POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Giorgio De Ferrari. Storie di design, tra interni ed esterni

Original
Giorgio De Ferrari. Storie di design, tra interni ed esterni / Rolfo, D., Jacomussi, V.. - In: ATTI E RASSEGNA TECNICA. - ISSN 0004-7287. - ELETTRONICO. - LXXX-3:(2026), pp. 1-128. [10.69100/A_RT.202603]

Availability:
This version is available at: 11583/3018129 since: 2026-11-18T16:44:36Z

Publisher:
Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino

Published
DOI:10.69100/A_RT.202603

Terms of use:

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

Publisher copyright

(Article begins on next page)

28 November 2026

RIVISTA FONDATA A TORINO NEL 1857
A&RT



Giorgio De Ferrari

Storie di design, tra interni ed esterni

ATTI E RASSEGNA TECNICA
DELLA SOCIETA DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO

ANNO 159

LXXX-3

NUOVA SERIE

OTTOBRE 2026

ARTESPAZIO



Artespazio:
il partner che trasforma le idee **in spazi di valore.**

Nata a Torino, Artespazio è un General Contractor specializzato nelle soluzioni d'arredo per interni, con un focus distintivo su uffici e studentati.







Al fianco degli studi di architettura, Artespazio mette in campo competenze, flessibilità e capacità realizzativa per dare forma anche ai progetti più ambiziosi e complessi. Dallo sviluppo delle soluzioni alla gestione delle forniture, fino alla realizzazione di arredi custom-made, la Società offre un supporto concreto e qualificato, capace di coniugare visione progettuale, esigenze funzionali e attenzione al risultato.

Un unico interlocutore, tante competenze integrate, una missione chiara:
trasformare ogni progetto in una soluzione d'arredo distintiva, curata e realizzata su misura.

ADI PIEMONTE CREATIVE AWARD

MENZIONE D'ONORE
COMPASSO D'ORO ADI

WWW.ARTESPAZIO.EU

Plana 10



NUOVA
SIET
COSTRUTTORI
DAL 1956



Ho conosciuto Giorgio quasi 40 anni fa, lui aveva aperto qualche anno prima il suo studio con Vittorio Jacomussi e fu subito intesa.
Io progettista di corpi illuminanti e lui professore universitario ma soprattutto ideatore di prodotti innovativi ma soprattutto di design.
I prodotti disegnati e pensati si per l'architettura ma soprattutto per essere usati e vissuti tutti i giorni, ad esempio una serie a me molto cara la serie Sabaudo per l'arredo urbano della città di Torino.
La sua visione e le sue idee di collaborazione tra Università e aziende si sono poi concretizzate con la direzione dei corsi triennali di laurea in disegno industriale dal 2000 dove ha saputo fondere il rapporto tra le esigenze delle aziende con il mondo universitario facendo in modo che noi imprenditori potessimo trasmettere le nostre esperienze ai giovani ma allo stesso tempo a noi ricevere nuove idee dai futuri designer.
Abbiamo collaborato per numerosi progetti dove la luce era parte fondamentale e integrante del progetto sino ad arrivare a disegnare per la mia azienda Rimani un prodotto unico e rivoluzionario per il settore ospedaliero. In quel momento i testaletto ospedalieri erano scontati , pratici ma esteticamente discutibili. Lui ha pensato ad un oggetto attuale che rispondesse alle esigenze di un cambiamento in corso nel sociale e utilizzabile in diverse situazioni e necessità , ha disegnato Riquadro testaletto che ha rivoluzionato il mondo della degenza andando nella direzione di ascoltare le necessità delle nuove residenze per anziani (RSA).

Grazie Giorgio

FUTURE BELONGS TO COMPANIES WITH A VISION

TORINODESIGN



VILLA GUALINO

On the hill of TURIN, a centre of innovation focused on the future of Automotive.

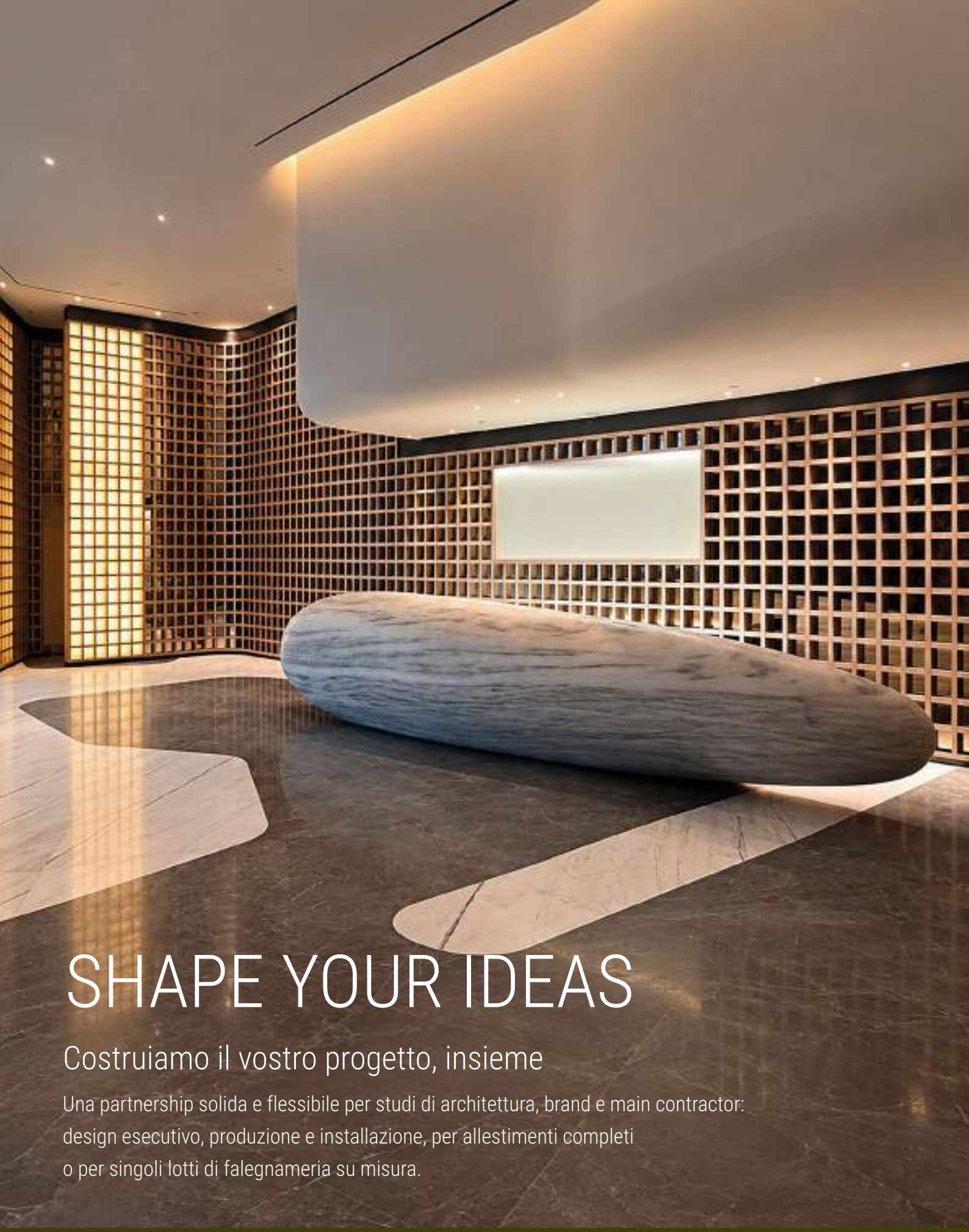
TWENTY YEARS YOUNG

A TEAM MADE OF REPUTATION, COMPETENCE AND VISION

info@torino-design.com

www.torino-design.com

STYLING-ENGINEERING-MODELING-PROTOTYPING



SHAPE YOUR IDEAS

Costruiamo il vostro progetto, insieme

Una partnership solida e flessibile per studi di architettura, brand e main contractor:
design esecutivo, produzione e installazione, per allestimenti completi
o per singoli lotti di falegnameria su misura.

WOODEX

Your partner for complete fit-out solutions.

woodex.it · info@woodex.it · 011 0682899

DIAMO FORMA
ALLE GRANDI IDEE



BRIEFANDMOOD.IT

Milano, ***The Sign***

Milano, ***Palazzo Lybra***



Milano, ***Citylife***



CGG
COSTRUZIONI GENERALI GILARDI

Via Vincenzo Vela, 42 - 10128 TORINO
tel. 011.5613177 - e: torino@gilardi.it - www.gilardi.it

DOCKS GROUP
MAESTRI DEL POLICARBONATO

Nella visione di **Docks Group**, il rapporto tra **aziende manifatturiere e creatività** è un'occasione per scoprire nuove possibilità e far conoscere i nostri materiali in chiave innovativa e unconventional.

Creiamo **allestimenti e installazioni in policarbonato** legate al mondo dell'arte e del design.

Scopri tutti i nostri progetti su **www.docksgroup.it**

The Gate, installazione
Superstudio, Milano design Week 2026

GRUPPO
INTERCOSTRUZIONI
Costruttori per passione
da più di 70 anni

www.intercostruzioni.com



dott.gallina
POLYCARBONATE SYSTEMS & SHEETS

ARCHITETTURA VESTITA DI LUCE

La luce naturale diventa un elemento architettonico capace di vestire gli spazi grazie ai sistemi in policarbonato traslucidi Arcoplus Dott. Gallina.

Progetto: *Glorya Kaufman Performing Arts Center (Los Angeles - USA)*
© Nic Lehoux | AUX Architecture

www.gallinagroup.com

DALL'IDEA AL DETTAGLIO COSTRUTTIVO, UN UNICO PROCESSO DI PROGETTAZIONE.

La complessità del progetto contemporaneo non riguarda soltanto la dimensione o la natura dell'intervento, ma la necessità di mettere in relazione saperi, strumenti e scale differenti. Architettura, struttura, impianti e tecnologia non sono componenti autonome: concorrono alla definizione di uno stesso spazio e devono trovare, nel progetto, un punto di equilibrio.
IPE Progetti Group sviluppa il progetto attraverso un confronto continuo tra discipline e competenze. La progettazione architettonica dialoga con quella strutturale e impiantistica, mentre il modello digitale diventa uno strumento di coordinamento, verifica e sviluppo del dettaglio.
Il passaggio dalla visione d'insieme alla scala costruttiva non avviene quindi per successive sovrapposizioni, ma attraverso un processo integrato, nel quale le diverse competenze partecipano alle scelte fin dalle prime fasi.
Progettare significa, in questo senso, costruire relazioni: tra forma e tecnica, tra idea e materia, tra il disegno e la sua concreta possibilità di essere realizzato.

foto Fabio Oggero



ATTI E RASSEGNA TECNICA

DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO

RIVISTA FONDATA A TORINO NEL 1867

NUOVA SERIE - ANNO LXXX - NUMERO 3 - OTTOBRE 2026

Direttore	Davide Rolfo
Caporedattore	Francesco Novelli
Comitato scientifico	Carla Bartolozzi, Paolo Biancone, Pietro Cazzato, Cristina Cuneo, Alessandro De Magistris, Guglielmo Demichelis, Giovanni Durbiano, Roberto Fraternali, Stéphane Garnero, Claudio Germak, Diego Giachello, Andrea Longhi, Francesco Novelli, Frida Occelli, Marco Orlando, Davide Rolfo, Valerio Rosa, Angioletta Voghera
Comitato di redazione	Daniele Dabbene, Giulia De Lucia, Elena Gianasso, Elena Greco, Noemi Mafrici, Chiara Surra
Impaginazione e grafica	Luisa Montobbio

art.siat.torino.it

«Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino» è riconosciuta come Rivista scientifica dall'ANVUR - Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca per le Aree 08 - Ingegneria Civile e Architettura, 10 - Scienze dell'Antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche, 11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche, psicologiche (aggiornamento 14.03.2024).

Annate dal 1868 al 2007: digit.biblio.polito.it/atti.html
Articoli indicizzati dal 1947: www.cnba.it/spogli
Digitalizzazione curata dal Sistema Bibliotecario del Politecnico di Torino

Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino
corso Massimo d'Azeglio 42, 10123 Torino - siat.torino.it

USPI

ISSN 0004-7287
10.69100/A_RT.202603

Distribuito con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale
Licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Questo numero di «A&RT» accompagna la mostra
Giorgio De Ferrari. Storie di design, tra interni ed esterni
Sala delle Colonne, Castello del Valentino
30 ottobre – 13 novembre 2026

Un progetto di
Claudio Germak, Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Torino
Vittorio Jacomussi, Studio De Ferrari Architetti
Alberto Cavallero, designer

In collaborazione con
Davide Alaimo, architetto
Anna Cerrocchi e Alberto Nada, coordinamento Focus Design OAT - Ordine Architetti PPC di Torino
Paolo Maccarrone, co-fondatore del Circolo del Design Torino
Davide Rolfo, Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Torino

Organizzazione
Studio De Ferrari Architetti
Alberto Cavallero, designer
Stefano Vellano, SIAT

Un ringraziamento speciale a Paola de Ferrari e Studio De Ferrari Architetti
per il prestito di opere e documenti.

Curatori del numero
Vittorio Jacomussi, Davide Rolfo

Con il patrocinio di
Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Torino
Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino
Ordine Architetti PPC di Torino

Sponsor
Artespazio S.r.l.
BPE Monaco S.r.l.
Costruzioni Generali Gilardi S.p.A.
Docks Group S.A.S.
Dott. Gallina S.r.l.
ICZ S.p.A. - Gruppo Intercostruzioni
IGPDecaux
IPE Progetti Group
Nuova SIET S.p.A.
Rimani S.r.l.
Torino Design S.r.l.
Woodex S.r.l.

Stampa su cartone
Sirea, Torino
La mostra è allestita con cartone alveolare riciclato da una precedente esposizione
presso la Sala delle Colonne.

Immagine di copertina
@Pier Paolo Ramassa

Indice

Davide Rolfo	**Editoriale. Per Giorgio De Ferrari** *Editorial. For Giorgio De Ferrari*	5
Michele Bonino	**Presentazione** *Introduction*	7
Claudio Germak, Vittorio Jacomussi	**Giorgio De Ferrari. Storie di design, tra interni ed esterni: una mostra e un numero di rivista** *Giorgio De Ferrari. Design stories, between interiors and exteriors: an exhibition and a magazine issue*	9

IL DOCENTE

Gianni Torretta	**La Facoltà di Architettura all'epoca della formazione di Giorgio De Ferrari** *The Faculty of Architecture during the time of Giorgio De Ferrari's education*	13
Pier Paolo Peruccio, Ali Filippini	**Giorgio De Ferrari e la didattica del design** *Giorgio De Ferrari and Design Education*	15
Luigi Bistagnino	**Nascita ed evoluzione dell'insegnamento del design al Politecnico di Torino** *The Origins and Development of Design Education at the Politecnico di Torino*	20
Claudio Germak	**Design per la città. Progetti, piani e strategie per la scena urbana** *Design for the City. Projects, Plans, and Strategies for the Urban Scene*	23
Davide e Gabriele Adriano	**Minestrina o carnevale di Rio** *Thin soup or the Rio Carnival*	29
Davide Alaimo	**Leggere il progetto. Giorgio De Ferrari interprete degli arredi di Carlo Mollino e Mario Passanti** *Reading the Project. Giorgio De Ferrari on the Furniture of Carlo Mollino and Mario Passanti*	34

IL PROGETTISTA

Aimaro Isola	**Giorgio, "Dodo" De Ferrari**	39
Armando Baietto	**Giorgio De Ferrari architetto. Il progetto come conoscenza** *Giorgio De Ferrari, Architect. Design as Knowledge*	43
Vittorio Jacomussi	**Giorgio De Ferrari. L'attività professionale tra architettura e design** *Giorgio De Ferrari: His Professional Career in Architecture and Design*	49

Paolo Maccarrone	**Giorgio De Ferrari tra progetto e formazione** *Giorgio De Ferrari: Between Design Practice and Education*	52
Davide Alaimo	**Dal pezzo unico alla serie. Giorgio De Ferrari progettista di mobili** *From One-Off Pieces to Serial Production. Giorgio De Ferrari as Furniture Designer*	57

IL PRESIDENTE DELLA SIAT

Marco Filippi	**Giorgio De Ferrari, presidente della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino (1992-1994)** *Giorgio De Ferrari, President of the Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino (1992–1994)*	63
Claudia De Giorgi	**Torino Design e Piemonte Torino Design. L'intuizione di Giorgio De Ferrari del design come risorsa strategica** *Torino Design and Piemonte Torino Design: Giorgio De Ferrari's Insight into Design as a Strategic Resource*	66
Roberto Piatti	**Giorgio De Ferrari e l'esperienza di Torino Design** *Giorgio De Ferrari and the Torino Design Experience*	71
Davide Rolfo	**Giorgio De Ferrari e «Atti e Rassegna Tecnica»** *Giorgio De Ferrari and «Atti e Rassegna Tecnica»*	73

LA MOSTRA

	Il catalogo *The catalogue*	81

IL CONVEGNO

Alberto Nada	**Sul metodo e sul Design per la città** *On Method and Design for the City*	123
	Convegno "Il design per la città" | Visioni per lo spazio urbano	126

Editoriale. Per Giorgio De Ferrari
Editorial. For Giorgio De Ferrari

DAVIDE ROLFO
Direttore di «A&RT»

Questo numero di «A&RT» nasce in occasione della mostra *Giorgio De Ferrari. Storie di design, tra interni ed esterni*, organizzata in occasione dei 30 anni del corso di studi in Disegno industriale e dei 100 anni della Scuola di architettura di Torino.
La prima parte della rivista raccoglie saggi e testimonianze sui vari aspetti dell'attività di De Ferrari, nonché alcuni omaggi e ricordi personali. I diversi contributi di colleghi, amici, collaboratori, ex allievi, sono organizzati nelle sezioni *Il docente*, *Il progettista*, *Il Presidente della SIAT*, a definire i diversi assi lungo i quali si è sviluppata l'attività di De Ferrari: accademia, professione, promozione culturale.
La seconda parte dà conto della mostra allestita presso la Sala delle Colonne del Castello del Valentino – prima occasione di abbracciare con un unico sguardo moltissimi dei prodotti dell'attività progettuale di De Ferrari – diventando a tutti gli effetti il catalogo della mostra stessa.
Oltre al riconoscimento della rilevanza dell'attività accademica e professionale di De Ferrari, la SIAT e «Atti e Rassegna Tecnica» hanno importanti ulteriori ragioni per partecipare all'iniziativa in suo onore: Giorgio De Ferrari è stato Presidente della Società e Direttore della rivista nel triennio 1992-95. Quella di De Ferrari è stata una presidenza estremamente dinamica e modernizzatrice, che ha visto mettere in atto importanti iniziative, come i viaggi societari a Chicago e in Giappone e la fondamentale mostra *Torino Design*; allo stesso tempo, «Atti e Rassegna Tecnica» è stata profondamente rinnovata nella struttura e nella forma, assumendo il carattere che per certi versi conserva tuttora.
La SIAT, con l'occasione della mostra, esprime quindi la sua sentita riconoscenza nei confronti del Presidente De Ferrari ed è orgogliosa di inserire questo fascicolo di «A&RT» nella sequenza che ha visto dedicare numeri ad altre insigni figure dell'architettura torinese, come Roberto Gabetti (dicembre 2001), Gino Levi-Montalcini (dicembre 2003), Giuseppe Raineri (gennaio 2009).
Una nota ulteriore: chi scrive ha avuto il privilegio, a metà degli anni Novanta, di aver avuto Giorgio De Ferrari come docente del corso di Disegno industriale: benché non sia stata quella del design la strada poi percorsa, l'insegnamento di De Ferrari, caratterizzato da competenza, concretezza e capacità maieutiche, rimane uno dei più rilevanti che abbia avuto la fortuna di incontrare. Alla gratitudine istituzionale della SIAT si aggiunge anche quella personale dell'ex allievo.

Presentazione
Introduction

MICHELE BONINO
Direttore DAD

Questo numero di «Atti e Rassegna Tecnica» accompagna la mostra dedicata a Giorgio De Ferrari, organizzata al Castello del Valentino nell'ambito del Centenario della Scuola di Architettura di Torino. La mostra inaugura il 30 ottobre 2026, al termine di una giornata dedicata alla storia della Scuola e al suo futuro. Ricorrono anche trent'anni dall'avvio del percorso universitario in Disegno Industriale, alla cui costruzione De Ferrari contribuì con un ruolo decisivo.
Queste ricorrenze sono soprattutto un'occasione per guardare a come la Scuola sia cambiata, a chi abbia aperto nuove strade e a quali idee sia ancora utile tornare. La vicenda di De Ferrari offre diversi spunti in questo senso.
Giorgio De Ferrari ha praticato l'architettura e il design senza mai considerarli mondi separati. Ha lavorato su mobili, oggetti, arredo urbano, edifici e infrastrutture, passando da una scala all'altra con lo stesso atteggiamento: partire dai problemi, dalle condizioni d'uso, dalle possibilità della produzione. Negli anni in cui il design ancora faticava a trovare posto nella formazione universitaria, poi, De Ferrari contribuì a darglielo, costruendo rapporti tra il Politecnico, le competenze e le imprese del territorio.
I saggi raccolti in questo numero restituiscono una figura meno lineare di quanto potrebbe suggerire una commemorazione. Accanto alle ricostruzioni dei progetti e delle iniziative culturali, ci sono le testimonianze di chi ha studiato e lavorato con lui. Ne esce un docente esigente, a volte brusco; un progettista curioso; una persona capace di coinvolgere altri in imprese non facili.
C'è poi il suo rapporto con la SIAT, che rende particolarmente appropriata questa pubblicazione. Da presidente, tra il 1992 e il 1994, De Ferrari lavorò per fare della Società soprattutto un luogo di incontro non solo locale. La mostra Torino Design. Dall'automobile al cucchiaio, inaugurata nel 1995 e portata poi in altre città del mondo, è un buon esempio di questa idea: non limitarsi a documentare quanto si faceva a Torino, ma far conoscere quella cultura progettuale anche altrove.
Oggi il Dipartimento di Architettura e Design riunisce ben dieci settori disciplinari diversi, tra cui il Design. Non è una convivenza sempre semplice, né deve necessariamente esserlo. La storia di De Ferrari ci ricorda che il confronto tra saperi funziona quando si misura con problemi reali, con contesti precisi, e non rimane una dichiarazione di principio. Anche per questo importante insegnamento abbiamo voluto inserire questa mostra nel programma del Centenario, al centro di altre occasioni di studio e discussione sulla Scuola.

BY-NC-SA
DOI: 10.69100/A_RT.202603.01

Giorgio De Ferrari. Storie di design, tra interni ed esterni: una mostra e un numero di rivista

Giorgio De Ferrari. Design stories, between interiors and exteriors: an exhibition and a magazine issue

CLAUDIO GERMAK
Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Torino

VITTORIO JACOMUSSI
Studio De Ferrari Architetti

L'idea di dedicare a Giorgio De Ferrari una mostra e un numero di «A&RT» era in gestazione da tempo. Il primo progetto immaginava un'esposizione all'aperto, «da camminare»: una galleria dei principali arredi disegnati per Torino e altre città, allestita in un luogo di passaggio, come una stazione o un viale. I passanti/visitatori avrebbero potuto sedersi sui diversi modelli di panchina e scoprire le scelte progettuali dietro un gettarifiuti o una targa destinata ai beni monumentali. Ma, per vari motivi, quel progetto non ha potuto prendere forma.
L'occasione si è ripresentata nel 2026, in coincidenza con il trentennale dei corsi di laurea in Design del Politecnico di Torino, di cui Giorgio De Ferrari fu uno dei principali promotori.
Ospitata nella Sala delle Colonne del Castello del Valentino dal 30 ottobre al 14 novembre 2026 la mostra ripercorre le tappe più significative della sua attività di professore e progettista: due ruoli che, nel suo lavoro, non furono mai nettamente separati. Dalle opere giovanili prende avvio un racconto di passioni, ricerche e insegnamenti che attraversa quasi sessant'anni di impegno, dalla promozione del design alla pratica dell'architettura.
Il sottotitolo, *Storie di design, tra interni ed esterni*, suggerisce la chiave di lettura del percorso. A una prima fase, dedicata soprattutto al disegno industriale per gli interni, segue, dagli anni Ottanta, una stagione in cui De Ferrari diventa uno dei più prolifici progettisti del design per la città.
Le due sezioni dialogano con la pianta della Sala delle Colonne e guidano i visitatori lungo un percorso antiorario: gli «interni» sulla destra e, risalendo la sala, gli «esterni» nella navata sinistra.
Attorno al progetto si sono riuniti, come sarebbe piaciuto a De Ferrari, progettisti, docenti, intellettuali ed ex studenti. Alcuni hanno condiviso con lui lunghi sodalizi, altri momenti decisivi, come una laurea, o anche solo uno scambio di opinioni. Li accomuna il ricordo di una persona animata da un'instancabile curiosità e da un profondo interesse per gli altri.

BY-NC-SA
DOI: 10.69100/A_RT.202603.02

Lo stesso spirito percorre il numero monografico che «A&RT» gli dedica. La prima parte raccoglie, con tono fresco e amichevole, saggi, memorie e lettere di chi gli è stato vicino nella vita accademica e professionale. La seconda propone un catalogo ragionato della mostra, con testi e immagini che ne ripercorrono il racconto.
Ora non resta che immaginare De Ferrari davanti al risultato. «Fatemi vedere!», avrebbe detto. E poi quel silenzio assordante che precedeva ogni suo giudizio.

Il docente



La Facoltà di Architettura all'epoca della formazione di Giorgio De Ferrari

The Faculty of Architecture during the time of Giorgio De Ferrari's education

GIOVANNI TORRETTA
Architetto, già Professore associato di Composizione architettonica e urbana, Politecnico di Torino
giovanni.torretta@torpego.it

Giorgio frequentò, come me, la Facoltà di Architettura nella seconda metà degli anni '50.
Nel quarto e quinto anno ci accoglieva il corso di Composizione di Mollino per preparare alla fine la tesi di laurea, lui con l'allora assistente Roberto Gabetti , io con l'assistente Beppe Varaldo. Avevamo la consuetudine di osservare reciprocamente i disegni in corso d'opera, che di settimana in settimana venivano distesi sui tavoli per essere corretti e poi, con l'ausilio dell'assistente, portati periodicamente alla verifica del Maestro, con l'abituale e ben collaudato rituale. Di Giorgio ricordo un grande edificio a pianta centrale, a piani degradanti, forse la tesi di laurea, di architettura un po' *passé* e di abilità grafica impeccabile. Tutti ci laureavamo elaborando una tesi di progettazione architettonica. Una pratica formativa importante era l'*ex tempore*: due, tre volte l'anno ci trasferivamo nell'aula tecnigrafi, veniva assegnato un tema di progettazione da sviluppare graficamente nell'arco di 4 o 6 ore. A lavoro ultimato i disegni venivano affissi verticalmente ed il maestro Mollino, come in una clinica della forma architettonica, passava seguito dagli assistenti, commentava i progetti, scopriva e suggeriva rapporti con la cultura dell'architettura e dava giudizi, a volte anche molto crudi sul lavoro degli allievi. Provenivamo dal terzo anno di corso in cui avevamo sperimentato l'estremo languore del modernismo, il prof. Bairati aveva suggerito di apprezzare l'incomprensibile raffinatezza della proporzione aurea se applicata alle dimensioni dei vetri delle finestre tripartite che potevamo vedere sulle facciate dei nuovi condomini, le "trifole", come scherzosamente le definivamo. L'invenzione del condominio era, d'altronde, la più grande novità dell'edilizia abitativa; nell'anteguerra non esisteva, adesso appariva come un modo per distribuire più equamente la proprietà immobiliare. Quell'edilizia si muoveva su due linee parallele, entrambe nel solco del rifiuto, anche del più debole richiamo, alla retorica monumentale, evocatrice del recente passato fascista. Da un lato, l'edilizia speculativa, che costruiva quei condomini lungo le vie cittadine, nascondeva la banalità delle piante, aggiornate passando

BY-NC-SA

DOI: 10.69100/A_RT.202603.03



Giorgio De Ferrari durante il viaggio SIAT in Cina, agosto-settembre 2005 (foto G. Torretta).

dai cucinini ai tinelli, dietro facciate con logge e balconi decorati con pannellini fragili e sottili o con graticci di cotto. L'accostamento ai confinanti edifici degli anni '30 generava uno sconfortante confronto tra la qualità del disegno dei primi e quella dei secondi, ma l'occhio del tempo non la coglieva, anzi ne dava un'interpretazione di leggerezza che pareva coerente coi tempi ed economicamente conveniente. Dall'altro lato, l'edilizia popolare dei nuovi quartieri scopriva l'esigenza dell'onestà formale, le costruzioni dovevano mostrare la loro natura costruttiva, quindi strutture di cemento in vista tamponate con mattoni, mattoni nudi, nessun rivestimento, finti mattoni paramano trafilati a macchina e sabbiati a getto. Dalla metà degli anni '50 Bruno Zevi stava diffondendo il verbo dell'architettura organica, quindi schemi, volumi edilizi, logge e balconi smussati a 30 gradi, come le celle degli alveari. In questo clima apparentemente tranquillo permaneva l'insegnamento che avevamo avuto da Mario Passanti sull'importanza del sito e sulla logica del comporre. Da non dimenticare che vigeva la presidenza di Giuseppe Maria Pugno, un docente salvato dall'epurazione, curata da Gustavo Colonnetti, grazie all'amnistia promossa da Togliatti. Quel Pugno che, per tutta la sua lunga presidenza ultimata con la pensione, tenne lontano da Torino, fino agli anni Settanta, Gino Levi Montalcini. Intanto, sotto sotto, stava maturando qualcosa che avrebbe portato al gran rinnovamento del panorama architettonico.

Nel 1957 «Casabella» pubblicò la Bottega d'Erasmo. Uno scandalo che divise la cultura architettonica contemporanea, Reyner Banham scagliò da Londra le sue invettive per tradimento del moderno. In facoltà tutto sembrava continuare senza scosse (oltre a Roberto Gabetti, assistente di Mollino, Aimaro d'Isola era assistente di Paolo Ceresa nel corso di Architettura degli interni). Il nostro biennio era assai prudente rispetto alle suggestioni contemporanee; i nostri assistenti ci suggerivano osservazioni legate a richiami lontani, più stabilmente sperimentati e sedimentati o ricavati dall'osservazione quotidiana dell'abitare.

Così, in una ventina, uscimmo dalla Facoltà e ci avviammo al lungo tirocinio di avviamento alla professione.

Molto più tardi, passati circa vent'anni, Giorgio acquistò la casa ai piedi della collina in cui decise di abitare; io ripristinai l'alloggio nella casa progettata da Antonelli in cui abito. Sia la casa sia l'alloggio dovevano essere sottoposti a robuste opere di restauro per recuperare, almeno in parte, la primitiva chiarezza d'impianto. Quindi sere e sere a raschiare, demolire, verificare. Gli aggiornamenti reciproci sul lavoro erano frequenti. Un giorno: «Gianni ho scoperto che il salotto ha, in alto sotto alla tinteggiatura, un dipinto di rami con i cachi come quelli che si vedono sull'albero del giardino». Di ricambio «Giorgio, qui gli archi strutturali hanno in chiave una pietra forata per consentire il passaggio delle canne dei camini!». Così continuava un'amicizia.

Giorgio De Ferrari e la didattica del design

Giorgio De Ferrari and Design Education

PIER PAOLO PERUCCIO
Professore ordinario di Design, Politecnico di Torino
pierpaolo.peruccio@polito.it

ALI FILIPPINI
Professore a contratto di Design, Politecnico di Torino
ali.filippini@polito.it

La figura di Giorgio De Ferrari è strettamente legata anche alla storia della formazione in Design al Politecnico di Torino. Fin dalla fine degli anni Sessanta, all'interno della Facoltà di Architettura, partecipa infatti attivamente a quel processo di progressiva definizione disciplinare che, nel corso dei decenni successivi, avrebbe condotto all'istituzione del Corso di Laurea in Design, giunto quest'anno al suo trentennale. Un percorso che non si configura come l'esito di un'evoluzione lineare, ma come il risultato di una stratificazione di esperienze didattiche, orientamenti teorici e posizioni culturali che hanno contribuito a ridefinire progressivamente il ruolo del progetto nel contesto accademico.
È lo stesso De Ferrari a ricostruire le tappe di questo percorso in un articolo pubblicato su questa rivista nel numero monografico dedicato al disegno industriale del novembre-dicembre 1991. La sezione dedicata a Design e didattica è infatti affidata al progettista torinese (Figg. 1, 2), che l'anno successivo sarà anche autore, insieme a Luigi Bistagnino, di *Design d'esame. Dieci anni e più di progetti al corso di Disegno Industriale della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino*. Il volume raccoglie una selezione dei progetti sviluppati nell'ambito del corso di Progettazione artistica per l'industria, di cui De Ferrari aveva assunto l'incarico a partire dall'A.A. 1978-79, subentrando ad Achille Castiglioni. L'introduzione del design al Politecnico risale infatti all'A.A. 1969-70, quando, nell'ambito del Dipartimento di Tecnologia, viene attivato questo insegnamento, affidato all'affermato architetto milanese e svolto con la collaborazione di De Ferrari, Eugenio Bettinelli, Chiara Comuzio e Luciano Salio (Fig. 3). Ripercorrendo quell'esperienza, De Ferrari ricorda come, nonostante gli otto anni trascorsi nel ruolo di assistente al corso di Castiglioni, gli risultasse ancora difficile inquadrarne con precisione i contenuti. Osserva infatti che, «pur non potendolo definire un Corso "progettuale" (il progetto era essenzialmente proposto nelle sole tesi di laurea), configurava comportamenti trasversali al progetto, lontani da prassi e metodologie allora in grande considerazione; talvolta svolgeva una rigorosa e scarna lettura funzionalista,

BY-NC-SA

DOI: 10.69100/A_RT.202603.04


Una giusta strada difficile



Figg. 1-2 – Da «A&RT», XLIII, 11-12, novembre-dicembre 1991, pp. 555-556.

valorizzando notevolmente la carica individuale, filtrata della nota ironica del grande progettista»[1].

Sebbene il design trovasse spazio anche nell'area della Composizione, attraverso gli insegnamenti di Arredamento e Architettura degli Interni – ancora con Castiglioni –, è soprattutto nell'ambito della Tecnologia che, in quegli anni, esso acquisisce una fisionomia disciplinare più definita. Si tratta di un orientamento che presenta significative consonanze con altre esperienze coeve, nelle quali il progetto si confronta con i temi del componente edilizio, della prefabbricazione e dell'autocostruzione[2].

Nel suo articolo De Ferrari affronta la questione richiamando la contesa tra le diverse aree disciplinari e osservando come «tale ambiguità non sarà mai totalmente risolta», poiché riflette e al tempo stesso sintetizza i confini entro i quali il design si muove. Il suo campo di applicazione spazia infatti dalla definizione di oggetti a prevalente contenuto tecnologico (*product design*) a quella di prodotti nei quali assume maggiore rilievo la componente espressiva (*furniture design*). Una duplicità, o meglio una molteplicità, che De Ferrari riconosce come centrale nel dibattito sul design di quegli anni, richiamando a questo proposito la contrapposizione tra design «caldo» e design «freddo», secondo la definizione di Alessandro Mendini. Una contrapposizione che invita tuttavia a considerare positivamente, «poiché essa riflette l'aspetto forse più significativo che sembra segnare questo inizio della nostra epoca post industriale, che sposta la risposta produttiva dalla grande alla sempre più piccola serie, dalla quantità alla qualità»[3]. Al di là di questa pluralità di orientamenti, per l'architetto torinese la collocazione del Disegno Industriale all'interno della cultura architettonica rimane comunque indiscussa. La Facoltà, come scrive, «resta l'insostituibile palestra del problematico dibattito sulla conoscenza culturale, tecnologica, storica, che ha nel progetto la sua unitaria centralità»[4]. A rafforzare questa convinzione contribuisce, secondo De Ferrari, anche la crescente centralità della questione ambientale, allora già avvertita come una delle sfide fondamentali per la cultura del progetto. In questo ambito, osserva, «la cultura dell'architetto applicata al controllo ambientale, e quella del designer, applicata al progetto dell'oggetto, dall'utilizzo al rifiuto, trovano nuove, irrinunciabili occasioni per sinergici impegni»[5]. Si tratta di una riflessione particolarmente significativa se letta alla luce dei successivi sviluppi della formazione in Design al Politecnico di Torino. La sostenibilità ambientale e il pensiero sistemico diventeranno infatti elementi qualificanti dell'identità del Corso di Laurea in Design, avviato nell'A.A. 1999-2000, e della successiva Laurea Magistrale, attivata nel 2002, continuando a caratterizzarne l'impostazione culturale e didattica.

Per quanto riguarda più direttamente il contributo di De Ferrari alla didattica, un aspetto centrale è rappresentato dal ruolo attribuito all'esperienza progettuale come strumento stesso di apprendimento. Ripercorrendo l'attività del corso da lui tenuto, al quale Gino Bistagnino, allora ricercatore, aveva iniziato a fornire fin da subito contributi didattici integrativi, De Ferrari ricorda come il lavoro del gruppo fosse guidato da una convinzione che riconduce alle parole di Carlo Mollino: «propedeutico al progetto sia significativo soltanto il progetto stesso». E prosegue: «Nonostante i tempi ridotti, nonostante l'assurdo rapporto numerico tra docenti e studenti che vige nelle Facoltà di Architettura, non abbiamo inteso rinunciare, e fare rinunciare gli studenti, già nell'ambito del Corso, a tale arricchente esperienza. Abbiamo affrontato il progetto con il necessario entusiasmo, tendendo ad un clima fattivo ad esso favorevole»[6].

1 Giorgio De Ferrari, *Una giusta strada difficile*, in «A&RT», XLIII, 11-12, novembre-dicembre 1991, p. 557.
2 Pierpaolo Peruccio, *La didattica del design a Torino. Il progetto politecnico, i maestri, la dimensione sistemica del Design*, in «QuAD, Quaderni di Architettura e Design», 1, 2018, pp. 251-259.
3 Giorgio De Ferrari, *Una giusta* cit., p. 555.
4 *Ibid.*, p. 556.
5 Ivi.
6 *Ibid.*, p. 558.

