

ID: 0309

RECENSIONI

TDM6: LA SINDROME DELL'INFLUENZA

Gianluca Grigatti, Rosa Chiesa

PAROLE CHIAVE

Design, Mostra, Triennale di Milano

Una cosa è certa: il titolo è riuscito e il tema centrato. Quanti di noi si sono domandati, leggendo le storie del disegno industriale italiano, che tipo di relazioni ci fossero, più sottili o più esplicite, tra la genesi progettuale di alcune icone del Made in Italy e le conoscenze e innovazioni di matrice industriale, quali con l'assimilazione di stimoli artistici, o ancora, e più semplicemente, con l'incontro tra culture e discipline "altre"? Il Triennale Design Museum ha cercato di entrare nelle pieghe di questo nodo gordiano con la sua sesta interpretazione intitolata, non a caso, *La sindrome dell'influenza*.

Il curatore del museo, l'architetto Pierluigi Nicolin, direttore dal 1978 della storica rivista *Lotus*, ha impostato la propria riflessione partendo da una peculiarità "tutta italiana", un autentico *genius loci* definito dallo stesso "una capacità di assimilazione fuori dagli schemi disciplinari". La cura dell'allestimento è stata affidata allo Studio Cerri & Associati.

L'esposizione, articolata in tre sezioni corrispondenti a una scansione cronologica della storia del design che copre l'arco temporale tracciato dal secondo dopoguerra al ventunesimo secolo, ha coinvolto in ognuna di queste una vasta rosa di progettisti, designer, protagonisti intervistati e aziende del settore. La prima sezione, *L'invenzione del design italiano*, è incentrata sul tema dell'Eredità e annovera come ideatori delle installazioni: Blumerandfriends per Marco Zanuso, Paolo Ulian per Vico Magistretti, Lorenzo Damiani per Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Formafantasma per Roberto Sambonet, Sonia Calzoni per Carlo Scarpa, Alessandro Scandurra Ettore Sottsass, Matilde Cassani & Francesco Librizzi per Bruno Munari, Martino Gamper per Gio Ponti, Marco Ferreri per Franco Albini, Italo Rota per Joe Colombo. La memoria è il tema portante della seconda sezione, *La distruzione creatrice*, costruita attraverso un'esposizione di oggetti-icona intervallati da una serie di videointerviste a protagonisti dell'epoca e non. Le interviste a Enzo Mari, Mario Bellini, Paolo Deganello, Paolo Rizzato, Vanni Pasca, Franco Raggi, Alessandro Mendini, Joseph Grima, Giulio Iacchetti,

