



QUADERNI di ARCHITETTURA E DESIGN

1|2018 **Insegnare architettura e design**

Angelo **Ambrosi** · Mariella **Annese** · Vincenzo Paolo **Bagnato**
Alberto **Bassi** · Michele **Beccu** · Guglielmo **Bilancioni**
Fiorella **Bulegato** · Gustavo **Carabajal** · Vincenzo **Cristallo**
Elena **Della Piana** · Agostino **De Rosa** · Annalisa **Di Roma**
Riccardo **Florio** · Manuel **Gausa** · Sabrina **Lucibello** · Giovanna
Mangialardi · Nicola **Martinelli** · Maria Valeria **Mininni**
Alfonso **Morone** · Giulia Annalinda **Neglia** · Augusto **Roca**
De Amicis · Elisabetta **Pallottino** · Raimonda **Riccini**
Pier Paolo **Peruccio** · Monica **Pastore** · Viviana **Trapani**

QuAD

Quaderni di Architettura e Design

Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura – Politecnico di Bari

www.quad-ad.eu

Direttore

Gian Paolo Consoli

Vice Direttore

Rossana Carullo

Caporedattore

Valentina Castagnolo

Comitato scientifico

Giorgio Rocco (*Presidente*), Antonio Armesto, Michele Beccu, Vincenzo Cristallo, Angela Garcia Codoner, Maria Pilar Garcia Cuetos, Imma Jansana, Loredana Ficarelli, Enzo Lippolis, Fabio Mangone, Nicola Martinelli, Giovanna Massari, Dieter Mertens, Carlo Moccia, Elisabetta Pallottino, Mario Piccioni, Cristian Rap, Raimonda Riccini, Augusto Roca De Amicis, Michelangelo Russo, Uwe Schröder, Francesco Selicato, Claudio Varagnoli

Comitato di Direzione

Roberta Belli Pasqua, Rossella de Cadilhac, Aginaldo Fraddosio, Matteo Ieva, Monica Livadiotti, Giulia Annalinda Neglia, Gabriele Rossi

Redazione

Mariella Annese, Fernando Errico, Antonio Labalestra, Domenico Pastore

Redazione sito web

Antonello Fino

Anno di fondazione 2017

Raimonda Riccini

(Pre)historia dell'insegnamento del design in Italia

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2611-4437 · eISBN (online) 978-887140-892-7

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

RAIMONDA RICCINI, *(Pre)historia dell'insegnamento del design in Italia*, QuAD, 1, 2018, pp. 225-236.

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.

1|2018 Indice

7 EDITORIALE

Rossana Carullo e Gian Paolo Consoli

Architettura

13 UN DISEGNO, BORROMINI E I PROBLEMI DELLA DIDATTICA NELL'ARCHITETTURA BAROCCA

Augusto Roca De Amicis

23 SULL'IMPARARE E INSEGNARE

Guglielmo Bilancioni

33 ARCHITETTI DEL PATRIMONIO. FORMAZIONE SPECIALISTICA, PROFILI DI COMPETENZA

Elisabetta Pallottino

45 VOCAZIONE PER L'ARCHITETTURA E INSEGNAMENTO

Angelo Ambrosi

65 IMAGO RERUM: RAPPRESENTARE E DESCRIVERE IL MONDO

Agostino De Rosa

85 LA RICERCA E LA DIDATTICA DEL DISEGNO. UNA ESPERIENZA IN ITINERE SULLA CITTÀ DI NAPOLI

Riccardo Florio

- 103 NARRAZIONI PER L'URBANISTICA
Mariella Annese
- 115 LA DIDATTICA DELL'URBANISTICA. CIRCOLARITÀ CON LA RICERCA E LA TERZA MISSIONE.
Giovanna Mangialardi, Nicola Martinelli
- 125 LA FORMAZIONE DEL PAESAGGISTA. UN'AUTONOMIA DISCIPLINARE?
Maria Valeria Mininni
- 139 PAESAGGIO IN BIVIO.
LAND-LINKS / LANDS-IN-LAND: IL PAESAGGIO COME INFRA/INTRA/ECO (E INFO) STRUTTURA TERRITORIALE
Manuel Gausa
- 157 TRA TEORIA ED ETICA DEL PROGETTO. TRAIETTORIE DI RICERCA NELL'INSEGNAMENTO DELL'ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO NEGLI USA NELLA SECONDA METÀ DEL NOVECENTO
Giulia Annalinda Neglia
- 173 CONVERSAZIONE CON JOSÉ IGNACIO LINAZASORO
Gustavo Carabajal – Traduzione di Roberta Esposito
- 183 INSEGNARE|PROGETTARE L'ARCHITETTURA PER I MUSEI: PRATICA PROGETTUALE E SPERIMENTAZIONE DIDATTICA
Michele Beccu
- 203 DA J.L. SERT A M. DE SOLÀ MORALES. L'INSEGNAMENTO DELL'ARCHITETTURA NELLA SCUOLA DI BARCELONA: TRA POETICA E APPROCCIO MULTIDISCIPLINARE
Vincenzo Paolo Bagnato