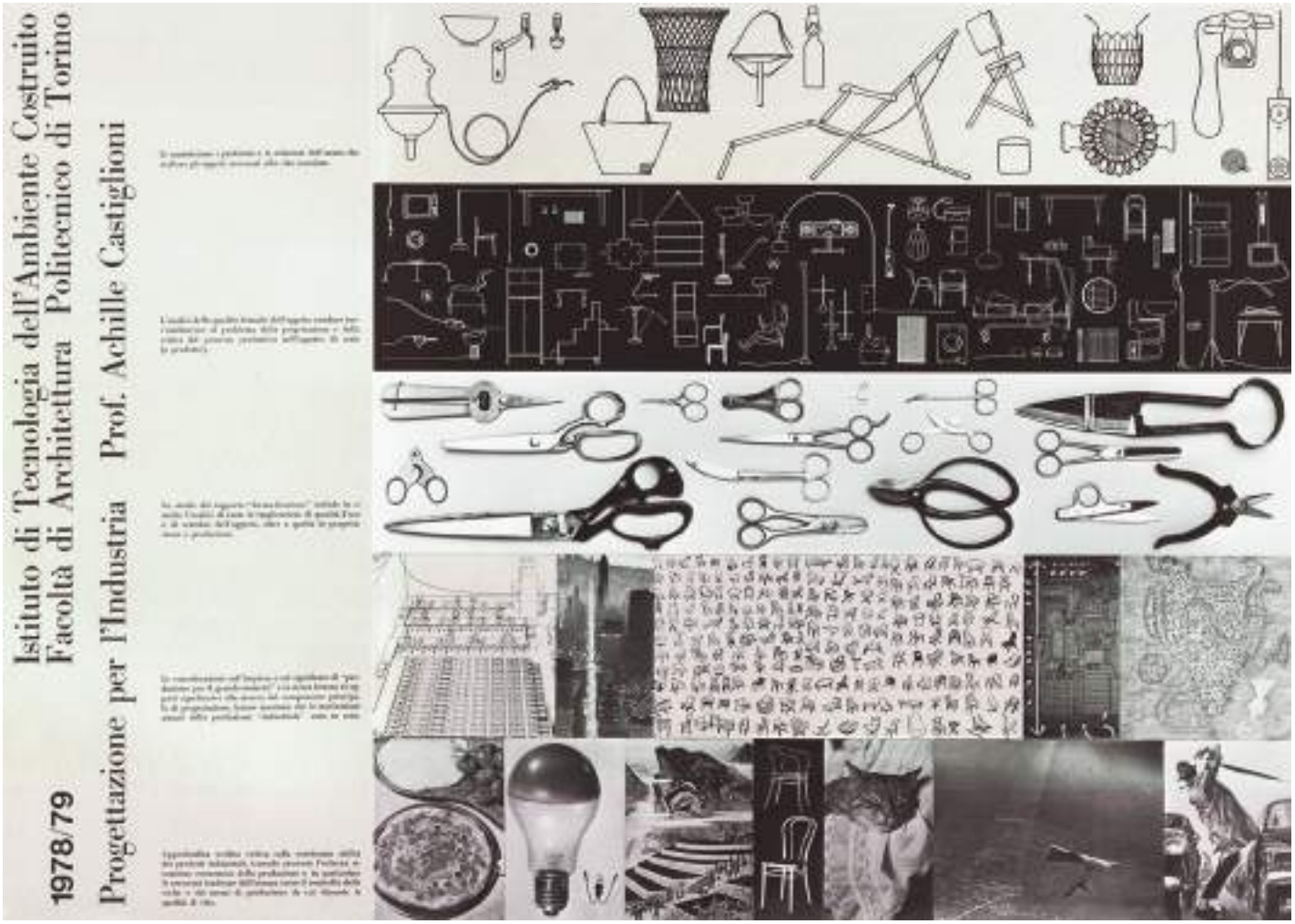


Fig. 3 – Manifesto del corso di Achille Castiglioni per l'A.A. 1978-79 (Fondazione Achille Castiglioni).

Sul piano metodologico, come ha osservato recentemente Claudio Germak, a De Ferrari si deve in particolare l'assimilazione e la rielaborazione del metodo esigenziale/prestazionale applicato alla progettazione, attraverso un'ibridazione tra le teorie compositive per componenti di produzione industrializzata di Giuseppe Ciribini – direttore prima dell'Istituto e poi del Dipartimento cui afferiva il Corso di Disegno Industriale – e quelle sulla "sintesi della forma" e sul "linguaggio dei pattern" di Christopher Alexander (Germak 2022)[7]. Nell'articolazione del percorso didattico questa impostazione si traduceva in una significativa contrazione dei tempi dedicati alla fase intermedia, quella metaprogettuale, la cui configurazione veniva fornita agli studenti già sostanzialmente elaborata, almeno nei suoi aspetti funzionali. Ciò consentiva di anticipare l'accesso alla terza fase, dedicata alla definizione relazionale ed espressiva del progetto, riservando così maggiore spazio all'elaborazione progettuale vera e propria. Scriveva De Ferrari: «La sorta di "tabella esigenziale", che caratterizza la seconda fase, deve la sua componente metodologica alla lezione del prof. Giuseppe Ciribini [...]. Tale tabella esigenziale si è poi configurata in un'ottica più vicina a quella della check list o briefing della cultura industriale avanzata. Questa, pur attenta a quei paradigmi produttivi partiti da un'accentuata serialità, tende oggi alla possibile differenziazione e configura l'ambito del progetto»[8].

Un ulteriore elemento caratterizzante l'impostazione didattica riguarda il rapporto con il contesto territoriale e con la sua specifica vocazione produttiva e imprenditoriale. La definizione dei programmi e delle strategie formative non poteva infatti prescindere, nella sua visione, da un

7 Claudio Germak, *Design mediatore tra umanesimo e tecnologia,* in «A&RT», LXXVI, 1-2-3, dicembre 2022, pp. 63-67.

8 Giorgio De Ferrari, *Una giusta* cit., p. 558.

confronto con l'humus culturale ed economico della città-regione. In questa prospettiva, anche la scelta dei temi progettuali assumeva un ruolo significativo nella costruzione di una possibile identità torinese dell'industrial design. Il settore automobilistico rappresentava naturalmente un riferimento privilegiato, ma richiedeva specializzazioni e competenze difficilmente acquisibili entro i tempi e i contenuti del percorso formativo allora disponibile. Si rendeva pertanto necessario individuare altri ambiti nei quali gli studenti potessero mettere a frutto la preparazione di base offerta dai piani di studio e confrontarsi concretamente con il progetto di design. De Ferrari identifica così due settori principali: quello degli oggetti a «consistente contenuto tecnologico» e quello delle attrezzature seriali per l'arredo urbano. Quest'ultimo, in particolare, rappresentava ai suoi occhi «un buon punto di incontro tra il prodotto seriale del designer ed il controllo ambientale dell'architetto», consentendo di ricondurre entro un medesimo orizzonte progettuale la dimensione dell'oggetto e quella dello spazio costruito. Le esercitazioni relative al primo settore si confrontavano direttamente con la realtà industriale, anche attraverso la partecipazione a concorsi promossi dalle imprese. Nel secondo caso, invece, l'attenzione si concentrava sui valori che concorrono alla definizione della qualità ambientale, assumendo come campi di intervento situazioni reali individuate in accordo con le amministrazioni pubbliche, tra cui quelle di Torino e Aosta. I progetti erano così orientati a ricercare una sintesi tra le specificità dei contesti e le esigenze della produzione seriale.

A fronte di queste esperienze, nel suo articolo del 1991 De Ferrari non rinuncia a esprimere una posizione critica nei confronti della situazione torinese. Pur riconoscendo alla città una particolare vocazione per il design, legata alla prossimità con l'Europa, alla consolidata tradizione industriale, alla presenza di settori produttivi specializzati e a un articolato sistema di competenze e strutture di supporto – dalla modellistica alla computerizzazione, fino alla meccanica avanzata –, denuncia con una certa vena polemica la «discutibile lungimiranza» con cui non si era più provveduto a mettere a concorso la Cattedra di Disegno Industriale, né ad attivare ulteriori insegnamenti funzionali allo sviluppo della disciplina. Una situazione che appariva tanto più contraddittoria alla luce della tangibile voglia di design manifestata dagli studenti della Facoltà. È proprio in relazione a queste potenzialità, e alle condizioni necessarie per valorizzarle, che De Ferrari delinea alcuni principi destinati a contribuire alla definizione dell'identità di un Corso di Design al Politecnico di Torino. Auspica innanzitutto una creatività non necessariamente trasgressiva o stupefacente, ma fondata sulla capacità di affrontare i temi progettuali in modo problematico e consapevole. A questa associa una prassi metodologica attenta ai vincoli e alle specificità delle diverse componenti coinvolte nel processo industriale, capace di instaurare con esse un dialogo e di operare le necessarie mediazioni. Una concezione della creatività che non si esaurisce dunque nella definizione di che cosa progettare, ma si estende anche al come progettare, riconoscendo nel confronto con i processi produttivi e nella verifica concreta delle soluzioni un momento essenziale della formazione. In questa prospettiva, le elaborazioni progettuali vengono sviluppate, almeno in parte, al vero, riaffermando il valore dell'esperienza diretta e della sperimentazione materiale come componenti fondamentali dell'apprendimento del design.

Bibliografia

Giorgio De Ferrari, Luigi Bistagnino, *Design d'esame. Dieci anni e più di progetti al corso di Disegno Industriale della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino*, Celid, Torino 1992

Giorgio De Ferrari, *Una giusta strada difficile*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», XLIII, 11-12, novembre-dicembre 1991, *Torino Design*, pp. 555-559

Claudio Germak, *Design mediatore tra umanesimo e tecnologia,* in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», LXXVI, 1-2-3, dicembre 2022, *Cultura tecnica e cultura umanistica: il caso torinese*, pp. 63-67

Pierpaolo Peruccio, *La didattica del design a Torino. Il progetto politecnico, i maestri, la dimensione sistemica del Design*, in «QuAD, Quaderni di Architettura e Design», 1, 2018, pp. 251-259

Pierpaolo Peruccio, Ali Filippini, *Dalla facoltà di architettura alla didattica del design: la mediazione di Giuseppe Ciribini,* in *Una scuola di sperimentazione. L'architettura e l'incrocio dei saperi a Torino, 1968-2026,* a cura di F. De Pieri, LetteraVentidue, Siracusa 2026

Nascita ed evoluzione dell'insegnamento del design al Politecnico di Torino

The Origins and Development of Design Education at the Politecnico di Torino

LUIGI BISTAGNINO
Già Professore ordinario di Design sistemico, Politecnico di Torino
luigi.bistagnino@systemicapproach.eu

Ho avuto la possibilità di seguire la nascita e lo sviluppo del Design al Politecnico di Torino, avendo iniziato nel 1972 come assistente volontario il mio rapporto di collaborazione didattica e, nel 1978, come interno, sino ad assumere nell'a.a. 1998/99 il corso di Disegno Industriale ed essere anche eletto presidente e coordinatore del corso di studi in Design nel 1999 e riconfermato sino al 2015.
La nascita dei corsi di design al Politecnico di Torino appare con un corso opzionale e dal nome un po' troppo retorico *Progettazione artistica per l'industria* nell' a.a. 1969/70.
Quest'incarico venne affidato, su proposta del prof. Giuseppe Ciribini, ad Achille Castiglioni che con le sue lezioni-spettacolo spiegava la nascita dei prodotti progettati, alcuni in collaborazione con i suoi fratelli, ad una platea di studenti affascinata da questi particolari e divertenti racconti.
Parallelamente nell'a.a. 1982/83 fu anche affidato ad Enzo Frateili un corso, sempre con la stessa enfatica definizione, che aveva però il taglio storico sull'evoluzione del design.
Nel 1978, avendo Achille Castiglioni rinunciato all'incarico per assumere un corso al Politecnico di Milano, il Consiglio della Facoltà di Architettura, visto il grande interesse degli studenti per questa tematica, decise di continuare a mantenere questo corso. Lo affidò al prof. Giorgio De Ferrari, che impostò la progettazione con un approccio funzionalista seguendo la metodologia culturale del prof. Giuseppe Ciribini: cominciai così a collaborare con lui come assistente a titolo gratuito.
Furono anni molto interessanti che videro la frequenza di un folto numero di studenti e grandi soddisfazioni con progetti in concorsi nazionali e internazionali di design vinti o segnalati tra i migliori.
Nel 1986 finalmente fu modificata la dizione, divenendo più propriamente Disegno Industriale e nel 1991 il Consiglio di Facoltà di Architettura istituì una commissione per redigere un programma di corso di laurea in Design, con il coordinamento del prof. Giorgio De Ferrari, da cui nacque nel successivo 1996, con il contributo di Unione

DOI: 10.69100/A_RT.202603.05
CC BY-NC-SA

Industriale e Camera di Commercio di Torino, il diploma universitario di Disegno Industriale di Torino (DUNDIT).
Da questo momento, con l'aiuto dei partner istituzionali sopra indicati, questo diploma cominciò a formare studenti in questa nuova disciplina e a instaurare un rapporto di collaborazione con le attività imprenditoriali del territorio, affinché queste potessero accogliere gli studenti.
Molte sono le iniziative che furono organizzate all'interno della Facoltà di Architettura, come convegni e conferenze, e anche workshop proposti annualmente dal Laboratorio Modelli (CISDA).
Spiccò tra tutte la mostra Torino Design, nel 1995, allestita al Museo Nazionale dell'Automobile di Torino (MAUTO) creata e diretta dal prof. Giorgio De Ferrari con il contributo della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino (SIAT). Fu un successo non solo a Torino, ma anche a livello mondiale: fu invitata infatti in diverse nazioni (Stoccarda 1996, Amsterdam e Chicago 1997, New Delhi 1998, Tokyo 2000) e fece conoscere ad una vastissima platea i migliori prodotti delle attività industriali del territorio ed anche dei suoi designer.
Le Olimpiadi invernali 2006 a Torino stimolarono la realizzazione della mostra con il titolo Piemonte Torino Design per le Olimpiadi della Cultura che nei due anni successivi toccò diverse città e nazioni (Canton, Seul, Ning Bo, Hong Kong, Kyoto, Hanoi, Belo Horizonte, Santiago del Cile, Istanbul, Bursa, Wrocław).
In tutto questo fervore culturale nel 2008 Torino fu nominata dall'ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) World Design Capital perché stava dimostrando di credere e puntare sul design come strumento per la crescita della cultura progettuale e leva di sviluppo economico-sociale della regione.
Nella primavera del 1999 la prof.ssa Vera Comoli Mandracci, Preside della Facoltà di Architettura, mi incaricò di redigere un programma formativo di un corso di laurea in Design, che prendesse avvio nell'a.a. 1999/2000, in quanto il diploma era giunto al compimento del triennio e la formazione doveva risultare più approfondita e coerente con lo sviluppo culturale e produttivo.
Fu un lavoro molto impegnativo per organizzare al meglio un'educazione culturale in armonia con l'ambito del design, in cui tutte le materie progettuali e scientifiche, comprendendo anche la virtualità, trovassero la loro specifica collocazione in un omogeneo sistema culturale.
Mi furono molto utili le ricerche che avevo condotto nel campo della sostenibilità ambientale, inserite come finalità progettuale nei miei corsi, così come i diversi workshop organizzati e condotti sia in Italia sia all'estero. Questa sensibilità entrò nel programma formativo al pari delle altre materie e fece parte del positivo confronto culturale con il primo corso di laurea, fondato nel 1993 al Politecnico di Milano, e con tutti gli altri che si aprirono via via nei diversi atenei italiani.
In seguito all'apertura del corso di laurea in Design e alla considerevole affluenza di studenti, fu aperto nell'a.a. 2001/02 il corso di laurea in Graphic & Virtual Design per preparare nuove figure professionali anche nel campo della grafica tradizionale e del sempre più diffuso ambito della virtualità.
Il consolidamento di queste due lauree e la prosecuzione delle mie ricerche sulla sostenibilità ambientale, sviluppate con progetti europei e nazionali e con l'incontro e la collaborazione con Gunter Pauli (ZERI e Blue Economy), portarono naturalmente, nel 2002, alla fondazione della laurea specialistica in Design del prodotto eco-compatibile (Ecodesign). La particolarità della didattica consistette nell'attivazione di moduli (i primi quattro, distribuiti nei semestri dei due anni, furono Innovazione, Virtual design, Componenti del prodotto e Sistemi aperti);



Fig. 1 – Giorgio de Ferrari con Achille Castiglioni.



Fig. 2 – Giorgio De Ferrari e Luigi Bistagnino, *Design d'esame. Dieci anni e più di progetti al corso di Disegno Industriale della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino*, Celid, Torino 1992.



Fig. 3 – Il logo del Diploma Universitario di Disegno Industriale di Torino.

ciascun modulo comprendeva 3-4 corsi di discipline progettuali, culturali e tecniche che sviluppassero un progetto comune, come studi reali, in cui i diversi saperi dialogassero con gli studenti nello sviluppo del progetto.
L'obiettivo era ed è ancora quello di preparare culturalmente gli allievi a sviluppare una visione sistemica nell'affrontare i loro progetti, in modo da non avere una visione autoriferita e lineare, ma da approfondirli in rapporto al sistema di relazioni in cui sono collocati.
Lo sviluppo delle ricerche in questo nuovo ambito ha portato, nel 2006, a modificare il titolo della laurea magistrale in Design sistemico e a intitolarla ad Aurelio Peccei, fondatore del Club di Roma.
Parte del gruppo di studenti del gruppo di ricerca *Design Sistemico* ha proseguito nel dottorato e poi è diventata docente interna molto attiva, oppure ha contribuito, come esterna, ad assumere la responsabilità di corsi, o, da posizioni di rilievo in aziende, a dialogare con la laurea magistrale; altri stanno proseguendo e sviluppando, in altri atenei, con corsi e ricerche, la visione sistemica acquisita.
Ora il mio augurio è che lo sviluppo dell'approccio sistemico possa sempre più espandersi e contribuire positivamente ad un equilibrato sviluppo culturale, sociale, produttivo e di reale benessere nei territori in cui s'inserirà.

Design per la città. Progetti, piani e strategie per la scena urbana

Design for the City. Projects, Plans, and Strategies for the Urban Scene

CLAUDIO GERMAK
Professore ordinario di Design, Politecnico di Torino
claudio.germak@polito.it

1. Una lezione lunga trent'anni

Nel 1969, durante la direzione di Giancarlo De Carlo, «Casabella» pubblica un numero doppio dal titolo *Arredo inurbano*: un attacco alle logiche di mercificazione dello spazio pubblico. Tra gli autori figurano architetti e docenti con i quali Giorgio De Ferrari stringerà, negli anni successivi, rapporti di amicizia e di confronto intellettuale.
C'è Giovanni Klaus Koenig, l'ironico professore fiorentino, autore di uno dei contributi più sarcastici sul design[1]. Nel 1989, De Ferrari lo inviterà a commentare pubblicamente i risultati di un workshop sull'arredo urbano, organizzato durante la sua presidenza della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino[2]. Fu una delle esibizioni più spiritose del maestro. Tra riferimenti colti e incursioni goliardiche, Koenig bollò come «ruffiani» i nostri schizzi di rilievo del contesto, corredati di testi scritti a mano: una delle passioni distintive di De Ferrari. Erano tanto accattivanti da restituire un'immagine fin troppo generosa di una realtà urbana povera e degradata. Da quel giorno smettemmo tutti di usare il disegno per rappresentare lo stato di fatto. Molto meglio la fotografia, implacabile nel mostrare il paesaggio per quello che era.
Negli anni successivi, De Ferrari e noi giovani associati di Studio mettemmo a punto un linguaggio di rappresentazione che intrecciava tecniche e scale diverse. Ci serviva per raccontare scene urbane spesso contraddittorie, nelle quali era difficile riconoscere un senso. Lavoravamo quasi sempre su luoghi minori: periferici per posizione, certo, ma anche poveri di riferimenti e di stimoli. Ci ripetevamo allora una raccomandazione di Gordon Cullen[3], che avevamo discusso più volte: «Ogni città e ogni suo pezzo ha sempre qualcosa da comunicare». Vero, ma ci vollero anni per applicarla.
Bert McClure, redattore della rivista francese «Urbanisme», si accorse del nostro lavoro e gli dedicò un lungo articolo. Osservò che i nostri disegni mescolavano le tecniche del fotoromanzo con quelle del fumetto. Aveva colto nel segno. Il nostro armamentario comprendeva una fotocopiatrice in bianco e nero su carta termica, penne a china,

1 Giovanni Klaus Koenig, *Il design è un pipistrello mezzo topo e mezzo uccello*, introduzione di Pierluigi Spadolini, La casa Usher, Firenze 1991.
2 Studio De Ferrari architetti (a cura di), «A&RT» XLIII-8-10, agosto-ottobre 1989, *Workshop arredo urbano*.
3 Gordon Cullen, *Townscape*, Reinhold Publishing Corporation, New York 1961.

BY-NC-SA

DOI: 10.69100/A_RT.202603.06

pastelli, pennarelli colorati e, soprattutto, il magico correttore bianco. Nessun altro mezzo sapeva far risaltare altrettanto bene i contorni di schizzi e collage.
Ma torniamo ad *Arredo inurbano*, che De Ferrari aveva letto con convinta approvazione. Tra le sue pagine compariva anche Piero Sartogo, architetto romano dalla spiccata verve polemica. Il suo saggio-denuncia, *Prolegomena alla problematica della città*, prendeva di mira un modo autoritario e privo di pianificazione di intervenire sullo spazio pubblico.
Sartogo rifiutava l'idea dell'arredo urbano come semplice «design di abbellimento»: una disseminazione di panchine, lampioni e fioriere. La città, sosteneva, è un sistema di relazioni, e il suo aspetto rende visibili forze economiche, flussi sociali e decisioni politiche. Da qui la critica alla mercificazione dello spazio pubblico, ridotto a fondale per il commercio e l'automobile. Al cittadino restava il ruolo di consumatore; segnaletica e infrastrutture viarie diventavano i segni di quell'occupazione capitalistica.
De Ferrari condivideva pienamente queste critiche e le portò nelle sue lezioni universitarie tra gli anni Ottanta e Novanta. Erano viaggi per immagini attraverso lo spazio pubblico europeo e le sue attrezzature, dalle capitali ai centri minori. Esempi virtuosi e situazioni conflittuali si alternavano ad aneddoti e osservazioni sottili.
Imparammo molto: dall'organizzazione di uno spazio al dettaglio costruttivo di un arredo. Insegnava un processo progettuale completo, capace di attirare ai suoi Corsi generazioni di studenti appassionati all'osservazione e al progetto. Imparammo anche ad aggirare il terrore del foglio bianco, affrontando il lavoro per gradi, partendo dal sistema di esigenze a cui il progetto doveva rispondere.
Ci abituammo a interrogarci sulla funzione delle nostre proposte, sul significato delle forme e sul loro valore ambientale, sociale, culturale, didattico ed economico. Acquisimmo criteri per progettare con consapevolezza, tenendo insieme i bisogni delle persone e le caratteristiche dei luoghi.
De Ferrari ce lo ricordava spesso: a casa propria, ognuno è libero di scegliere il proprio arredo; quello dello spazio pubblico, invece, lo si subisce. Il progettista deve dunque sapersi porre domande, prima ancora di dare risposte. Deve osservare, dedurre e, soltanto allora, disegnare.

2. Concorsi e incarichi

Eravamo sempre più convinti che progettare lo spazio pubblico richiedesse di intrecciare le competenze dell'architetto e quelle del designer. Negli anni Ottanta, i concorsi dedicati a questa disciplina emergente si moltiplicarono, in particolare in Europa. Anche se ancora poco frequentati, riguardavano soprattutto due temi: la riqualificazione dei centri storici, nelle città grandi e piccole, e l'organizzazione di luoghi speciali o coordinati da un piano direttore.
Il primo concorso lo vincemmo nel 1983, quando ancora non eravamo associati allo Studio e non in tema urbano: riguardava la segnaletica e le informazioni per il Parco Nazionale del Gran Paradiso. Presentammo un book scritto a mano, con una calligrafia nervosa, e fotografie di modelli in legno e carta immersi in un paesaggio tridimensionale. Una sorta di rendering fotorealistico ante litteram.
Nel 1986 arrivò il concorso per *Les équipements du parc de la Villette*, a Parigi. Conquistammo un onorevolissimo secondo posto e scoprimmo





Figg. 1-2 – Concorso ad inviti per l'arredo del Parco de la Villette, Parigi 1986. Secondo premio

la genialità di Philippe Starck, che si aggiudicò l'incarico con un progetto interamente in alluminio. Ricordiamo ancora il racconto di Vittorio Jacomussi, nostro delegato alla presentazione: «Uno Starck geniale e ingombrante, per il fisico e per quel modo sicuro, quasi spavaldo, di stare in scena. Nel gran finale dona a Madame Mitterrand una valigetta con i modellini delle attrezzature in fusione di alluminio, simili a gioielli. Chapeau!».

Secondi, dunque, grazie anche ai materiali e alle tecnologie innovative con cui avevamo risposto alla richiesta di un parco che voleva essere futuristico e spettacolare in tutto. Avevamo immaginato sedute a postura libera in cemento polimerico, con schienali in rete metallica «pre-vandalizzati» che sembravano ali di farfalla; punti d'acqua a spirale, pertanto accessibili a diverse altezze; un sistema di illuminazione con riflettori bianchi, ricavati dal profilo del solido fotometrico delle sorgenti luminose.

Il 1986 fu anche l'anno dei progetti di design per Torino; il 1990, quello dei Mondiali di calcio a Roma. Torino divenne un laboratorio per sperimentare una collezione di attrezzature richieste dalle aziende municipalizzate dei trasporti e dei rifiuti, allora ATM e AMIAT. Le accomunavano l'alluminio, resistente e durevole, e un disegno sobrio, quasi neutro, adatto a una presenza diffusa in città. Solo alcune modanature venivano ripetute sui vari modelli, *trait d'union* espressivo e funzionale: convogliano l'acqua meteorica e, agendo come nervature, irrobustiscono le superfici.

Già allora, però, pensavamo che gli oggetti dovessero dialogare con il luogo in cui sarebbero stati collocati. Le coperture delle fermate, concepite come micro-architetture, cambiavano forma e dimensione secondo il contesto: con volta a botte fuori dal centro ideale della città; piane, ma con volumi sovrapposti e aperti per arieggiare e illuminare, come insegnava Guarino Guarini con la cupola del Duomo, nelle zone più centrali. Del resto, già nel 1983 aveva riscosso consenso la proposta di differenziare le coperture dei chioschi progettati in serie per Torino dallo Studio Sottsass: una per le edicole, una per i bar e una per i fiorai[4].

Con il progetto per V*ia Po, Piazza Vittorio Veneto e la Gran Madre di Dio*[5] il nostro sguardo sullo spazio pubblico si allargò davvero. Cominciammo a considerare l'intera scena urbana: le vocazioni dei singoli luoghi e i criteri di riqualificazione ambientale, il recupero di portici e cortili come nuovi centri culturali e commerciali, il disegno del suolo e quello per un arredo coordinato.

4 Nel 1982 l'Assessorato all'Arredo Urbano incarica lo Studio Sottsass per il progetto di chioschi polifunzionali, servizi igienici pubblici e supporti pubblicitari per lo spazio urbano. Nel corso del 2026, decine di questi chioschi sono stati assegnati ad associazioni e privati attraverso gare che richiedono un progetto tecnico di recupero e manutenzione della struttura.

5 Giorgio De Ferrari, Andrea Job, Chiara Ronchetta, *Recuperare la città: via Po a Torino,* Editrice in ASA, Roma 1990.





Figg. 3-4 –Sistema di attrezzature a terra per ATM Torino, 1986.

Anche il disegno diventò un lavoro collettivo. Il chilometro che unisce piazza Castello alla chiesa oltre il Po occupava più di tre metri di carta da lucido. Alla fine di ogni riunione, le decisioni prendevano forma su quella lunga superficie, attraverso tecniche grafiche diverse. Volevamo che il progetto raccontasse sé stesso con i disegni e poche note, e che potesse parlare anche a chi non era del mestiere.

3. Progetto e ricerca

La vera svolta metodologica arrivò all'inizio degli anni Novanta. Capimmo che i Piani per la scena urbana, destinati a prendere forma nel medio e lungo periodo, non potevano nascere soltanto nei nostri atelier. Anche il Piano diventò così un lavoro collettivo: si discuteva e si disegnava a più mani, coinvolgendo anzitutto gli Uffici Tecnici comunali, che ne avrebbero seguito l'applicazione nel tempo. Chiamavamo quegli incontri *Workshop di Design per la città*. Cominciarono a Venezia Mestre e proseguirono a Borgosesia, Santhià, Ciampino, Torino, Sanremo e in altri comuni, anche dopo il Duemila.
Negli anni successivi, De Ferrari intrecciò queste esperienze sul piano professionale, accademico e politico. Voleva trasmettere un metodo di approccio al *townscape*[6] capace, anche alla scala dell'arredo urbano, di creare relazioni tra attori e competenze diverse.
Due pubblicazioni, uscite a dieci anni di distanza, raccontarono alcuni risultati e tracciarono le linee guida per progettare lo spazio pubblico attraverso il confronto tra paesaggista urbano e designer. La prima, del 1994, era un vero manuale: *Il piano AU. Problematiche ed aspetti metodologici*[7]. Illustrava le strategie per affrontare i diversi elementi della scena urbana: spazi, funzioni, attori, verde, colore, luce, commercio e attrezzature. Del suono, allora, ancora non si parlava.
La seconda, *Strategie di immagine urbana per l'area metropolitana*[8], nacque nel 2004 da una ricerca che riuniva storia, sociologia e progetto, insieme ad accademici e funzionari dell'Ufficio AU di Torino. Al centro c'era una mappa della scena urbana: una classificazione degli spazi pubblici fondata sulla loro storia, ma anche sulle qualità paesaggistiche e sul ruolo strategico. Ancora oggi quella mappa offre una lente per leggere Torino attraverso le sue «porte novissime», «gli assi rettori», «i viali parco» e le altre categorie che ne definiscono in modo univoco il paesaggio.
Ma come nacque? Partivamo di prima mattina con la mia 500 dal tetto apribile, da cui svettava Vera Comoli, grande studiosa della storia urbanistica torinese. Giravamo per strade e piazze osservando la città, seguendo i tracciati delle cinte daziarie e dei percorsi reali che collegavano

6 L'opera nasce come critica a un'urbanistica fredda e razionale attraverso cui nascevano nuove parti di città nel dopoguerra, contrapponendole un approccio organico, legato alla vita quotidiana, alla memoria e alla varietà spontanea dei luoghi.
7 Giorgio De Ferrari, Claudio Germak, Vittorio Iacomussi, Osvaldo Laurini, *Il piano AU. Problematiche e aspetti metodologici*, NIS La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994.
8 Claudio Germak (a cura di), *Strategie di immagine urbana per l'area metropolitana*. Convenzione fra Torino Internazionale e Politecnico di Torino, Lybra Immagine, Milano 2004.

le dimore sabaude. Immaginavamo rotatorie capaci di segnalare le eccellenze del territorio agli ingressi di Torino e giardini legati alle attività dei quartieri: il giardino mercato, quello acquatico, quello della salute.
A un certo punto Vera esclamò: «Certo, le strade non sono più soltanto per le automobili. Ma facciamo in modo che anche i sensi di marcia aiutino a leggere correttamente la città». Ne seguì una lettera all'amministrazione cittadina, con alcune proposte di inversione. Una riguardava i Quartieri Militari disegnati da Juvarra: allora (...anche oggi) vi si arrivava dal retro, perdendo la vista del magnifico fronte barocco.

4. E-motion: spazi in movimento, spazi emozionali

A tutti, almeno una volta, è venuta voglia di spezzare la routine: quella che, giorno dopo giorno, ci rende meno attenti ai luoghi e meno legati a essi. A volte basta cambiare un orario, incontrare persone diverse o scegliere un'altra strada per andare al lavoro o a studiare. Anche gli psicologi lo suggeriscono.
Partendo da questa idea, dopo il Duemila con De Ferrari ci chiedemmo più volte come portare più movimento nella scena urbana: qualcosa che attirasse cittadini e visitatori, fosse anche soltanto per curiosità. Gli spazi pubblici devono essere flessibili, capaci di accogliere attività diverse con pochi adattamenti o senza alcuno. Perché, allora, non immaginare anche una città che cambi aspetto nel tempo, grazie ai fenomeni naturali, oppure attraverso l'intervento delle persone? La luce del sole e le ombre, l'illuminazione notturna, il verde che muta colore, l'acqua, l'aria e il suono: tutti possibili ingredienti di una nuova alchimia urbana.
Nei testi che accompagnavano i nostri progetti (anche di concorso) citavamo spesso l'idea di Walt Disney: un parco spettacolo doveva saper richiamare il pubblico almeno due volte l'anno[9]. Senza trasformare la città in un luna park, lavorammo a lungo sulle possibilità offerte da quell'intuizione. Quando arrivò l'occasione di progettare il ponte Carpanini sulla Dora, a Torino, affiancammo alla struttura viabile una lunga e profonda gradonata in legno. Il ponte poteva sollevarsi di un

9 David Younger, *Theme Park Design and the Art of Themed Entertainment*, Theme Park Press, Orlando USA 2016. La guida tecnica più approfondita sulle logiche di design e sulle strategie operative usate per stimolare le visite ripetute nel tempo.

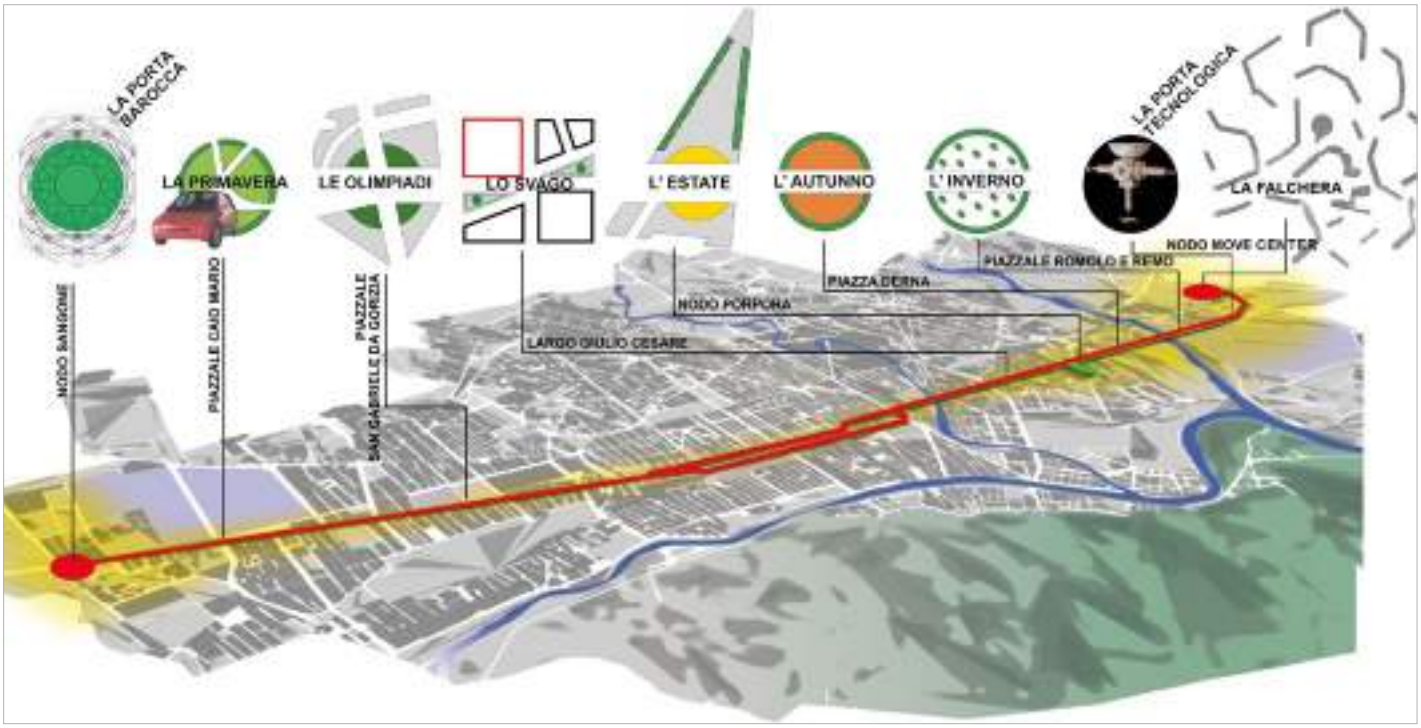


Fig. 5 – Landmark urbani lungo il percorso tramviario Linea 4, Torino 2003.

10 Lo studio *Public Spaces - Public Life* (2007) è una celebre analisi urbana redatta da Gehl Architects (fondata dall'architetto Jan Gehl) su commissione della Città di Sydney.





Figg. 6-7 – Architetture per l'accoglienza: l'Ospedale Evangelico Valdese, Torino 2004.

metro durante le piene; la gradonata, protesa sul fiume come un teatro a sbalzo, avrebbe potuto ospitare spettacoli di giochi d'acqua.
Accoglienza e un pizzico di spettacolarità divennero così ingredienti essenziali dei nostri progetti, negli spazi pubblici e in quelli aperti al pubblico, all'esterno come all'interno. È con questo spirito che, nel 2004, nacque il progetto per l'Ospedale Evangelico Valdese di Torino. Si entrava in una struttura pubblica e ci si sentiva accolti come nella hall di un albergo: materiali di pregio, una copertura avveniristica sopra l'antico cortile di una casa di ringhiera con intorno i suoi tipici ballatoi. A sorprendere erano anche gli ascensori, decorati con immagini ingrandite e colorate di due opere di Rembrandt, *Abramo* e *Tommaso*. De Ferrari, e soprattutto il suo Studio, estese questo principio dall'architettura alla scala urbana. Era convinto che un luogo capace di attrarre persone acquistasse vivacità e vitalità, richiamando altre persone. Come diceva l'architetto Jan Gehl: «People go where people are»[10].