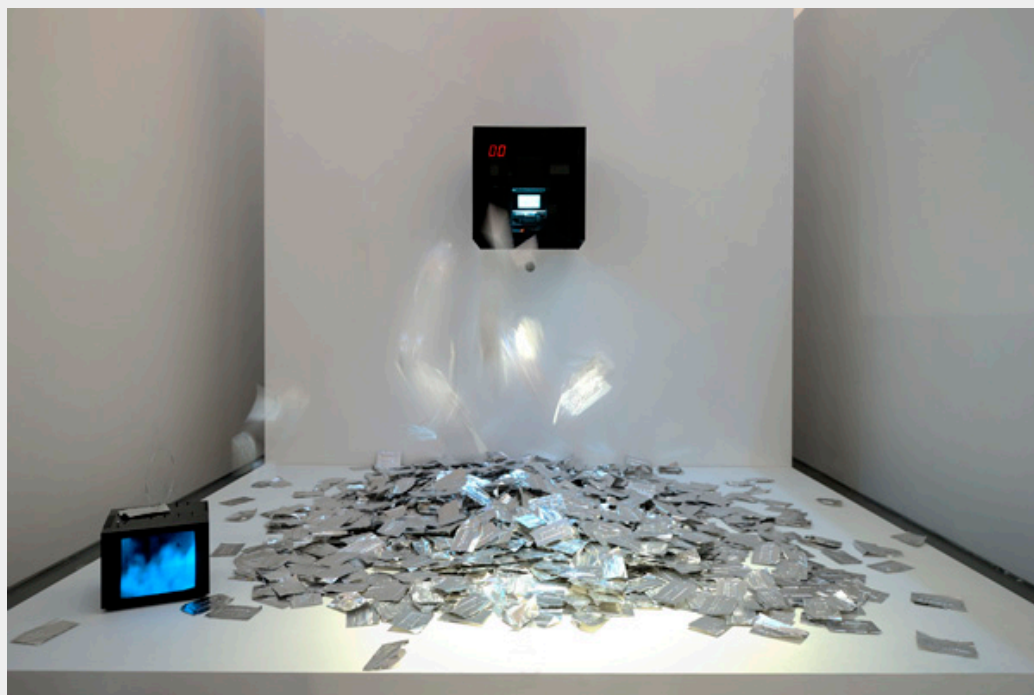
Alberto Alessi, Claudio Luti ed Ernesto Gismondi sono radunate in una sottosezione dal titolo *La sindrome della memoria*, curata da Pierluigi Anselmi, Nina Bassoli, Valentina Di Francesco, Michele Nastasi. Oggetto della terza sezione infine, *Il nuovo contesto*: la scena attuale del design popolata da alcune tra le maggiori aziende del settore presentate attraverso gli showcases realizzati da artisti/designer: Ron Gilad (Flos), Patricia Urquiola (Moroso), Matali Crasset (Danese), Paolo Rizzato (Luceplan), Ferruccio Laviani (Kartell), Margherita Palli (Artemide), Alessandro Mendini (Alessi), Matteo Vercelloni (Magis), Miki Astori (Driade), Pierluigi Cerri (Unifor), Antonio Citterio (B&B Italia), Mario Bellini (Cassina).

L'approccio con cui il Triennale Design Museum affronta queste importanti tematiche, eredità, memoria e nuovo contesto, lascia comunque spazio a qualche dubbio sul piano della trasmissione e comprensione, soprattutto per quel che concerne l'aspetto museografico.

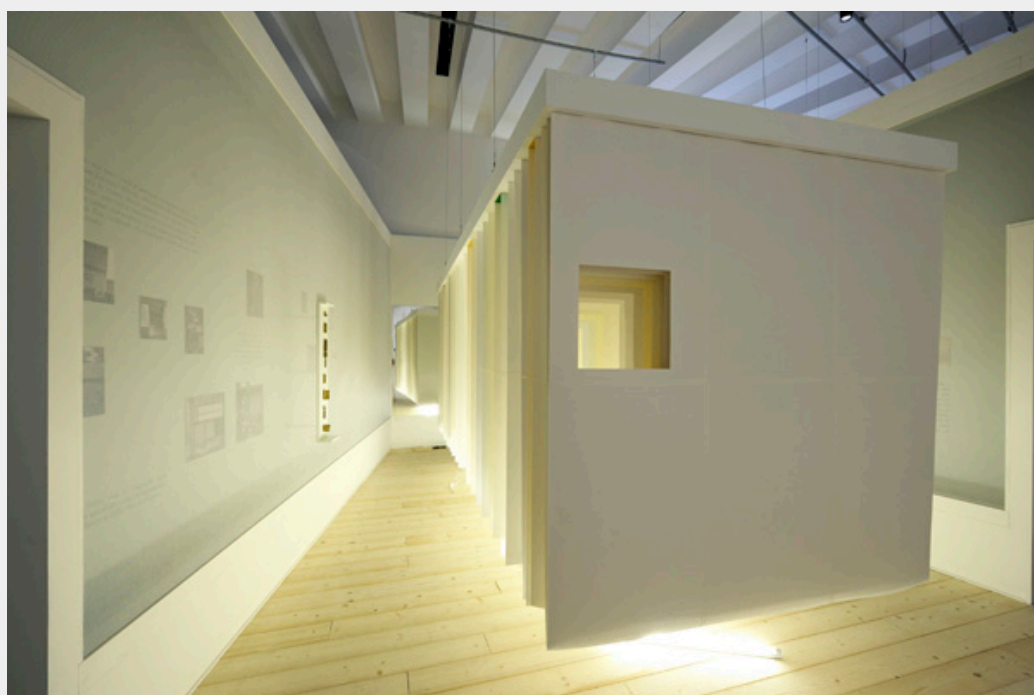
Seppur ben costruita, per volere del curatore, intorno alla partitura A-B-A tipica delle sonate di Beethoven e di Mozart,^[1] in cui all'esposizione iniziale (A), segue lo sviluppo centrale (B) che si conclude poi nella ripresa finale dei temi della prima parte (A), nel museo questa circolarità può risultare difficilmente leggibile, tanto da rendere a tratti palpabile il divario tra la ricchezza dei contributi presenti nel catalogo (che segue la medesima sequenza narrativa della esposizione) e i contenuti che si articolano lungo il percorso museale.