Design

- 225 (PRE)HISTORIA DELL'INSEGNAMENTO DEL DESIGN IN ITALIA
Raimonda Riccini
- 237 DA DOVE VENGONO I DESIGNER (SE NON SI INSEGNA IL DESIGN)?
TORINO DAGLI ANNI TRENTA AI SESSANTA
Elena Dellapiana
- 251 LA DIDATTICA DEL DESIGN A TORINO.
IL PROGETTO POLITECNICO, I MAESTRI, LA DIMENSIONE
SISTEMICA DEL DESIGN
Pier Paolo Perruccio
- 261 LA FORMAZIONE DEL DESIGNER: IL CORSO SUPERIORE DI
DISEGNO INDUSTRIALE DI VENEZIA, 1960-72
Fiorella Bulegato, Monica Pastore
- 285 COMUNICARE IL DESIGN
Sabrina Lucibello
- 303 PER IL SOCIALE E LO SVILUPPO LOCALE.
IL DESIGN PRESSO LA FEDERICO II DI NAPOLI
Vincenzo Cristallo, Alfonso Morone
- 321 LA RIDUZIONE DELLA COMPLESSITÀ E IL PROGETTO
DEL PRODOTTO INDUSTRIALE.
IL CONTRIBUTO DI ROBERTO PERRIS
Annalisa Di Roma
- 335 L'EREDITÀ DI ANNA MARIA FUNDARÒ NELLA SCUOLA DI DESIGN
DI PALERMO
Viviana Trapani
- 351 NUOVO DIALOGO FRA STORIA, CRITICA E PROGETTO
PER UNA DIDATTICA CONTEMPORANEA DEL DESIGN
Alberto Bassi

(Pre)historia dell'insegnamento del design in Italia¹

Raimonda Riccini

Università Iuav di Venezia | DIPPAC- raimonda@iuav.it

The history of the designer professional training, completely disregarded in Italy until a few years ago, is recomposing through some recent contributions. However, there are still many crucial steps to be investigated, in particular the one that gave rise to the entrance of design into the Italian public university training system. The text aims to bring to light some significant moments of the debate that, starting from the fifties, accompanies the design in the arduous journey towards its recognition as an academic discipline, until the first public degree course at the Polytechnic of Milan in 1993-94, according to the project realized by Tomás Maldonado with the collaboration of Italian colleagues and designers. From this early and incomplete survey shows the international nature of the treated events, along with the multifaceted nature of contributions to the formation of the design discipline.

La storia della formazione della figura professionale del designer, del tutto disattesa in Italia fino a pochi anni fa, si sta ricomponendo attraverso alcuni recenti contributi. Tuttavia sono ancora molti i passaggi cruciali da indagare, in particolare quello che ha dato vita all'ingresso del design nel sistema formativo universitario pubblico italiano. Il testo si propone di portare alla luce alcuni momenti significativi del dibattito che, a partire dagli anni Cinquanta, ha accompagnato il design nel faticoso itinerario verso il suo riconoscimento come disciplina accademica, fino al primo corso di laurea pubblico al Politecnico di Milano nel 1993-94, secondo il progetto fortemente voluto da Tomás Maldonado e realizzato con la collaborazione di colleghi e designer italiani. Da questa prima e incompleta ricognizione emerge la natura internazionale e non provinciale della vicenda, insieme al carattere molteplice dei contributi alla formazione della disciplina.

Keywords: *Italian School of Design, design and university, Tomás Maldonado, ICSID.*
Parole chiave: *scuole italiane di design, design e università, Tomás Maldonado, ICSID.*

In un bel libro che racconta la vitalità di Milano e del Piccolo Teatro negli anni Sessanta del Novecento attraverso le vicende della messa in scena della *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht per la regia di Giorgio Strehler, si trova una curiosa notazione. Riferendosi a Luigi Meda, allora assessore al Comune di Milano², Paolo Grassi è perentorio: «Meda è l'uomo che ci impedì di fare a Milano il Museo internazionale di architettura moderna con Roberto Olivetti e Ludovico Belgioioso [...] Meda è quello che ci vietò di fare la scuola del Disegno Industriale con Marco Zanuso [...] alla Fiera»³. Lungi dall'essere un episodio estemporaneo, questa testimonianza ci racconta in modo eloquente di un ostracismo nei confronti di una scuola dedicata al design in Italia (a Milano) che covava, come un lungo *refrain*, sul fondo della società dell'epoca⁴.