Minestrina o carnevale di Rio

Thin soup or the Rio Carnival

DAVIDE E GABRIELE ADRIANO
Architetti
info@adrianodesign.it

Per chi ha studiato architettura a Torino negli anni Novanta, Giorgio De Ferrari era un professore burbero, esigente, temuto, che insegnava una disciplina astrusa. Per noi è stato molto di più. È stata la persona che ci ha fatto scoprire il Disegno Industriale, il nostro relatore di tesi, il primo committente vero, il collega più anziano che ci ha voluti accanto a sé nell'avventura del primo corso di laurea in Disegno Industriale del Politecnico di Torino. In una parola, un maestro.
Questo non è un saggio critico sulla sua opera, che altri ricostruiscono in queste pagine con altra competenza. È la testimonianza di due ex allievi che del design hanno fatto la loro vita e un mestiere e che, a distanza di trent'anni, si accorgono di usare ogni giorno quello che lui ha insegnato loro.
Il corso di Disegno Industriale, tenuto da Giorgio De Ferrari, era l'unico insegnamento di design della Facoltà di Architettura di Torino. Era facoltativo, e quasi tutti lo evitavano a piè pari. La parola "design" non la conosceva quasi nessuno (oggi sembra inverosimile), nemmeno tra gli studenti di architettura; che cosa facesse un designer industriale, ancora meno. Per molti dei nostri compagni era una stravaganza, un corso impegnativo, lontano dal tema dell'architettura, dedicato ad una materia di cui non si capiva lo scopo.
C'era poi la fama del docente: Giorgio era noto per essere duro, spietato nei giudizi lapidari. Le sue revisioni settimanali erano celebri, non era raro vedere qualcuno uscirne in lacrime. Chi restava scopriva che dietro quella durezza c'era un'idea e uno scopo preciso: il progetto è una cosa seria; un giudizio indulgente non aiuta nessuno a migliorarsi.
Allievo di Carlo Mollino, con cui si era laureato nel 1961, poi assistente di Roberto Gabetti e in seguito collaboratore di Achille Castiglioni, De Ferrari concepiva il design come una forma particolare del progetto di architettura, non come una disciplina separata. Per noi, che pensavamo di diventare architetti, questa continuità fu decisiva: il design non è altro rispetto all'architettura, è solo un'altra scala del progettare.
Ci piace raccontare Giorgio per le storie che abbiamo condiviso. Abbiamo conosciuto il giudizio di Giorgio anche fuori dall'aula. Ancora studenti di Architettura, proponemmo a Olivetti, che in quegli anni era ciò che Apple è oggi, un workshop autogestito di soli studenti (una grande provocazione istituzionale) per immaginare il futuro dei computer dell'azienda. Olivetti fornì i computer su cui lavorare. Noi trovammo altri sponsor tecnici per la sede e per la stampa delle presentazioni e coinvolgemmo come tutor anche alcuni amici appassionati al design come Giulio Iachetti e Sara Dal Gallo. Ne uscì un lavoro di visione, fatto di scenari e prodotti futuri, che entusiasmò il responsabile della ricerca

BY-NC-SA

DOI: 10.69100/A_RT.202603.07

e sviluppo, Giacomo Viletto, e l'azienda. Olivetti ci mise a disposizione il suo laboratorio di modelli presso lo studio di Michele De Lucchi, e così ci trovammo a lavorare accanto a De Lucchi, al responsabile del Design di Olivetti, Lanfranco Perotti, e al modellista Erminio Rizzotti. L'esperienza si concluse con una mostra nella Sala delle Colonne del Castello del Valentino, la stessa che accoglierà quella dedicata a Giorgio.
All'inaugurazione Giorgio era in prima fila. Si disse stupefatto della qualità dei disegni, delle stampe e dei modelli oltre che dei progetti. Non lo disse, ma crediamo che in quel lavoro abbia letto anche altro: la capacità di gestire un'operazione complessa in totale autonomia, la padronanza delle nuove tecnologie, il non aver paura di accettare sfide oltre il ragionevole.
Il momento in cui la strada di Davide ha cambiato direzione ha la forma di una battuta. Era arrivato il momento di scegliere il relatore di tesi e Davide aveva già ricevuto più proposte, anche da docenti di riconosciuta fama. Giorgio gli chiese se volesse fare la tesi con lui. Davide rispose che aveva già diverse richieste da valutare. La replica arrivò secca: «se preferisci la minestrina al Carnevale di Rio, è una tua scelta». La frase lo fece sorridere, ma lo convinse all'istante. Era insieme una battuta, una provocazione e una dichiarazione d'intenti, ed era tutto Giorgio, nessuna trattativa, nessun compromesso, una sintesi fulminante e la determinazione di chi sa esattamente che cosa sta proponendo. Sintesi e determinazione sono proprio le due qualità che distinguono un bravo designer. Quella che poteva sembrare una risposta provocatoria e fuori dagli schemi, era in realtà una grande lezione, quella che possiamo definire un'epifania.
La tesi che Giorgio propose era sperimentale, prevedeva un correlatore, il prof. ing. Muzio Gola della Facoltà di Ingegneria, e un obiettivo concreto: progettare un mezzo che risolvesse un grave problema di sicurezza sul lavoro. Il risultato fu il progetto di un carrello elevatore rivoluzionario. Fu una scoperta. Il disegno industriale di quegli anni era dominato dall'arredo: sedie, lampade, mobili. Un carrello elevatore apriva un mondo diverso e poco esplorato, in cui il designer poteva fare la differenza e assumersi una responsabilità reale nei confronti di chi usa il prodotto ogni giorno. Non è la stessa cosa disegnare una poltrona e disegnare una macchina da cui dipende l'incolumità di chi la guida. Quella tesi insegnò a Davide che il design ha una profonda ricaduta sociale e che il progetto comincia dal problema, non dalla forma. Giorgio insegnava un metodo di progettazione basato sulla ricerca, sulle correlazioni, sull'evoluzione e sull'individuazione chiara delle esigenze prima che delle soluzioni. È il metodo che ancora usiamo nel nostro studio e che funziona oggi come negli anni Novanta, quando lui cominciò a insegnarlo. A questo aggiungeva due cose che non ci sono in nessun programma di esame: la determinazione con cui affrontare i problemi e la passione per un mestiere che sapeva rendere affascinante anche a chi, come noi, ci era arrivato quasi per caso.
Anche Gabriele scelse Giorgio come relatore di tesi. La sua tesi fu una macchina professionale per il caffè espresso e il progetto occupò quasi un intero anno, scandito da infinite e interminabili revisioni. Le revisioni con Giorgio erano adrenaliniche. Spesso si arrivava convinti che il progetto fosse ormai fatto e finito, e lui, in un attimo, con quel suo tono severo e asciutto, era capace di rimettere tutto in discussione e di smontarlo completamente. Gabriele ricorda una revisione a pochi mesi dalla data della tesi. Aveva ridisegnato per l'ennesima volta la bancalina poggiatazze della macchina e Giorgio continuava a non esserne convinto. Ne nacque un confronto accesissimo: Gabriele difendeva la sua soluzione, Giorgio continuava a smontarla. Ad un certo punto, gli



Convegno "Design italiano: ieri, oggi, domani", Vanni Pasca, Giorgio De Ferrari.

disse: «non siamo qui per fare una macchina per il caffè. Siamo qui per fare la macchina per il caffè. Una macchina che tra trent'anni possa ancora essere esposta alla Triennale di Milano».
Per capire davvero quelle parole, Gabriele ci ha messo molti anni. Quella macchina per il caffè diventò poi davvero un prodotto. CMA la mise in produzione con i marchi Astoria e la chiamò *Sibilla*. Rimase a catalogo per più di venti anni, stupendo tutti per la sua longevità decisamente fuori dal comune, e ancora oggi è ricercata e venduta dai collezionisti. E, alla fine, come molti altri prodotti che avremmo disegnato negli anni successivi, arrivò davvero in mostra alla Triennale di Milano, cambiò radicalmente l'azienda produttrice con cui abbiamo continuato a collaborare per più di veti anni. Ma Giorgio, questo forse lo sapeva già.
Ancora studente di architettura, Davide ha lavorato per circa sei mesi nello Studio De Ferrari. Fu la prima esperienza di progetto vero, con un committente, dei vincoli e delle scadenze. In quei mesi lavorò al progetto grafico della comunicazione e alle paline di fermata della GTT, l'azienda dei trasporti torinese. Quelle paline e quella grafica di comunicazione sono ancora oggi in uso nelle strade di Torino, esattamente come le avevamo progettate. Per un giovane studente non poteva esserci lezione migliore: un prodotto progettato bene non ha una scadenza, la sua durata è la misura più onesta della sua qualità e della sua sostenibilità. Giorgio lo sapeva e lo pretendeva.
Quando fu incaricato di dar vita al primo corso di laurea in Disegno Industriale del Politecnico di Torino, di cui quest'anno si celebra il trentennale, Giorgio fece una scelta coraggiosa. Invece di attingere soprattutto al mondo accademico, costruì una squadra di docenti che venivano quasi tutti dalla professione e dall'industria: tra loro l'ing. Lorenzo Ramacciotti, l'ing. Roberto Piatti, Giuliano Molineri, l'arch. Giuseppe Raimondi. Era la sua idea di design messa in pratica: una disciplina che si impara da chi i prodotti li fa davvero tutti i giorni.
In quella squadra chiamò anche Davide, laureato da pochi mesi, a realizzare e condurre il Laboratorio Modelli, dove poi ha insegnato Modelli



per il Disegno Industriale per dieci anni, tra i più giovani docenti del Politecnico. Trovarsi, ancora ventenne, accanto a figure di quel calibro era motivo di grande orgoglio e, va detto, anche di un certo timore. Il laboratorio andava costruito da zero. Giorgio gli affidò un budget enorme e carta bianca. Per Davide fu l'incarico più difficile della sua vita: pensò che fosse un pazzo ad affidare un compito simile ad un ragazzotto presuntuoso, privo di esperienza e armato solo del coraggio di accettare qualsiasi sfida gli venisse proposta. Ma era lo stesso coraggio che avevamo avuto noi, appena ventenni, quando ci presentammo a Olivetti. Giorgio lo aveva riconosciuto in prima fila al Valentino, e ora lo faceva suo. Il risultato ha dato ragione a entrambi.

C'è poi un altro insegnamento di Giorgio che ha avuto conseguenze imprevedibili sulla nostra storia professionale. Per i suoi corsi utilizzava spesso come tema d'esame un concorso internazionale di design, al quale faceva partecipare tutta la classe. All'epoca i concorsi erano pochi, di grande serietà e qualità, selettivi e con premi in denaro importanti. Per noi, partecipare ai concorsi divenne presto una prassi, quasi un hobby. Cominciammo a vincerne molti e, ancora studenti, ci trovammo a guadagnare quelli che ci sembravano "soldi facili" ma soprattutto a costruire un curriculum piuttosto insolito: premi internazionali e progetti colti, liberi dalle richieste e dai compromessi di una committenza industriale.

Fu grazie a quel curriculum bizzarro che iniziammo, ancora prima della laurea, a lavorare come designer esterni per Giugiaro Design. Erano progetti spot per clienti internazionali di grande notorietà, da realizzare in tempi strettissimi. Il lavoro era diventato tanto e ben pagato e, con l'incoscienza imprenditoriale dei vent'anni, decidemmo di investire tutti i nostri guadagni (e qualcosa in più) per acquistare uno spazio e aprire il nostro primo studio professionale. Subito dopo l'acquisto, improvvisamente il direttore di Giugiaro Design cambiò e noi ci trovammo da un giorno all'altro senza più lavoro e sommersi dalle spese.

Era chiaro che la nostra unica via di uscita fosse trovare subito un altro lavoro, e ci giocammo subito la carta dei nostri due progetti più importanti e ambiziosi: le nostre tesi di laurea. Nel giro di un mese abbiamo trasformato la tesi di Gabriele sulle macchine del caffè nel prodotto *Sibilla* per la CMA di Susegana e la tesi di Davide sul carrello elevatore nel primo trattore agricolo della Merlo di San Defendente.

A pensarci oggi, una parte importante della nostra storia professionale nasce proprio lì: dai concorsi che Giorgio ci aveva insegnato ad affrontare come progetti veri e da due tesi sulle quali ci aveva obbligato a lavorare fino a quando non fossero più semplici esercizi universitari.

Per questo c'è un ricordo che ci fa ancora sorridere. Giorgio era sempre sinceramente stupito che riuscissimo a guadagnarci da vivere e bene facendo i designer. Secondo lui era un lavoro poco riconosciuto sul piano economico e spesso sottopagato. Ogni volta che ci incontrava tornava a chiedercelo: come fate? Era una domanda affettuosa e un po' ironica che non voleva risposta. Ma dentro c'era anche il segno di quanto il mestiere fosse cambiato in pochi anni, in parte proprio grazie a lui. Quando insegnava a noi, il design era una stravaganza per pochi architetti; oggi è una professione riconosciuta, con corsi di laurea specifici, imprese e studi che ne vivono.

Se in ventisette anni di attività siamo riusciti a farne un lavoro, è perché lui ci aveva dato gli strumenti per farlo: il metodo, la capacità di dialogare con l'industria, l'abitudine a non accontentarci mai del risultato.

Un'altra scena che ricordiamo con affetto è l'incontro che organizzammo tra Giorgio e un altro grande del design italiano, Vanni Pasca, anch'egli grande amico e maestro. Stranamente non si erano mai

incontrati e conosciuti, mettere vicine, sul palco di una conferenza due personalità così importanti e forti era un azzardo ma ne uscì una serata strepitosa, ricca di contenuti una vera pagina del design del nostro paese.
Giorgio è stato un uomo di sintesi e determinazione. Chi lo ha avuto come professore ne ricorda la durezza e la capacità di insegnamento; chi ha avuto la fortuna di lavorargli accanto ricorda anche la generosità di chi apre porte senza farlo pesare. A noi ha dato una direzione, un metodo e la convinzione che essere un designer è essere un progettista e non è solo un mestiere, è un modo di leggere la vita, di affrontare e risolvere i problemi. Da quella lezione provengono anche i riconoscimenti che il nostro lavoro ha ricevuto, tra cui due Compassi d'Oro: un traguardo non scontato che dobbiamo in buona parte a ciò che abbiamo imparato da lui. Proprio per questo ci sembra giusto affermarlo qui. Giorgio quel premio lo conosceva bene: socio ADI dal 1960, una Menzione d'Onore per il Sabaudo, giurato del Compasso d'Oro nel 2014. Se c'è un riconoscimento che Giorgio merita sicuramente, è il Compasso d'Oro alla Carriera. Non per un singolo oggetto, ma per la dedizione di una vita alla crescita culturale della disciplina: il primo corso di laurea in design a Torino, le generazioni di progettisti formate, le mostre promosse, la città trattata come un progetto di design.
Trent'anni dopo la nascita del corso di laurea che ha voluto, possiamo dirlo: il carnevale di Rio che ci aveva promesso c'è stato davvero. Grazie Giorgio.

Leggere il progetto. Giorgio De Ferrari interprete degli arredi di Carlo Mollino e Mario Passanti

Reading the Project. Giorgio De Ferrari on the Furniture of Carlo Mollino and Mario Passanti

DAVIDE ALAIMO
Architetto e storico del design
davalaimo@gmail.com

Tra gli scritti di Giorgio De Ferrari vorrei evidenziare due testi che ho trovato di luminoso esempio nel corso dei miei studi. Si tratta di saggi su due autori apparentemente antitetici: uno dedicato ai mobili in compensato curvato di Carlo Mollino e l'altro ai mobili progettati da Mario Passanti nel corso della sua carriera.
Su Carlo Mollino si è scritto tanto, forse troppo, soprattutto dopo i recenti ed eccezionali risultati d'asta ottenuti da alcuni dei suoi mobili. Pochissimi però se ne erano già occupati negli anni '80, periodo in cui i lavori dell'architetto torinese stavano uscendo dall'oblio, e pochi, anche dopo, se ne sono interessati con l'attenzione di De Ferrari. Su Passanti, invece, gli scritti non sono numerosi e la sua produzione è stata trattata sulle riviste specializzate al tempo della realizzazione dei progetti o in pochi testi molto specialistici, il che rende il saggio di De Ferrari particolarmente significativo.
De Ferrari si occupa di Mollino in un testo su Atti e Rassegna di novembre-dicembre 1989[1], l'anno della grande mostra alla Mole Antonelliana. Quella di De Ferrari è una conoscenza diretta, da allievo, perché Mollino fu relatore della sua tesi di laurea e, dopo, a metà degli anni '60, da professionista fu suo "consulente" in materia di compensato curvato. Deferrari e il collega Mario Semino si erano infatti rivolti al loro ex docente per alcuni consigli in merito a un progetto che stavano preparando per il concorso del MIA, Mostra Internazionale di Arredamento di Monza del 1964.
Mollino non diede ai due giovani architetti soluzioni, ma indicazioni per "leggere" i suoi mobili e «guadagnarne la comprensione costruttiva»[2]. De Ferrari si avvicinò allo studio con perplessità: «quanto mi accingevo a fare, non avrebbe poi sminuito il fascino degli oggetti che ammiravamo? Non è forse vero che il grande esercizio illusionistico perde di suggestione quando se ne apprende il "trucco" che lo consente?»[3]. Sono proprio le riflessioni fatte all'epoca che gli hanno permesso di indagare approfonditamente un mobile «da ritenersi il punto di arrivo nella tecnologia del compensato curvo: il tavolo Lattes, del 1952»[4]. L'autore ci prende per mano e ci guida nella complessa decifrazione

1 Giorgio De Ferrari, intervento in *La Mostra e la memoria*, in «A&RT» XLIII-11-12, novembre-dicembre 1989, *Atti del convegno su Carlo Mollino*, pp. 321-326.
2 *Ibid.*, p. 322.
3 Ivi.
4 Ivi.

DOI: 10.69100/A_RT.202603.08
BY-NC-SA

del progetto: «tagliati i tiranti diagonali, immaginiamo ora di stendere il tavolo su un piano. Permane l'immagine zoomorfica: da una sorta di scheletro passiamo ad una sorta di pelle tesa»[5].
L'aspetto progettuale e quello costruttivo sono indagati in maniera magistrale: la nostra guida, infatti, non è uno storico dell'arredamento o delle arti applicate in senso puro, è innanzitutto un designer. De Ferrari arriva infatti a illustrare il suo testo con esplosi, disegni e schemi per permetterci di interpretare gli artifici messi in opera dalla falegnameria Apelli e Varesio sulle indicazioni di Mollino. Questo rende il testo su Atti e Rassegna una mosca bianca nella letteratura molliniana, che quasi mai si è occupata dell'aspetto tecnico, privilegiando l'aspetto formale o, addirittura, il più fascinoso aspetto magico ed esoterico (Figura 1).
Il saggio su Passanti, intitolato *Mobili e arredi*, si trova nel volume curato da Riccarda Rigamonti, *Mario Passanti architetto e docente universitario*, ed è dell'anno seguente[6]. È lo stesso De Ferrari che mette a confronto i due autori: «la marcata venatura conferisce una certa artigianale rudezza: caratteri che contribuiscono alla definizione di quell'atmosfera lontana da sofisticherie che Passanti intendeva raggiungere. Curioso un confronto con i coevi mobili di Carlo Mollino che appaiono da questi lontanissimi: sofisticati quanto mai anche quando utilizzano i materiali più poveri e presentano finiture approssimate»[7].

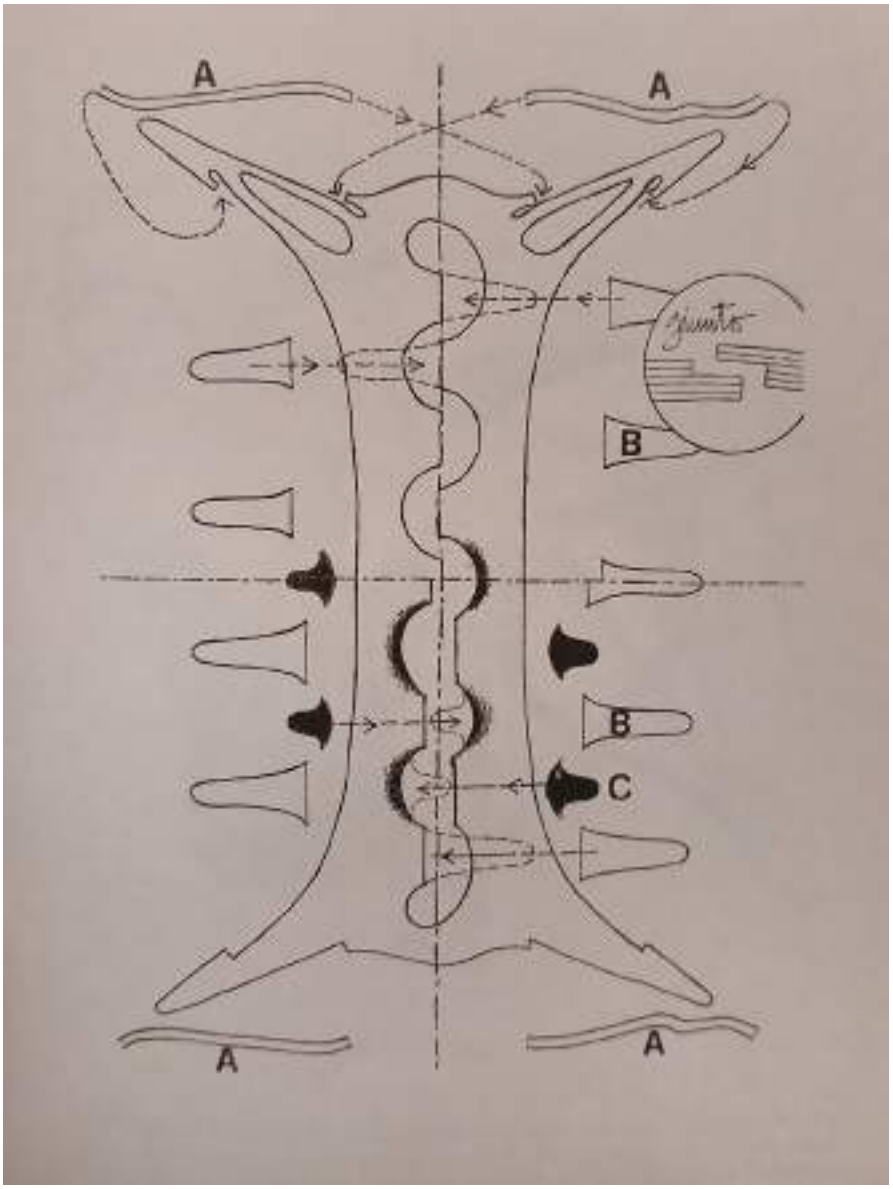


Fig. 1 – Giorgio De Ferrari, schema dello sviluppo planare del tavolo di Mollino. Da «A&RT» XLIII-11-12, novembre-dicembre 1989, *Atti del convegno su Carlo Mollino*.

5 *Ibid.*, p. 323.
6 Giorgio De Ferrari, *Mobili e arredi*, in Riccarda Rigamonti (a cura di), *Mario Passanti. Architetto e docente universitario*, atti del seminario di studi (Facoltà di Architettura di Torino, 5-6 dicembre 1990), Celid, Torino 1995, pp. 141-146.
7 *Ibid.*, p. 142.

8 *Ibid.*, p. 144.





Fig. 2 – Mario Passanti, sgabello egizio. Collezione Chiara Passanti. Fotografia di Davide Alaimo.

Fig. 3 – Mario Passanti, seggiolone in legno di noce. Collezione Chiara Passanti. Fotografia di Davide Alaimo.

Per illustrare il lavoro di Passanti De Ferrari usa ovviamente un registro diverso, tralascia l'aspetto tecnologico ed esecutivo, che in Passanti esiste solo in funzione della suggestione espressiva, evidenziando invece le suggestioni culturali, gli archetipi e la ricerca del confort, della protezione e del calore domestico. De Ferrari visita l'ultima dimora di Passanti, un appartamento dal taglio particolarmente curato dove sono custoditi, come in un piccolo museo, i mobili realizzati negli anni, devotamente conservati e utilizzati dalla figlia Chiara. Tra i mobili descritti lo sgabello egizio, un piccolo mobile dalla storia millenaria che Passanti ridisegna per farne un vero archetipo. Una seduta che era solito regalare agli amici, mi è capitato di trovarne nelle abitazioni di vari suoi colleghi (Figura 2). Un altro dei mobili analizzati è il seggiolone disegnato alla fine degli anni '30. Una sedia "materica" da percepire anche con il tocco della mano: «levigata: ogni parte sembra essere modellata dall'uso e dal tempo. Forse delle antiche ossa. Una sensazione che ci pare di avere conosciuto di fronte ai ben noti mobili di Carlo Mollino»[8] (Figura 3).

Un corto circuito quindi, tra i due autori, che ad una lettura superficiale sarebbe sembrata quasi scandaloso, in realtà De Ferrari ci fa notare che per strade diverse entrambi cercarono una colta (neobarocca?) alternativa al movimento moderno.

Non voglio rovinare il piacere della lettura inserendo altri stralci: spero di avervi fatto venir voglia di leggere questi due testi, pietre miliari dell'arredamento torinese del Novecento.

Il progettista



Giorgio, “Dodo” De Ferrari

AIMARO ISOLA
Professore emerito, Politecnico di Torino
studio@isolarchitetti.it

Quando Vittorio Jacomussi mi ha telefonato chiedendomi un intervento per «A&RT», all’inizio ho cercato fra i miei scritti su colleghi e amici per capire che senso avesse e, se avesse un senso, riproporne il ricordo su queste pagine. Ho scelto qualche riga su alcuni di loro in particolare. Da questa ricerca non sono emerse soltanto figure isolate, ma persone che andavano viste tutte insieme: architetti, ingegneri, amici formavano un coro, con voci a volte dissonanti, a volte accordate, che raccontavano affinità e differenze. Queste voci creavano un paesaggio in cui architettura, amicizia e lavoro si fondevano. Ho raccolto frammenti dei miei scritti e li ripropongo qui attorno alla figura di Dodo. Mi piace qui ricordare Roberto Gabetti, i fratelli Giorgio e Giuseppe Rainieri, Francesco Dolza, Sergio Jaretti ed Elio Luzi, Renato Maurino, Augusto Romano.
Mi è sempre piaciuto pensare alle persone che conosco come alberi di un bosco che, nel panorama dell’architettura e dell’ingegneria, diventa quasi una foresta.

Roberto Gabetti

La figura di Roberto come è stata narrata, appare giustamente, come quella di un autore, un architetto e uno scrittore che potrebbe esser detto “classico”: eccellenza, segno *landmark* nella storia dell’architettura, un Maestro. Abbiamo visto insieme come la generazione dei Maestri, la sacralità che è anche violenza antica, si stesse estinguendo e – come dice Agostino nel *De Magistro* – «il vero Maestro è tale solo quando si allontana, si assenta, per lasciare lo spazio ai propri allievi». Non abbiamo mai ritenuto né voluto appartenere o istaurare una “Scuola”, ma – come altri – abbiamo guardato, conservato e raccolto nell’insegnamento e nel lavoro quell’intrico di fili che ci vengono dal passato e da altri saperi, fili che ci hanno legato ad amici, a studiosi e architetti di altri istituti e regioni: Gregotti, Portoghesi, Zevi, Tafuri, Koenig, Natalini, e a tanti altri a noi vicini, amici con i quali sovente scambiavamo messaggi e pensieri.
Con Roberto abbiamo trascorso cinquanta anni, uno accanto all’altro, al tecnigrafo o allo scrittoio, o, infine, a quel dinosauro del computer. Il nostro lavoro nasceva simile e diverso, ma era sempre preceduto e accompagnato da lunghi colloqui tra di noi, con i committenti, con i luoghi, con i paesaggi, con gli strutturisti, gli impiantisti, gli impresari e gli assistenti di cantiere: con loro ci si capiva subito, con frasi veloci, sovente in piemontese. Il nostro lavoro nasceva da segni sulla carta e da “ragioni” venute da un “altrove”, da un “prima”, dalle nostre vite quotidiane e da quelle altrui. Poi le linee e i segni esondavano dal tecnigrafo per diventare forme, volumi, materia, spazi dell’abitare e della vita.

BY-NC-SA
DOI: 10.69100/A_RT.202603.09

La nostra amicizia è durata e si è rinsaldata per lunghi anni. La nostra *philia*: *fraternité* e non solo *égalité* e *liberté*. Se l'esser Maestro comporta dissimmetria tra Maestro e allievo, l'amicizia comporta simmetria tra amici e implica la presenza e l'assenso dell'altro, l'equilibrio: «l'altro come sé stesso». Ogni scritto o progetto di Roberto era finito ma non concluso; lasciava a sé e ad altri il compito di percorrere sempre nuovi sentieri.

Giorgio Raineri

Facevamo il terzo anno, chini sui nostri fogli; nell'aula dei tecnigrafi i laureandi Amodei, Gabetti e Raineri incedevano come i maestri della Scuola di Atene. Azzardavamo qualche domanda: «che cosa bisogna leggere, che libri leggete?» Amodei: «io i libri non li leggo, li studio»; Raineri: «andate in cantiere»; Gabetti: «vi aspetto in biblioteca». La memoria di Giorgio veicola il suo sguardo ironico sul mondo. Ho sempre ammirato il suo modo di seguire personalmente, fino alla fine, tutte le fasi della costruzione, dagli esecutivi ai computi metrici che non delegava a nessuno. Con Giorgio abbiamo sempre parlato e sparlato di architetti e di architetture.

Giuseppe Raineri

Ha accompagnato molti di noi lungo una via coraggiosa e difficile dell'architettura e dell'arte del costruire, un percorso che molti dimenticano. Beppe seguiva i lavori sui cantieri. Quando quasi tutti i ferri erano stati posati secondo i disegni, si permetteva qualche battuta con i ferraioli, se erano bravi e a lui simpatici, si rivolgeva al capo cantiere e gli diceva in piemontese «ora faccia lei». Soltanto quando tutto era a posto, le barre, le staffe, quando il calcestruzzo incominciava ad allagare i casseri, sorrideva per la prima volta. A volte lo vedevo, dopo il lavoro, avviarsi con i muratori per mangiare con loro nella baracca di cantiere.

Franco Berlanda

È stato, è, un *landmark*. In molti modi. Certamente lo è stato per la sua statura che lo portava a eccellere sui presenti, poi perché, probabilmente, nei piani urbanistici segnava attentamente i *landmark*, e anche perché nei dibattiti era duro scoglio o torre, sempre però visibilissimo segno nelle nostre nebbie. Certo, l'oggi è diverso. Con Franco Berlanda è tramontato un protagonista dell'architettura italiana che, con il suo lavoro, ha contribuito alla storia dell'arte. Ne restano le impronte sul territorio e nelle sue pubblicazioni.

Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Giorgio De Ferrari, Lampadario per la Bottega d'Erasmo, 1962.



Piero Derossi

Mi è difficile parlare del Maestro, dell'architetto e dell'intellettuale, e tacere dell'amico con il quale, fin dal primo incontro, ho avuto un confronto ininterrotto di passioni, punti di vista e interessi. Pensieri ormai così metabolizzati che potevamo, di volta in volta, scambiarci tra noi le tesi sostenute, in un continuo e simmetrico gioco delle parti. Scambio, sovente anche acceso, come erano sempre le discussioni con Piero, e infine difficoltà a riconoscere quanto c'era in me di suo e quanto di suo poteva esser anche mio. Così avviene nell'amicizia, nella *philia*. Ma il percorso, la corsa di Piero, non è tanto il superamento di ostacoli

prefissati: Piero, di gran carriera, gli ostacoli li travolgeva, ci entrava dentro "a testa prima", ne mostrava l'inconsistenza e l'assurdità e li ricostruiva.

Renato Maurino

Con Maurino abbiamo condiviso committenti e maestranze, muratori, falegnami, impiantisti, lattonieri. A Ostana Maurino lavora solitario, non in isolamento: attorno a lui vi è un uditorio di cose, di luoghi, di paesaggi, non soltanto di persone. Nell'opera di Maurino questo movimento assume il carattere di un atto sacro, quasi liturgico. Compare così la dimensione della sacralità dell'architettura, la vita di Maurino come avventura esistenziale dell'"architetto santo", come un tempo con leggerezza l'avevo chiamato.

Francesco Dolza

Dolza ha vissuto e percorso uno spazio e un tempo chiave della produzione edilizia torinese, spazio che egli ha contribuito, con il suo lavoro, a tenere aperto. La sua poetica, ci restituisce non soltanto il suo lavoro, portandoci ai luoghi, alle tensioni, ai procedimenti, ai contatti materiali, alla storia delle imprese, delle committenze, dei quadri istituzionali ci fa vedere, ciò che oggi siamo, ciò che permane e ciò che muta. Accanto e in controluce alla cultura perentoria dell'impresa e della committenza, si staglia l'umanissimo carattere che Francesco, Checco per gli amici, ha portato fin dentro il suo difficile mestiere.

Sergio Jaretti ed Elio Luzi

Anche se le nostre opere avevano un atteggiamento simile e provenivano dallo stesso periodo, quelle di Jaretti & Luzi sono molto diverse. È un peccato che non abbiano più costruito insieme come partner di studio e che non siano più con noi. È quindi molto importante rendere omaggio al loro lavoro, che ha due anime, quella di Jaretti e quella di Luzi. Due caratteri molto diversi che si uniscono nei loro edifici e diventano una cosa sola. Sia noi che Jaretti e Luzi volevamo sviluppare i progetti fuori dalla città per creare un contesto.

Augusto Romano

Lo incontravo in piscina; ero ammirato dal suo stile, ma soprattutto dalle osservazioni che a me sarebbero sfuggite, in cui notavo come lo sportivo e l'architetto fossero un tutt'uno. Quando Augusto, al di là delle vetrate della piscina, guardava il fiume, gli alberi, la collina, c'era, io credo, lo stesso sguardo progettante che ha dato corpo a molti suoi pensieri attenti ad un paesaggio la cui natura, come diceva, non è data, non può essere lasciata a sé stessa, va continuamente creata, riprogettata per accogliere i mutamenti della modernità. Nel racconto delle avventure architettoniche di Augusto Romano risuonava l'empatia che nasce soltanto da sguardi e affetti comuni.

Tra gli anni Sessanta e Settanta avvengono mutamenti anche nella Facoltà di Architettura. Nella grande aula dei tecnigrafi, un'aula grigia, seppur illuminata dai grandi finestroni del Castello, arriva Mollino, incaricato del corso di disegno industriale, quello che oggi chiamiamo design. Ho frequentato il suo corso, così come, in tempi diversi, anche



Per Giorgio, il progetto più impegnativo: il Cappon magro in versione natalizia.

Giorgio De Ferrari che, insieme a un gruppo di studenti liguri, aveva deciso di iscriversi alla Facoltà di Torino. I loro commenti, non gridati ma sussurrati, ironici e semiseri rallegravano l'aula dei tecnigrafi. Elio Luzi disegnava gli *ex tempore* un po' per tutti, e io li finivo ad acquerello. La cosiddetta "Scuola di Torino" non si può decisamente dirla Scuola: il nostro atteggiamento non aveva nulla di ostinato come quello che prevaleva in quei tempi; era sottilmente pervaso di amicizia che univa senza dichiararsi in forma ufficiale.

Giorgio "Dodo" De Ferrari

Un genovese a Torino tra l'università e lo studio Gabetti e Isola (1960-69): la sua presenza porta simpatia e innovazioni, ne ricordo alcune – non solo tecniche – ma molto significative: ero abituato a lottare con il tecnigrafo; Dodo usava solo la riga orizzontale e sostituiva quella verticale con una squadretta che scorreva sulla prima, e in questo modo alleggeriva il disegno avvicinandolo al disegno a mano libera. È stata una pratica appresa da lui che ho continuato a usare negli anni.
I suoi e i miei disegni transitavano a lungo sui tavoli, come quelli del santuario dell'Assunta a Montoso, una chiesa che compone architettura, paesaggio, materia e liturgia. Chiesa a pianta centrale, presbiterio sopraelevato e pietra locale come materiale dominante, una grande vetrata apre verso la pianura. Il progetto nasce negli anni del Concilio Vaticano II e segue le sue direttive, che vedono le chiese espandersi non più in senso verticale. L'edificazione dura anni: costruita dagli abitanti del luogo, dai cavatori, dal parroco don Pietro Mainero e dal fratello don Aldo, che letteralmente mettono una pietra sopra l'altra, donando generosamente materiali e lavoro.
In studio si facevano lunghi colloqui su ogni progetto, intervenivano Guido Drocco, Luciano Re e naturalmente Dodo De Ferrari: colloqui che andavano dai massimi principi fino ai più precisi problemi tecnologici. Lunghe discussioni sugli arredi che allora avevamo in cantiere, forse già la maniglia e la poltrona della Bottega d'Erasmo. Si discuteva di come sedersi, del rapporto tra il mobile e l'ambiente che lo accoglie, superando certe acrobazie costruttive che davano luogo a sedie tremendamente scomode.
Dalla sua casa sull'isola di Palmaria, di fronte a Porto Venere, sdraiati al sole o in barca, non mancavano commenti ironici e accenni ai suoi e ai nostri lavori. Dodo era un cuoco eccellente, a cui piaceva cucinare per gli amici; le sue specialità erano il pesce, l'indimenticabile "brodetto" e il castagnaccio, un dolce di antica memoria. Ricordo il sontuoso albero di kaki nel suo giardino di Torino e le cene nelle quali il suo kaki-albero, che sembrava disegnato da lui, era un silente commensale.
Nel mio bosco di "amici-alberi" racconterei di Dodo come di un faggio, una pianta ben potata in un viale ben disegnato.

Giorgio De Ferrari architetto. Il progetto come conoscenza

Giorgio De Ferrari, Architect: Design as Knowledge

ARMANDO BAIETTO
Architetto
baietto@baiettobattiatobianco.com

La figura di Giorgio De Ferrari (1931-2022) pone, a chi voglia oggi ricostruirne criticamente il profilo, un problema preliminare di definizione. Architetto, progettista, docente universitario, autore di oggetti di disegno industriale e di sistemi per lo spazio pubblico, organizzatore e promotore della cultura del design, De Ferrari (con lo studio De Ferrari Architetti, fondato a metà degli anni Ottanta, con Vittorio Jacomussi, Claudio Germak e Osvaldo Laurini e poi con Agostino De Ferrari), attraversa territori che la progressiva specializzazione disciplinare del secondo Novecento ha teso a distinguere e, talvolta, a separare. Leggerlo esclusivamente come designer significherebbe, tuttavia, probabilmente restringere il significato della sua esperienza; leggerlo soltanto come architetto, d'altra parte, rischierebbe di non rendere conto dell'ampiezza e della specificità del suo lavoro.
Forse è proprio questa apparente difficoltà di classificazione a suggerire il punto di vista più utile. Vorrei considerare Giorgio De Ferrari innanzitutto un architetto, a condizione però di attribuire a questa parola un significato non riduttivo. L'architettura, nel suo caso, non coincide esclusivamente con la progettazione dell'edificio, ma con una più ampia cultura del progetto capace di attraversare scale, programmi e strumenti differenti. L'oggetto industriale, l'arredo urbano, l'infrastruttura, l'allestimento e l'edificio costituiscono così non campi professionali reciprocamente separati, ma diverse occasioni in cui verificare una medesima attitudine progettuale. Una continuità che intravvedo nell'interpretazione delle condizioni di partenza: il luogo, la storia, la tecnica, la materia, l'economia e la qualità dello spazio pubblico. La forma sembra essere l'esito non dogmatico di un processo euristico, non un *prius* assiomatico. È così che il rapporto fra architettura e design non è affrontato come un confine fra discipline, ma come una questione interna alla natura stessa del progetto.
Questa posizione assume particolare rilevanza nel contesto torinese. Torino è stata, nel secondo Novecento, uno dei luoghi in cui il rapporto fra cultura architettonica e cultura industriale si è manifestato con maggiore continuità. La presenza di un sistema produttivo complesso, il peso della grande industria, il ruolo del Politecnico e l'esistenza di una tradizione architettonica fortemente interessata alla costruzione e alla tecnologia hanno contribuito a rendere meno rigida la separazione fra il progetto dell'oggetto e quello dell'architettura. De Ferrari

BY-NC-SA
DOI: 10.69100/A_RT.202603.10

si colloca precisamente all'interno di questo territorio, assumendone però una posizione personale e riconoscibile.
La sua opera non sembra, infatti, essere costruita intorno alla ricerca di un linguaggio da applicare sistematicamente ai diversi problemi. Ciò che appare più costante, al contrario, è il modo in cui il problema viene affrontato. Materiali, tecnologie, processi produttivi, condizioni d'uso, caratteristiche del luogo e necessità della committenza non sono elementi che intervengono dopo la definizione dell'idea. Sono la materia attraverso la quale l'idea stessa viene costruita.
È in questa disponibilità a partire dalle condizioni concrete del progetto che mi piace riconoscere una delle caratteristiche più interessanti del suo essere architetto: per il quale il progetto non è il luogo in cui l'autore conferma la propria immagine, ma il luogo in cui l'autore mette alla prova la propria capacità di comprendere e interpretare. Un rifiuto dell'autoreferenzialità, non nel senso di negare il ruolo dell'autore o l'esistenza di una responsabilità individuale del progettista, bensì nel senso di sottrarre il progetto alla necessità di diventare, in ogni circostanza, la rappresentazione di una poetica personale.

Consonanze torinesi

È in questa prospettiva che può essere affrontato il rapporto, diretto e indiretto, fra Giorgio De Ferrari e la cultura architettonica rappresentata da Roberto Gabetti e Aimaro Isola. Il riferimento richiede cautela: sarebbe improprio stabilire una semplice relazione di derivazione e, ugualmente, poco significativo cercare analogie puramente stilistiche. Il rapporto è più profondo e, al contempo, meno immediatamente visibile; riguarda il modo di intendere il progetto. Giorgio De Ferrari ebbe un rapporto diretto con Roberto Gabetti nella propria formazione e nell'esperienza universitaria. Ma, al di là della relazione biografica, credo sia più interessante riconoscere una consonanza con una più ampia tradizione torinese del progetto. Una tradizione nella quale l'architettura non viene considerata un esercizio astratto di composizione, né la tecnica un semplice apparato chiamato a rendere possibile una forma concepita indipendentemente dalle sue condizioni di realizzazione. In alcuni tratti della cultura architettonica torinese (piemontese?) del secondo Novecento, il rapporto fra architettura (costruzione, materia, figura) e contesto assume spesso un ruolo centrale. Il progetto non rinuncia all'invenzione, ma cerca di costruirla attraverso il confronto con ciò che già esiste: il luogo, la storia, la tecnica, la produzione, le condizioni d'uso. È possibile riconoscere in questo atteggiamento una delle affinità più interessanti fra De Ferrari e la lezione di Gabetti e Isola. Utilizzando tuttavia il termine "affinità" con il suo significato più rigoroso: non voglio affermare che De Ferrari progettava "come" Gabetti e Isola, ma piuttosto sostenere che diverse esperienze della cultura torinese condividono una diffidenza nei confronti dell'idea di progetto come applicazione di un modello universale. Il progetto è ogni volta un caso unico (Aimaro Isola).
È forse proprio questa idea del progetto come conoscenza il punto in cui la figura di Giorgio De Ferrari può essere riletta con maggiore interesse. Il suo attraversamento dell'architettura e del design non è il risultato di una generica apertura interdisciplinare, ma la conseguenza di una cultura in cui le conoscenze necessarie al progetto non possono essere rigidamente separate.
Questa capacità di muoversi fra scale differenti è forse uno degli aspetti più significativi della figura di Giorgio De Ferrari. L'unità non

è garantita dalla ripetizione della forma, ma dalla permanenza di una domanda: quali sono le condizioni specifiche che rendono possibile e legittimo questo progetto? Domanda che può essere rivolta tanto all'oggetto di design quanto all'architettura: manifestazioni diverse del medesimo processo progettuale.