La sindrome dell'influenza si apre inanellando una serie di installazioni nelle quali dieci artisti/designer contemporanei sono stati chiamati a interpretare l'essenza di altrettanti protagonisti del design italiano: dieci Maestri analizzati nel proprio percorso di ricerca e di confronto con il mondo. È in questo rapporto con i predecessori, giocato in alcuni casi attraverso la giustapposizione tra l'interattività dell'installazione e la staticità della rappresentazione biografica composta con tavole illustrate e brevi didascalie che, al di là della validità intrinseca di ognuna delle due componenti, prende forma la metafora del rapporto tra "erede" e "maestro", proprio nel solco della relazione già instaurata tra gli stessi maestri e i loro precursori. Marco Zanuso, evocato da una macchina a stampaggio di lamine metalliche "griffate", viene poi sintetizzato a muro (come avviene anche per gli altri maestri), a fronte dell'installazione, da una rappresentazione a *moodboard*, nel tentativo di raccogliere la sfida filologica del racconto e metterla in scena. I Castiglioni si ritrovano in una sorta di *Wunderkammer* che evoca il loro speciale rapporto con gli oggetti e il metodo "entomologico" dei progettisti milanesi. Munari è rappresentato nella sua quintessenza giocosa attraverso una successione di macchine per la sperimentazione del movimento nello spazio, mentre Carlo Scarpa è concentrato nel registro della poetica

giapponese, fonte di ispirazione evidente in molti dei suoi lavori.



BUM! Blumerandfriends, *Urto di Materie* (Marco Zanuso). Foto di Paolo Rosselli.



Sonia Calzoni, *Archivio Scarpa (Carlo Scarpa)*. Foto di Paolo Rosselli.



Matilde Cassani, Francesco Librizzi, *Munari: percorsi a mezz'aria* (Bruno Munari). Foto

di Paolo Rosselli.