Esso corrispondeva, a mio parere, a diverse contrapposizioni presenti nel nostro Paese. La prima è la dicotomia fra un sistema produttivo diffuso di piccole aziende legate alla dimensione artigianale della produzione e le grandi aziende che, almeno dagli anni Dieci del secolo scorso, si erano affermate in Italia proponendo altri modelli produttivi e professionali. Non secondaria è quella molto netta, interna al sistema formativo, fra scuole orientate alla formazione della classe dirigente e scuole professionali, la cui struttura è sempre stata poco incisiva. Infine, l'opposizione fra una visione artistico-creativa del design, ispirata alla lontana matrice *arts & crafts*, e una che poneva al centro la figura del designer-professionista affermatasi, seppure con modalità assai diverse, negli Stati Uniti e nel Centro dell'Europa negli anni Venti-Trenta.

Nonostante queste caratteristiche specifiche del caso italiano, già dai primi anni Cinquanta si comincia ad avvertire la necessità di una formazione adeguata ai tempi nuovi, poiché si intravedeva la possibilità di uno sviluppo industriale che si sarebbe effettivamente manifestato alla fine del decennio con il cosiddetto miracolo economico. Al centro di queste riflessioni c'era la necessità di qualificare dal punto di vista estetico e culturale i prodotti dell'industria, ma anche di aiutare le imprese a compiere il passaggio decisivo verso un sistema di mercato che sembrava allora emergere come positivo retaggio della ricostruzione e dalle prime avvisaglie dello sviluppo economico. Tuttavia in quel momento il nostro Paese non ha saputo comprendere fino in fondo l'apporto di una buona progettazione industriale alla crescita dell'intero sistema paese: non lo compresero fino in fondo né il sistema delle imprese⁵, né tanto meno lo Stato italiano, che a quell'epoca era ancora alle prese con il processo di alfabetizzazione nazionale, da un lato, e dall'altro con la questione mai veramente risolta delle scuole di formazione professionale e di avviamento al lavoro. A quell'epoca furono piuttosto protagoniste di un processo di "educazione" al design alcune imprese, in primo luogo Olivetti e la Rinascente, che hanno funzionato come veri e propri incubatori della professione. Esse svolsero una politica lungimirante rispetto al disegno industriale e alla grafica, instaurando rapporti con artisti, architetti e grafici, ma anche attraverso le collaborazioni con le istituzioni del design come la Triennale di Milano, l'impegno per la diffusione del design con mostre e convegni,

la costruzione e creazione di momenti istituzionali a sostegno del mondo del disegno industriale, in particolare penso alla fondazione da parte di Rinascente del premio Compasso d'Oro nel 1954⁶.

In quell'anno 1954 così cruciale per il disegno industriale italiano ci furono avvenimenti importanti per la vicenda che andiamo raccontando, come il Primo Congresso Internazionale dell'Industrial Design tenutosi nella sede della Triennale di Milano dal 28 al 30 ottobre⁷. Il congresso rappresenta un momento rilevante, che documenta il respiro internazionale della cultura italiana, degna erede di una lunga tradizione sostenuta dai protagonisti del movimento moderno italiano in architettura per tutti gli anni anteguerra.

Fu Giulio Carlo Argan, nel suo intervento di apertura, a inquadrare le problematiche del disegno industriale all'interno di un più generale discorso sul progetto, in cui il *design* viene inteso «nelle sue varie specie che investono tutto il campo delle forme – dalle suppellettili alle grandi strutture urbane – e tende ad irradiarsi tanto sul terreno estetico che su quello economico ed a cancellare il confine che tradizionalmente li separa»⁸. In questo contesto Argan si fa portavoce di un'urgenza didattica per il progetto, richiamando la necessità di una «profonda riforma, non solo degli organismi didattici specifici, ma dei sistemi educativi nel loro insieme»⁹. Le linee generali di tale riforma devono prevedere, secondo Argan, la costituzione di una scuola di design sulla scorta di quelle presenti in America e in Europa, ma anche di un sistema di scuole aziendali finalizzate alla riqualificazione della mano d'opera. Lo storico dell'arte punta anche decisamente alla «trasformazione graduale dei metodi di insegnamento nelle scuole d'arte e di architettura attualmente esistenti», accompagnata da una rimodulazione dei programmi di insegnamento nelle scuole d'impronta umanistica, per armonizzare professionalizzazione e cultura, «per eliminare la frattura tuttora esistente nella coscienza dei più, tra cultura e produzione»¹⁰.

Al termine del suo intervento, Argan propone che la questione della scuola sia posta a fondamento delle discussioni che si svilupperanno durante i tre giorni del convegno. In fondo, dice Argan, è legittimo chiedersi se «tutto il problema della funzione sociale del design non si risolva, in definitiva, in un problema di carattere didattico»¹¹. La seduta antimeridiana di giovedì 28 ottobre 1954 si chiude su questa sollecitazione, che possiamo intendere come una vera e propria proposta programmatica. In realtà la questione pedagogica non viene ripresa che fuggacemente negli interventi successivi, ma ricompare in modo esplicito e dichiarato in una delle mozioni finali a conclusione del congresso:

La Commissione preposta alla mostra dell'Industrial Design della Decima Triennale di Milano, dopo la discussione sul problema della forma nella produzione industriale, nell'attuale congresso internazionale, fa voti presso gli enti culturali, gli organismi produttivi più sensibili a queste esigenze, affinché venga istituita in Milano una scuola di industrial design. Firmato Achille Castiglioni, Roberto Menghi, Alberto

Rosselli, Michele Provinciali, Augusto Morello, Pier Giacomo Castiglioni, Marcello Nizzoli¹².