Architetture senza dogma

Mi riferisco all'attività professionale di Giorgio De Ferrari intendendo le opere dello studio De Ferrari Architetti, fondato a metà degli anni Ottanta, con Vittorio Jacomussi, Claudio Germak e Osvaldo Laurini e poi con Agostino De Ferrari.
Il progetto di ristrutturazione e ampliamento della Casa del Senato, nel centro storico di Torino (2012-2014), è forse tra i progetti in cui questa posizione emerge con maggiore evidenza. L'intervento si confronta con un sito caratterizzato da una densa stratificazione storica, in cui la compagine medioevale, in muratura di mattoni a vista, dialoga con i lacerti della ricostruzione postbellica, affacciata su via Conte Verde. Sul piano compositivo, la nuova architettura, una torre, non opera come una massa monolitica e opaca, ma come un raffinato dispositivo di transizione tra epoche, altezze e registri materiali differenti. L'analisi dei prospetti rivela come il progetto reinterpreti la verticalità del tipo edilizio storico mediante un contrappunto ritmico tra pieni e vuoti: mentre il corpo antico si distingue per la prevalenza della massa muraria scandita da aperture ad arco e finestre crociate, la nuova torre traduce la spinta verticale in una scansione contemporanea di profili metallici sottili e specchiature vetrate trasparenti. Questo registro compositivo alleggerisce il coronamento dell'edificio e stabilisce un dialogo luminoso con il peso del mattone seicentesco e medievale adiacente.
La giunzione tra il nuovo corpo scala/ascensore e le strutture murarie preesistenti è risolta attraverso una cesura visiva pulita e reversibile. Il progetto riconosce le diverse quote dei solai storici senza mascherarne i dislivelli né forzare i piani di calpestio; al contrario, valorizza la complessa articolazione altimetrica interna, trasformandola in una *promenade* architettonica dinamica che snoda i percorsi distributivi tra spazi d'epoca e ambienti contemporanei. La scelta della torre si ricollega inoltre in modo critico a un celebre precedente del contemporaneo



Fig. 1 – Studio De Ferrari Architetti, Casa del Senato, Torino 2012-14.

torinese: l'Hotel Santo Stefano di Gabetti e Isola, dimostrando come la lezione dei maestri operi in De Ferrari quale memoria progettuale attiva e mai come citazione calligrafica.
Il problema del rapporto con la preesistenza attraversa gran parte della storia dell'architettura del Novecento. Da una parte, la tentazione della continuità mimetica, che cerca di rendere invisibile il nuovo; dall'altra, quella della contrapposizione, nella quale il nuovo afferma la propria contemporaneità attraverso il contrasto. La Casa del Senato sembra scegliere una terza possibilità: nuovo e antico rimangono distinguibili, ma messi in relazione attraverso proporzioni, allineamenti, materiali, volumi e anche attraverso la scelta di una nuova figura. Giorgio De Ferrari forse non condividerebbe questa lettura, ma con le dovute cautele potrei dire che il progetto non ha soltanto portato alla luce significati originari ma ha instaurato un rapporto fra ciò che veniva dal passato e la condizione presente, una lettura ermeneutica, nel significato indagato da Hans-Georg Gadamer e ricorrente nella poetica di Aimaro Isola. Mi pare che la Casa del Senato si muova precisamente in questo spazio (Figura 1).
Un'altra opera mi permette di verificare la stessa impostazione ad una scala diversa: il ponte Carpanini sulla Dora, progettato con Francesco Ossola. In questo caso, il tema è innanzitutto infrastrutturale. Il nuovo ponte nasce del 2002 e deve sostituire il precedente ponte ottocentesco Principessa Clotilde, danneggiato irreparabilmente dall'alluvione del 2000. È lungo 43 metri, largo 12 e costituisce l'unico ponte mobile di Torino. La soluzione non si esaurisce nel collegamento fra le sponde; la struttura mobile in acciaio, il percorso pedonale e la gradonata rivolta verso il fiume costruiscono un dispositivo in cui tecnica, memoria e uso urbano coincidono. Interessante risulta la sezione delle travi: la struttura portante in acciaio è affidata a due grandi travature longitudinali, le cui aste formano un profilo a sezione romboidale/trapezoidale; questa scelta non ha soltanto valore statico (ridurre le deformazioni da flessione e torsione), ma definisce la figura architettonica e accompagna lo spazio visivo di attraversamento, senza chiuderlo verso il fiume. La vera intuizione del progettista sta però nell'aver trasformato un'opera d'ingegneria in uno spazio urbano abitabile: sul lato affacciato sul fiume, il profilo della trave viene integrato con una gradonata-seduta in legno; questo elemento rompe la rigidità dell'infrastruttura viaria e crea un affaccio panoramico verso l'acqua, dove il pedone può sostare. Inoltre, il rivestimento dei bastioni delle spalle riutilizza direttamente i blocchi in pietra naturale recuperati dalla



Fig. 2 – Giorgio De Ferrari e Francesco Ossola, ponte Carpanini, Torino 2002.



Fig. 3 – Studio De Ferrari Architetti, Stadio del ghiaccio per le XX Olimpiadi invernali, Torino 2006.

demolizione del vecchio ponte ottocentesco: la materia antica viene reintegrata nella nuova sezione muraria, ancorando la tecnologia contemporanea dell'acciaio alla memoria storica di quel luogo (Figura 2).
Lo Stadio del ghiaccio, progettato per le Olimpiadi invernali di Torino 2006, introduce un'altra condizione: qui cambiano radicalmente dimensione e programma, non è più il centro storico, né l'infrastruttura lineare del ponte, è una grande architettura pubblica, legata a un evento internazionale e a esigenze tecniche e funzionali particolarmente complesse. Nel palazzetto, la scala monumentale non conduce a un'architettura monumentale nel senso tradizionale del termine, la figura architettonica sembra nascere piuttosto dalla necessità di ordinare una pluralità di condizioni: la grande luce della copertura, la visibilità dell'arena, i percorsi del pubblico, gli spazi di servizio e, soprattutto, il rapporto fra l'involucro e la struttura. Il dettaglio costruttivo non interviene come declinazione tecnologica di un componente dell'architettura, ma come ricercata soluzione formale. La grande copertura, letta nella sua dimensione strutturale e nella sua relazione con il volume sottostante, costruisce una sorta di misura unitaria dell'edificio. Al di sotto, invece, la complessità del programma viene articolata attraverso sequenze spaziali che rendono leggibile la distinzione fra il grande spazio collettivo dell'arena e le parti distributive dell'edificio. Anche i materiali partecipano a questa gerarchia, senza necessariamente ricercare effetti spettacolari. Il progetto può essere accostato alle altre opere di De Ferrari, senza ricorrere a una continuità stilistica, ciò che ritorna è forse un'attenzione quasi tattile per il modo in cui le diverse parti si incontrano: il bordo, il giunto, la soglia, il rapporto fra struttura e tamponamento (Figure 3-4).
Giorgio De Ferrari ha attraversato una parte importante della cultura architettonica torinese del secondo Novecento e dei primi decenni del nuovo secolo, una cultura nella quale il design ha saputo confrontarsi con l'industria, senza trasformarsi in pura tecnica; nella quale l'architettura ha mantenuto un rapporto con la costruzione dello spazio e della città; nella quale l'insegnamento ha potuto anche essere parte della pratica progettuale. Ha lavorato nella città storica e in quella contemporanea, su edifici e infrastrutture, su programmi pubblici e privati, confrontandosi con condizioni ogni volta diverse. Ho avuto Giorgio De Ferrari come docente di Disegno Industriale nel 1984 e considero



Fig. 4 – Studio De Ferrari Architetti, Stadio del ghiaccio per le XX Olimpiadi invernali, Torino 2006.

ancora oggi quell'esperienza particolarmente significativa. A distanza di molti anni, non ho il ricordo di un sistema di regole, ma di un modo di stare di fronte al progetto; quella lezione portava con sé un grande insegnamento: non chiedeva allo studente di diventare simile al maestro, ma di diventare responsabile delle proprie decisioni progettuali. Un modo di intendere il progetto come conoscenza: una pratica in cui tecnica e invenzione, materia e forma, sapere e curiosità non costituiscono termini contrapposti.
Forse è proprio questa la sua eredità più importante, empirica e concreta: non un metodo da applicare, non uno stile da riprodurre, ma una disciplina dello sguardo, la capacità di comprendere, prima di decidere e di costruire, ogni volta, le ragioni della propria risposta.

Bibliografia

Giorgio De Ferrari, Vittorio Jacomussi, Claudio Germak, Osvaldo Laurini, *Il piano di arredo urbano. Problematiche e aspetti metodologici*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994.
Giorgio De Ferrari, Claudio Germak (a cura di), *Torino Design. Dall'automobile al cucchiaio*, Allemandi, Torino 1995.
Mario Mastropietro (a cura di), *I luoghi e il progetto. Piani, architetture e design dello Studio De Ferrari Architetti*, Lybra Immagine, Milano 1999.
Claudio Germak, Claudia De Giorgi (a cura di), *Piemonte Torino Design*, catalogo della mostra (Torino, 26 gennaio-19 marzo 2006), Electa, Milano 2006.
Giovanni Durbiano, *Giorgio De Ferrari (1931-2022)*, in «Il Giornale dell'Architettura», 30 novembre 2022, https://ilgiornaledellarchitettura.com/2022/11/30/giorgio-de-ferrari-1931-2022/.
ADI – Associazione per il Disegno Industriale, *Giorgio De Ferrari. Il progetto nell'unità tradizionale tra architettura e design*, 1° dicembre 2022, https://www.adi-design.org/giorgio-de-ferrari.html.
Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Torino, *Giorgio De Ferrari*, 30 novembre 2022, https://www.oato.it/2022/11/30/giorgio-de-ferrari/.

Giorgio De Ferrari. L'attività professionale tra architettura e design

Giorgio De Ferrari: His Professional Career in Architecture and Design

VITTORIO JACOMUSSI
Architetto
jacomussi@deferrariarchitetti.it

Una commemorazione classica, fatta di formule rituali un po' prefabbricate, Giorgio non l'avrebbe apprezzata. Dopo quasi cinquant'anni di conoscenza, prima come studente e poi come socio fondatore dello Studio De Ferrari Architetti, credo di poterlo dire con certezza: è stato soprattutto amico, mentore, consigliere, partecipe anche della mia vita famigliare. Avrebbe preferito aneddoti, annotazioni, ricordi sparsi. Eventi importanti, certo, ma anche episodi minimi, intimi, persino banali. Perché è spesso lì che una persona si lascia capire davvero. Spero che questo breve testo restituisca un Giorgio De Ferrari più autentico, anche se, assumendo la forma riflessa dal mio personale specchio di ricordi, la presenza del sottoscritto potrà sembrare a qualcuno eccessivamente ingombrante. Sono comunque sicuro che avrebbe tollerato questo mio modo un po' disordinato di ricordarlo, senza troppi fronzoli intellettuali. In fondo, il disordine era anche uno dei modi per raccontarlo.

Giorgio amava il PROGETTO. Il progettare di tutto: cucina, viaggi, pittura, scultura, grafica, design, architettura, eventi, mostre. Soprattutto coltivò con determinazione e metodo i suoi due progetti principali: la Facoltà di Industrial Design al Politecnico di Torino e lo Studio De Ferrari Architetti.

Amava l'ORDINE. Il suo ordine, naturalmente. In studio i rimproveri erano all'ordine del giorno. L'archivio delle pubblicazioni, i libri di riferimento, i cataloghi storici e contemporanei esistono ancora: una massa enorme di carta, catalogata con una precisione che rasentava la pedanteria e che non ho mai davvero compreso. Eppure, perdeva continuamente tutto: occhiali, chiavi, penne, lettere, documenti, portafoglio, agenda. In questo ci somigliavamo.

Amava le AUTO SPIDER, o comunque tutto ciò che ne evocasse lo spirito. Lo conobbi con una splendida MG, poi arrivò un Maggiolino cabriolet, poi una A112 con tetto apribile, che considerava un piccolo capolavoro di design essenziale. Quando, per i miei sessant'anni, mi regalai una Fiat 124 Spider nuova, volle provarla subito. Sulla A6 la portò fino a 220 all'ora. Scese soddisfatto e, come sigillo di quella corsa, mi regalò il suo vecchio cappello frangisole originale della MG.

BY-NC-SA

DOI: 10.69100/A_RT.202603.11



Fig. 1 – Il marchio storico dello Studio De Ferrari Architetti.

Fig. 2 – Il premio Compasso d'Oro ADI 1994 assegnato allo Studio De Ferrari per la progettazione del cestino gettarifiuti *Sabaudo*, prodotto da Aluhabitat.



Con l'INFORMATICA ebbe sempre un rapporto "fantastico", nel senso letterale di fantasioso. Cambiavamo la tastiera del suo PC ogni sei mesi: la consumava martellando sui tasti come fossero quelli di una Olivetti meccanica. La posta elettronica, in qualche modo, la governava; ma i file per lui erano tutti uguali e ugualmente indecifrabili: doc, dwg, xls, geroglifici contemporanei. Per questo amava i giovani collaboratori, che con pazienza lo accompagnavano. E aveva una diffidenza antica verso i render: «una fregatura. Disegnate, ragazzi, disegnate. È il concetto che conta». Lo schizzo, l'esecutivo, la calligrafia per Giorgio avevano la stessa "mano" e cura che insegnò a tutti noi, tanto da non poter riconoscerne il vero autore.

Nel 1992 fu nominato presidente della SIAT, la Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, nel solco di una partecipazione intensa costruita negli anni delle presidenze di Roberto Gabetti e Marco Filippi. In quel periodo lo Studio curò due numeri di A&RT che, a loro modo, segnarono un passaggio: *Work Shop Arredo Urbano* nel 1989 e *Torino Design* nel 1991. Appena divenne presidente, Giorgio mise mano alla grafica della rivista, ancora ferma a un impianto anni Cinquanta, e la rinnovò con quella grazia garbata ma ferma che gli apparteneva. Ma soprattutto introdusse nella SIAT un nuovo asse culturale: l'industrial design. Da lì nacquero *Torino Design* e poi *Piemonte Torino Design*. La prima edizione, inaugurata il 6 aprile 1995 al Museo dell'Automobile di Torino, diede avvio a una lunga serie di esposizioni internazionali che portarono il progetto in città lontane, alcune ebbi l'onore di curarle io stesso, molte altre furono curate da Claudio Germak e Claudia De Giorgi. Tutte conservarono la sua regia vigile, discreta, attentissima.

Con l'Ordine degli Architetti il rapporto fu diverso, più distante. Per quella generazione di architetti, spesso più vicina all'accademia che alle istituzioni ordinistiche, l'Ordine non era un luogo naturale di appartenenza. Fu Elio Luzi, eletto presidente nel 1994, a rompere questo schema, chiedendo a Giorgio di partecipare alle elezioni successive. Come spesso accadeva, lui declinò e mi indicò al suo posto. Anche questo era un suo tratto: stare solidamente al centro delle cose, apparentemente distratto e sornione, senza bisogno di occupare un formale incarico.

Negli anni il suo pensiero si concentrò sempre di più sul rapporto tra design e città. L'incarico per la sistemazione dell'asse Gran Madre, piazza Vittorio, via Po, piazza Castello, affidato dall'assessore Dondona, fu una palestra decisiva per il futuro dello Studio. Da uno schizzo, nato quasi incidentalmente, dentro quel lavoro, prese forma il getta-rifiuti *Sabaudo*, che molti anni dopo ottenne una menzione d'onore al Compasso d'Oro.

Su questi temi pubblicammo molto. Claudio Germak scrisse, a nome di tutti i soci e con i suoi tempi meditati, il *Piano dell'Arredo Urbano*, che finalmente uscì per i tipi di NIS Nuova Italia Scientifica e andò rapidamente esaurito. Fu anche il periodo in cui Guido Jannon, figura centrale dell'immagine del design italiano, allora legato ad ABET Laminati, credette nel nostro lavoro. Grazie a lui fummo invitati al concorso per l'arredo urbano del Parco de La Villette a Parigi. La condizione era partecipare insieme a un protagonista del design italiano. Attraverso Giuliano Molineri di Giugiaro Design entrammo in quella sfida. Arrivammo secondi, dietro Philippe Starck. La presentazione finale a Parigi, alla presenza di Giorgetto Giugiaro, toccò a me, in francese. Ancora una volta Giorgio delegava. Si fidava.

Da quel momento il mondo professionale cambiò. Lo Studio allargò il proprio raggio d'azione, confrontandosi con investitori italiani e internazionali, fino alla Romania e alla Russia, poi in Algeria e ora in



Fig. 3 - L'edizione cinese del libro *I luoghi e il Progetto. Piani, architetture e design dello Studio De Ferrari Architetti.*

Marocco. Giorgio osservava questi passaggi con una certa perplessità, ma senza mai sottrarsi: attento, presente, partecipe. E infatti, più dei progetti, dei premi e delle mostre, quello che oggi resta è quel modo di guardare le cose: rigoroso e ironico, esigente e imprevedibile, in un equilibrio tutto suo tra vivace attenzione e indulgente disincanto, capace di tenere insieme l'ordine delle idee e la dispersione della materia. E forse, ripensandoci, è proprio in quella contraddizione che Giorgio abitava meglio.
Un altro modo per entrare nella sua personalità è seguire l'evoluzione del marchio dello Studio. All'inizio eravamo solo lui e io. Disegnò una carta intestata ingegnosa: due partite IVA affiancate, con una fustellatura che permetteva di strappare quella inutile. Il marchio, in fondo, ancora non esisteva. Poi arrivò la fase di Studio De Ferrari Architetti Jacomussi Germak Laurini: quattro le partite IVA e un'identità grafica che era poco più di un elenco verticale in Times New Roman. Lunga, pesante, quasi burocratica. La svolta arrivò nel 1990, quando, acquistando il nuovo studio nell'ex Michelin, decidemmo di costituirci in studio associato con il nome di Studio De Ferrari Architetti. Più semplice, più chiaro, più forte. Non senza qualche malumore di chi vedeva sparire il proprio nome "in ditta".
Il trasferimento avvenne nel 1991. Giorgio lo subì più che desiderarlo, ma ne comprese il senso. La sede di via Castelnuovo 18 era stata casa sua e, in un certo modo, casa di tutti: allievi, colleghi, amici di ogni età e provenienza. Lì cucinava con passione i suoi piatti genovesi, che facevano parte del rito dell'ospitalità. Io introdussi qualche ricetta piemontese, che lo incuriosì e lo sorprese. Quel trasloco segnò anche un passaggio simbolico: l'addio ai tecnigrafi e l'ingresso dei PC. Un salto epocale. Giorgio lo superò, seppur reticente, senza mai abbandonare davvero il mondo del tecnigrafo. Quella epopea se l'è portata dentro fino alla fine. Oggi, dopo l'uscita definitiva di Claudio Germak e di Agostino De Ferrari, siamo rimasti in pochi a custodire quella storia. Con Giorgio ne parlammo spesso. Il tema era sempre lo stesso: la continuità del marchio, ma soprattutto la continuità di un percorso. Un processo che lui aveva avviato con noi giovani negli anni Ottanta e che ora spetta ai nuovi giovani raccogliere e trasformare. Come fece lui con la nostra generazione.
Sono sicuro che, in qualche modo, continuerà ad assisterci anche in questo.

Fig. 4 – La MG MGA, auto posseduta da Giorgio De Ferrari.



Giorgio De Ferrari tra progetto e formazione

Giorgio De Ferrari: Between Design Practice and Education

PAOLO MACCARRONE
Architetto e designer
paolo.maccarrone@albertina.academy

Giorgio, ci sei? Riesci a leggere anche da dove ti trovi adesso? Sarebbe bello poter dialogare ancora.
Rammenti? Sono venuto in studio da te, in via Genovesi, ancora prima di laurearmi, si vede che mi avevi riconosciuto come soggetto promettente.
Mi piaceva il tuo stile che avrei saputo riconoscere alla prima occhiata: una linea obliqua, un lettering curioso a rompere il rigore, un materiale sorprendente. Ma tutto non era mai gratuito: c'era sempre una motivazione di progetto, tecnica, funzionale o comunicativa.
Ho cominciato lucidando a matita il progetto per Villa Zegna a Biella Piazzo. Da te si faceva tutto a matita, niente china. Per te il disegno era fondamentale, dagli stupendi schizzi a mano libera ai disegni tecnici, e ho dovuto imparare bene a fare tavole indistinguibili dalle tue, compresi i puntini. Già i puntini. La tua tecnica era di fare una serie infinita di puntini, più o meno fitti in prossimità dei bordi di un'area, un modo di evidenziare, isolare e dare corpo ad una superficie, e ricorderò per sempre quel ticchettio delle matite, una questione di polso, sui tecnigrafi, come due picchi in azione sullo stesso tronco. Venivano fuori disegni bellissimi, fatti su una carta da lucido diversa dalle altre, una specie di carta di riso che ti facevi arrivare apposta e che aveva un fascino particolare. La trasparenza non perfetta creava nelle copie un fondino leggero che le rendeva più belle. Devo averne ancora mezzo rotolo da qualche parte.
Vittorio Jacomussi mi ha detto che, quando, anni e anni dopo, sono arrivati i computer e Autocad, non hai voluto rinunciare ai puntini ed è stato creato un apposito retino per rappresentarli. Immagino che non saranno mai stati espressivi come i tuoi.
Mi sono laureato con una tesi che aveva come relatore nientemeno che Achille Castiglioni, nel 1973 titolare di Disegno industriale a Torino, del quale tu eri il primo assistente. 25 anni io e 42 tu.
Quando mi sono sposato ho ricevuto da te in regalo il divano *15 Settembre* che avevi disegnato per Gufram. Fantastico. Il jeans di cui era foderato è durato oltre 40 anni. Per ogni posto tre cuscini divisi in due da una cucitura che costituiva una specie di cerniera. Due cuscini per il sedile, incrociati, e uno per la schiena, messo come una sella sul pannello retrostante, ma se il divano stava contro il muro potevi metterlo alzato come poggiatesta. Un progetto del tutto informale e

DOI: 10.69100/A_RT.202603.12
BY-NC-SA



Fig. 1 – Giorgio De Ferrari, *posacenere mod. 4633*, 1977, Kartell, progettato con Paolo Maccarrone.

disordinato, che si poteva usare in mille modi ma era pensato per la comodità domestica. La collocazione di un pezzo come quello nella collezione Gufram è singolare se lo accostiamo al *Pratone* e alle altre provocazioni coeve. Come ce l'hai infilato?
Ricordi come sia poi saltato fuori il posacenere della Kartell? Una storiella divertente. Anche se molti non lo capiscono, i posacenere mod. 4633 e 4634 non hanno sulla faccia superiore una semplice griglia con 64 fori quadrati: ognuno di essi è una canna quadrata poco più grande di una sigaretta (Figura 1). La cicca accesa, a circa 800 °C, infilata nel tubo surriscalda la poca aria sul fondo: questa sale e la sezione stretta impedisce all'aria esterna di rientrare, così la brace si spegne in un istante per mancanza di ossigeno. È andata così. Avevo a casa un vasetto tondo in vetro massiccio con un foro, fatto per mettere un solo fiore. Credo fosse un regalo. Una volta uno dei miei amici, per gioco, ci mise dentro la sigaretta accesa e vedemmo il fenomeno compiersi grazie alla trasparenza del materiale. Prova e riprova: funzionava sempre. Quando te l'ho raccontato, abbiamo cominciato subito a progettare qualcosa di producibile e tu ci hai messo l'ordine e la funzionalità. A chi proporre un'idea così stimolante? L'ingegner Castelli di Kartell lo capì e lo mise in produzione. Il bello di quel progetto è che non occorreva un polimero resistente al fuoco perché le sigarette non facevano in tempo a bruciare niente, bastava un polipropilene caricato con fibre di vetro, più economico dei termoindurenti. Risultato: un cubo da 11 cm di lato, scocca esterna lucida e colorata in ABS, modello anche da terra. Per un ragazzetto com'ero in quegli anni un pezzo nel catalogo di Kartell e disegnato con De Ferrari era una bomba.
Comunque ci siamo anche svagati, in momenti in cui i ruoli di maestro e discepolo si pareggiavano. Ricordo l'albero di cachi (dalle cadute devastanti) nel tuo giardino, in qualche domenica pomeriggio a chiacchierare o te, come Nettuno barbuto, che pulivi le acciughe appena pescate con i piedi nell'acqua limpida della Palmaria. Uno spettacolo e una bontà. Per non parlare delle tue performance da chef a preparare splendidi piatti della cucina genovese.
Anni eroici a cui ho posto fine un giorno per la velleità di avere uno studio tutto mio. Non so se pentirmene o meno. Comunque, mi sostituì un grande Vittorio Jacomussi, con cui poi avresti fondato uno studio dal grande avvenire.

Ci siamo reincontrati qualche anno dopo — non ricordo se fosse 1980 o ‘81, che dici? — per la nostra avventura imprenditoriale: mettere insieme la Blu Italia, azienda di produzione e vendita di accessori per la casa. L’occasione venne dalla disponibilità ad utilizzare il poliuretano espanso rigido (che si usava per sostituire il legno nelle modanature sagomate). Isocianato e poliolo: prodotti chimici orripilanti, puzzolenti e velenosi che però producevano una materia multiforme e versatile. Su cosa farne non c’era che l’imbarazzo della scelta per gente come noi che amava progettare. Così cominciammo con un “ometto” o servo muto, quell’attrezzo per posare camicia e pantaloni o gonna in camera da letto (Figura 2).



Fig. 2 – Giorgio De Ferrari, *Ometto*, 1980, Blu Italia, progettato con Paolo Maccarrone.

C'era qualcosa di già fatto sul mercato, ma sfruttando anche le conoscenze sartoriali che mi derivavano dal mestiere di mio nonno, facemmo una gruccia cicciona e sagomata che vestiva bene i capi appesi. Lavorammo alacremente per giorni con spatole e plastilina per realizzare il primo modello. Un tubo di acciaio nero con un'estremità piegata a manico di ombrello sosteneva la spalla e il braccio snodato. Si vendette molto bene verniciato lucido di colori decisi. A questo seguirono ganci appendiabiti di forma espressiva, tavolini, vassoi, portaombrelli stravaganti e portacenere. Una collezione che cercava di ottimizzare gli stampi e le maschere di piegatura dei tubi che avevamo dovuto costruire. Non avevamo grandi capitali. Il tubo che sostiene il servo muto ha la stessa piega della versione da muro, del manico del tavolino da soggiorno e di quello del portaombrelli. La base rotonda da 32 cm di diametro era il pezzo forte, presente in quasi tutti i modelli, così dopo qualche anno aggiornammo lo stampo per la produzione in termoplastico, al posto del poliuretano. Il costo fu ammortizzato in breve tempo: più veloce ed economico, anche se meno rigido. Riuscimmo, con equilibrismi e azzardi, a distribuire i prodotti in tutta Italia con ben 13 rappresentanti regionali e un bel catalogo fotografico. La vestibilità della spalla era talmente buona che il prodotto venne scelto da un distributore americano di materiale per le vetrine che ci scoprì ad un Salone di Milano e questo fece salire le vendite in modo consistente: entravamo in un mercato del tutto nuovo. Erano gli entusiasmi degli anni Ottanta, ma purtroppo fui io a ricoprire il ruolo di Direttore Commerciale: non ne avevo le capacità e, piano piano, l'azienda, invece di decollare, si spense. Tuttavia fu una esperienza notevole.

Tutto finito? No. C'è un pezzo di storia che ti appartiene di diritto e che non si ricorda abbastanza.

A Torino nel 1996 mancava del tutto una Scuola superiore per il Disegno Industriale. Un delitto per una città come la nostra. Così tu, il Professor Giorgio De Ferrari, nel grande contenitore del Politecnico di Torino, ti inventasti il DUNDIT (Diploma Universitario in Disegno Industriale Torino), percorso di studi triennale. Fu una pietra miliare per la storia della formazione progettuale in Italia e uno dei primissimi ingressi del design all'interno dell'università pubblica in Piemonte, tre anni dopo il corso di laurea al Politecnico di Milano. Non capisco ancora adesso come tu sia riuscito a piegare un'istituzione così strutturata e definita come il Politecnico ad un'idea di futuro così lucida e semplice, ma evidentemente sei stato più che convincente. A Torino si progettava quasi tutto e valeva la pena di provare a contendere a Milano lo scettro, che pareva indiscutibile, del design di prodotto, e farlo anche nel campo della formazione pubblica superiore.

Sono entrato in quell'esperienza nel 1997, in seguito a una terribile disgrazia. L'amico Pinuccio Raimondi, che aveva al DUNDIT la titolarità del corso di Progettazione del Prodotto d'Arredo, morì in una delle sue avventurose immersioni a Lampedusa lasciandoci tutti orfani. Tu, che dovevi coprire quella cattedra, pensasti a me e mi chiedesti di sostituire il ben più capace e autorevole Pinuccio. Ho svolto quell'incarico per oltre 10 anni, poi con il corso di Processi e Metodi della Produzione dell'oggetto d'uso, proseguendo anche quando hai lasciato a Luigi "Gino" Bistagnino la conduzione del DUNDIT, nel frattempo trasformato in vero corso di Laurea quinquennale della Facoltà di Architettura. Spero di non averti mai deluso come docente, ma non credo perché so che me lo avresti detto. Di quella Scuola e del tuo metodo mi resterà sempre inciso il percorso "esigenze-requisiti-prestazioni" che, ancora oggi, cerco di passare ai miei giovani allievi dell'Accademia Albertina.

Anche questa è stata un'avventura straordinaria a cui non posso non pensare parlando con te.
Più avanti, già avanti con gli anni, mi hai spronato, spalleggiato e incoraggiato quando nel 2015 fondai con tre amici il Circolo del Design di Torino del quale sei stato ospite onorevole e autorevole più volte. Un Centro per il Design a Torino era uno dei tuoi sogni che, forse, a 84 anni, vedevi in parte realizzarsi. Un incoraggiamento di cui ti sono grato.
Nostalgia? Sì, un po' di commozione, ma non rimpianti. Aver lavorato per te e con te è stata l'esperienza più formativa che mi sia capitata e di cui vado fiero.
Ancora adesso, se devo risolvere un problema progettuale, mi chiedo: Giorgio come avrebbe fatto? Un maestro dal talento naturale che coniugava pensieri razionali ed emozioni, minimale ma espressivo. Non so spiegare come, ma dopo essermi posto la domanda, in breve trovo la soluzione.
Quando uscirà questo numero di Atti e Rassegna Tecnica, che un tempo hai diretto, mi piacerebbe che riuscissi a leggere le nostre parole. Così, ti mando un abbraccio.
Mac

Dal pezzo unico alla serie. Giorgio De Ferrari progettista di mobili

From One-Off Pieces to Serial Production. Giorgio De Ferrari as Furniture Designer

DAVIDE ALAIMO
Architetto e storico del design
davalaimo@gmail.com

L'esordio professionale di De Ferrari è piuttosto singolare. Nel 1958, giovanissimo (si laureerà nel 1960 con Mollino), espone al Salone Internazionale della Tecnica di Torino[1] una culla in laminato plastico e vimini che possiamo considerare tra i primissimi esempi di arredamento neoliberty. Un accostamento di materiali estremamente audace, il laminato ("l'industria"), con il vimini intrecciato ("l'artigianato") (Figura 1). È un mobile che si inserisce nei canoni del neoliberty anche cronologicamente: appena successivo agli arredi di Sergio Jaretti per la sua casa[2] (1957), di poco posteriore a quelli per la borsa di Gabetti e Isola[3] (1955), ma precedente ai mobili per casa Gabetti[4] realizzati nel 1959 e presentati alla mostra *Nuovi disegni per il mobile italiano* del 1960 che del neoliberty sarà la consacrazione[5].

Come collaboratore di Gabetti e Isola lavora alla progettazione dei mobili per l'appartamento B. nella Bottega d'Erasmo realizzati nel 1962 da Nick Edel e nel medesimo periodo progetta per sé una scrivania in noce e palissandro.

Non sono tuttavia questi esordi "su misura" a caratterizzare l'opera di De Ferrari: a differenza di tutti i progettisti torinesi suoi contemporanei, sembra già appartenere alla generazione successiva per la propensione al mobile di serie. Se per gli architetti del suo tempo il mobile costituiva il naturale completamento di un'architettura o di un interno, ed era quindi un oggetto creato ad hoc, De Ferrari (che tra il 1960 e il 1970 collabora con Joe Colombo[6]) guarda certamente per primo, tra i torinesi, alla produzione seriale e al disegno industriale.

Tra le primissime esperienze di questa ricerca, una sedia con sedile in laminato Abet[7] (Figura 2) e la libreria modulare guscio, rimaste allo stadio di prototipo. Nel 1966 progetta il geniale *Tramezzino*, prodotto poi in serie da Stilwood, sottile mobile contenitore, versatilissimo e in sintonia con i contemporanei mobili di Colombo, ad esempio il *Combi Center* di Bernini o l'indispensabile *Boby*.

Nel periodo successivo alla morte di Pier Luigi Colli, si occuperà della direzione artistica della ditta, dando vita alla Colli2 e traghettando la storica azienda torinese dalla produzione su misura a quella seriale.

1 *Il concorso internazionale per le applicazioni del Plastirivmel*, in «La rivista RIV», numero speciale, dicembre 1958, p. 22; Davide Alaimo, *Mobili di architetti e progettisti torinesi 1945-1965*, Deposito Culturale, Torino 2018, pp. 92-93.
2 *Design per abitare. Arredi di architetti torinesi*, catalogo della mostra (Torino, Maneggio Chiablese della Cavallerizza Reale, ottobre 2008), Design Diffusion Edizioni, Torino 2008, p. 41.
3 Fulvio Ferrari (a cura di), *Gabetti e Isola: 1950-1970*, prefazione di Paolo Portoghesi, Allemandi, Torino 1986, pp. 19-31.
4 *Ibid.*, pp. 42-45.
5 Per una cronologia dei mobili di De Ferrari si rimanda a: Mario Mastropietro (a cura di), *I luoghi e il progetto. Piani, architetture e design dello Studio De Ferrari Architetti*, Lybra Immagine, Milano 1999.
6 *Design per abitare* cit., p. 54.
7 *Un'idea per scaffali di grande serie*, in «Domus», n. 435, febbraio 1966, pp. 38-39.

BY-NC-SA
DOI: 10.69100/A_RT.202603.13

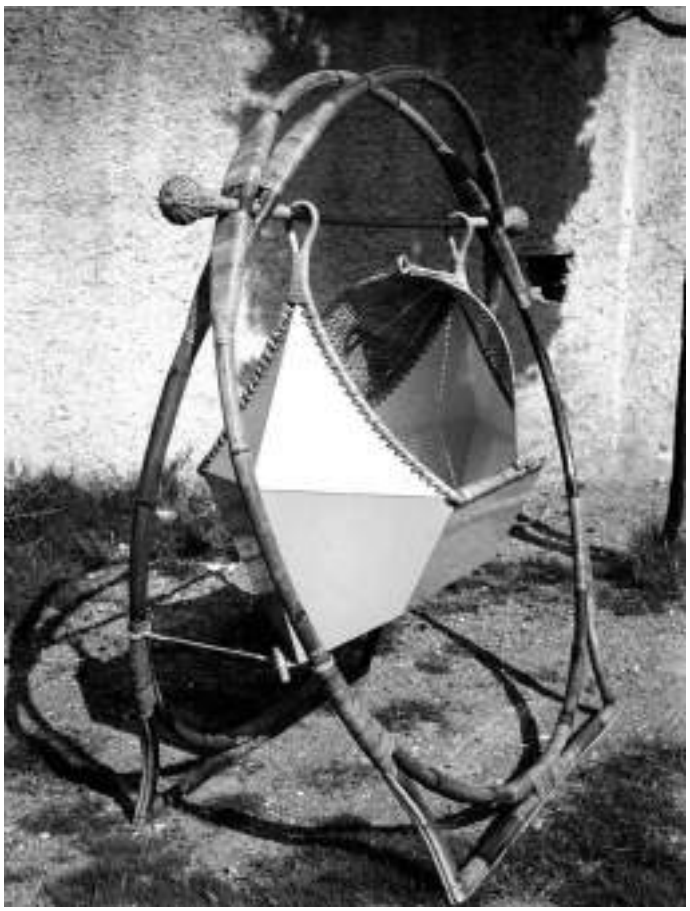
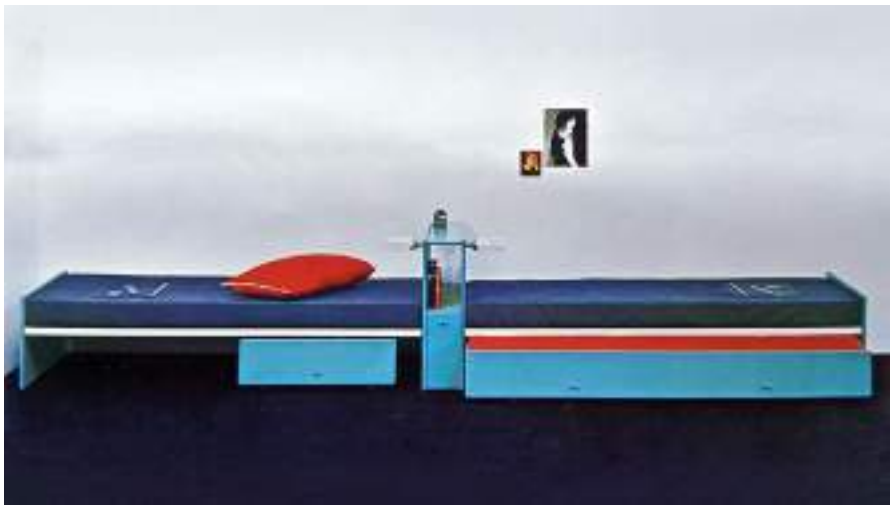




Fig. 1 – Culla da giardino, 1958. Laminato plastico e vimini; parte in vimini prodotta da Bonacina. Esposta al Salone Internazionale della Tecnica di Torino. Archivio De Ferrari.

Fig. 2 – Sedia, 1965. Produzione in serie limitata di Abet Laminati. Archivio De Ferrari.

Figg. 3-4 – *Convoglio*, 1971. Sistema modulare che consentiva di comporre liberamente contenitori, letti e piani di lavoro. Il progetto deriva dai mobili realizzati per l'abitazione del progettista. Depliant originale, Archivio Deposito Culturale.





In questo ruolo chiama a collaborare alla nuova collezione, tra gli altri, Guido Drocco, Franco Mello, Giuseppe Raimondi e lo Studio '65, allora semisconosciuti, dimostrandosi un vero talent scout.
Per Colli2 disegna nel 1971 la serie componibile all'infinito *Convoglio* (Figure 3-4), il *Voltafaccia* specchio-attaccapanni reversibile presentato all'Eurodomus del 1972 (Figure 5-6) e il copriletto *Dormire* che, come "Elemento grafico significativo dell'immaginario della Pop Art che rapidamente è stato adottato dal design tessile", entrerà a far parte della collezione permanente del Victoria & Albert Museum di Londra (Figura 7).
L'attenzione per i nuovi materiali e le tecnologie gli aprirà la collaborazione con aziende all'avanguardia che faranno la storia del mobile made in Italy.
Nel 1969, per la Kartell sperimenta tra i primi la piegatura del metacrilato, realizzando il mobile *216*. Nel 1970, dopo alcune riflessioni sullo stampaggio sottovuoto dell'Abs, realizza i *Vacuum Panel* per Elco, grandi contenitori multiuso da applicare a porte o pareti.
Con la Veart, azienda nata da una costola della Venini, sperimenta tecniche di soffiatura in stampo del vetro dando vita al vaso *Lobelia* del 1971, alle lampade *Double Face* del 1974 e *Gli Ottavi* del 1975. Al vetro tornerà poi, nel 1992, per il vaso *The nel deserto*, prodotto a Murano da Cenedese e Albarelli.
Nel 1977, con Paolo Maccarrone, lavora ancora per Kartell sul progetto di un posacenere che resterà in catalogo per lungo tempo, il mod. 4633 da tavolo e il 4634 da terra. Grazie a delle canalizzazioni verticali in melammina, i mozziconi si spengono senza fare fumo.
Sempre con Maccarrone darà vita alla collezione di complementi d'arredo componibili prodotti da Stilnovo e Blultalia. Da ricordare anche due lampade geniali per la loro semplicità: la *Cin Cin* del 1968, in tubo metallico ritorto, restata allo stadio di prototipo (Figura 8), e la *Piega*,

Figg. 5-6 – *Voltafaccia*, 1971. Il progetto deriva da un prototipo realizzato da Stilwood per l'abitazione del progettista e, con alcune modifiche, entra nella collezione Colli2. Esemplare esposto a Eurodomus nel 1972, collezione Davide Alaimo. Fotografia di Enrico Perassi.