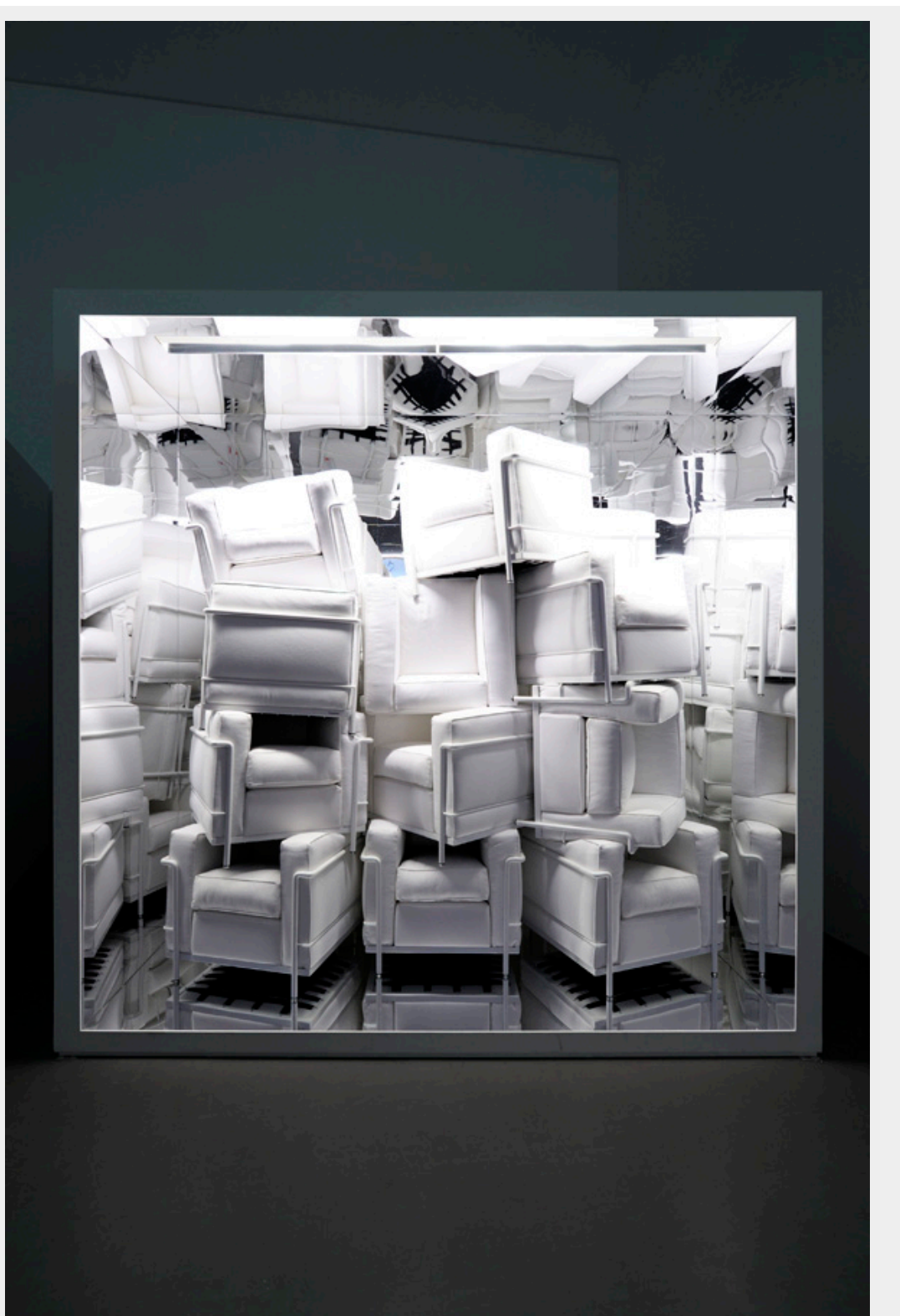
Lorenzo Damiani, *Tratto minimo* (Achille e Piergiacomo Castiglioni). Foto di Paolo Rosselli.

È nel quadro di questo genere di scambio che, secondo Nicolini, si manifesta la sindrome dell'influenza a cui è possibile far risalire l'invenzione del design italiano.

Seguendo un percorso tracciato secondo la logica dell'articolazione consecutiva degli spazi, avviene il passaggio alla seconda sezione: dalla quiete della contemplazione dei lasciti ci si trova catapultati, non senza traumi, nella "Babele del design". Siamo negli anni settanta. *Il decennio lungo del secolo breve*, mutuando il titolo di una mostra ospitata proprio in Triennale tra l'ottobre del 2007 e il marzo del 2008 (cfr. Belpoliti, Canova & Chiodi, 2007) viene qui delineato lungo i confini di una narrazione brulicante di voci, specchi, anzi frammenti (in ossequio ad una figura retorica che proprio in quel periodo ha iniziato a divenire chiave di lettura della realtà) di una quotidianità mai granitica e attraversata da vissuti multiformi: è "l'età della distruzione creatrice".^[2]