▪ *Una vicenda lunga quarant'anni*

Sappiamo che non andò così. Dopo il 1954, le vicende attorno alla formazione del design prendono strade diverse, attraversando luoghi apparentemente periferici rispetto alle due capitali – Roma e Milano – come Napoli, Venezia, Urbino, Faenza, Firenze, incrociando la nascita e lo sviluppo degli Istituti Superiori d'Arte, dei Corsi Superiori di Disegno Industriale, degli Istituti Superiori Industrie Artistiche (ISIA), come ha compiutamente raccontato Anty Pansera in un volume che ricostruisce le vicende degli ISIA, ma che allarga lo sguardo anche sulla situazione dell'insegnamento del design nelle sue poliedriche versioni, compresa la vitalità delle scuole private che nascevano parallelamente alle iniziative pubbliche¹³. Fra queste esperienze vale la pena di ricordare almeno il Corso superiore di industrial design nato a Venezia nel 1960-61, sicuramente uno dei momenti più significativi nella storia delle scuole di design, che colloca in area veneta uno degli ambienti più ricettivi per la formazione del design¹⁴.

Tuttavia quello che qui voglio richiamare non è la storia delle istituzioni, di cui peraltro sarebbe interessante svolgere un'analisi comparata rispetto ai progetti didattico-culturali, ai protagonisti attivi in più di una situazione e persino alle azioni promosse da istituzioni, associazioni e imprese. Qui mi limito piuttosto a indicare alcuni momenti di confronto teorico e programmatico che, dopo quel primo importante incontro nel 1954, si susseguono fino agli anni Ottanta¹⁵. Il primo e più noto è certamente quello promosso dalla rivista "Stile Industria", che nei numeri 18 e 19 del 1958 affronta il tema dell'insegnamento all'estero e in Italia e che dedica il numero 21 del 1959 alla Hochschule für Gestaltung Ulm, per cura di Tito Anselmi. Albe Steiner, attraverso la grafica di una copertina composita fino al didascalismo (un prodotto, la mitica sede progettata da Max Bill sulla collina di Ulm, un esercizio del corso fondamentale, un'immagine degli studenti), sembra volerne sintetizzare il ruolo di officina pedagogica¹⁶. L'aspirazione a una scuola se non di stampo ulmiano, ma che almeno ne riprendesse le novità formative e una visione alta della professione del designer è certo una delle opzioni sostenute da una parte della cultura progettuale e industriale del momento. Ciò nonostante non riesce a trovare riscontro nella realtà. Ancora nel 1967, nella sua "Introduzione al disegno industriale" Gillo Dorfles sottolinea come «in Italia, dove la progettazione industriale ha raggiunto livelli altissimi in alcuni settori, si deve purtroppo ancora lamentare una quasi assoluta carenza dell'impostazione didattica, sicché la maggior parte dei nostri designers sono, vuoi degli autodidatti, vuoi degli architetti che hanno applicato al disegno di oggetti le nozioni apprese nel corso dei loro studi architettonici»¹⁷.

In quello stesso 1967 l'Unesco e l'ICSID promuovono un'indagine a livello internazionale sul disegno industriale. L'indagine non era una iniziativa estemporanea, ma frutto di un lavoro specifico sul tema della formazione, che era stato avviato a partire dal primo seminario su *"The Education of Industrial Designers"*, tenuto a Bruges (Belgio) il 21-24 marzo 1964, e poi con il secondo, organizzato in collaborazione con la Hochschule für Gestaltung a Ulm il 17-19 settembre 1965.

L'indagine rappresenta una specie di "stato delle nazioni" relativamente al contesto accademico e culturale, alle relazioni con le industrie, alla presenza di associazioni professionali e di scuole¹⁸. Per l'Italia il rapporto rileva innanzitutto un vivace panorama culturale, con la presenza di riviste e pubblicazioni (fra i citati Gillo Dorfles, le riviste "Stile Industria", ma anche "Linea Struttura", il trimestrale di architettura, design e arti edito a Napoli dal 1966, dove su invito di Giulio Carlo Argan lavorarono e si conobbero Lea Vergine e Enzo Mari), di giovani critici (Filiberto Menna, Attilio Marcolli, Augusto Morello ecc.). Sottolinea poi il ruolo di ADI, in particolare per l'organizzazione del Compasso d'Oro e le attività svolte¹⁹.