Fig. 7 – *Dormire*, 1971. Copriletto in cotone stampato a tre colori. Design di Giorgio De Ferrari; produzione Colli2, 1971–1979. Le frasi riprodotte graficamente sono proverbi e detti popolari relativi al dormire. L'opera è presente nella collezione permanente 20th Century del Victoria and Albert Museum di Londra, dove è descritta come un elemento grafico significativo dell'immaginario della Pop Art, rapidamente adottato dal design tessile. Depliant originale, Archivio Deposito Culturale.

Fig. 8 – *Cin Cin*, 1968. Lampada da tavolo in tubo di rame ritorto. Prototipo.

prodotta da Stilnovo nel 1981 e rieditata nel 2017. Durante il confinamento imposto dal Covid nel 2020, De Ferrari intervenne personalmente su alcuni esemplari di *Piega* con decorazioni di grafica artistica, realizzando interessanti pezzi unici.

Di grandissima importanza sono i pluripremiati progetti di arredo urbano, ma si allontanano dall'arredo domestico di cui questo studio si occupa.

Accanto ai mobili e agli oggetti che ho elencato, degni di nota perché realizzati in serie, De Ferrari ha continuato per tutta la sua carriera a realizzare progetti di arredo con pezzi realizzati appositamente, dimostrandosi versatile e curioso sia nei confronti del pezzo unico che della serialità.

Il Presidente della SIAT



Giorgio De Ferrari, presidente della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino (1992-1994)

Giorgio De Ferrari, President of the Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino (1992–1994)

MARCO FILIPPI
Ingegnere, professore emerito, Dipartimento Energia, Politecnico di Torino, già Presidente SIAT (1989-91)
marco.filippi@polito.it

La presidenza di Giorgio De Ferrari è stata, senza dubbio, una delle più dinamiche e feconde nella storia della SIAT. Furono anni caratterizzati da un'intensa attività culturale e associativa, scanditi da numerosi convegni, conferenze, visite tecniche e viaggi di studio che contribuirono a rinnovare e ampliare gli orizzonti della Società.
Eletto presidente nell'assemblea dei soci dell'aprile 1992, Giorgio guidò l'associazione per un triennio particolarmente ricco di iniziative. Sfogliando gli atti delle assemblee da lui presiedute emerge con chiarezza l'ampiezza del suo impegno: cinque convegni e cicli di incontri, quindici conferenze e presentazioni di libri, ventuno visite tecniche a opere e cantieri e sei viaggi di studio.
Tra questi ultimi meritano un ricordo speciale i viaggi a Chicago, dal 7 al 14 luglio 1993, e in Giappone, dal 28 settembre al 12 ottobre 1994.
Il viaggio negli Stati Uniti offrì ai partecipanti l'opportunità di scoprire la città attraverso le visite organizzate dalla Chicago Architectural Foundation, di approfondire la conoscenza degli edifici storici della Scuola di Chicago e delle opere di Frank Lloyd Wright, oltre a visitare alcune tra le più significative realizzazioni architettoniche contemporanee e importanti studi professionali di fama internazionale («A&RT» XLVIII-1, marzo 1994, *Tecnica & forma*, Figura 1).
Non meno affascinante fu il viaggio in Giappone, che toccò Tokyo, Yokohama, Kyoto, Nara e Osaka, consentendo di conoscere da vicino alcune tra le più interessanti architetture contemporanee e di incontrare professionisti, imprese di costruzione e realtà produttive rappresentative dell'innovazione tecnologica e progettuale del Paese («A&RT» XLIX-2, settembre 1995, *Japan*, Figure 2-3).
In quegli anni le visite tecniche costituirono uno degli strumenti più efficaci per favorire il confronto tra i soci e la conoscenza delle principali trasformazioni urbanistiche e architettoniche. Dai restauri del Castello del Valentino e di Palazzo Carignano alle nuove sedi universitarie

BY-NC-SA

DOI: 10.69100/A_RT.202603.14



Fig. 1 – Viaggio a Chicago, da «A&RT» XLVIII-1, marzo 1994, *Tecnica & forma*, p. 39.



Fig. 2 – Viaggio in Giappone.

torinesi, dai grandi cantieri del Palazzo di Giustizia e del Passante Ferroviario fino alle realizzazioni del Lingotto, dell'aeroporto di Caselle, del centro studi Bertone e di numerose altre opere di rilievo nazionale, la SIAT si fece promotrice di un costante dialogo con le esperienze più significative del territorio.

Giorgio si occupò anche attivamente della nostra rivista «Atti e Rassegna Tecnica» e, riconoscendone l'importanza quale «prestigioso strumento di immagine e diffusione della cultura della Società e continuativo e insostituibile legame con tutti i Soci», si adoperò per l'ammodernamento del frontespizio di copertina, in vista di una sua maggiore diffusione.

La presidenza di Giorgio non si distinse soltanto per la quantità delle iniziative promosse, ma soprattutto per la capacità di cogliere temi allora emergenti e destinati a diventare centrali negli anni successivi. Tra questi, il Disegno Industriale occupò un posto di primo piano. Grazie alla sua sensibilità culturale e alla sua visione, la SIAT iniziò a dedicare crescente attenzione a questa disciplina, anticipando sviluppi che avrebbero portato, pochi anni dopo, all'istituzione del corso universitario triennale in Disegno Industriale presso la Facoltà di Architettura di Torino e alla nascita della sezione torinese dell'ADI (Associazione per il Disegno Industriale).

Il risultato più significativo di questo percorso fu la mostra *Torino Design. Dall'automobile al cucchiaio*, inaugurata il 6 aprile 1995.
L'esposizione rappresentò una straordinaria occasione per raccontare la cultura progettuale e produttiva del territorio torinese, evidenziandone la capacità di coniugare innovazione tecnologica, qualità progettuale e tradizione manifatturiera. Attraverso l'analisi dei processi progettuali e l'esposizione di circa quattrocento oggetti di design, la mostra offrì un ritratto articolato e moderno del design torinese, ottenendo un notevole successo di pubblico e critica. Negli anni successivi fu infatti ospitata anche a Stoccarda, Amsterdam, Barcellona e Chicago, contribuendo a promuovere in Europa e negli Stati Uniti l'eccellenza progettuale e produttiva del territorio.
Il ricordo della presidenza di Giorgio De Ferrari resta legato non solo all'energia con cui animò la vita della Società, ma anche alla sua capacità di costruire relazioni, stimolare il dibattito culturale e aprire nuovi percorsi di riflessione. Una stagione particolarmente intensa e ricca di risultati, che ha lasciato un segno duraturo nella storia della SIAT.



Fig. 3 – Viaggio in Giappone, da «A&RT» XLIX-2, settembre 1995, *Japan*, pp. 21-22.

Torino Design e Piemonte Torino Design. L'intuizione di Giorgio De Ferrari del design come risorsa strategica

Torino Design and Piemonte Torino Design: Giorgio De Ferrari's Insight into Design as a Strategic Resource

CLAUDIA DE GIORGI
Professoressa ordinaria di Design, Politecnico di Torino
claudia.degiorgi@polito.it

Nel 1995, quando a Torino inaugurò la Mostra *Torino Design. Dall'automobile al cucchiaio*, parlare di design piemontese significava ancora evocare quasi esclusivamente l'automobile e la grande industria. Il progetto ideato e diretto da Giorgio De Ferrari rovesciava questa rappresentazione consolidata: oltre quattrocento prodotti, progettati o realizzati in Piemonte fra il 1970 e il 1995, componevano un paesaggio molto più vasto e articolato, nel quale i mezzi di trasporto convivevano con oggetti "Pop", attrezzature sportive, prodotti tecnologici, arredi e prodotti di grande serialità o viceversa disegnati *ad hoc*, restituendo l'immagine di un territorio attraversato da una cultura progettuale e produttiva ricca, diffusa e differenziata.
La mostra rendeva visibile in una "valanga di prodotti" ciò che esisteva ma non era ancora stato riconosciuto come sistema.
Giorgio De Ferrari aveva intuito l'opportunità e le potenzialità del portare alla luce la ricchezza e la varietà del design territoriale dalla sua posizione all'incrocio tra attività professionale, ricerca universitaria e impegno nelle istituzioni culturali. È del 1991 la prima analisi da lui curata sulle caratteristiche del disegno industriale a Torino, restituita dal numero monografico di «Atti e Rassegna Tecnica» *Torino Design*[1], che documentava un panorama variegato e "inaspettato" (dalle parole del Sindaco della Città di Torino) di conoscenze e di potenzialità.
L'interesse generato dal report aprì le porte allo sviluppo di una mostra con lo stesso titolo, *Torino Design* appunto, che Giorgio De Ferrari promosse nel suo triennio (1992-1995) di presidenza della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, coinvolgendo Regione Piemonte, Città di Torino e Camera di commercio di Torino.

1 «A&RT» XLV-11-12, novembre-dicembre 1991, *Torino Design*.

DOI: 10.69100/A_RT.202603.15
CC BY-NC-SA

1. Torino Design, 1995

Aperta il 6 aprile 1995 al Museo dell'Automobile Carlo Biscaretti di Ruffia, la mostra riscosse un'affluenza tale da essere prorogata fino al 4 settembre. Il sottotitolo, *Dall'automobile al cucchiaio*[2], dichiarava con immediatezza l'intenzione di superare l'identificazione fra Torino e il settore automobilistico, senza negarne l'importanza, per esplorare la pluralità delle competenze progettuali, produttive e di servizio al progetto e alla produzione diffuse nella regione.
Quello costruito da Giorgio De Ferrari non era infatti un semplice repertorio di "prodotti di buon design", né una celebrazione delle firme più note: la mostra era (oggi forse diremmo così) una *performance* corale che assumeva il territorio come campo d'indagine e il prodotto come evidenza materiale di un insieme di relazioni: fra chi progetta e chi produce, fra saperi tecnici diffusi e capacità manifatturiere, fra grandi industrie e piccole imprese, fra innovazione, servizi, formazione e mercato.
Prodotti anche molto diversi diventavano indizi attraverso cui ricostruire storie di successo o sconosciute, vocazioni territoriali, filiere, specializzazioni, distretti e reti di competenze.
La selezione comprendeva oggetti progettati e prodotti in Piemonte, come oggetti progettati in Piemonte ma fabbricati altrove, oppure realizzati nel territorio su progetti elaborati fuori regione: una scelta che permetteva di osservare separatamente, e quindi di mettere in relazione tra loro, la cultura del progetto e della produzione, e di considerarle quindi alla luce delle variabili geografiche.
La scientificità dell'indagine si accompagnava a una precisa volontà divulgativa, così come la pervasività e "fotogenicità" dell'esposizione diventava occasione di riflessione sulle sue potenzialità. Anche il convegno *Il design: una risorsa strategica? Per il lavoro – Per la formazione – Per la città*[3], organizzato nel maggio 1995 in seno alla mostra, svelava la reale *mission* della mostra e ne ampliava l'orizzonte presentando per la prima volta il design come una risorsa in grado di incidere sullo sviluppo economico del territorio e sulla valorizzazione della sua identità, nonché di indirizzare il rafforzamento della formazione delle professionalità ad esso connesse.

2. L'impatto sulla dimensione universitaria

Le conseguenze di questa giornata di riflessioni, che affondava le radici nelle evidenze espresse dalla mostra per nutrire la consapevolezza delle istituzioni dell'opportunità di investire nella conoscenza e nel rafforzamento del design regionale, furono rilevanti per il territorio e per le sue politiche. Ma generarono impulsi positivi anche per la dimensione universitaria, sia a livello di formazione (nell'autunno 1996 si inaugurava il nuovo percorso di Diploma Universitario in Disegno Industriale – DUNDIT presso il Politecnico di Torino, poi evolutosi nell'attuale Corso di Studi in Design), sia di ricerca, riconoscendo in Torino Design l'antefatto metodologico della ricerca universitaria italiana sul sistema design nazionale e sulle sue specificità territoriali.
Dopo Torino Design infatti, il design universitario italiano recepì le potenzialità della mappatura sistematica delle risorse territoriali proposta per il Piemonte da Torino Design per l'identificazione delle strategie a sostegno dei sistemi produttivi locali, e ne fece un'opportunità di indagine nazionale estesa dai prodotti alle imprese, ai servizi per il progetto, ai centri di formazione e ricerca, fino ai distretti industriali e alle forme di design latente o possibile.

2 *Torino Design. Dall'automobile al cucchiaio*, catalogo della mostra, Torino, Museo dell'Automobile Carlo Biscaretti di Ruffia, 6 aprile – 4 settembre 1995, Allemandi, Torino 1995.
3 Gli atti del convegno *Il Design: una risorsa strategica?*, tenutosi nel maggio 1995 presso il Centro Convegni dell'Unione Industriale di Torino, furono pubblicati in «A&RT» XLIX-3, dicembre 1995, *Torino Design*, pp. 12–59.

4 Claudio Germak (a cura di), *Sistema Design Italia – Torino e il Piemonte / Turin and Piedmont*, Lybra Immagine, Milano 2001.
5 Claudia De Giorgi, *Sistema Design Italia - Design possibile: 3 casi-studio in Piemonte / Possible Design: 3 case-studies in Piedmont*, Lybra Immagine, Milano 2005.

Le ricerche ministeriali *Sistema Design Italia 1*[4] e *2*[5], attive tra il 1998 e il 2002 e sviluppate da Unità di Ricerca sparse in tutto il territorio nazionale, si ispirarono all'approccio *evidence-based* dell'osservatorio creato per Torino Design e svilupparono un metodo di analisi, osservazione continua e interpretazione dei fenomeni per l'indirizzamento delle politiche che ancora oggi è vivo e attivo, e che nel 2001 venne premiato con il Compasso d'Oro ADI.

3. Itineranza e aggiornamento del progetto

Nel frattempo, Torino Design aveva iniziato un nutrito programma di itineranza internazionale. Dopo l'edizione di Torino, la mostra veniva esposta a Stoccarda e Amsterdam nel 1996, a Chicago nel 1997, a Nuova Delhi nel 1998 e a Tokyo nel 2000. Un viaggio internazionale che non costituiva solo un'occasione istituzionale di promozione del territorio piemontese, ma anche di verifica del modello interpretativo del fenomeno del design territoriale piemontese attraverso il confronto con altri modelli durante seminari universitari e incontri con istituzioni e rappresentanti dei sistemi del design locali.
I contatti con i territori che avevano ospitato la mostra avevano anche generato riflessioni, e quindi progettualità supportate dagli Enti promotori, dedicate all'opportunità di sviluppare a Torino un intervento strategico di grande portata quale la creazione di un Design Center, a partire dal nucleo della collezione e dell'osservatorio di Torino Design e sulla scia delle esperienze estere conosciute e di ulteriori che vennero analizzate. Gli studi di fattibilità, condotti a cavallo tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila, avevano evidenziato come stranamente, in Italia, ancora non vi fossero Design Center intesi come luoghi neutrali di incontro per gli attori del sistema design, per i quali invece un luogo, fisico o virtuale, in grado di rendere visibili e più efficaci le relazioni tra loro sarebbe stato molto utile. Purtoppo le proposte, a lungo discusse e a lungo rimaste nel campo del "possibile", non trovarono poi realizzazione.
Ma la mostra invece, nel frattempo, trovava le condizioni favorevoli ad ampliare i suoi orizzonti, e grazie ad un preciso *endorsement* da parte

Fig. 1 – Claudio Germak (a cura di), *Sistema Design Italia – Torino e il Piemonte / Turin and Piedmont*, Lybra Immagine, Milano 2001.

Fig. 2 – Claudia De Giorgi, *Sistema Design Italia - Design possibile: 3 casi-studio in Piemonte / Possible Design: 3 case-studies in Piedmont*, Lybra Immagine, Milano 2005.





della Regione Piemonte, in occasione delle Olimpiadi della Cultura del 2006, veniva riproposta come *Piemonte Torino Design*[6], titolo più aderente alla scala regionale dell'indagine, ed esposta presso la Sala Bolaffi. Non una semplice riedizione, ma una nuova ricognizione, condotta con gli strumenti affinati dalla ricerca universitaria e rivolta ai cambiamenti intervenuti dal 1995.
La coralità della prima edizione era mantenuta, ma nuove aperture trovavano riscontri nelle sezioni dedicate alle contaminazioni fra arte e industria, al progetto per tutti, fino alla cultura del cibo così importante per la nostra regione, e mettevano in luce ulteriori codici e relazioni fra progetto, produzione e innovazione.
Il carattere aperto della mostra si rifletteva nell'allestimento: moduli autoportanti in lamiera forata, aggregabili e riconfigurabili, consentivano di adattare la mostra alle diverse sedi del successivo programma di itineranza internazionale. La flessibilità rispondeva alle esigenze del trasporto, ma soprattutto traduceva l'idea di un osservatorio in evoluzione, aggiornabile insieme ai fenomeni indagati.
Prese quindi avvio una nuova e intensa circuitazione internazionale, sempre accompagnata da seminari scientifici, che condusse *Piemonte Torino Design* a Canton, Seul, Ningbo, Hong Kong, Kyoto, Hanoi, Belo Horizonte, Santiago del Cile, Istanbul e Bursa.
Nel 2008, in occasione di Torino prima World Design Capital, la mostra tornò in città presso il Palazzo della Regione con un nuovo catalogo[7] e aggiornata con un capitolo di apertura *Grandi storie di piccoli prodotti*, che ricostruiva la vita di oggetti a lunga permanenza e di grande successo attraverso brevetti, componenti, materiali di progetto, campagne pubblicitarie e testimonianze.
Dopo la riedizione torinese, l'itineranza proseguì a Guadalajara nel 2008 e a Caracas nel 2009, anno in cui la Regione Piemonte e la SIAT donarono la collezione al Politecnico di Torino, completando l'evoluzione dell'evento in una risorsa permanente di conoscenza per la formazione, la ricerca e la disseminazione.

4. Un'eredità collettiva

Come tante cose belle, anche le "epopee" di Torino Design e Piemonte Torino Design, dei loro viaggi per il mondo e dell'instancabile Giorgio De Ferrari che le aveva create, dirette, accompagnate, allestite e inaugurate, sembrano essersi esaurite. Dal 2009 la collezione è ricoverata in attesa di opportunità espositive e di disponibilità di spazi permanenti che non si sono più presentate.
Ma il lascito della consapevolezza acquisita dalle istituzioni territoriali sulle caratteristiche del design piemontese, così come il contributo metodologico della mostra all'avvio della mappatura sistematica del design dei territori presso tutte le sedi italiane del design universitario sono tuttora evidenti nella nostra regione e nella comunità scientifica del design.
Così come è ancora fondamentale e di riferimento, per chi aveva vissuto la grande avventura di Torino Design e di Piemonte Torino Design e per chi oggi la studia, l'esperienza della dimensione collettiva e collaborativa attraverso cui la mostra era stata sviluppata.
Giorgio De Ferrari ne era l'ideatore, il promotore e il direttore, ma condivise prospettive, oneri e meriti con un gruppo curatoriale di figure esperte di aspetti diversi del sistema design regionale incaricato di svolgere il lavoro di ricerca, selezione e traduzione dei contenuti in scelte espositive e, contemporaneamente, offrì preziosissime, anzi

6 Claudio Germak (a cura di), *Piemonte Torino Design*, catalogo della mostra, Torino, Sala Bolaffi, 26 gennaio – 19 marzo 2006, Electa, Milano 2006.
7 Claudio Germak, Claudia De Giorgi (a cura di), *Piemonte Torino Design. Cultura del progetto industriale nell'area piemontese*, catalogo della mostra, Torino, Palazzo della Regione, 20 giugno – 21 settembre 2008, Electa, Milano 2008.



Fig. 3 – La Fiat Multipla progettata da Dante Giacosa (1956) e appositamente rielaborata da I.DE.A. Institute per il Centro Stile Fiat in occasione della Mostra con i curatori di *Torino Design* (da «A&RT» XLIX-3, dicembre 1995, *Torino Design*).

uniche, opportunità di crescita e maturazione critica a figure *junior*. La SIAT offrì la struttura organizzativa e operativa, il Politecnico la dimensione di elaborazione scientifica; Regione, Città e Camera di commercio ne costituirono i riferimenti istituzionali così come le imprese, i progettisti e i servizi le fonti vive della fotografia in movimento scattata dalla mostra.

E infine lo Studio De Ferrari Architetti ne curò l'identità e progettò il sistema espositivo, chiudendo idealmente il cerchio di un'operazione ambiziosa in cui il grande Giorgio De Ferrari, come un direttore d'orchestra vivace, esigente ed appassionato, creò le condizioni affinché eccellenze riconosciute, presenze da valorizzare, saperi diffusi e voci disperse convergessero in una potente e condivisa rappresentazione sinfonica del design del Piemonte che è ancora capace di parlare al presente.

Giorgio De Ferrari e l'esperienza di Torino Design

Giorgio De Ferrari and the Torino Design Experience

ROBERTO PIATTI
Fondatore e CEO di Torino Design
roberto.piatti@torino-design.com

Giorgio De Ferrari è una delle poche persone di cui, quasi inconsciamente, conservo il numero di telefono e talvolta, quando i fatti della vita mi portano a desiderare un confronto, mi trattengo dal chiamare quel numero, faticando a capacitarmi del fatto che non sia più qui con noi.
Questo è forse il modo migliore per definire la stima e il legame intellettuale con Giorgio.
Essendo trascorsi oltre 35 anni dal primo incontro, non ricordo in quale occasione o frangente conobbi Giorgio De Ferrari, ma ricordo perfettamente come, da subito, mi venne spontaneo collocarlo nel ristretto nucleo delle persone più significative della mia vita.
A quel tempo ero un giovane ingegnere innamorato del design e dell'automobile, che con soddisfazione lavorava al fianco di Franco Mantegazza, fondatore dell'I.DE.A Institute e grande mentore in questa professione che tuttora cerco di servire e di attualizzare con dignità.
E ricordo che, per me abbastanza sorprendentemente ed improvvisamente, Giorgio mi propose di entrare a far parte del consiglio direttivo della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino di cui lui era stato recentemente nominato presidente.
Da lì a poco mi spiegò la sua idea della mostra *Torino Design dall'Automobile al cucchiaio* chiedendomi di diventarne uno dei curatori, seguendo proprio la parte dedicata all'auto. Come auto simbolo decidemmo di utilizzare la Fiat Multipla degli Anni '50 (di gran lunga in anticipo su tendenze che sarebbero fiorite molto più tardi negli anni a venire) e, per rafforzarne l'immagine, venne realizzato un restauro scenografico della vettura per enfatizzarne i valori e farla diventare simbolo grafico della mostra.
Soprattutto Giorgio De Ferrari aveva capito che una mostra di questo tipo doveva necessariamente essere itinerante per portare questa cultura del progetto e del saper fare nel mondo, stimolando collaborazioni e prospettive future, e non solo ricordando sterilmente il passato, come spesso avviene proprio a Torino.
Proprio quella mostra e il rapporto nato con lui furono per me così importanti che, quando, dopo oltre un decennio, decisi di fondare un nuovo centro stile dedicato al transportation design, decisi immediatamente che la mia nuova azienda dovesse chiamarsi Torino Design.
Gli parlai del progetto e Giorgio lo apprezzò molto, pur non nascondendo un po' di perplessità per il fatto che l'azienda si chiamasse come

BY-NC-SA

DOI: 10.69100/A_RT.202603.16





Figg. 2-3 – La Fiat Multipla progettata da Dante Giacosa (1956) e appositamente rielaborata da I.DE.A. Institute per il Centro Stile Fiat in occasione della Mostra *Torino Design* (da «A&RT» XLIX-3, dicembre 1995, *Torino Design*).

la mostra, che considerava giustamente una sua creatura. Poi, a breve, comprese che il mio intendeva essere un tributo a quel nome così eloquente e anche un modo per continuare a far conoscere ai mondi emergenti dell'auto (in primis Cina e India) la significatività del brand Torino Design.

Da lì in poi, la nostra amicizia fece un salto di qualità e ci ritrovammo a condividere emozioni ed affinità al di fuori del contesto lavorativo; uno fra tutti l'amore per il mare. Navigammo da Genova alle Cinque Terre, leggendo le ricette dei pirati del XVII secolo e cucinandole a bordo, fino alla sua fantastica casa sull'isola di Palmaria, con vista sulla cartolina di Portovenere. Ancora oggi preparo "i muscoli" (ovvero le cozze) seguendo la sua imbattibile ricetta.

E quando, nel 2019, la Regione Piemonte mi offrì Villa Gualino come opportunità per la nuova sede di Torino Design, la prima persona che chiamai per un sopralluogo fu proprio Giorgio De Ferrari. Lì finalmente vidi la sua approvazione totale e la gioia nel vedere svettare il nome Torino Design in un luogo così ricco di storia.

Ho sempre ammirato in Giorgio l'amore e la concentrazione assoluta sul progetto, che si tratti di una grande opera di architettura, di un oggetto di arredo urbano o, più semplicemente, della realizzazione di una ricetta o di un viaggio culturale. Lui ben sapeva che la passione genera energia e che avere la testa sul progetto significa avere la testa proiettata sul futuro.

Quando ci incontravamo, sentivo più freschezza intellettuale e modernità in questo grande vecchio che in mille giovani che tanto parlano e poco esprimono.

Per questo, a volte, mi trattengo dal comporre quel numero di cellulare. E sento la sua mancanza in questa vita terrena che lui ha contribuito a rendere così piena di passione ed energia. Grazie, Giorgio!

Giorgio De Ferrari e «Atti e Rassegna Tecnica»

Giorgio De Ferrari and «Atti e Rassegna Tecnica»

DAVIDE ROLFO
Professore associato di Composizione architettonica e urbana, Politecnico di Torino, Direttore di «A&RT»
davide.rolfo@polito.it

Giorgio De Ferrari ha contribuito in più occasioni ad «Atti e Rassegna Tecnica», per un totale di una ventina di interventi: saggi, editoriali, relazioni, interventi a dibattiti, un'intervista. Volendone tentare un ordinamento, questo *corpus* è strutturabile in tre sottoinsiemi: un primo gruppo, di carattere più "istituzionale", raccoglie gli editoriali scritti come Direttore della Rivista e le relazioni annuali fatte come Presidente della SIAT (le due tipologie di scritti non sono mai compresenti sul medesimo numero); un secondo insieme fa riferimento, in generale, ai pezzi relativi alle varie iniziative riconducibili a *Torino Design*; infine sono presenti alcuni contributi di genere più vario, ma non per questo meno interessanti, tant'è che a uno di questi è in gran parte dedicato un saggio specifico su questo numero della Rivista.
Condurre un ragionamento su questo insieme di scritti può essere utile per mettere in evidenza, oltre che il ruolo che De Ferrari ha rivestito per la SIAT, anche le modalità in cui alcuni interessi professionali e accademici hanno trovato, attraverso la stesura di testi per la rivista, dei punti di strutturazione.

1. Presidente e Direttore

L'insieme più corposo degli scritti presi in considerazione in questa rassegna è sicuramente quello degli editoriali (all'epoca definiti *Presentazioni*) confezionati per la rivista nel triennio di presidenza della Società degli Ingegneri e degli Architetti (1992-95); al riguardo è da ricordare che all'epoca le cariche di Presidente della SIAT e di Direttore di «A&RT» coincidevano, con uno sfasamento di alcuni mesi per consentire al Direttore uscente di concludere le iniziative editoriali già avviate. Discendono quindi da questa situazione, oltre che tre *Relazioni annuali*, sei *Presentazioni*, che, al di là del necessario tono d'occasione in funzione del contenuto dei vari numeri, accompagnano l'evoluzione grafica e di contenuti di «A&RT» da un'impostazione ancora debitrice delle antiche origini della SIAT a una struttura più al passo con i tempi. Sin da subito[1], infatti, viene messa in evidenza la complessità di gestione di una rivista che, ancora confezionata dalla Stamperia Artistica Nazionale, presenta dei costi che incidono in maniera rilevante sul bilancio della Società, a fronte di una diffusione limitata. Il nuovo

1 G. De Ferrari, [*Presentazione*], in «A&RT» XLVII-1, aprile 1993, pp. 1-2.

BY-NC-SA

DOI: 10.69100/A_RT.202603.17



Fig. 1 – L'ultimo numero di «A&RT» (ottobre-dicembre 1992) con la vecchia grafica di copertina

.

Nella pagina seguente:

Fig. 2 – I numeri di «A&RT» della direzione De Ferrari (1993-95) con la grafica ristilizzata.

Presidente/Direttore propone quindi una maggiore articolazione dei contenuti, con aperture verso più discipline, a fronte del «mantenimento della compresenza di numeri monografici e numeri che raccolgono argomenti dei differenti aspetti della cultura politecnica».
In questo contesto, aspetto fondamentale, insieme al cambio di stampatore (di lì a poco sostituito con Celid), è «il parziale ammodernamento del frontespizio di copertina, mirante ad un maggiore impatto mnemonico e visivo». Il nuovo logo «A&RT», che campeggia in copertina, sintetizza in maniera immediata un titolo oggettivamente lungo e un po' *fané*, sostituendo la precedente grafica, risalente al dopoguerra; a testimoniarne l'efficacia, il logo è sopravvissuto agli aggiornamenti della rivista dei successivi trent'anni ed è tuttora in uso. A partire dal dicembre 1993, in cui compare Claudio Germak come *Art director*, la copertina bianca della nuova veste di «A&RT» si arricchirà poi di una sorta di "titolo grafico", sempre diverso e organizzato – come spesso nelle impaginazioni dello Studio – in diagonale, che caratterizzerà il singolo numero richiamandone i contenuti. In ogni caso, la consapevolezza della necessità di un adeguamento della grafica a modalità più comunicative era evidentemente presente a De Ferrari già prima del suo incarico ufficiale, poiché sempre al suo studio è da ascrivere la sovraccoperta (espediente utilizzato sporadicamente da «A&RT») del numero del 1989 dedicato al *Workshop arredo urbano*[2], che rende bene conto della natura partecipata del seminario a cui fa riferimento.
L'alternanza tra numeri monografici e numeri cosiddetti "miscellanea" è messa in evidenza già dal fascicolo di dicembre 1993, dedicato interamente agli atti di un convegno tecnico organizzato, con notevole successo dalla SIAT[3]; l'osservazione di De Ferrari, riportata nell'editoriale, che sottolinea come nonostante «si sia dovuti ricorrere alla riduzione, seppure contenuta, di qualche intervento in ritardo nella elaborazione, la Redazione di A&RT ha ritenuto editare il numero con la maggiore tempestività possibile» rende conto, già allora, delle difficoltà di governare un processo editoriale talvolta accidentato.
Nell'editoriale del marzo 1994, dedicato al rapporto tra *Tecnica & Forma*[4], De Ferrari ricuce sotto questo titolo iniziative organizzate dalla SIAT apparentemente lontane tra loro, come il seminario su Konrad Wachsmann e il viaggio societario a Chicago. Lontano da toni celebrativi, sia nei confronti del pioniere della prefabbricazione sia rispetto al ruolo iconico delle architetture americane, De Ferrari piuttosto si interroga su un futuro (piacevolmente?) privo di certezze, in cui la tecnica può assumere, nel progetto di architettura, ruoli molto distanti tra loro, fino all'estremo: «La tecnica senza la forma: non si era mai visto. È ancora Architettura? Parliamone». Sotto un altro punto di vista, l'editoriale del numero di dicembre 1994 è incentrato sulla *Cultura politecnica*[5], a testimonianza delle molteplici vesti che De Ferrari assume di volta in volta: professionista, Presidente della SIAT o – come in questo caso – docente del Politecnico, al quale è chiarissimo come «il rapido evolversi della cultura del progetto, nuove regolamentazioni anche in adeguamento agli standard europei, l'affacciarsi al mondo del lavoro di nuovi ruoli e figure professionali, lo stesso avanzamento tecnologico nella prassi progettuale e lavorativa stanno profondamente modificando l'attività pratica e la stessa cultura dell'intero mondo politecnico»; la presentazione di una tesi di laurea condotta nell'ambito del gruppo di ricerca "L'ibridazione delle tecniche nel costruire" è la dimostrazione dell'attenzione a campi di frontiera, non ancora del tutto codificati. Non a caso, del resto, l'istituzione del Diploma Universitario in Disegno Industriale (DUNDIT)

2 «A&RT» XLIII-8-10, agosto-ottobre 1989, *Workshop arredo urbano* (a cura di Studio De Ferrari Jacomussi Germak Laurini Architetti),
3 «A&RT» XLVII-3, dicembre 1993, *La Legge 46/90 sulla sicurezza degli impianti: interventi nel pubblico e nel privato. Atti del Convegno.*
4 «A&RT» XLVIII-1, marzo 1994, *Forma & tecnica*.
5 «A&RT» XLVIII-3, dicembre 1994, *Cultura politecnica*.


A&RT
ATTI E RASSEGNA TECNICA
DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO
XLVII-1


A&RT
ATTI E RASSEGNA TECNICA
DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO
XLVII-2


A&RT
ATTI E RASSEGNA TECNICA
DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO
XLVII-3


A&RT
FORMA & TECNICA
ATTI E RASSEGNA TECNICA
DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO
XLVIII-1


A&RT
SIAT 1994
ATTI E RASSEGNA TECNICA
DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO
XLVIII-2


A&RT
CULTURA POLITECNICA
ATTI E RASSEGNA TECNICA
DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO
XLVIII-3


A&RT
ATTI E RASSEGNA TECNICA
DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO
XLIX-1


A&RT
JAPAN
ATTI E RASSEGNA TECNICA
DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO
XLIX-2


A&RT
TORINO DESIGN
ATTI E RASSEGNA TECNICA
DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO
XLIX-2

all'interno del Politecnico di Torino avverrà ad opera proprio di De Ferrari pochi anni dopo, nel 1996.
Il fascicolo dell'aprile 1995 è interamente dedicato, sotto la cura di Marco Trisciuoglio, ai *Concorsi di architettura*[6]. La posizione espressa da De Ferrari nell'editoriale che apre il numero non è riconducibile alle semplici consuete rivendicazioni di una categoria professionale; si tratta invece di una affermazione di coscienza civica, che non a caso è modulata sul registro della narrazione onirica: se all'incipit «Al mio paese tutte le nuove opere di interesse pubblico riguardanti l'architettura o la qualificazione ambientale sono oggetto di concorso» segue una pagina di buone intenzioni, la sarcastica conclusione del pezzo recita «Al mio paese... è a questo punto che mi sono svegliato».
Nella sequenza dei numeri della rivista presi in considerazione, il fascicolo di settembre 1995[7] segna l'avvicendamento alla Presidenza della SIAT di Vittorio Neirotti (per statuto, si alternano nel ruolo un architetto e un ingegnere); dal punto di vista istituzionale, quindi, oltre alla relazione del presidente uscente è presente il saluto di Neirotti, mentre manca l'editoriale. De Ferrari firma tuttavia l'introduzione all'insieme di resoconti del viaggio SIAT in Giappone, illustrato dalle dettagliate relazioni di Levi-Montalcini, Neirotti, Raineri, Torretta, che, con uno spirito che quasi risale alle origini ottocentesche della Società, descrivono accuratamente aspetti peculiari del paese visitato (il titolo del pezzo di Gianni Torretta, *Il bagno giapponese, note di viaggio*, è tutto un programma).

2. I molti Torino Design

Con il titolo *Torino Design* si identificano, nell'ambito preso in considerazione, pubblicazioni diverse: due fascicoli di «A&RT», rispettivamente di novembre/dicembre 1991[8] e dicembre 1995[9] (l'ultimo che vede De Ferrari come Direttore), oltre che naturalmente il catalogo della mostra omonima del 1995[10]: significativamente, catalogo e quasi contemporaneo numero della rivista condividono parte della grafica di copertina.
Il soggetto di *Torino Design* troverà poi evoluzione, dieci anni dopo, nella mostra *Piemonte Torino Design* (2006)[11]; analogamente al caso precedente, «A&RT» renderà conto dell'iniziativa nel settembre 2007[12].
Non si tratta qui di ricostruire la storia dell'ideazione e della realizzazione delle mostre dedicate al design torinese e piemontese promosse dallo Studio De Ferrari (altri, più competenti, potranno farsene carico), quanto di mettere in evidenza un filo rosso che per molti anni lega «A&RT», la SIAT, Giorgio De Ferrari, fino al Politecnico di Torino.
Formalmente il contributo scritto di De Ferrari al numero di novembre/dicembre 1991 è rivolto unicamente al tema del non lineare inserimento della disciplina del design all'interno degli insegnamenti universitari di architettura, in generale e a Torino in particolare, evidenziandone opportunità e rischi (*Design e didattica. Una giusta strada difficile*, pp. 555-559). Il tema della didattica del design è per ovvie ragioni centrale nell'attività di De Ferrari, e destinato a tornare ancora alla ribalta su «A&RT».
Alcuni anni dopo, il fascicolo di dicembre 1995 ospita gli atti del convegno dal significativo titolo *Design: una risorsa strategica?* (pp. 12-45), la relativa tavola rotonda (pp. 46-59), alcuni saggi ripresi dal catalogo della mostra appena conclusa (pp. 60-63) e infine una indicazione dei programmi futuri dell'iniziativa (pp. 64-65).
I temi cari a De Ferrari riemergono attraverso i sottotitoli del convegno, che ne articolano le parti: *Per il lavoro - Per la formazione - Per la città*;

6 «A&RT» XLIX-1, aprile 1995, *I concorsi di architettura*.
7 «A&RT» XLIX-2, settembre 1995, *Japan*.
8 «A&RT» XLV-11-12, novembre-dicembre 1991, *Torino Design*.
9 «A&RT» XLIX-3, dicembre 1995, *Torino Design* (in copertina il numero è erroneamente indicato come XLIV-2).
10 G. De Ferrari (direttore), *Torino Design. Dall'automobile al cucchiaio*, catalogo della mostra, Torino 6 aprile – 4 settembre 1995, Allemandi, Torino 1995.
11 G. De Ferrari (direttore), *Piemonte Torino Design. Cultura del progetto industriale nell'area piemontese*, catalogo della mostra, Torino 26 gennaio – 19 marzo 2006, Electa, Milano 2006
12 «A&RT» LXI-1, settembre 2007, *Vicende e dibattiti torinesi*.

anche se formalmente i contributi scritti di De Ferrari si "limitano" (si fa per dire) alla presentazione dell'iniziativa e agli interventi che documentano la sua partecipazione al convegno e alla tavola rotonda. Tuttavia, propria nella presentazione è messa in evidenza la necessità di creare una larga "base di consenso" nei confronti della disciplina del design: «L'avere proposto il Design all'attenzione di una vasta utenza non solo specialistica, la evidenziazione delle suggestive sinergie che essa determina con la cultura produttiva, l'attualità delle problematiche che sottende, hanno suscitato per la disciplina vivo interesse e ampio consenso» (p. 11); su queste premesse si innesta in maniera naturale la conseguente attivazione del Diploma in Disegno Industriale.
Nel fascicolo di settembre 2007, infine, l'intervento *Mostra Piemonte Torino Design, cultura del progetto industriale nell'area regionale* (pp. 100-103) è l'occasione per tracciare un sintetico bilancio delle iniziative portate avanti dagli anni Novanta in poi, nel quadro di una crescente internazionalizzazione.
Considerano la sequenza di queste pubblicazioni, ciò che appare rilevante è la presenza di una regia costante, priva di intenti personalistici ma con obiettivi molto chiari, che tiene insieme iniziative diverse nell'arco di un quindicennio, in cui la promozione della cultura del design – a livello professionale come accademico – passa attraverso l'organizzazione dello Studio De Ferrari, i cui membri figurano sempre come curatori sia delle pubblicazioni che delle mostre. Quella portata aventi da De Ferrari e dai suoi collaboratori non è tuttavia di un'operazione *pro domo sua*, quanto piuttosto una feconda interazione tra quanto avviene dentro e fuori dell'accademia: in questo dialogo serrato, la SIAT e il suo organo «Atti e Rassegna Tecnica» svolgono un importante ruolo di catalizzatore, diventando la piattaforma attraverso la quale passano le azioni di promozione e divulgazione dell'ecosistema del disegno industriale.
In un momento come quello attuale, in cui specialismi sempre più settoriali tendono a separare l'attività universitaria da quella "sul campo", l'atteggiamento pragmatico di De Ferrari è invece un invito a guardare ancora una volta alle necessarie interazioni tra ricerca e progetto.