Per quanto riguarda il tema delle scuole, il rapporto è molto più severo: «One of the serious problems in Italy is the lack of design schools at university level [...] The Government tried an experimental conversion of some high level art schools into design schools and some of the results were interesting but never completely satisfactory». Di conseguenza anche la professione non è ufficialmente riconosciuta: «As there are no adequate schools, the industrial design profession has not yet been officially recognized in Italy»²⁰. Nella seconda parte del rapporto, relativa alla "Industrial Design Education" nei vari Paesi, l'Italia non compare neppure²¹.

A differenza dunque del resto del mondo, manca una programmazione dell'offerta didattica a livello nazionale, riconoscibile e coerente con lo sviluppo dell'industria e con la qualità del design italiano. Piuttosto si cerca di rispondere a un'esigenza ormai riconosciuta attraverso iniziative, a livello sia pubblico che privato, germinate dalle esigenze dei territori e delle specificità locali e spesso portate avanti da personalità della cultura che progettano percorsi e scuole, come se l'esigenza di un insegnamento per le nuove professionalità richieste dall'industria e dal mercato fermentasse da un *humus* pronto subito a diventare produttivo. Fino a quel momento l'insegnamento del disegno industriale aveva trovato in Italia collocazione in varie esperienze formative, alle quali collaboravano personalità di rilievo a ricoprire ruoli organizzativi, progettuali e didattici. Nel testo citato, Gillo Dorfles ricorda le cattedre di disegno industriale nelle Facoltà di Architettura di Firenze, di Milano e di Napoli e i corsi superiori di disegno industriale appoggiati agli Istituti d'arte di Roma e di Firenze, auspicando in un inciso che, alla fine della loro fase sperimentale, essi siano «sostituiti da appositi istituti specialistici a carattere universitario e non dipendenti dagli

Istituti d'arte».

Giuseppe Furlanis ha chiamato questo percorso la «via italiana alla formazione del design»²².

Ben lontano dall'essere un fenomeno di spontaneismo locale, le esperienze formative del disegno industriale coinvolgono da Nord a Sud i protagonisti della vita culturale e progettuale del Paese, come dimostra il dibattito che in modo carsico punteggia gli oltre tre decenni che separano dal primo corso di laurea in disegno industriale al Politecnico di Milano. Se vogliamo escludere le posizioni di quanti osteggiavano l'apertura di scuole, proponendo una visione della formazione tutta interna agli studi professionali in un sistema vicino a quello della bottega o al modello *arts & crafts*, possiamo individuare due principali filoni. Il primo si sviluppa su una traiettoria sorprendente, che si attarda su una questione ormai del tutto superata altrove, e cioè se e come il design fosse per così dire all'altezza di entrare nell'università (e se e come Architettura fosse pronta a esserne «contaminata» dagli aspetti più tipicamente professionali e industriali di cui il design era portatore)²³. Ne è un chiaro esempio ancora sul finire degli anni Ottanta il ciclo di seminari promossi da Nicola Sinopoli e ospitati dall'allora Istituto universitario di architettura di Venezia (oggi Iuav di Venezia). Vi parteciparono rappresentanze di tutta la formazione in design di allora, dagli ISIA alla Domus Academy, dalla Scuola di specializzazione di Firenze all'indirizzo di laurea in disegno industriale e arredamento del Politecnico di Milano. Quest'ultimo era «l'unico in Italia che a livello universitario coordina strutturalmente l'estensione disciplinare degli insegnamenti afferenti alla sfera del design»²⁴. Una parte importante della discussione verteva ancora sull'opportunità o meno di inserire l'insegnamento del design all'interno delle Facoltà di Architettura. Per altri il design avrebbe potuto – per dirla con Sinopoli – «consentire alle scuole di architettura di aprire un dialogo con la cultura industriale»²⁵.

Il secondo filone comprende interventi che non si pongono più il problema del «se», ma sviluppano strategie per comprendere il «come» inserire il design a livello universitario. A concludere questa frammentaria ricostruzione, vorrei segnalare due momenti cruciali di questa seconda strategia, che ha avvio dai primi anni Ottanta, quando prende forza la convinzione che siano maturi i tempi per l'inserimento del disegno industriale all'università in maniera organica. Questo processo fu accompagnato da una serie di momenti molto vivaci, che segnalano una lunga fase di «contrattazione» fra il modello italiano e quello che veniva dalle esperienze internazionali più strutturate. Più esplicitamente: da un lato un modello che vedeva il design nell'alveo dell'architettura, in una visione a tutto tondo dell'attività progettuale; dall'altro una visione che immagina nuove figure professionali, in una diversificazione resa necessaria dall'allargamento della gamma di prodotti e dall'emergere di nuovi compiti, come: la pianificazione e progettazione di oggetti tecnici o di prodotti di consumo diversi dai mobili e dalle suppellettili domestiche²⁶.

Particolarmente interessanti da questo punto di vista sono i contributi di un ciclo di incontri organizzati fra gennaio e maggio del 1984 nella Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano con l'obiettivo «di formare studenti architetti, che vogliano approfondire un particolare interesse per il progetto di disegno industriale e di definizione delle architetture degli interni»²⁷. L'iniziativa, a sostegno della formazione all'interno della Facoltà dell'indirizzo di Laurea in Disegno Industriale e Arredamento, vedeva coinvolti i maggiori rappresentanti della progettazione architettonica e di design, come Achille Castiglioni e Marco Zanuso, Raffaella Crespi e Giani Ottolini, Carlo de Carli e Cesare Stevan, Enzo Frateili e Guido Nardi, Enzo Mari e Tomás Maldonado. Come si vede, una rappresentanza di vari approcci alla tematica della formazione e, insieme, il nucleo dal quale ha preso le mosse il processo verso l'istituzionalizzazione del design all'università. Furono toccati molti dei temi più attuali, come per esempio i problemi ambientali e l'affacciarsi del computer come strumento di progettazione. Ma quello che risulta nuovo in quel dibattito è la presa di coscienza della questione della tecnologia, della "creatività" insita nella tecnologia, del continuo ampliamento delle tipologie di oggetti, della sempre maggiore complessità della produzione industriale e della necessità di integrare nuovi contenuti con il coinvolgimento di discipline sino ad allora ignorate dalla cultura progettuale.

Quello che colpisce particolarmente in molti di questi interventi è che, forse per la prima volta in termini così chiari, si attribuisce alla ricerca un ruolo importante nel campo del design. È questa la premessa necessaria per attribuire al design la natura di disciplina "degn" dell'università, istituzione che – ricordiamolo – ha nella didattica e nella ricerca i suoi compiti primari. L'apertura alla dimensione della ricerca ha certamente favorito questo passaggio. Ne è testimonianza il fatto che l'istituzione del primo corso di dottorato in Disegno Industriale al Politecnico di Milano precede di qualche anno l'apertura del corso di laurea. Mosso dalla necessità di sviluppare la ricerca in un campo allora tanto innovativo nella configurazione dei prodotti e nella pianificazione, nello sviluppo dei materiali, nella questione ambientale ecc., il corso fu attivato con il V ciclo nel 1990. Prima coordinatrice fu Raffaella Crespi, componenti del collegio dei docenti Giovanni Anceschi, Achille Castiglioni, Tomás Maldonado, Ezio Manzini, Attilio Marcolli, Guido Nardi, Gianni Ottolini, Giandomenico Salotti, Francesco Trabucco e Marco Zanuso. Un'equibrata miscela fra tre culture progettuali – il design, la tecnologia dell'architettura e l'architettura degli interni – preludio dell'attivazione del corso di laurea di Disegno Industriale che si stava costruendo all'interno della Facoltà di Architettura.

Possiamo considerare questa soluzione un compromesso necessario per il disegno industriale, che nel progetto dei suoi più convinti promotori avrebbe dovuto invece essere un insegnamento autonomo, per rispondere alla sempre maggiore rilevanza che aveva già di fatto assunto nella produzione industriale e nella società e alla domanda di nuovi profili professionali e di nuove compe-

tenze. Risale alla fine del 1989 la stesura di un progetto molto ambizioso, che prevedeva l'istituzione di ben tre nuovi corsi di laurea in cui si sarebbe dovuta articolare l'insegnamento del design alla Facoltà di Architettura: Disegno industriale, Comunicazione, Progettazione ambientale. Era un'articolazione innovativa, che si proponeva da un lato di rispondere "attraverso la diversificazione dell'offerta didattica" alla pressione degli studenti iscritti allora alla sola Architettura e arrivati a numeri decisamente intollerabili. Dall'altro, con l'introduzione di discipline proprie della cultura del design e non più solo ereditate dagli ambiti progettuali affini, proponeva una visione lungimirante²⁸, ma che si rivelò in realtà troppo precoce. In forma simile, anche se decisamente ridimensionato, quel progetto si sarebbe realizzato soltanto con l'apertura del corso di laurea in Disegno Industriale nell'anno accademico 1993-94, quando – a quattro decenni da quel seminale 1954 – si conclude la preistoria e ha inizio la storia.

■ NOTE

¹ La preistoria cui faccio riferimento nel titolo si riferisce alla lunga maturazione del progetto per introdurre l'insegnamento del disegno industriale a livello universitario in Italia, progetto elaborato da Tomás Maldonado con una serie di colleghi, designer e docenti, fra la metà degli anni Ottanta e i primi anni Novanta del secolo passato. Ho trattato il tema anche in altra occasione (RICCINI 2018). Ringrazio Tomás Maldonado per avermi messo a disposizione, oltre alla sua personale testimonianza, i documenti del suo archivio privato.

² Luigi Meda (1900-1966), esponente politico cattolico legato alla Democrazia Cristiana, è un importante protagonista della vita amministrativa milanese fino alla metà degli anni Sessanta, più volte assessore e anche vicesindaco del Comune di Milano.