3. Varie, ma non eventuali

Dal tentativo di organizzazione portato avanti in queste pagine rimangono esclusi alcuni scritti di De Ferrari, significativamente posti all'inizio e verso la fine della sequenza temporale considerata.
Nel 1979, insieme a Giovanni Brino, Pompeo Fabbri e Giorgio Raineri, De Ferrari firma un saggio dedicato a *Residenze e servizi universitari a Torino*[13]. Lo scritto a più mani affronta il tema da diversi punti di vista, in un contesto generale di risorse scarse ma anche caratterizzato da un'apertura alla sperimentazione. La progettazione delle residenze e dei servizi, tutti ricavati da adattamenti di edifici esistenti nel centro città, si confronta con vincoli fisici ed economici piuttosto forti; l'approccio generale è fortemente prestazionale, su cui si innesta un'attenzione per una "sburocratizzazione" degli ambienti. Nel disegno dei locali destinato ad attività comuni sono coinvolti gli studenti dell'allora corso di Decorazione presso la facoltà di Architettura, all'interno di un dialogo allora non scontato tra utenti e progettisti.
Dieci anni più tardi, il numero di agosto-ottobre 1989 è interamente dedicato alle cinque giornate del *Workshop arredo urbano*, a cura dello Studio[14]. Nel quadro del workshop, a partire dall'analisi de *Le forze in gioco* (politiche, imprenditoriali, tecniche), si passa alla

13 G. Brino, G. De Ferrari, P. Fabbri, G. Raineri, *Residenze e servizi universitari a Torino*, in «A&RT» XXXIII-12, dicembre 1979, pp. 577-591.
14 «A&RT» XLIII-8-10, agosto-ottobre 1989, *Workshop arredo urbano* (a cura di Studio De Ferrari Jacomussi Germak Laurini Architetti).

Sperimentazione progettuale vera e propria su un'area campione (l'intorno di via Giachino, all'innesto delle future Spine 3 e 4 del PRG di Gregotti e Cagnardi), per concludere la riflessione con una *Lettura critica*: si tratta di un processo articolato, in cui all'interrogazione del contesto segue un'applicazione progettuale nuovamente messa in discussione attraverso le considerazioni di esperti esterni. Un approccio preciso e didattico, i cui esiti si vedranno negli anni seguenti, nei progetti di arredo e sistemazione urbana condotti dallo Studio e più in generale nell'ambito della città di Torino.

Sempre del 1989, nell'ambito degli *Atti del convegno su Carlo Mollino*[15], De Ferrari interviene all'interno del dibattito *La Mostra e la memoria* con una analisi in profondità del celebre tavolo *Lattes* di Mollino (pp. 321-326). Altri in questo numero della Rivista si occupano nel dettaglio di questa interessantissima vicenda[16]; per quanto riguarda il presente discorso, due cose colpiscono: da un lato l'apparente noncuranza con la quale il lavoro di analisi è presentato (un intervento all'interno di un dibattito a più voci, che quasi casualmente sembra prendere origine da evenienze personali), dall'altro la precisissima e implacabile dissezione del progetto e delle sue modalità di realizzazione, lontanissima dal feticismo per l'oggetto e che dimostra una competenza tecnica fuori dal comune.

Infine, nel 1997, toccò a chi scrive, acerbo laureando in Architettura fresco del corso di Disegno industriale tenuto proprio da De Ferrari, intervistare il suo ex professore sul rapporto tra design e didattica[17]. Il DUNDIT era attivo da un anno, e l'intervista fu per De Ferrari occasione per tornare sui temi da lui sviluppati e riprendere le premesse della creazione del diploma e tracciarne un primo bilancio, intrecciato con quello relativo alla mostra *Torino Design* in quel momento in *tour* per il mondo. Questo piccolo ultimo tassello si somma ai molti e più corposi contributi che Giorgio De Ferrari ha dato ad «Atti e Rassegna Tecnica», auspicabilmente contribuendo a definire la figura di un progettista e docente il cui ruolo è stato fondamentale per il Politecnico di Torino e per la cultura del disegno industriale.

4. Regesto: scritti di Giorgio De Ferrari per «Atti e Rassegna Tecnica»

Giovanni Brino, Giorgio De Ferrari, Pompeo Fabbri, Giorgio Raineri, *Residenze e servizi universitari a Torino*, in «A&RT» XXXIII-12, dicembre 1979, pp. 577-591.

«A&RT» XLIII-8-10, agosto-ottobre 1989, *Workshop arredo urbano* (a cura di Studio De Ferrari Jacomussi Germak Laurini Architetti).

Giorgio De Ferrari, intervento sul tavolo *Lattes*, in *La Mostra e la memoria* (a cura di M.F. Roggero), in «A&RT» XLIII-11-12, novembre-dicembre 1989, *Atti del convegno su Carlo Mollino*, pp. 321-326.

Giorgio De Ferrari, *Design e didattica. Una giusta strada difficile*, in «A&RT» XLV-11-12, novembre-dicembre 1991, *Torino Design* (a cura di Studio De Ferrari Jacomussi Germak Laurini Architetti), pp. 555-559.

Giorgio De Ferrari, [*Presentazione*], pp. 1-2; intervento alla tavola rotonda (a cura di E. Salza), pp. 70-71, in «A&RT» XLVII-1, aprile 1993, *Parcheggi nella città: parcheggi pubblici, pertinenziali, aree di sosta*.

Relazione annuale del Presidente, in «A&RT» XLVII-2, settembre 1993, pp. 4-9.

Giorgio De Ferrari, *Presentazione*, in «A&RT» XLVII-3, dicembre 1993, *La Legge 46/90 sulla sicurezza degli impianti: interventi nel pubblico e nel privato. Atti del Convegno*, p. 9.

Giorgio De Ferrari, *Presentazione*, in «A&RT» XLVIII-1, marzo 1994, *Tecnica & forma*, p. 15.

Relazione annuale del Presidente, in «A&RT» XLVIII-2, settembre 1994, pp. 11-17

Giorgio De Ferrari, *Presentazione*, p. 9; *Impegni e design: un esempio progettuale. Ricerca sulle applicazioni del "TNT Riscaldante" nell'abitare*

15 «A&RT» XLIII-11-12, novembre-dicembre 1989, *Atti del convegno su Carlo Mollino*.

16 D. Alaimo, *Giorgio De Ferrari storico dell'arredamento*, in questo volume.

17 D. Rolfo (a cura di), *Design e didattica. Alcune domande a Giorgio De Ferrari*, in «A&RT» LI-2, novembre 1997, pp. 48-52.

[presentazione della tesi di laurea di C. De Giorgi], p. 64, in «A&RT» XLVIII-3, dicembre 1994, *Cultura politecnica*.

Giorgio De Ferrari, *Presentazione*, in «A&RT» XLIX-1, aprile 1995, *I concorsi di architettura*, p. 9.

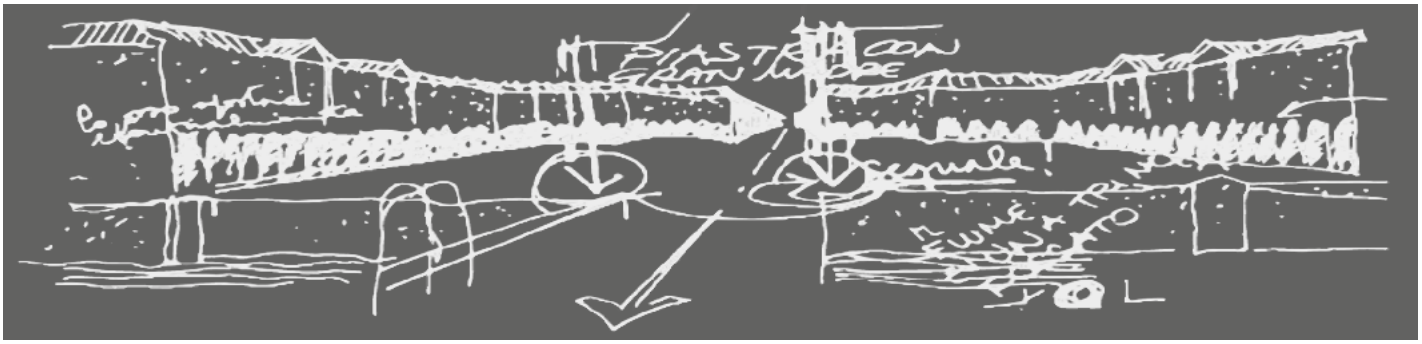
Giorgio De Ferrari, *Relazione annuale del Presidente*, pp. 11-17; *Viaggio di studio in Giappone*, pp. 21-22, in «A&RT» XLIX-2, settembre 1995, *Japan*.

Giorgio De Ferrari, *Presentazione*, p. 11; interventi al convegno *Design: una risorsa strategica?*, pp. 12-45; interventi alla Tavola rotonda su "Torino Design", pp. 46-69, in «A&RT» XLIX-3, dicembre 1995, *Torino Design*.

Davide Rolfo (a cura di), *Design e didattica. Alcune domande a Giorgio De Ferrari*, in «A&RT» LI-2, novembre 1997, pp. 48-52.

Giorgio De Ferrari, *Mostra Piemonte Torino Design. Cultura del progetto industriale nell'area regionale*, in «A&RT» LXI-1, settembre 2007, *Vicende e dibattiti torinesi*, pp. 100-103.

La mostra



Pop Design

Tra il 1965 e il 1975 De Ferrari sperimenta nuovi linguaggi, influenzato dalla Pop Art americana e dal radical design italiano. Lavora a Parigi con Joe Colombo e appartiene a una generazione creativa che si muove tra la Facoltà di Architettura, il Piper e la Galleria Sperone. Frequenta imprenditori dell'arredamento, come i fratelli Gugliermetto, fondatori di Gufram, celebre per gli arredi *I Multipli*, e l'azienda torinese Colli2. Qui è prima progettista, poi direttore artistico, e coinvolge designer quali Mello, Drocco e Raimondi. Del Pop predilige la grafica gigante: parole fuori scala, insieme messaggi funzionali e immagini iconiche, immediate e ironiche come la pubblicità. Applica questo linguaggio vivace ai tessuti, tra cui il copriletto *Dormire*, oggi al Victoria and Albert Museum, ai mobili e alle pareti, come nei collegi universitari di Torino e altri progetti, anche recenti. Un modus di progetto mai abbandonato.

Between 1965 and 1975, De Ferrari experimented with new forms of expression, influenced by American Pop Art and Italian radical design. He worked in Paris with Joe Colombo and belonged to a creative generation moving between the Faculty of Architecture, the Piper club and the Sperone Gallery. He also associated with furniture entrepreneurs such as the Gugliermetto brothers, founders of Gufram, renowned for the I Multipli *collection, and with the Turin-based company Colli2. There, he first worked as a designer and later as artistic director, involving designers such as Mello, Drocco and Raimondi. From Pop Art, he favoured oversized graphics: words on a monumental scale, combining functional messages with iconic, immediate and ironic images reminiscent of advertising. He applied this lively language to textiles, including the* Dormire *bedspread, now at the Victoria and Albert Museum, as well as to furniture and walls, as seen in the university residences of Turin and in other, more recent projects. It is a design approach he has never abandoned.*

DOI: 10.69100/A_RT.202603.18
BY-NC-SA





Fig. 1 – Confezione del copriletto *Dormire*, Colli2, 1971.

Fig. 2 – Giorgio De Ferrari e copriletto *Dormire*, Colli2, 1971.

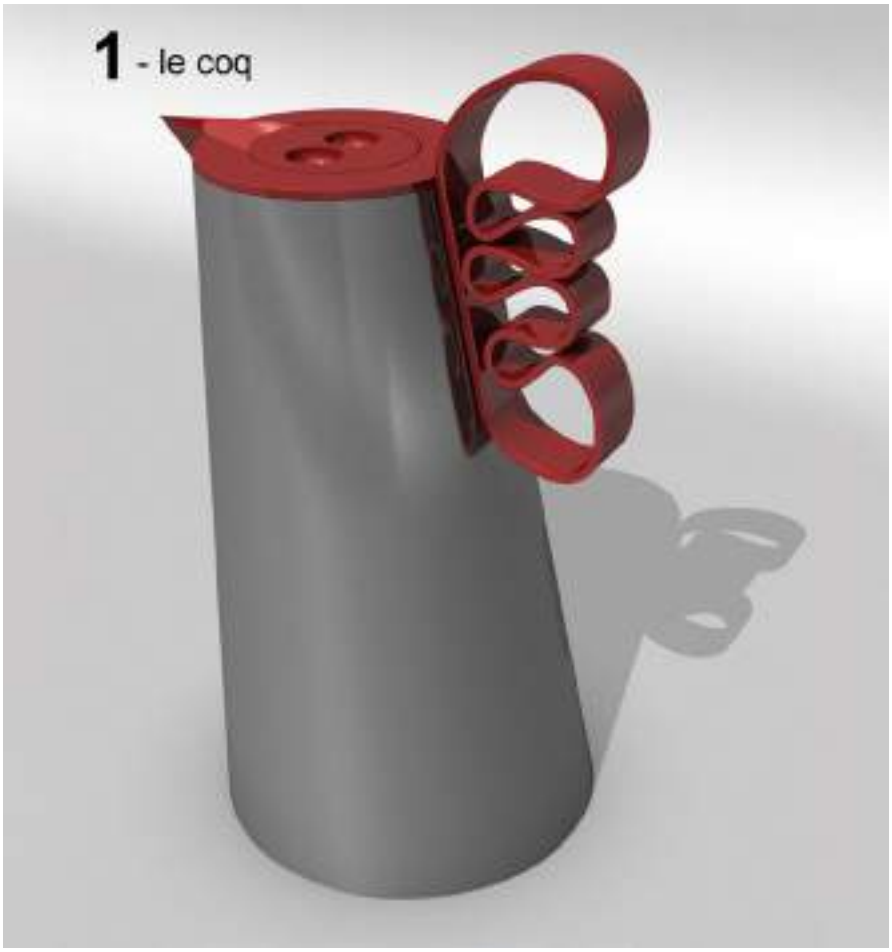


Fig. 3 – Thermos *Le Coq*, Gem Living inc. (Cina), 2008.

Figg. 4 e 5 – Schizzi del thermos *Le Coq*, Gem Living inc. (Cina), 2008.

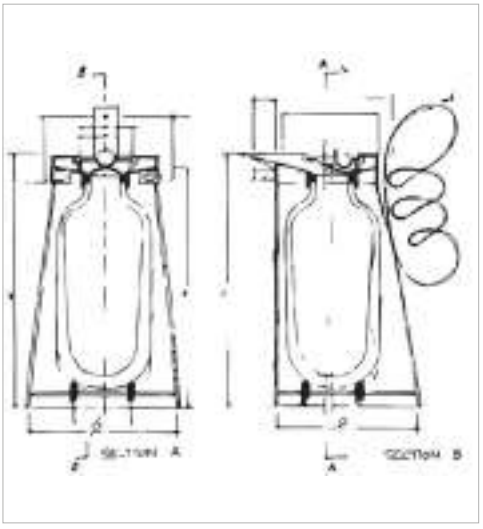












Fig. 6 – *Vacuum Form Panel*, Elco, 1968.

Fig. 7 – Divano *15 settembre*, Gufram, 1971.

Fig. 8 – Lampada da terra *Dalmata*, VeArt, 1974.

Fig. 9 –Sedute da teatro *Fila Armonica*, Gufram, 1995.

L’euforia per le plastiche: il sottovuoto

Durante la sua stagione pop, De Ferrari si interessa alle plastiche e alle tecnologie che permettono di realizzare oggetti in serie. Tra queste c’è la termoformatura sottovuoto: una lastra di plastica viene riscaldata e fatta aderire a uno stampo aspirando l’aria. È un procedimento semplice ed economico, ideale per produrre piccole quantità. Impone però alcune regole: lo spessore della lastra è limitato, le forme devono essere generose e con angoli arrotondati, proprio come in molti oggetti pop. Vanno inoltre evitati i sottosquadri, che impedirebbero di estrarre l’oggetto dallo stampo, come per le formine da spiaggia. Meno sofisticata dello stampaggio a iniezione, questa tecnica si diffonde anche in Piemonte grazie ad aziende dell’indotto automobilistico, come la Elco, specializzata nella lavorazione dell’ABS.

During his Pop period, De Ferrari became interested in plastics and technologies for producing objects in series. Among these was vacuum forming: a plastic sheet is heated and drawn onto a mould by suction. Simple and inexpensive, the process is ideal for small production runs. It also imposes certain constraints: the sheet must be relatively thin, forms must be generous with rounded edges, as in many Pop objects, and undercuts must be avoided, as they would prevent the object from being removed from the mould, much like a beach mould. Less sophisticated than injection moulding, the technique also spread in Piedmont thanks to companies serving the automotive industry, such as Elco, which specialised in ABS processing.



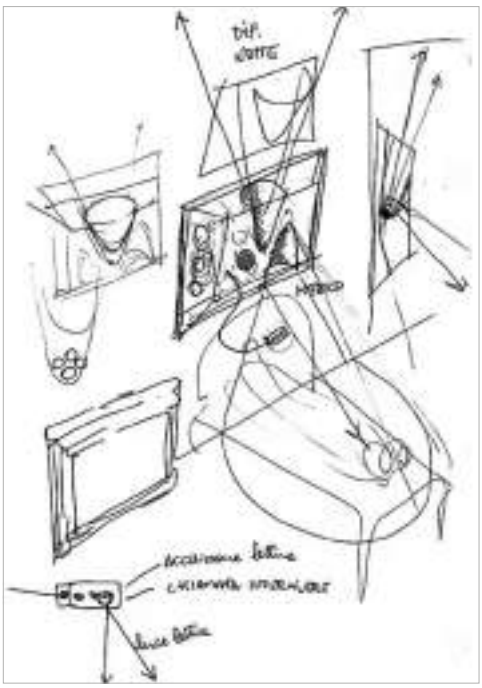




Fig. 1 – Testaletto RSA *Riquadro*, Rimani, 2016.

Fig. 2 – Schizzi per testaletto RSA *Riquadro*, Rimani, 2016.

Fig. 3 – Complementi da scrivania, Eutoways, 1977.



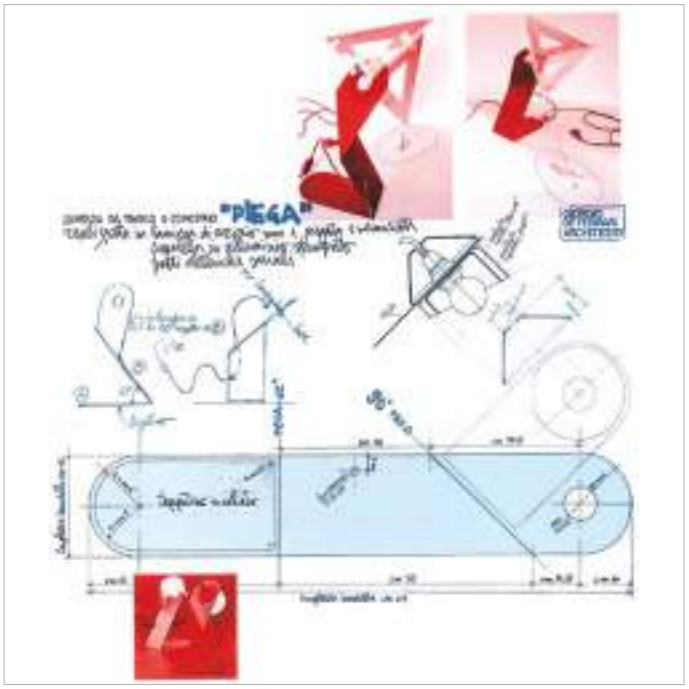
Fig. 1 – Lampada *Laser*, VeArt, 1973. Selezionata alla XV Triennale di Milano.

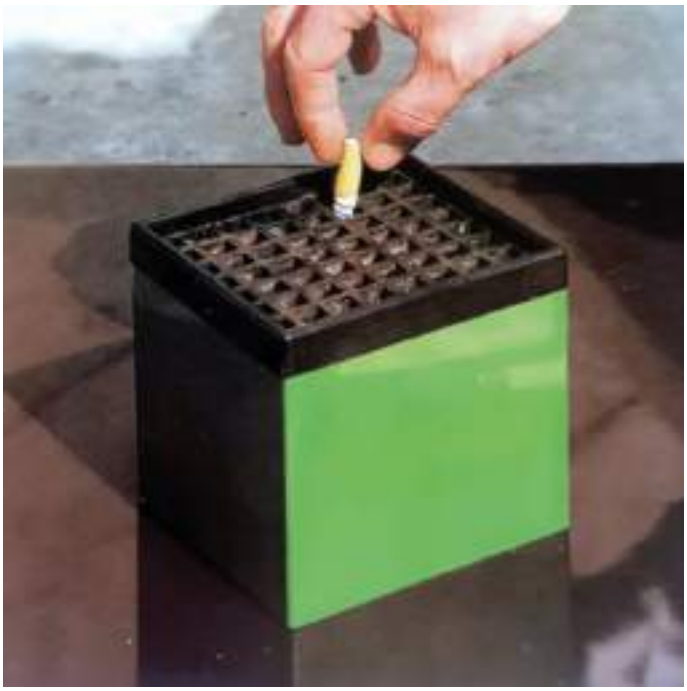
Minimal Design

Nel 1969, entrando come assistente di Achille Castiglioni alla Facoltà di Architettura per il corso di Progettazione artistica per l'industria, De Ferrari elabora i primi concetti sulla progettazione esigenziale, sulla scia del celebre testo *Note sulla sintesi della forma* di Christopher Alexander (1964). Il designer non parte da uno stile o da un'immagine prestabilita, ma scompone il problema, quasi fosse un algoritmo, considerando le esigenze degli utenti, la funzione, i materiali, le tecniche produttive, i costi, l'ambiente e il contesto sociale e culturale. De Ferrari applica lo stesso approccio, insistendo sulla riduzione della forma e della materia, agli arredi di serie: oggetti minimali, flessibili nelle dimensioni e nell'uso. Ne sono esempi la lampada *Laser* e le due versioni di lampada *Piega* per Stilnovo.

In 1969, as Achille Castiglioni's assistant at the Faculty of Architecture, where he taught Artistic Design for Industry, De Ferrari developed his first concepts of needs-based design, inspired by Christopher Alexander's influential 1964 text Notes on the Synthesis of Form. *Rather than starting from a predefined style or image, the designer breaks down the problem almost like an algorithm, considering users' needs, function, materials, production techniques, costs, the environment and the social and cultural context. De Ferrari applied the same approach to serial furniture, insisting on reducing form and material to create minimal objects, flexible in size and use. Examples include the* Laser *lamp and the two versions of* Piega *for Stilnovo.*









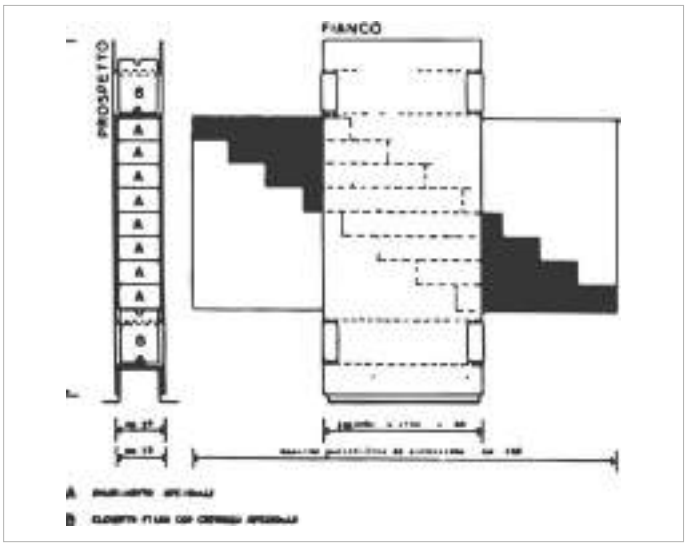


Fig. 2 – Lampada *Piega*, Stilnovo, 1981.
Fig. 3 – Schizzi per lampada *Piega*, Stilnovo, 1981.
Fig. 4 – Posacenere *4633/4644*, Kartell, 1977.
Fig. 5 – Mobile *Tramezzino*, Stildomus, 1966.
Fig. 6 – Schizzi per mobile *Tramezzino*, Stildomus, 1966.

Euforia per le plastiche: il laminato plastico

Appena laureato, De Ferrari vince numerosi concorsi promossi dalla Mostra Internazionale dell'Arredamento di Monza e dalla Abet di Bra, azienda produttrice di laminati plastici con cui avvia una lunga collaborazione, anche didattica. Il laminato plastico è protetto dalla melamina, resina resistente all'usura e al calore. Lo stesso polimero termoindurente fu ipotizzato da De Ferrari per il posacenere Kartell, ma il rapido spegnimento del mozzicone la rese superflua, sostituita da polimeri più economici. La melamina trasparente permette di mostrare immagini e decorazioni inserite al di sotto della superficie, offrendo nuove possibilità creative ai designer in tema di pannellature. De Ferrari va oltre il tradizionale uso del laminato come rivestimento e lo impiega come materiale principale dell'oggetto. Nascono così la sedia *Abet Print* del 1963, realizzata con una lastra di forte spessore, e il mobile *Tramezzino* del 1966, geniale esempio di riduzione della forma, dimensioni e materiale impiegato.

Soon after graduating, De Ferrari won several competitions promoted by the International Furniture Exhibition in Monza and by Abet of Bra, a manufacturer of plastic laminates with which he began a long-standing collaboration, including in teaching. Plastic laminate is protected by melamine, a resin resistant to wear and heat. De Ferrari initially considered this thermosetting polymer for the Kartell ashtray, but the cigarette butt extinguished so quickly that it proved unnecessary and was replaced by less expensive polymers. Transparent melamine can also reveal images and decorations beneath the surface, opening up new creative possibilities for designers working with panels. De Ferrari went beyond the traditional use of laminate as a covering, making it the main material of the object itself. This led to the 1963 Abet Print *chair, made from a thick sheet, and the 1966* Tramezzino *cabinet, a remarkable example of reducing form, dimensions and material.*



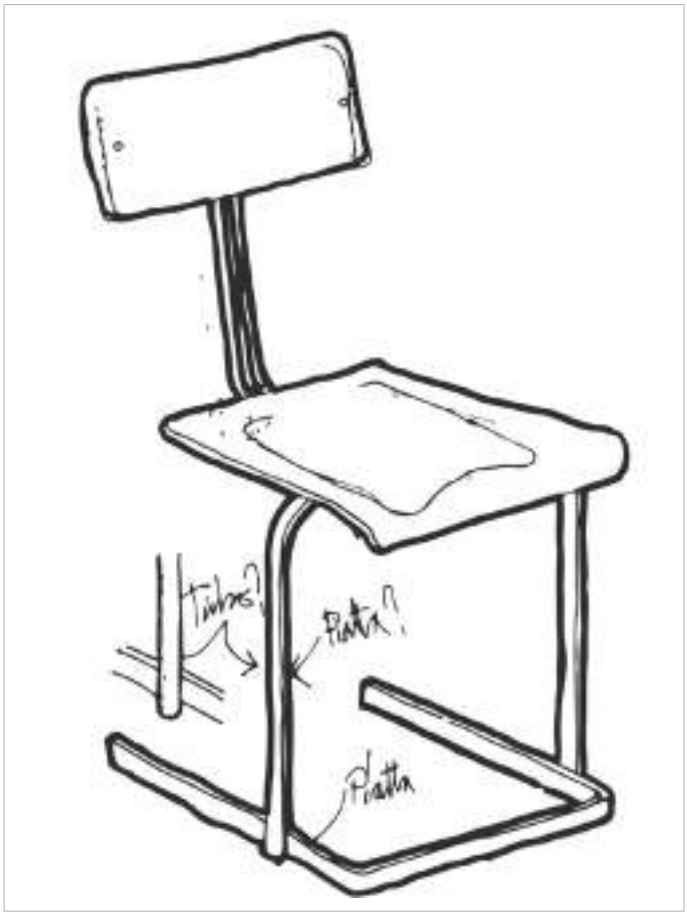


Fig. 1 – Sedia *Abet Print*, prototipo, 1963.

Fig. 2 – Disegno della sedia *Abet Print*, prototipo, 1963.

Sistemi chiusi e aperti

Durante le sue ricerche universitarie sulla modularità e sulla flessibilità della produzione industriale, sovente discusse con il tecnologo dell'architettura Giuseppe Ciribini, De Ferrari progetta e propone agli studenti sistemi per l'arredo domestico e urbano. Nei sistemi chiusi, come la collezione Blu Italia, i componenti possono svolgere più funzioni, ma le possibili combinazioni sono stabilite dal progettista. Riutilizzare gli stessi elementi consente di ridurre il numero degli stampi, i costi di produzione e le scorte in magazzino. Nei sistemi aperti, invece, anche l'utente partecipa alla configurazione dell'oggetto, scegliendo e personalizzando i componenti. Tecnologie come il controllo numerico, il taglio laser o ad acqua e la prototipazione rapida renderanno di lì a poco possibili numerose varianti senza rinunciare alla produzione industriale.

During his university research into modularity and flexible industrial production, often discussed with architectural technologist Giuseppe Ciribini, De Ferrari designed and proposed to students systems for domestic and urban furniture. In closed systems, such as the Blu Italia collection, components can serve multiple functions, but the possible combinations are determined by the designer. Reusing the same elements reduces the number of moulds, production costs and warehouse stock. In open systems, by contrast, users also participate in configuring the object, choosing and customising its components. Technologies such as numerical control, laser and waterjet cutting, and rapid prototyping would soon make numerous variations possible without abandoning industrial production.

Blu Italia

Creare da autoproduttori un'azienda di produzione e vendita di accessori per la casa (fondata con Paolo Maccarrone e Vittorio Jacomussi) fu una vera avventura imprenditoriale. L'occasione venne dal poliuretano espanso rigido. I componenti, isocianato e poliolo, sono prodotti chimici difficili da maneggiare ma producevano una schiuma rigida molto versatile. Il primo pezzo fu un "ometto" per posare gli abiti in camera da letto, caratterizzato da una gruccia sagomata ed espressiva, che vestiva bene i capi appesi, sostenuta da un tubo di acciaio nero con una estremità piegata a manico di ombrello. La collezione comprendeva ganci appendiabiti, sgabelli, tavolini, vassoi, portaombrelli innovativi e portacenere. Una serie che, secondo la logica di De Ferrari, ottimizzava stampi e maschere di piegatura: la base rotonda e bombata era presente in tutti i modelli. La vestibilità della spalla era talmente buona che il prodotto venne scelto da un distributore americano di materiale per vetrine che "scoprì" la Blu Italia al Salone di Milano.

Creating a company (founded with Paolo Maccarrone and Vittorio Jacomussi) to produce and sell home accessories as self-producers was a true entrepreneurial adventure. The opportunity came with rigid polyurethane foam. Its components, isocyanate and polyol, are difficult chemicals to handle, but they produced a highly versatile rigid foam. The first piece was a valet stand for hanging clothes in the bedroom, featuring a sculptural, expressive hanger that fitted garments perfectly, supported by a black steel tube bent at one end like an umbrella handle. The collection included coat hooks, stools, side tables, trays, innovative umbrella stands and ashtrays. Following De Ferrari's design logic, the series optimised moulds and tube-bending tools: the same rounded, domed base appeared across all the models. The shoulder fit was so effective that the product was selected by an American supplier of display equipment, who "discovered" Blu Italia at the Milan Furniture Fair.

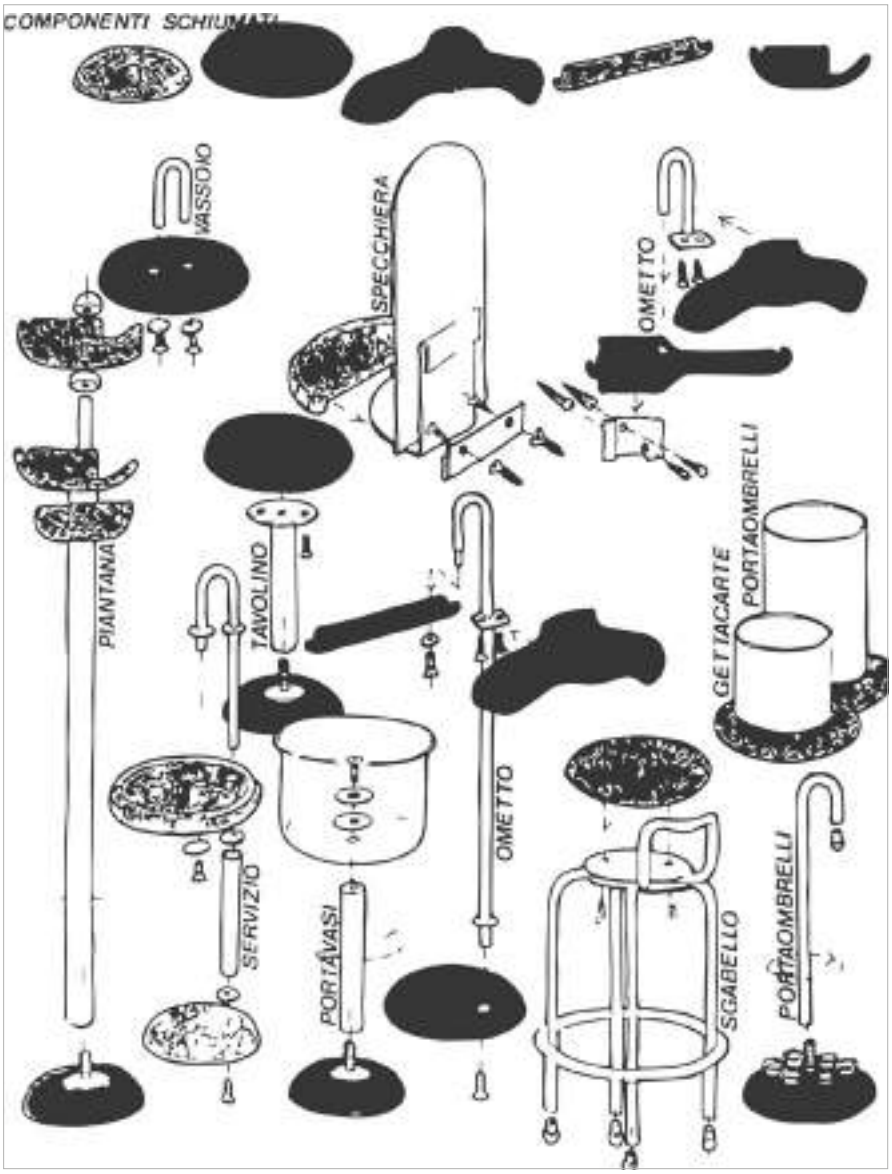


Fig. 1 – Schizzo dei componenti modulari, Blu Italia, 1987.

Fig. 2 – Ometto da terra, Blu Italia, 1980.



Torino Design

Nel 1991 «Atti e Rassegna Tecnica», il periodico che il nostro sodalizio [la SIAT] edita dal 1862, dedicò un numero al tema del Disegno Industriale nell'area torinese. La pubblicazione, dal titolo *Torino Design*, raccoglieva testimonianze sui diversi settori produttivi e interviste ai differenti operatori. La vastità del materiale documentato risultò piuttosto inaspettata, in quanto la pratica del Design nell'area emerse con una stratificazione assai più consistente ed estesa, complessa ed interessante di quanto solitamente viene dedotto dalla sua immagine consolidata, comunemente relazionata alla produzione automobilistica ed al suo prodotto. La Mostra *Torino Design* si propone di documentare oggi questa complessa realtà e ancora di potersi trasformare in osservatorio permanente e vetrina per le eccellenze del territorio.

In 1991, Atti e Rassegna Tecnica, the journal published by our association [SIAT] since 1862, devoted an issue to Industrial Design in the Turin area. Entitled Torino Design*, the publication brought together accounts from different production sectors and interviews with a range of practitioners. The breadth of the material documented was rather unexpected, revealing a Design culture in the area far more layered, extensive, complex and interesting than is usually inferred from its established image, commonly associated with automotive production and its products. Today, the* Torino Design *exhibition aims to document this complex reality and, once again, to serve as a permanent observatory and showcase for the region's excellence.*

Giorgio De Ferrari, *Piemonte Torino Design*, Electa, Torino 2008

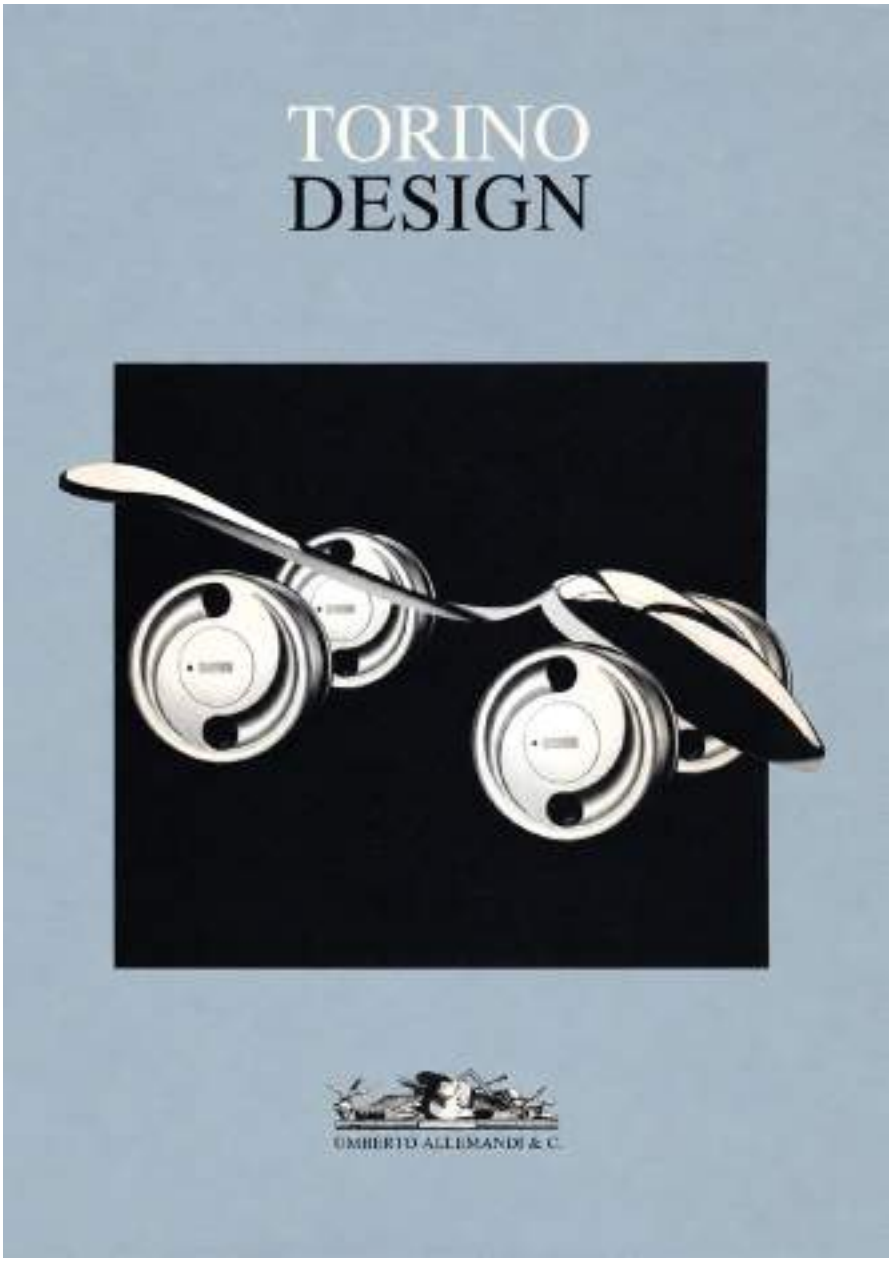


Fig. 1 – Il catalogo di Torino Design, Allemandi, Torino 1995

Fig. 2 – Il catalogo di Piemonte Torino Design, Electa, Milano 2008.