³ BUCCIANTINI 2017, p. 19. La citazione è tratta da un'intervista di Vittorio Fagone a Paolo Grassi, fondatore con Giorgio Strehler e la moglie Nina Vinchi del Piccolo Teatro (1947) e figura preminente della cultura italiana. L'intervista è datata 25 novembre 1980.

⁴ Diffuso almeno tanto quanto l'opposizione nei confronti dei progetti per un museo del design. Su questo tema, si vedano BULEGATO 2014b e DALLA MURA 2014. I due scritti costituiscono, a mia conoscenza, i contributi più documentati ed esaustivi su una vicenda di lungo periodo, che lascia la sua luce opaca anche sul tempo presente.

⁵ Nei primi anni Cinquanta «occasionale e del tutto marginale rimane l'incontro fra l'industria e la cultura del design» (p. 271). Nel decennio successivo i designer italiani «sono professionisti che agiscono all'esterno della struttura produttiva anche quando il loro rapporto con l'azienda si prolunga nel tempo; già più rara è la condizione di consulenza generale mista part-time nell'azienda stessa; rarissimi, in quegli anni, che l'azienda strutturi un proprio ufficio di progettazione qualificata a livello del design [...] Solo in rari casi [il designer] risulta organicamente collegato con l'azienda», GREGOTTI 1982, p. 279.

⁶ Cfr. RICCINI 2017, pp. 228-235. I protagonisti che agivano in quegli anni nel mondo del design erano gli stessi, in uno scambio continuo di ruoli fra istituzioni pubbliche e consulenze all'impresa, forza e limite di una classe dirigente e intellettuale tutto sommato piuttosto ristretta.

⁷ Il Congresso si svolge in occasione della Decima Triennale di Milano, al Teatro del Palazzo dell'Arte al Parco di Milano nei giorni 28, 29 e 30 ottobre del 1954. A sgranare i nomi degli intervenuti credo si possa essere sorpresi: distribuiti nell'arco delle tre giornate c'erano, fra molti altri, Luciano Anceschi, Giulio Carlo Argan, Riccardo Bauer, Max Bill, Giorgio De Angeli, Gillo Dorfles, Agenore Fabbri, Lucio Fontana, Asger Jorn, Mario Labò, Paolo Lejeune, Tomás Maldonado, Gino Martinoli, Enzo Paci, Paul Reilly, Ernesto Nathan Rogers, Alberto Rosselli, Walter Dorwin Teague, Jacques Viénot, Vittoriano Viganò, Konrad Wachsmann, Marco Zanuso, con la regia di un giovane Augusto Morello, "segretario del congresso". Gli atti delle tre giornate, rimasti inediti per molti decenni, sono stati pubblicati per iniziativa di Augusto Morello (1928-2002) nella breve stagione della sua presidenza alla Triennale di Milano con il titolo *La memoria e il futuro* 2001, da cui si sono tratte le citazioni e i riferimenti.

⁸ *La memoria e il futuro* 2001, pp. 22-23.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ In quel momento Giulio Carlo Argan (1909-1992), già storico e critico d'arte affermato, era Ispettore centrale tecnico del Ministero della Pubblica Istruzione, ruolo che ovviamente aveva un peso non irrilevante nelle sue riflessioni sul design.

¹² *La memoria e il futuro* 2001, p. 101.

¹³ PANSERA 2015.

¹⁴ Il Corso Superiore di Disegno Industriale (CSDI) è sostenuto dall'Istituto Veneto del lavoro, dal sistema delle industrie locali capeggiato da Paolo Venini, e vanta l'appoggio dell'ADI (Associazione Disegno Industriale), Cfr. PASTORE 2007 e BULEGATO 2014. A Venezia nel 2001 nasce anche la prima Facoltà di Design dopo quella milanese al Politecnico.

¹⁵ Segnalo il ruolo importante che ebbe una figura come quella di Enzo Frateili, che già qui intervenne nel dibattito e che ebbe poi una funzione essenziale sia come attivo partecipante di iniziative didattiche (per esempio collabora con il CSDI di Roma 1965-1970) sia come studioso (la formazione è al centro delle sue ricostruzioni storiche del design italiano). Cfr. PANSERA 2016, pp. 82-91.

¹⁶ Nel numero precedente aveva ospitato la conferenza tenuta da Tomás Maldonado all'Esposizione Universale di Bruxelles su «L'insegnamento superiore e la crisi dell'educazione».

¹⁷ DORFLES 1967, p. 89.

¹⁸ United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation (Unesco), International Council of Societies of Industrial Design (ICSID), *Industrial Design. An International Report*, 1967, rapporto dattiloscritto. Archivio privato Tomás Maldonado, Milano.

¹⁹ *Ibid.* p. 45.

²⁰ *Ibid.* p. 45.