Fig. 3 – Le edizioni della mostra Piemonte Torino Design.





Piemonte Torino Design

Obiettivo dell'iniziativa è il testimoniare, ancora una volta, la vocazione al design del territorio regionale e l'eccellenza dei suoi prodotti a un pubblico allargato... La Mostra si conferma come carta di presentazione sintetica di un territorio che ha saputo fare del design un modello e una risposta strategica anche in situazioni congiunturali difficili, e un'opportunità nella quale Torino potrà ribadire sulla scena mondiale quella vocazione al design "non solo automotive" che la Mostra mette in luce con chiarezza. Organizzata in isole tematiche... la Mostra ribadisce il ruolo centrale del design nell'indirizzamento e nella valorizzazione delle attività socio-economiche della regione... Dall'edizione del 2006 a Torino per le Olimpiadi della Cultura, otto paesi e undici città (Canton, Seoul, Ning Bo, Hong Kong, Kyoto, Hanoi, Belo Horizonte, Santiago del Cile, Istanbul, Bursa, Wroclaw) hanno ospitato la Mostra in meno di due anni, visitata da oltre centomila persone. Un successo che ripete quello dell'edizione originale del 1995 cambiata solo nel titolo. Allora "Torino Design", poi dal 2006 "Piemonte Torino Design", dizione più rappresentativa di ciò che infatti la Mostra vuole essere e racconta: l'eccellenza del Design made in Piemonte, documentata attraverso 200 prodotti seriali progettati e/o realizzati nel territorio da oltre 150 progettisti e 170 aziende. Confermata nella formula espositiva che premia, attraverso la presenza fisica del prodotto, l'aspetto divulgativo di cui il Design industriale ancora necessita.

The aim of the initiative is to reaffirm the region's vocation for design and the excellence of its products to a wider audience. The exhibition presents a concise portrait of a territory that has made design a strategic model and response, even in times of economic difficulty. It also gives Turin an opportunity to reaffirm on the world stage its vocation for design "not only automotive", clearly highlighted by the exhibition. Organised into thematic sections, the exhibition underlines the central role of design in shaping and enhancing the region's socio-economic activities. Following its 2006 edition in Turin, held as part of the Cultural Olympiad, the exhibition travelled to eight countries and eleven cities – including Guangzhou, Seoul, Ningbo, Hong Kong, Kyoto, Hanoi, Belo Horizonte, Santiago de Chile, Istanbul, Bursa and Wrocław – in less than two years, attracting more than 100,000 visitors. This success echoed that of the original 1995 edition, whose title was the only significant change: from Torino Design *to* Piemonte Torino Design *in 2006, a name more representative of its purpose and content – the excellence of design made in Piedmont, documented through 200 serial products designed and/or manufactured in the region by more than 150 designers and 170 companies. The exhibition retains its original format, using the physical presence of the products to fulfil the educational and popularising role that industrial design still requires.*

Giorgio De Ferrari, *Piemonte Torino Design*, Electa, Torino 2008







Fig. 4 – Il poster della mostra Torino Design, Torino 1995.
Fig. 5 – Il poster della mostra Torino Design, Chicago 1997.
Fig. 6 – Il poster della mostra Torino Design, Tokyo 2000.

Design per la città

«Meglio togliere che mettere»: era lo slogan con cui, negli anni Ottanta, aprivamo le nostre conferenze sul public design, tema allora molto discusso nell'ambito della rifunzionalizzazione e riqualificazione di molti centri storici, in Italia e in Europa. Molte amministrazioni chiedevano di «arredare la città», sovente in fretta e senza un piano. Il problema era già emerso un decennio prima, dalle pagine di un numero di «Casabella», intitolato *Arredo Inurbano*. Un cambiamento era urgente: una vera e propria pioggia di attrezzature, perlopiù inutili, da qui l'invito a «togliere», stava invadendo città grandi e piccole, compromettendone l'immagine. Sapevamo che con l'arredo non inizia il progetto dello spazio pubblico, ma anche che un buon arredo lo completa. Era questo il cuore della nostra critica: nei prodotti che circolavano mancava un'etica del design, se non il design stesso. Chi acquistava si adeguava all'offerta disponibile, privilegiando però il minor costo, una logica, peraltro, tutt'altro che estinta. Chi produceva, affacciandosi su un mercato ancora giovane, cercava di risparmiare almeno sui costi di un buon progetto, improvvisandosi tout court designer.

"Better to remove than to add": this was the slogan with which, in the 1980s, we opened our lectures on public design, a subject widely debated at the time in the context of the conversion and regeneration of many historic city centres across Italy and Europe. Many local authorities wanted to "furnish the city", often hastily and without a plan. The problem had already emerged a decade earlier, in the pages of an issue of Casabella entitled "Arredo Inurbano". Change was urgently needed: a veritable flood of mostly useless equipment – hence the call to "remove" – was invading cities large and small, compromising their image. We knew that public-space design does not begin with street furniture, but also that good street furniture completes it. This was at the heart of our criticism: the products on the market lacked a design ethic, if not design itself. Those making the purchases adapted to what was available, while prioritising the lowest cost – a logic that is, incidentally, far from extinct. Manufacturers, entering a still-young market, sought to save at least on the cost of good design, simply improvising as designers.

Giorgio De Ferrari, *I luoghi e il progetto*, Lybra Immagine, Milano 1999









Fig. 1 – Sistema di fermate per mezzi pubblici per ATM, Alucasa 1989.

Fig. 2 – Seduta per fermate mezzi pubblici per ATM, 1991.

Fig. 3 – Supporto per affissioni pubblicitarie in zona Fiera, Milano 1990.

Fig. 4 – Fermate GTT, Torino Porta Nuova, 2006.

Elogio dell'alluminio: l'estrusione

La sperimentazione tecnologica di De Ferrari sul tema dell'estrusione ha come primo tema la radicalizzazione assoluta del design delle sedute. Nella seduta *Mole*, l'estrusione è limitata ai supporti strutturali del manto, che veniva realizzato in materiali diversi a seconda del contesto di collocazione: legno, grigliati metallici e lamiera forata di alluminio. Mentre nella seduta *Lestrusa* (premio INARCH 1989), questa tecnica, già evocata nel nome, totalizza il design del prodotto. Seduta e schienale sono ottenuti assemblando tre grandi estrusi in lega di alluminio, di cui i due terminali utilizzano lo stesso profilo. Lunghi fino 6 metri, escono perfettamente finiti dalla matrice di estrusione, senza che siano necessarie lavorazioni aggiunte. Un geniale giunto, progettato in collaborazione con Istituto Sperimentale Metalli Leggeri di Novara, ne rende il collegamento semplice e reversibile. Parallelamente, lo Studio De Ferrari Architetti estende l'estrusione in alluminio, materiale resistente e durabile in esterni, ad altri temi di arredo, tra cui il sistema di attrezzature a terra per ATM, oggi GTT.

De Ferrari's technological experimentation with extrusion begins with the radicalisation of seating design. In the Mole *bench, extrusion is limited to the structural supports of the seat, whose surface was made from different materials depending on its context: wood, metal grilles and perforated aluminium sheet. In the* Lestrusa *bench (INARCH 1989 prize), by contrast, the technique, already evoked in its name, defines the product in its entirety. The seat and backrest are assembled from three large extruded aluminium alloy profiles, with the two end elements using the same profile. Up to 6 metres long, they emerge fully finished from the extrusion die, requiring no further machining. A cleverly designed joint, developed in collaboration with the Experimental Institute for Light Metals in Novara, makes their connection simple and reversible. At the same time, Studio De Ferrari Architetti extended the use of aluminium extrusion, a strong and durable material for outdoor applications, to other street furniture elements, including the ground-mounted equipment system designed for ATM, now GTT.*





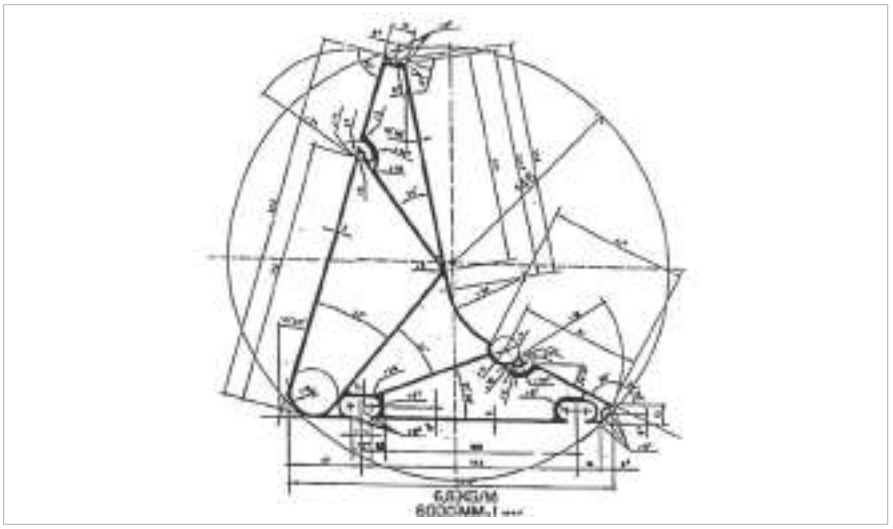


Fig. 1 – Seduta *Lestrusa*, Aluhabitat, 1990.

Fig. 2 – I componenti della seduta *Lestrusa*, Aluhabitat, 1990.

Fig. 3 – Disegno della sezione di estrusione, seduta *Lestrusa*, Aluhabitat, 1990.

Fig. 4 – Sistema di fermate per mezzi pubblici per la Città di Torino, Alucasa, 1989.

Fig. 5 – Seduta *Mole*, Bodino Engineering, 1988.

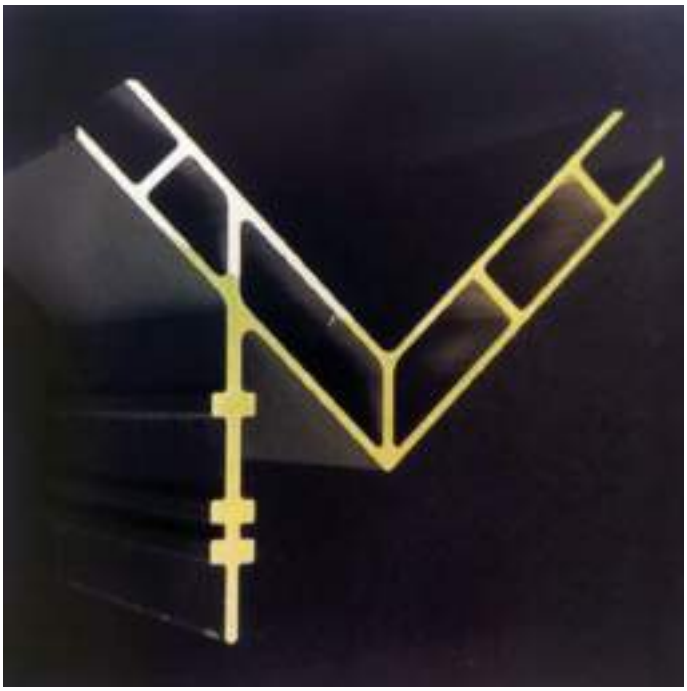








Fig. 1 – Scocche in alluminio del gettarifiuti Sabaudo, Alumix, 1989.

Fig. 2 – Specchio della città, informazione urbana Torino, IGP Decaux, 2005.

Elogio dell'alluminio: la fusione

Menzione d'onore al Compasso d'Oro nel 1995, *Sabaudo* è un cestino gettarifiuti che coniuga una chiara espressività con una notevole flessibilità di collocazione. Caratterizzato da un linguaggio neutro, né storico né contemporaneo, si inserisce con naturalezza in contesti differenti. A conferirgli qualità è anche la scelta di un materiale affidabile e nobile, l'alluminio in fusione, che ne valorizza l'immagine e nobilita una funzione di per sé modesta. Le modanature, destinate a diventare il segno distintivo di molti altri arredi progettati da Studio De Ferrari Architetti per Torino, rispondono anche a esigenze funzionali: convogliano l'acqua piovana lontano dalle aperture e irrigidiscono la struttura. La calotta semisferica, invece, è stata concepita per impedire che vi vengano appoggiati dei rifiuti. Due scocche identiche in alluminio pressofuso, unite alla base in cemento non visibile, danno forma a un oggetto monolitico e resistente, capace di scoraggiare gli atti vandalici. L'apertura delle scocche agevola inoltre il fissaggio e la rimozione del sacco interno, evitando di doverlo sollevare. Della stessa serie, il design di posacenere, panchine, dissuasori, porta biciclette e accessori dello spazio pubblico.

Mentioned at the 1995 Compasso d'Oro, Sabaudo *is a litter bin that combines a distinctive expression with considerable flexibility of placement. Its neutral language, neither historical nor contemporary, allows it to fit naturally into different contexts. Its quality also derives from the choice of a reliable and noble material: cast aluminium, which enhances its appearance and elevates a function that is otherwise modest. The mouldings, destined to become a distinctive feature of many other pieces of street furniture designed by Studio De Ferrari Architetti for Turin, also serve functional purposes: they channel rainwater away from the openings and stiffen the structure. The hemispherical cap, meanwhile, is designed to prevent waste from being placed on top. Two identical die-cast aluminium shells, joined to an unseen concrete base, form a monolithic and robust object designed to discourage vandalism. The opening of the shells also facilitates the insertion and removal of the inner bag, without requiring it to be lifted. The same series includes ashtrays, benches, bollards, bicycle racks and other public-space accessories.*

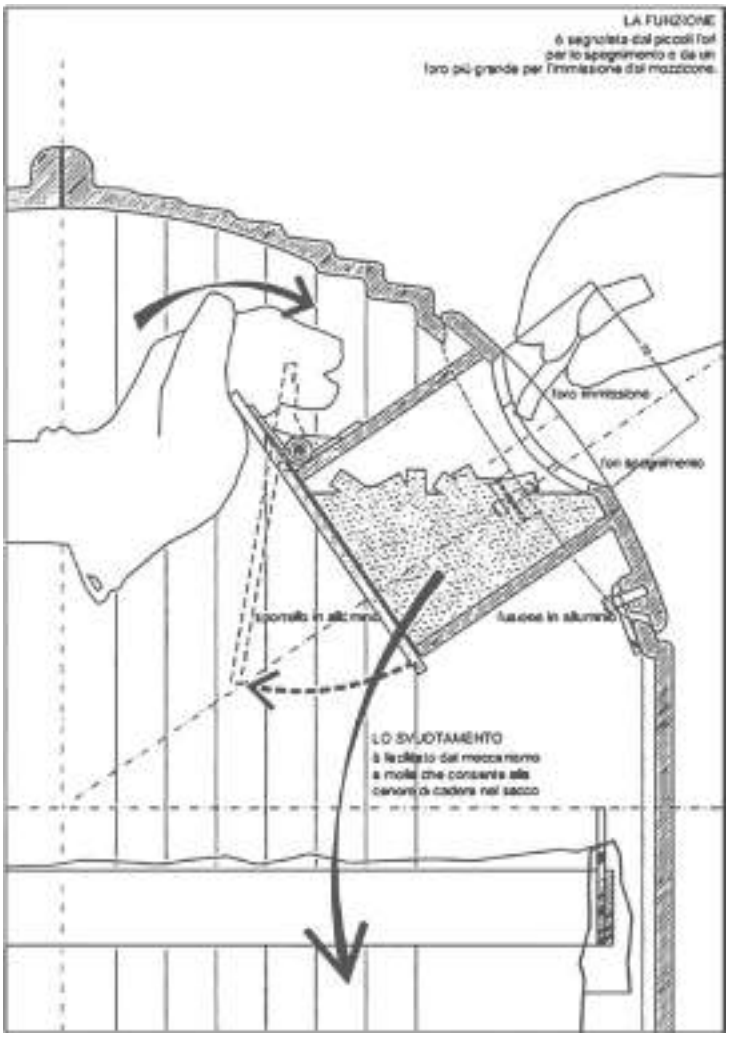




Fig. 3 – Disegno del gettarifiuti Sabaudo, Alumix, 1989.

Fig. 4 – Gettarifiuti Sabaudo, Alumix, 1989.

Piano della scena urbana

Tra gli anni Ottanta e Novanta Studio De Ferrari Architetti si confronta con un tema ancora poco indagato: progettare lo spazio urbano e le sue attrezzature per un pubblico eterogeneo per età, esigenze, interessi e cultura. Occorreva comprenderne comportamenti e bisogni, per poi tradurli in servizi, spazi e oggetti nei quali i «molti» potessero riconoscersi e con cui potessero acquisire familiarità. Inoltre, sovente si trattava di luoghi che la stessa cultura architettonica aveva a lungo trascurato e che venivano in quel periodo investiti da un diffuso desiderio di riqualificazione. Anziché iniziare subito a progettare, si avviò un dialogo con gli uffici tecnici delle amministrazioni comunali committenti, tra cui Torino, Venezia-Mestre e Sanremo. Si organizzarono workshop concepiti come occasioni di scambio reciproco e di progettazione condivisa, avviando un processo che negli anni successivi avrebbe coinvolto anche i cittadini. Nacquero così i Piani della scena urbana per numerose città italiane, a partire dal progetto del 1986 per l'asse torinese di via Po, piazza Vittorio Veneto e Gran Madre di Dio. Da queste esperienze nacquero anche alcuni libri dedicati ai metodi e agli strumenti per progettare lo spazio pubblico attraverso il dialogo tra le competenze dell'architetto e quelle del designer, tra cui:

Giorgio De Ferrari, Vittorio Jacomussi, Claudio Germak, Osvaldo Laurini, *Il piano Arredo Urbano. Problematiche e aspetti metodologici*, NIS – La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994

Claudio Germak (a cura di), *Strategie di immagine urbana per l'area metropolitana. Convenzione fra Torino Internazionale e Politecnico di Torino*, Lybra Immagine, Milano 2003

During the 1980s and 1990s, Studio De Ferrari Architetti addressed a still relatively unexplored subject: designing urban spaces and their facilities for a diverse public, differing in age, needs, interests and cultural backgrounds. It was necessary to understand people's behaviours and needs, and then translate them into services, spaces and objects in which the "many" could recognise themselves and with which they could become familiar. These were also often places that architectural culture had long neglected, and which at the time were being reshaped by a widespread desire for urban renewal. Rather than immediately starting to design, De Ferrari initiated a dialogue with the technical departments of the commissioning municipalities, including Turin, Venice-Mestre and Sanremo. Workshops were organised as opportunities for mutual exchange and collaborative design, setting in motion a process that in the following years would also involve citizens. This led to the Urban Scene Plans for numerous Italian cities, beginning with the 1986 project for Turin's axis of Via Po, Piazza Vittorio Veneto and the Gran Madre di Dio. These experiences also resulted in several books devoted to methods and tools for designing public space through dialogue between the expertise of architects and designers, including:

Giorgio De Ferrari, Vittorio Jacomussi, Claudio Germak, Osvaldo Laurini, *Il piano Arredo Urbano. Problematiche e aspetti metodologici*, NIS – La Nuova Italia Scientifica, Rome, 1994

Claudio Germak (ed.), *Strategie di immagine urbana per l'area metropolitana. Convenzione fra Torino Internazionale e Politecnico di Torino*, Lybra Immagine, Milan, 2003



Fig. 1 – Piano di definizione ambientale, rappresentazione dell'area di intervento, Torino, 1990.

Fig. 2 – Piano di definizione ambientale, interventi via Po, Torino, 1990.

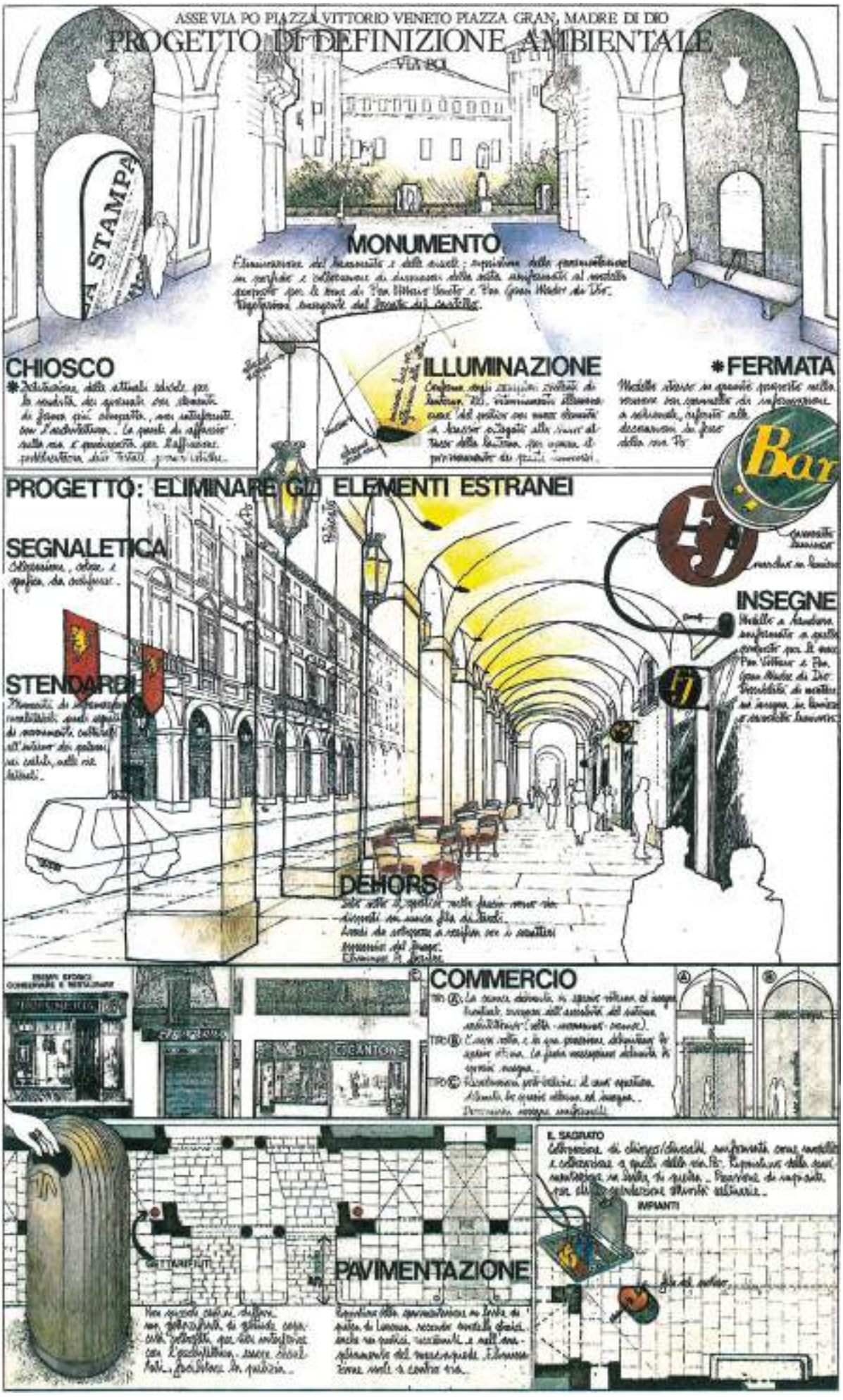
Fig. 3 – Piano di definizione ambientale, interventi piazza Vittorio Veneto, Torino, 1990.

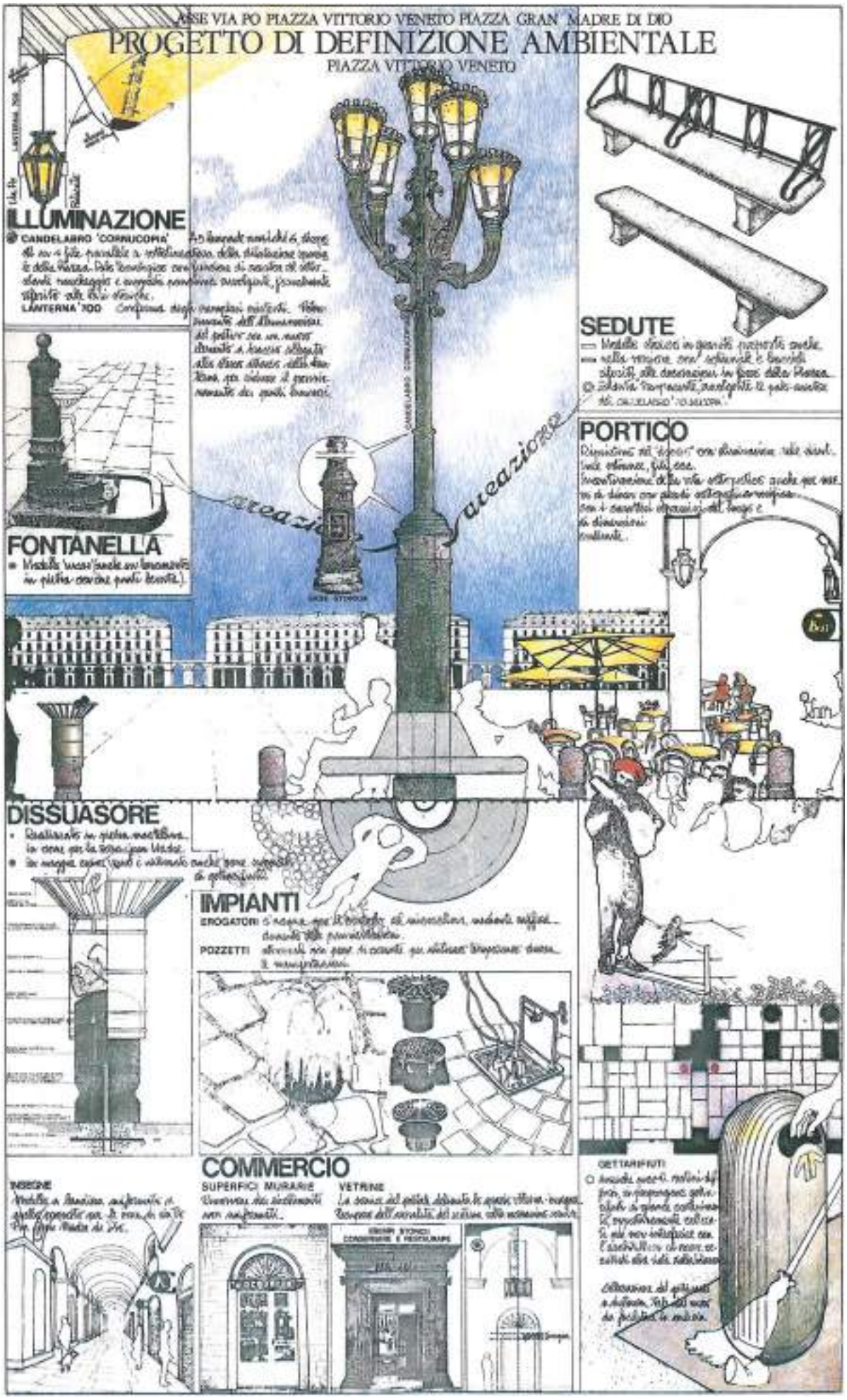
Fig. 4 – Piano di definizione ambientale, interventi Murazzi, Torino, 1990.

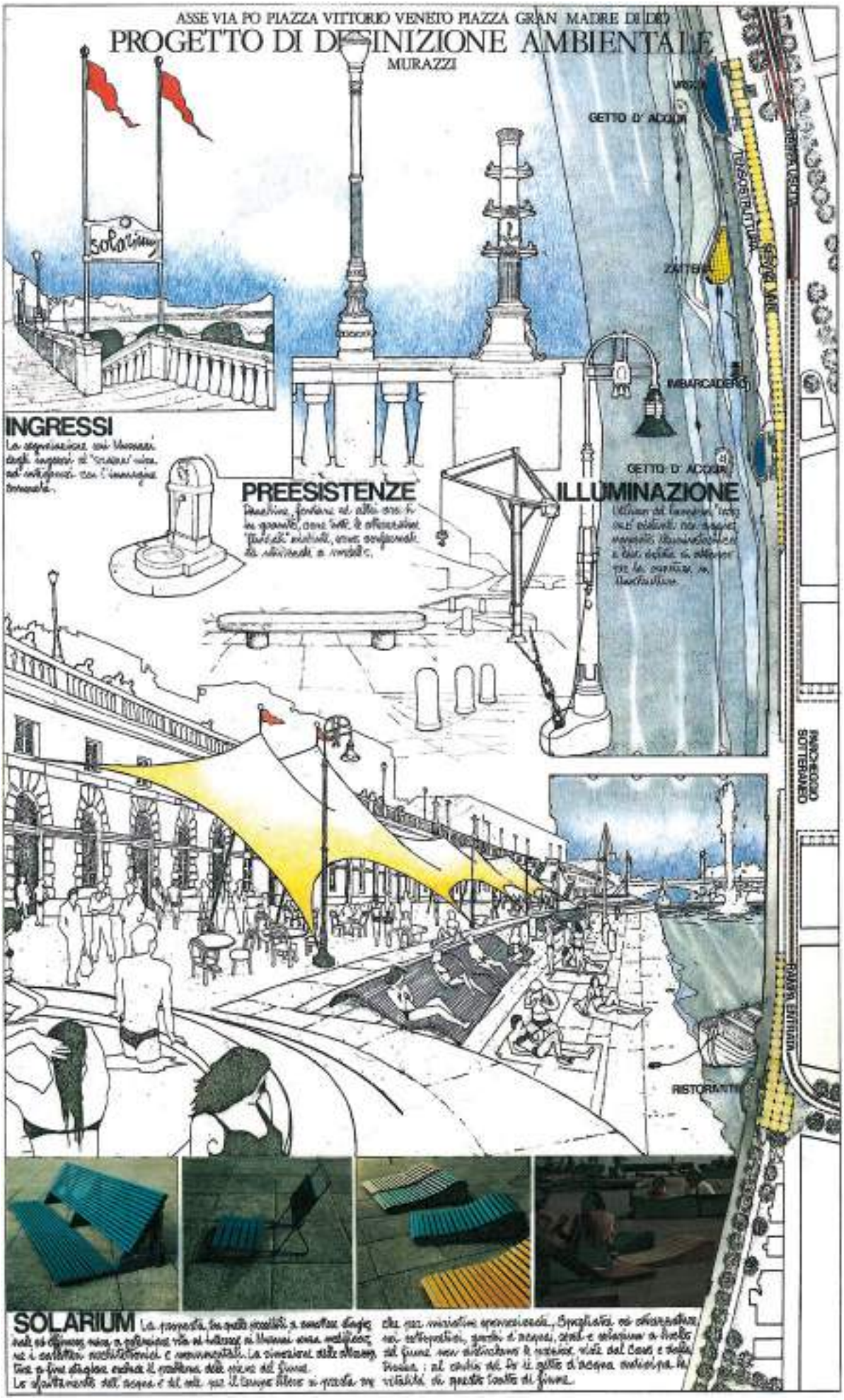
Fig. 5 – Piano di definizione ambientale, interventi Gran Madre di Dio, Torino, 1990.

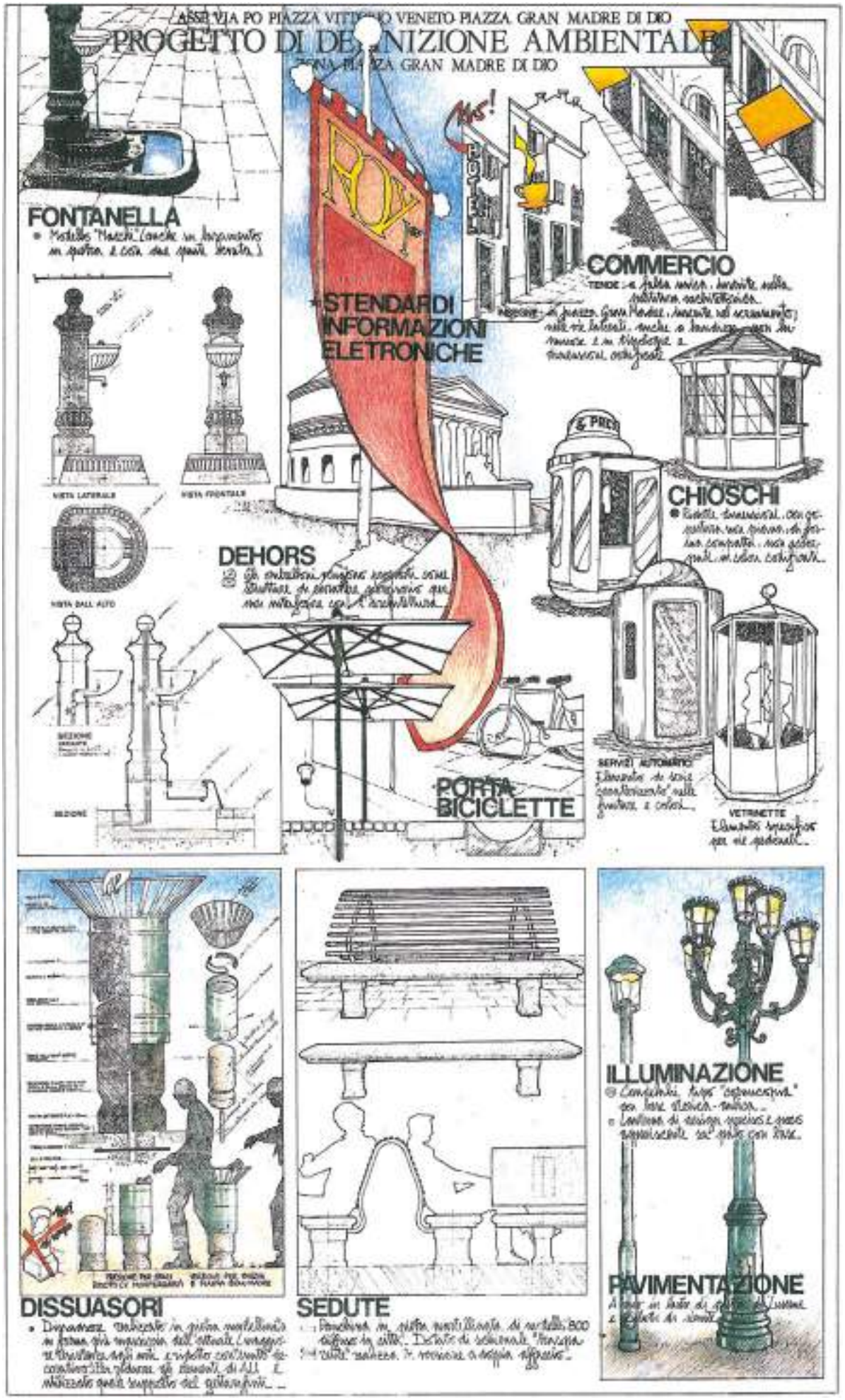
Fig. 6 – Piano di definizione ambientale, disegno della Gran Madre di Dio, Torino, 1990.

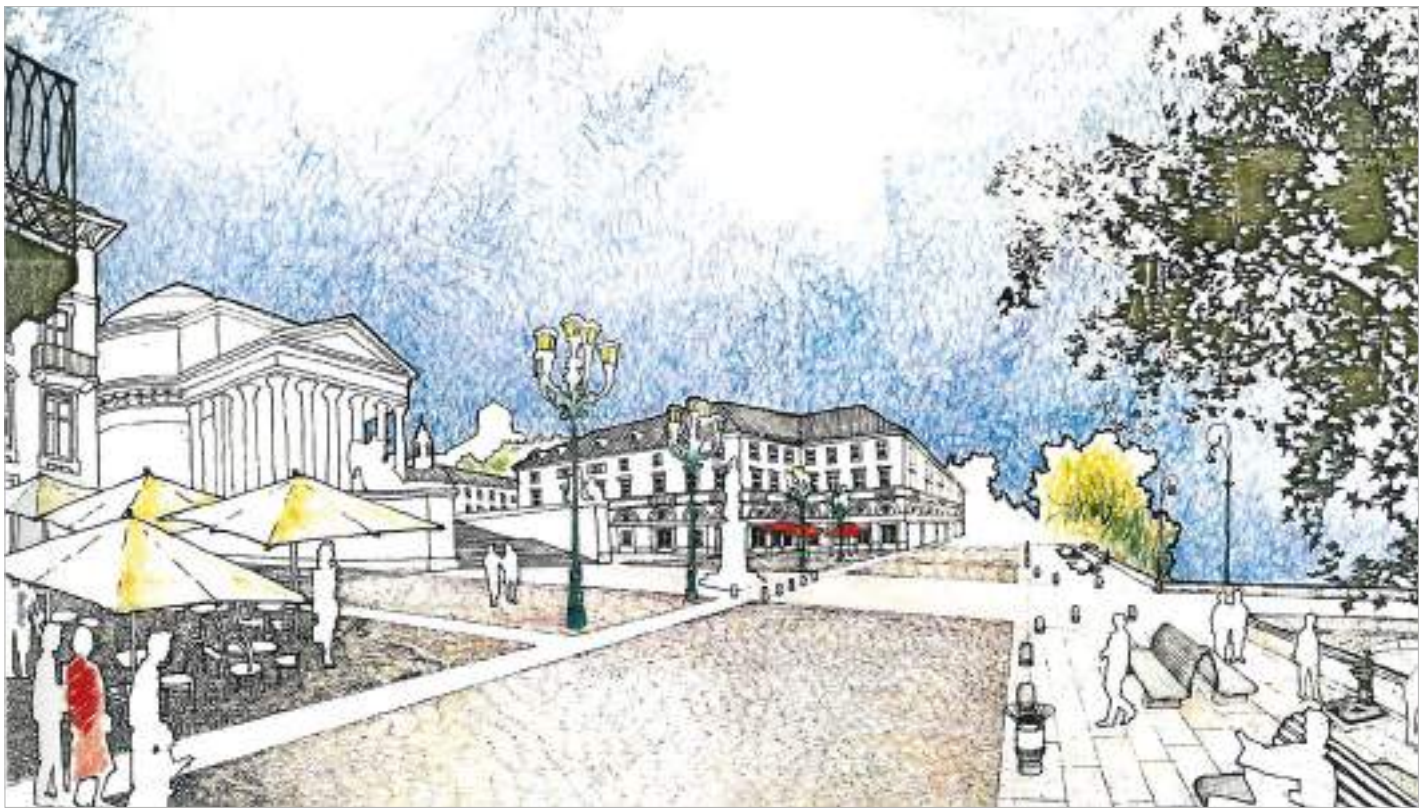
Fig. 7 – Schizzi e appunti interventi piazza Vittorio Veneto, Torino, 1990.