²¹ L'elenco dei Paesi presenti nel rapporto può essere, credo, piuttosto significativo: Australia, Austria, Belgio, Brasile, Canada, Cecoslovacchia, Francia, Germania Ovest, Gran Bretagna, India, Giappone, Olanda, Nuova Zelanda, Norvegia, Polonia, Spagna, Stati Uniti, Unione Sovietica.

²² FURLANIS 2015, p. 157.

²³ In questo panorama si distingue la sede fiorentina dove, soprattutto grazie all'iniziativa di Pierluigi Spadolini, la formazione dell'area universitaria del design «non è stata concepita come lo sviluppo di insegnamenti quali Decorazione o Arredamento, ma come un'entità cul-

turalmente autonoma» (*La tecnologia* 2013, p. 12) e, aggiungerei, con un approccio rivolto più agli aspetti tecnologico-produttivi e dell'industrializzazione che a quelli compositivi dell'architettura.

²⁴ SINOPOLI 1990, p. 16.

²⁵ *Ibid.* p. 53.

²⁶ Documenti e corrispondenza in Archivio privato Tomás Maldonado, Milano.

²⁷ Di questi non esiste, a mia conoscenza, una pubblicazione a stampa. Ho consultato la copia dattiloscritta, Dipartimento di Progettazione dell'architettura e Dipartimento di Programmazione, Progettazione, Produzione Edilizia, *Contributi alla formazione dell'indirizzo di laurea in Disegno Industriale e Arredamento*, gennaio-maggio 1984. Archivio privato Tomás Maldonado, Milano.

²⁸ Erano previsti, per esempio, Storia della tecnologia, Estetica, Sistemi grafici, Psicologia della percezione, Topologia, Metodologia della progettazione, Robotica, Microelettronica, come indicato nella *Bozza di programma per l'articolazione in corsi di laurea della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano*, 29 novembre 1989. Archivio privato Tomás Maldonado, Milano.

▪ BIBLIOGRAFIA

BUCCIANIANTINI 2017

Bucciantini M., *Un Galileo a Milano*, Torino 2017

BULEGATO 2014a

Bulegato F., *La formazione dell'industrial designer in Italia (1950-72)*, in Bassi A. e Bulegato F., *Le ragioni del design*, Milano 2014, pp. 41-51

BULEGATO 2014b

Bulegato F., *Un museo per il disegno industriale a Milano*, in «AIS/Design. Storia e Ricerche», 3, marzo 2014, <<http://www.aisdesign.org>> [4/11/2017]

DORFLES 1967

Dorfles G., *Introduzione al disegno industriale. Linguaggio e storia della produzione in serie*, Torino 1967

FURLANIS 2015

Furlanis G., (*Postfazione*), in A. Pansera, *La formazione del design in Italia. Una storia lunga più di un secolo*, Venezia 2015

DALLA MURA 2014

Dalla Mura M., *Progetti in Comune: verso un museo del design italiano a Milano fra gli anni Ottanta e Novanta*, in «AIS/Design. Storia e Ricerche», 3, marzo 2014, <<http://www.aisdesign.org>> [4/11/2017]

GREGOTTI 1982

Gregotti V., *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, Milano, 1982

MALDONADO 1957

Maldonado T., *L'insegnamento superiore e la crisi dell'educazione*, in «Civiltà delle macchine», 5-6, 1957, pp. 82-89

La memoria e il futuro 2001

La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale dell'Industrial Design, Triennale di Milano, 1954, Milano 2001

PANSERA 2016

Pansera A., *Enzo Frateili, un percorso nelle istituzioni della formazione del design*, in Norsa A. e Riccini R. (a cura di) *Enzo Frateili, un protagonista della cultura del design e dell'architettura*, Torino 2016, pp. 82-91

PANSERA 2015

Pansera A., *La formazione del design in Italia. Una storia lunga più di un secolo*, Venezia 2015

PASTORE 2007

Pastore M., *Il Corso Superiore di Disegno Industriale di Venezia 1960/1972. La comunicazione visiva nell'offerta didattica e il suo ruolo nella formazione di nuove figure professionali*. Tesi di laurea specialistica in Comunicazioni visive e multimediali, relatore F. Bulegato, correlatori S. Galante e C. Vinti, Iuav di Venezia 2007

RICCINI 2018

Riccini R., *Il "trabocchetto di Durkheim". Storia del design e filosofia dell'educazione*, in Furlanis G. (a cura di) *La didattica del design in Italia*, Roma in 2018.

RICCINI 2017

Riccini R., *Un'impresa non convenzionale. Disegno industriale, comunicazione, immagine*, in Amatori F. (a cura di) *Dal marchio alle grandi marche. La Rinascente 1970-2017*, Milano 2017, pp. 225-245

SINOPLI 1990

Sinopoli N. (a cura di), *Design italiano: quale scuola?*, Milano 1990

La tecnologia 2013

La tecnologia dell'architettura e il design nell'Ateneo fiorentino. Persone. Attività. Prospettive, Firenze 2013