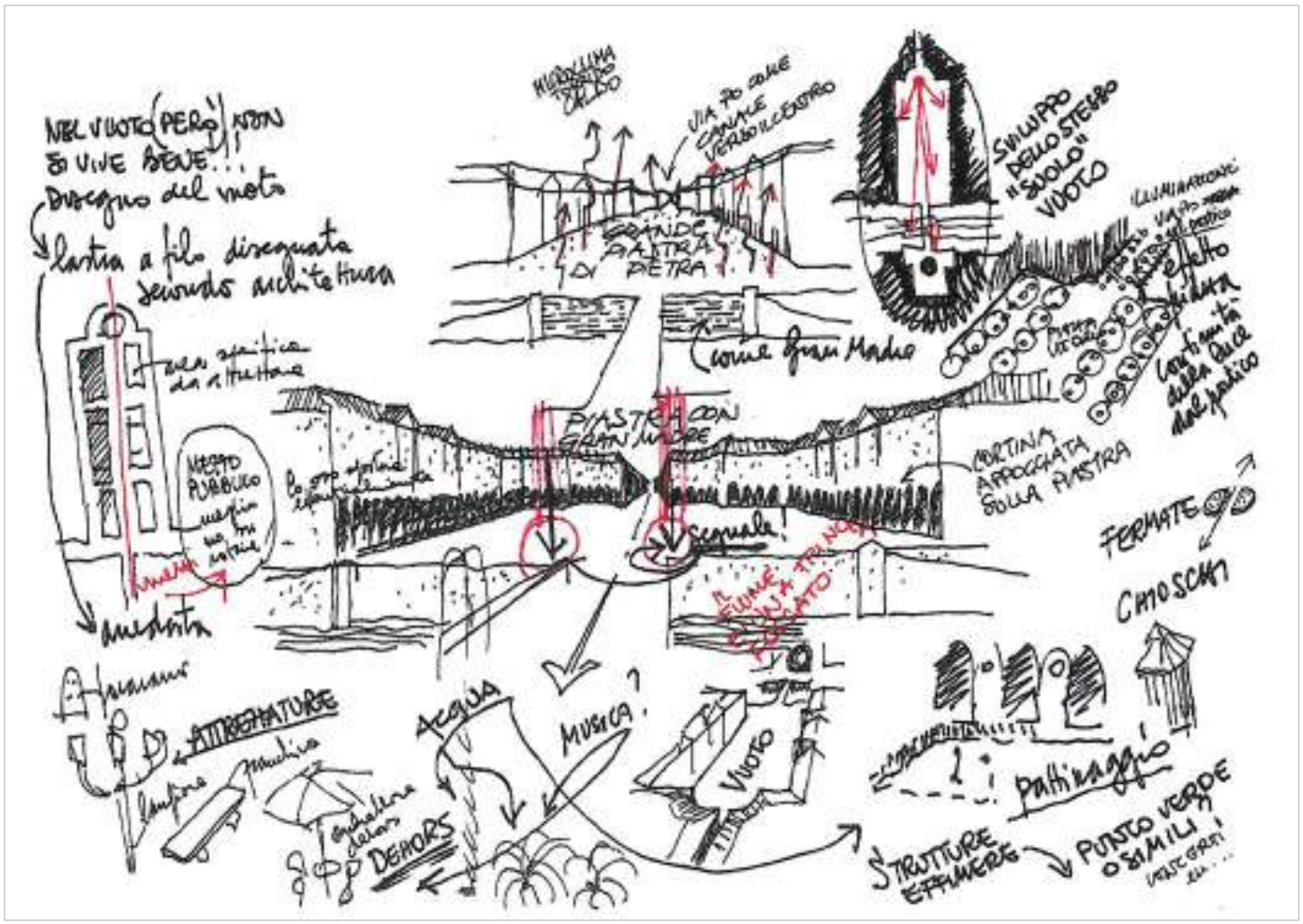

ASSE VIA PO PIAZZA VITTORIO VENETO PIAZZA GRAN MADRE DI DIO
PROGETTO DI DEFINIZIONE AMBIENTALE
MONUMENTO
CHIOSCO
ILLUMINAZIONE
*FERMATA
PROGETTO: ELIMINARE GLI ELEMENTI ESTRANEI
SEGNALETICA
STENDARDI
INSEGNE
DEHORS
COMMERCIO
PAVIMENTAZIONE
IMPIANTI


ASSE VIA PO PIAZZA VITTORIO VENETO PIAZZA GRAN MADRE DI DIO
PROGETTO DI DEFINIZIONE AMBIENTALE
PIAZZA VITTORIO VENETO
ILLUMINAZIONE
CANDELABRO 'CORNUCOPIA'
LANTERNA '700
SEDUTE
FONTANELLA
PORTICO
DISSUASORE
IMPIANTI
EROGATORI
POZZETTI
COMMERCIO
SUPERFICI MURARIE
VETRINE
INSEGNE
GETTARIFIUTI


ASSE VIA PO PIAZZA VITTORIO VENETO PIAZZA GRAN MADRE DI DIO
PROGETTO DI DEFINIZIONE AMBIENTALE
MURAZZI
GETTO D' ACQUA
ZATTERA
IMBARCADERO
GETTO D' ACQUA
INGRESSI
PREESISTENZE
ILLUMINAZIONE
PARCHEGGIO SOTTERANEO
RISTORANTE
SOLARIUM


ASSE VIA PO PIAZZA VITTORIO VENETO PIAZZA GRAN MADRE DI DIO
PROGETTO DI DEFINIZIONE AMBIENTALE
PIAZZA GRAN MADRE DI DIO
FONTANELLA
STENDARDI INFORMAZIONI ELETTRONICHE
COMMERCIO
CHIOSCHI
DEHORS
PORTA BICICLETTE
VETRINETTE
DISSUASORI
SEDUTE
ILLUMINAZIONE
PAVIMENTAZIONE




NEL VUOTO (PERÒ) NON SI VIVE BENE!!!
Disegno del vuoto
lastra a filo disegnata secondo architettura
area specifica da attrezzare
MEZZO PUBBLICO
anestesia
VIA PO COME CANALE VERSO IL CENTRO
GRANDE PIASTRA DI PIETRA
come Gran Madre
SVILUPPO DELLO STESSO "SUOLO" VUOTO
PIASTRA CON GRAN MADRE
CORTINA APPOGGIATA SULLA PIASTRA
segnale!
FERMATE
CHIOSCHI
ATTREZZATURE
ACQUA
MUSICA?
VUOTO
DEHORS
pattinaggio
STRUTTURE EFFIMERE
PUNTO VERDE O SIMILI

Architettura & design

La figura di Giorgio De Ferrari pone, a chi voglia oggi ricostruirne criticamente il profilo, un problema preliminare di definizione. Architetto, progettista, docente universitario, autore di oggetti di disegno industriale e di sistemi per lo spazio pubblico, organizzatore e promotore della cultura del design, De Ferrari attraversa territori che la progressiva specializzazione disciplinare del secondo Novecento ha teso a distinguere e, talvolta, a separare. Leggerlo esclusivamente come designer, tuttavia, significherebbe probabilmente restringere il significato della sua esperienza; leggerlo soltanto come architetto, d'altra parte, rischierebbe di non rendere conto dell'ampiezza e della specificità del suo lavoro. Forse è proprio questa apparente difficoltà di classificazione a suggerire il punto di vista più utile. Vorremmo considerare Giorgio De Ferrari innanzitutto un architetto, a condizione però di attribuire a questa parola un significato non riduttivo. L'architettura, nel suo caso, non coincide esclusivamente con la progettazione dell'edificio, ma con una più ampia cultura del progetto capace di attraversare scale, programmi e strumenti differenti. L'oggetto industriale, l'arredo urbano, la grafica, l'infrastruttura, l'allestimento e l'edificio costituiscono così non campi professionali reciprocamente separati, ma diverse occasioni nelle quali verificare una medesima attitudine progettuale. Una continuità che intravvediamo nell'interpretazione delle condizioni di partenza: il luogo, la storia, la tecnica, la materia, l'economia e la qualità dello spazio privato e pubblico. La forma sembra essere l'esito non dogmatico di un processo euristico, non un prius assiomatico. È così che il rapporto fra architettura e design non è affrontato come confine fra discipline, ma come questione interna alla natura stessa del progetto. Questa posizione assume una particolare rilevanza nel contesto torinese. Torino è stata, nel secondo Novecento, uno dei luoghi nei quali il rapporto fra cultura architettonica e cultura industriale si è manifestato con maggiore continuità. La presenza di un sistema produttivo complesso, il peso della grande industria, il ruolo del Politecnico e l'esistenza di una tradizione architettonica fortemente interessata alla costruzione e alla tecnologia hanno contribuito a rendere meno rigida la separazione fra il progetto dell'oggetto e quello dell'architettura. De Ferrari (dal 1985 come Studio De Ferrari Architetti) si colloca precisamente all'interno di questo territorio, assumendone però una posizione personale e riconoscibile. La sua opera non sembra infatti essere costruita intorno alla ricerca di un linguaggio da applicare sistematicamente ai diversi problemi ma un rifiuto dell'autoreferenzialità, non nel senso di negare il ruolo dell'autore o l'esistenza di una responsabilità individuale del progettista, ma nel senso di sottrarre il progetto alla necessità di diventare, in ogni circostanza, la rappresentazione di una poetica personale.

Siamo arrivati al progetto dell'edificio senza l'ansia dell'opera prima. Attraverso il filtro dei numerosi allestimenti interni e di opere raramente classificabili come architettura, nel senso convenzionale. Un incontro dapprima non cercato, a volte rifiutato, mentre eravamo impegnati a seguire l'evoluzione di un mestiere che noi stessi spingevamo verso le nuove rotte dello spazio urbano e del suo arredo, del design e del public design. Incontri fugaci, nel primo periodo, seguendo l'intenzione, a

volte anche l'illusione, di generare architettura attraverso gli strumenti con cui eravamo abituati a lavorare: la essenzialità del segno, che è poi anche del concetto, l'attenzione puntuale al dettaglio. Un'architettura a scala di design. Durante questo periodo di riflessione siamo stati (e lo siamo ancora) ammiratori, disincantati, della poetica fermezza di Rossi, della spavalda genialità di Gehry, della raffinata contestualità di Gabetti ed Isola, della lucidità tecnologica di Piano; di chi gestisce con determinazione e con apparente semplicità cose complesse... Un linguaggio istintivo, il nostro, che non è mai stato troppo discusso, ma neppure messo in discussione. Forse l'abitudine a progettare a scale diverse e soprattutto con quattro teste (minimo) – dal 1985 Studio De Ferrari Architetti – ha guidato, in modo naturale e in un clima di condivisione, il confronto con l'edificio, che ora si faceva atteso. Edifici di cui avevamo disegnato tutto: gli spazi interni, gli arredi, le sistemazioni esterne, senza che mai ci toccasse di intervenire sull'involucro, con un lessico che volevamo coerente con l'involucro, guidati dall'istinto alla contestualità e alla continuità, ma senza rinunciare alla riconoscibilità del segno. Poi abbiamo fatto anche edifici dove l'osmosi tra interno ed esterno riguarda materiali, cromie, dettagli di facciata che ricompaiono nel disegno dell'arredo interno e interventi su complessi storici in cui la continuità investe, senza nostalgie, ciò che del passato ci pare possa cambiare, senza stravolgere ed essere stravolto: dove il progetto è stato concepito in funzione delle esigenze del contesto, dell'utenza, diretta e indiretta, e della committenza...

Giorgio De Ferrari, *I luoghi e il progetto*, Lybra Immagine, Milano 1999

The figure of Giorgio De Ferrari presents those who seek to reconstruct his profile critically today with a preliminary problem of definition. Architect, designer, university professor, author of industrial design objects and systems for public space, organiser and promoter of design culture, De Ferrari moved across fields that the increasing disciplinary specialisation of the second half of the twentieth century tended to distinguish and, at times, separate. To read him exclusively as a designer, however, would probably mean narrowing the significance of his experience; to consider him solely as an architect, on the other hand, would risk failing to convey the breadth and specificity of his work. Perhaps it is precisely this apparent difficulty of classification that suggests the most useful perspective. We would like to consider Giorgio De Ferrari first and foremost an architect, provided that the word is understood in a non-reductive sense. In his case, architecture does not exclusively mean the design of buildings, but rather a broader culture of design capable of moving across different scales, programmes and tools. The industrial object, street furniture, graphic design, infrastructure, exhibition design and the building itself thus constitute not separate professional fields, but different opportunities to test the same design attitude. We recognise this continuity in the interpretation of the initial conditions: the place, history, technology, materials, economics, and the quality of private and public space. Form appears as the non-dogmatic outcome of a heuristic process, rather than as an axiomatic premise. In this sense, the relationship between architecture and design is not approached as a boundary between disciplines, but as a question intrinsic to the very nature of the project. This position takes on particular significance in the context of Turin. In the second half of the twentieth century, Turin was one of

the places where the relationship between architectural culture and industrial culture was most continuously expressed. The presence of a complex production system, the weight of large-scale industry, the role of the Politecnico and a strong architectural tradition concerned with construction and technology all contributed to making the separation between the design of objects and that of architecture less rigid. De Ferrari (since 1985, as Studio De Ferrari Architetti) belongs precisely to this context, while adopting a personal and recognisable position within it. His work does not, in fact, seem to be built around the search for a language to be systematically applied to different problems, but rather around a rejection of self-referentiality—not in the sense of denying the role of the author or the individual responsibility of the designer, but of freeing the project from the need, in every circumstance, to become a representation of a personal poetics.

We arrived at the design of buildings without the anxiety of a first work, through the filter of numerous interior installations and projects that could rarely be classified as architecture in the conventional sense. It was an encounter that was initially unplanned, and sometimes even resisted, as we pursued the evolution of a profession that we ourselves were pushing towards new directions in urban space and street furniture, design and public design. In the early years, these were fleeting encounters, driven by the intention—and sometimes the illusion—of generating architecture through the tools we were accustomed to working with: the essentiality of the line, which is also the essentiality of the concept, and meticulous attention to detail. Architecture on a design scale. During this period of reflection, we were — and still are — disenchanted admirers of Rossi's poetic firmness, Gehry's audacious genius, Gabetti and Isola's refined contextualism, and Piano's technological clarity: of those who manage complex things with determination and apparent simplicity. … Our language was instinctive, never discussed at length, but never questioned either. Perhaps the habit of designing at different scales — and above all, with at least four minds — since 1985 as Studio De Ferrari Architetti, naturally guided, in a spirit of collaboration, our engagement with the building, which had now become an anticipated step. Buildings whose entire interiors we had designed: spaces, furnishings and external arrangements, without ever being called upon to intervene on the envelope, using a vocabulary we wanted to be consistent with it, guided by an instinct for contextual continuity, without giving up the recognisability of our own design language. Then we also designed buildings where the osmosis between inside and outside extends to materials, colours and façade details that reappear in the design of the interiors, as well as interventions on historic complexes in which continuity extends, without nostalgia, to those elements of the past that we believe can be transformed without either distorting or being distorted: where the project was conceived around the needs of the context, of direct and indirect users, and of the client…

Giorgio De Ferrari, *I luoghi e il progetto*, Lybra Immagine, Milan 1999

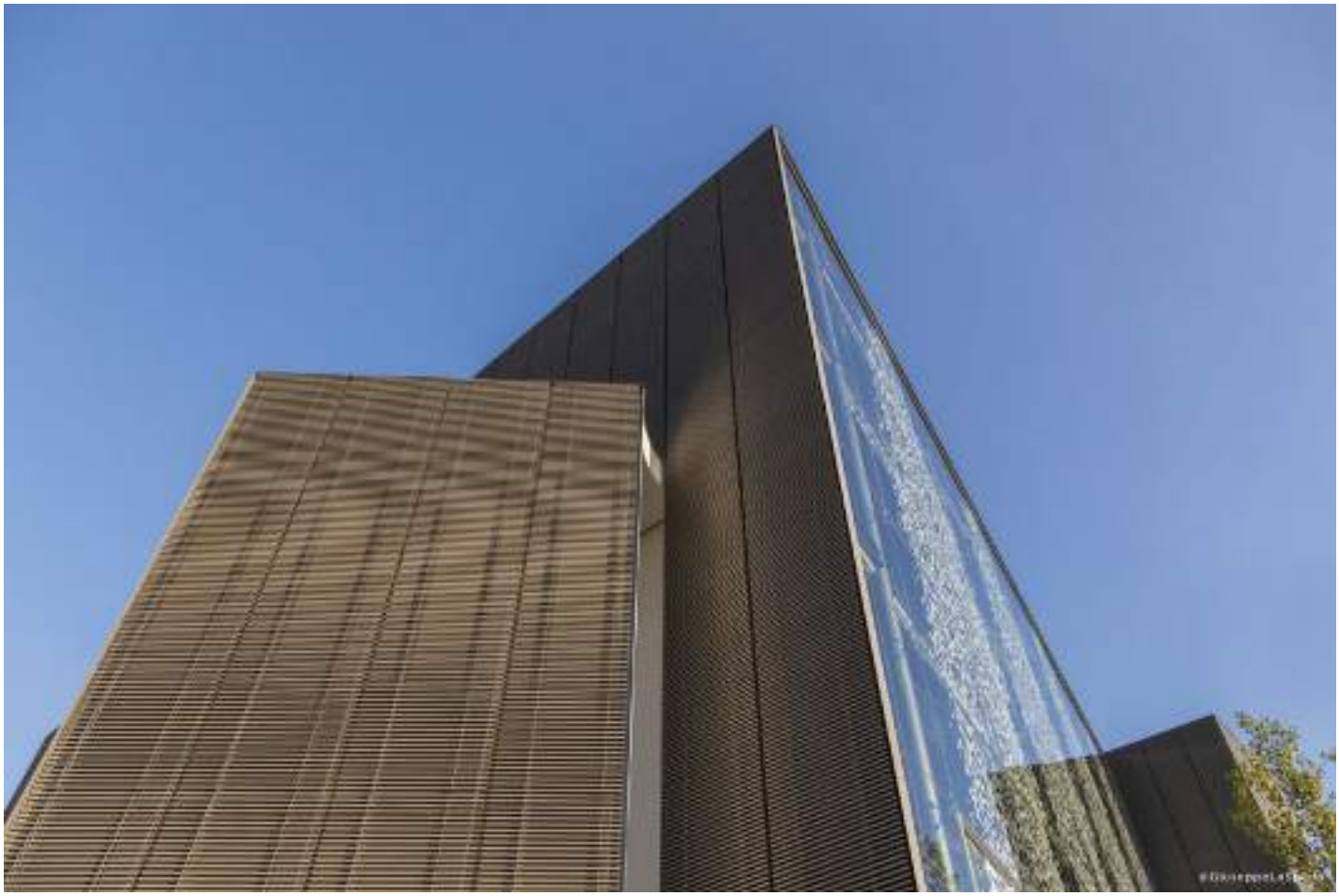




Fig. 1 – Padiglione dell'Algeria, medaglia d'oro, Expo Milano 2015, prototipo di rivestimento in "mashrabiya".

Fig. 2 – Centro commerciale "Le barche", Gruppo Coin, Mestre 1997, prototipo di rivestimento "vibrante".

Fig. 3 – Edificio "Pixel", Kilometrorosso, Bergamo 2009-2017, prototipo di rivestimento "vibrante".



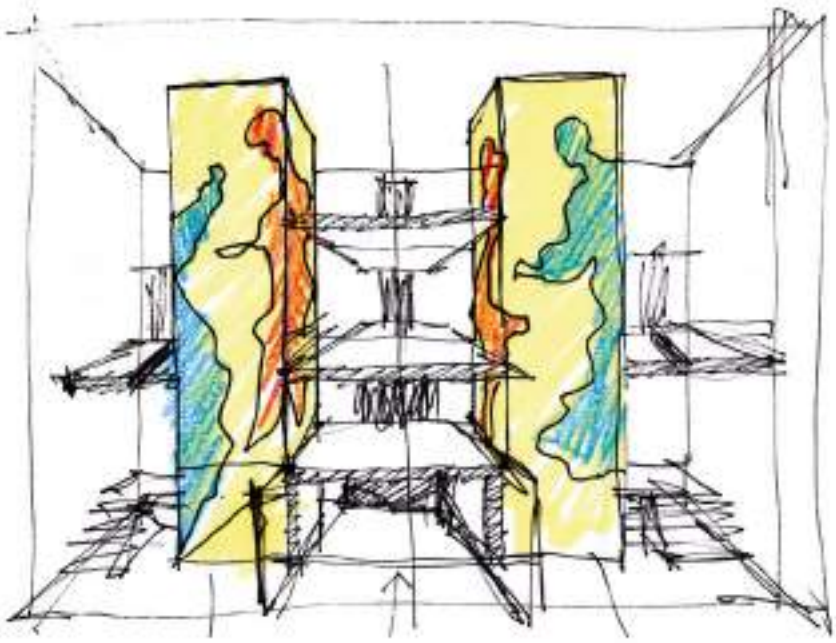






Fig. 4 – Disegno dell'Ospedale Evangelico Valdese, Torino 2001.

Fig. 5 – Render dell'Ospedale Evangelico Valdese, Torino 2001.

Fig. 6. – Ospedale Evangelico Valdese, Torino 2001.

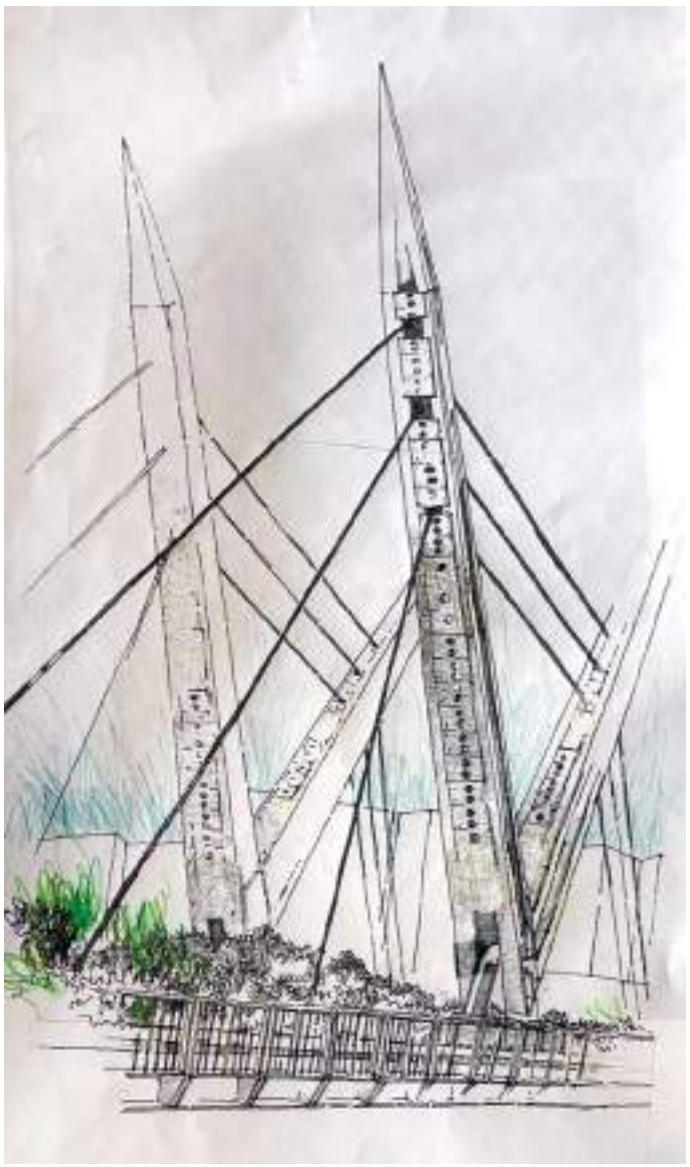




Fig. 7– Ponte strallato sulla Dora, Torino 2006.

Fig. 8– Disegno del ponte strallato sulla Dora, Torino 2006.







Fig. 9 – Ponte Carpanini, Torino 2002.

Fig. 10 – Veduta aerea del Ponte Carpanini, Torino 2002.

Fig. 11 – Disegno del Ponte Carpanini, Torino 2002.



Fig. 12 – Ponte di corso San Maurizio, concorso, 1° premio, 2007.

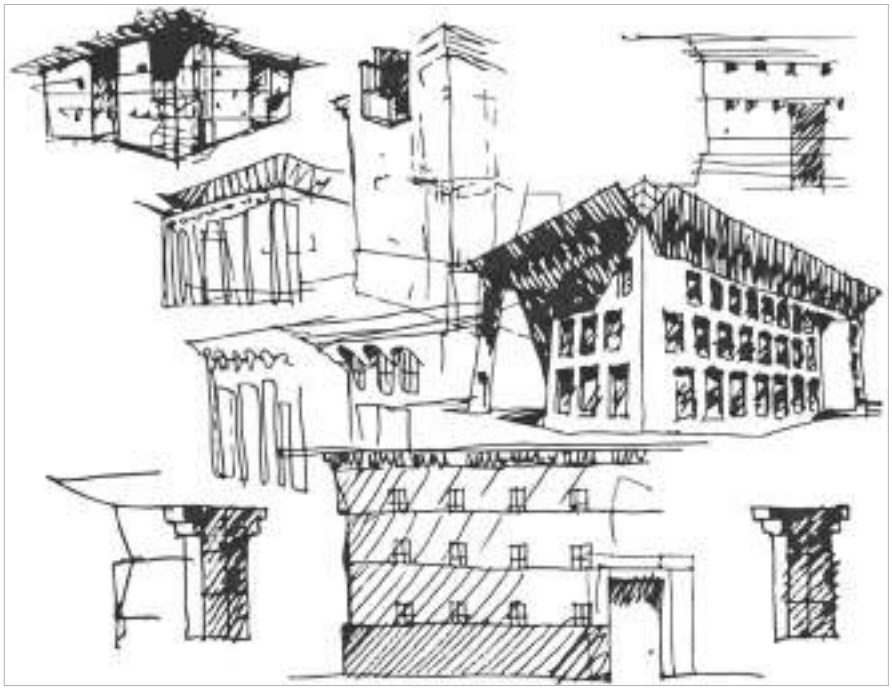
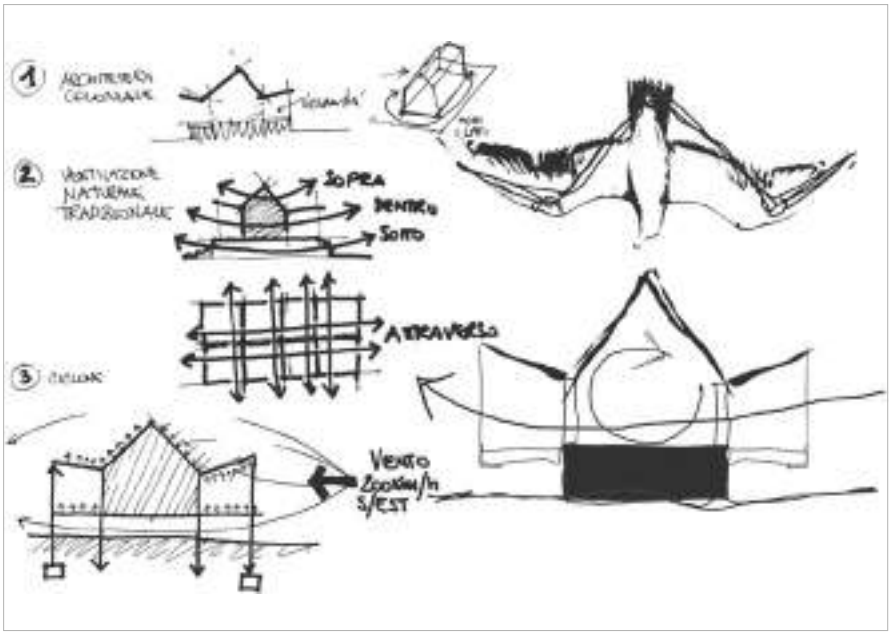


Fig. 13 – Disegno per Palazzo Italia, Bucarest 2008.



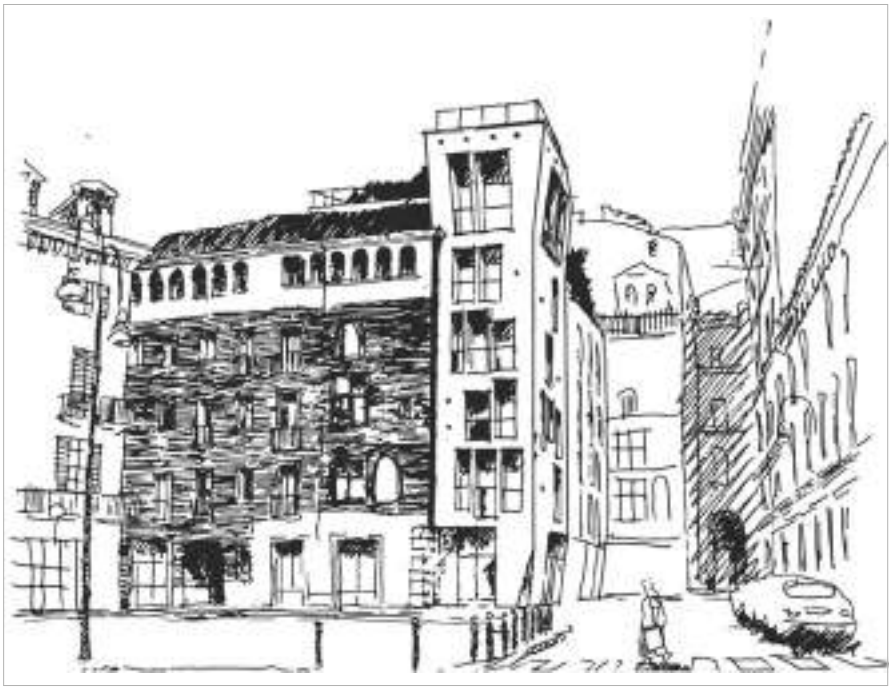


Fig. 14 – Disegno per una villa ai tropici, Mauritius 2010.

Fig. 15 – Disegno per la Casa del Senato, Torino 2012.

Il convegno



Sul metodo e sul Design per la città

On Method and Design for the City

ALBERTO NADA
Architetto, Focus Design OAT
alberto.nada@icloud.com

Avrei voluto scrivere un contributo su Giorgio, per ricordarlo e ringraziarlo di quanto istintivamente mi ha regalato durante il periodo della mia formazione, quando sia all'università che negli anni successivi mi ha trascinato e coinvolto prima come assistente al suo corso, poi come docente e collaboratore negli anni successivi alla laurea, quando iniziavo timidamente la libera professione. Ha saputo semplicemente, come faceva con molti, da vero "maestro", valorizzare piccole competenze con generosità e visione.
Alla fine, per non ripetere cose che inevitabilmente altre persone molto meglio di me hanno saputo esprimere nei loro testi, ho preferito proporre agli amici dell'Ordine degli Architetti di organizzare un convegno, non su di lui ma su uno dei temi di progetto che lui amava di più: lo Spazio Urbano.
In molti punti della giornata si incontrerà credo inevitabilmente la figura di Giorgio De Ferrari, facendo dialogare sul tema i vari relatori del convegno e poi, nella tavola rotonda, stimolando il dibattito sulle strategie di visione del futuro della città di Torino, che Giorgio col sul lavoro ha tracciato molti anni fa.
Mi pareva il modo migliore per celebrarlo garbatamente, invitando professionalità che lo hanno incontrato a raccontare in modo "fresco" quel periodo, dagli anni Ottanta in avanti. Indagare su temi di ricerca di quello che allora si definiva progetto di "arredo urbano", tralasciando letture storiche e provando a descrivere invece temi che erano già parte di un processo innovativo e di un "metodo", che oggi riconosciamo. Per condividere questi frammenti, presenteremo anche esperienze parallele fatte dalla Città di Torino che sicuramente sono meno conosciute e ricche di aneddoti interessanti, benché poco noti, ma utili a ripercorrere un percorso di visione e ricerca per lo spazio pubblico di Torino.
E mi sembrava importante farlo così, perché l'approccio metodologico sullo "spazio urbano" è un approccio che vale a tutte le sue scale del progetto, come Giorgio ci diceva... «dal cucchiaio alla città».
Il convegno è quindi un momento di confronto scientifico in cui parlare anche del suo contributo e del lavoro di molti altri professionisti che a partire da quegli anni sono stati chiamati a sperimentare e progettare qualcosa di nuovo, forse tra i primi in Italia, attraverso l'analisi prestazione dello spazio pubblico e il design delle sue attrezzature, dalla luce al colore, dal verde alla mobilità anche pedonale.

BY-NC-SA

DOI: 10.69100/A_RT.202603.19



***Mi sono perso*, selezione indagine fotografica "Il Design per la città – Sguardi critici su Torino" - Mostra fotografica Palazzo Birago (ph. Alberto Nada).**

E poi in rapida successione le esperienze dell'"Ufficio Arredo Urbano" della Città di Torino, del "Look of the City" per Torino 2006 e dei 150 anni della Città, ritenendo che l'idea di raccontare quegli anni possa riuscire a far emergere i momenti di innovazione più salienti che in particolare la Città di Torino ha vissuto e proposto, creando un dialogo fruttuoso tra assessorati, uffici e professionisti allineati sull'idea che attraverso il "progetto" si potesse arrivare a creare un'identità riconoscibile e nell'intenzione unificante.
Infine, a partire dall'analisi di quelle esperienze qualificanti arrivare all'oggi, cristallizzando ciò che si è fatto soprattutto nel metodo "applicativo" per provare a stimolare il dibattito alla luce dei recenti, urgenti temi legati all'accessibilità, alla sostenibilità ambientale, al benessere, all'innovazione ed alla sicurezza, mettendo al tavolo assessorati, enti pubblici, professionisti e operatori per ragionare su come è cambiata oggi la sensibilità nei confronti dei temi di processo che riguardano lo spazio pubblico. Sarà occasione per presentare alcuni esempi internazionali che possono dare un'idea più precisa di cosa si sta facendo oggi fuori dall'Italia, in Europa e nel mondo. E di cosa si potrà fare nell'immediato futuro. Forse scopriremo che il patrimonio di idee che a Torino si è costruito negli ultimi anni possa essere un



***Sequenze storiche urbane*, selezione indagine fotografica "Il Design per la città – Sguardi critici su Torino" - Mostra fotografica Palazzo Birago (ph. Alberto Nada).**

esempio ancora replicabile, come lo è stato in passato. Le tecnologie di oggi, l'analisi dei big data e l'utilizzo di agenti di Intelligenza Artificiale ci forniscono nuovi strumenti progettuali e di comunicazione efficaci sia per il controllo che per l'identità urbana, ma forse l'approccio può rimanere lo stesso.

A partire quindi delle attività di divulgazione e ricerca del gruppo di coordinamento del Focus Design OAT, in partenariato con il Politecnico di Torino e il Dipartimento di Architettura e Design, con il patrocinio della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino e della Camera di Commercio di Torino, nel contesto degli eventi celebrativi dedicati alla figura di Giorgio De Ferrari proposti nell'ambito della prima Biennale Design 2026 *torinodesigncity | Transizioni tangibili* – dove verrà ospitata una Mostra dedicata al suo lavoro –, sono organizzate due iniziative dedicate alla lettura critica e al ruolo del design nello spazio pubblico, ispirate al metodo progettuale di De Ferrari, autore di molti degli arredi torinesi e di una ampia ricerca iconografica, didattica e professionale sul tema. Sono previste un'esplorazione sul territorio con la call fotografica che confluirà nell'esposizione ospitata a Palazzo Birago, e un *convegno/tavola rotonda* che chiuderà il percorso di indagine sullo spazio urbano.

Un progetto di

ordine architetti pianificatori, paesaggisti e conservatori / Torino

promosso dal gruppo di coordinamento Focus Design OAT

Nell'ambito di

torinodesigncity

In collaborazione con

Politecnico di Torino

DAD Dipartimento di Architettura e Design

Con il patrocinio di:

SIAT Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino

Camera di commercio Torino

Convegno
"Il design per la città" | Visioni per lo spazio urbano

5 novembre 2026 | 14.30 - 18.30

Referenza scientifica:
Alberto Nada e Anna Cerrocchi, coordinamento Focus Design OAT

Salone d'Onore del Castello del Valentino
Viale Mattioli 39, Torino
La partecipazione riconosce 4 CFP

Il **Convegno | Tavola rotonda** è dedicato al rapporto tra la Città di Torino e lo spazio urbano.

Attraverso il racconto delle principali tappe che hanno caratterizzato le molte esperienze significative nell'ambito dell'arredo urbano, dell'immagine e dell'identità di Torino, Città Unesco Capitale del Design, ci si spingerà ad indagare le possibili strategie di sviluppo e visione per il futuro, a partire da come gli spazi pubblici vengono oggi pensati e fruiti dalle persone che li vivono e spesso li trasformano.
Il Convegno approfondirà il ruolo che il design urbano ha avuto per la Città di Torino, che ospita oggetti ed arredi di Design progettati, tra gli altri, da Ettore Sottsass, Achille Castiglioni e Giorgio De Ferrari, rileggendo criticamente passato, presente e futuro anche attraverso il commento di alcune interessanti "best practice" promosse da amministrazione e assessorati di Torino, rilevanti a livello internazionale.
Nella Tavola rotonda, con dibattito finale, si potranno tracciare possibili visioni strategiche del futuro che coinvolgano nel dialogo Assessorati della Città, Ordine degli Architetti, professionisti e stakeholders in un confronto comune, mirato alla valorizzazione di ciò che è stato fatto in questi anni e provando a delineare la direzione di sviluppo anche alla luce dei temi della sostenibilità e dell'innovazione.



L'installazione realizzata da Migliore+Servetto Architects per il grattacielo Intesa Sanpaolo a Torino in occasione di "Luci d'artista" 2017 (ph. Michele d'Ottavio).

Programma

Giovedì, 5 novembre 2026

14.00 - 14.30 | Accreditamento e registrazione partecipanti

14,30 - 14,50 | Saluti istituzionali
Michele Bonino, *Direttore Dipartimento DAD del Politecnico di Torino*
Roberta Ingaramo, *Presidente Ordine degli Architetti di Torino*
Roberto Mancini, *Presidente Società Ingegneri Architetti Torino*

14,30 - 16,30 | **Parte 1. Convegno**
Moderatore **Alberto Nada,** *coordinamento Focus Design OAT*

14,50 - 15,20 | Il racconto dei primi incarichi professionali sullo "Spazio Urbano" di Torino
Enzo Biffi Gentili, *storico e critico delle arti applicate*
L'esperienza da ex Assessore della Città di Torino negli anni di Sottsass, Castiglioni e De Ferrari, i primi progetti di Arredo Urbano commissionati dalla Città

15,20 - 15,50 | Come è nato il primo "Ufficio Arredo Urbano" in Italia?
Beppe Serra, *architetto ex dirigente del Comune di Torino*
L'esperienza da dirigente della Città di Torino negli anni '90 e la transizione verso una pianificazione del Design e del Colore nel Comune di Torino

15,50 - 16,30 | "The power of Public Design" da Torino 2006 ai nuovi progetti di identità urbana
Mara Servetto, *architetto e co-founder studio Migliore+Servetto di Milano*
L'esperienza professionale del Look of the city per le Olimpiadi di Torino 2006 e dei 150 anni della Città di Torino, sino ai progetti internazionali sullo spazio pubblico

16.30 - 16.50 | Coffee break
Sala delle Colonne del Castello del Valentino
con visita libera alla Mostra su Giorgio DeFerrari

16,50 - 18,30 | **Parte 2. Tavola rotonda e dibattito aperto ai partecipanti**
Moderatore **Anna Cerrocchi,** *coordinamento Focus Design OAT*

16.50 - 18,00 | Interventi previsti Tavola rotonda
(con proiezione scatti mostra fotografica)
Claudio Germak, Michele Bonino, *Politecnico di Torino - DAD*
Roberta Ingaramo, Alberto Nada, *Ordine degli Architetti di Torino*
Chiara Foglietta, *Assessorato Innovazione della Città di Torino*
Beppe Serra, Filippo Orsini, *funzionari del Comune di Torino*
Enzo Biffi Gentili, Mara Servetto, Vittorio Jacomussi, *progettisti esperti*

18.00 - 18.30 | Dibattito e domande del pubblico
Durante il dibattito verrà presentato il numero monografico di «A&RT» dedicato a Giorgio DeFerrari, con Catalogo della Mostra a lui dedicata al Castello del Valentino, Sala delle Colonne

Le opinioni e i giudizi espressi negli articoli impegnano esclusivamente gli Autori e non la Società.
Le immagini, salvo dove diversamente specificato in didascalia, sono di proprietà o nelle disponibilità degli autori dei relativi saggi.

L'impaginazione del fascicolo è stata curata da Luisa Montobbio nel quadro dell'accordo di collaborazione tra la SIAT e il Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio del Politecnico di Torino, approvato dalla Giunta di Dipartimento il 03/05/2023.

SIAT

CONSIGLIO DIRETTIVO

Presidente: ing. Roberto Mancini
Vice Presidenti: arch. Alessandro Di Chio, arch. Stefano Vellano
Consiglieri: ing. Paolo Cassatella, arch. Cristina Coscia, arch. Silvia Gazzola, ing. Simone Gramaglia, arch. Luisa Ingaramo, arch. Claudio Perino, ing. Cristina Prandi, arch. Alessandra Siviero, ing. Paolo Sobrino, ing. Vincenzo Turini

ATTI E RASSEGNA TECNICA
DELLA SOCIETA' DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO

Direttore responsabile: Davide Rolfo
Autorizzazione Tribunale di Torino, n. 71/2016 (già n. 41/1948)

Numero chiuso il 30 ottobre 2026