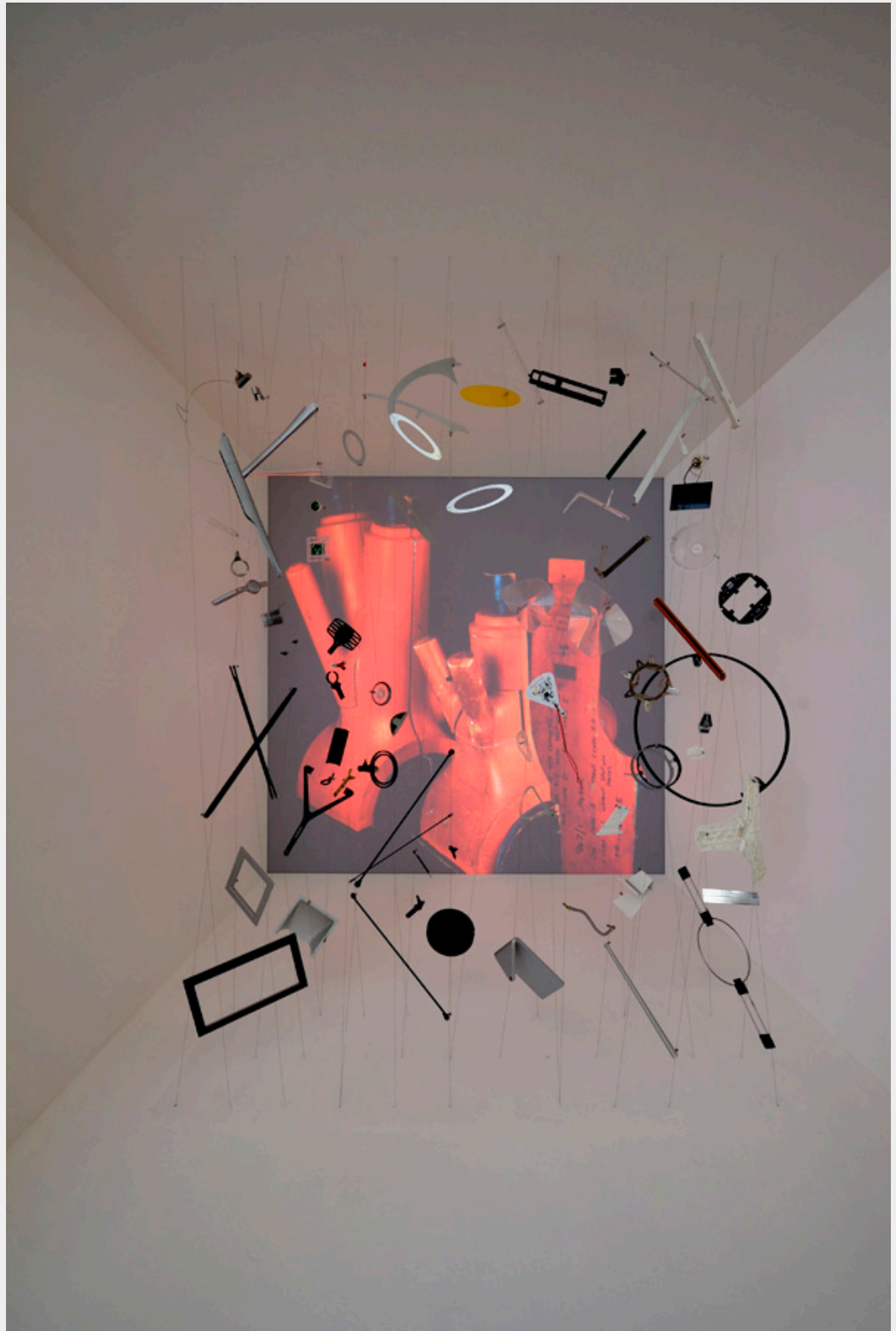
Al disturbo, alle interferenze, alle dissonanze dovute alle sovrapposizioni delle voci dei testimoni intervistati - e nonostante risulti di difficile comprensione l'irruzione "di anagrafiche incongruenze" in questa uniformità di memorie orali - fanno da contrappunto il teatro degli *exempla* del periodo che, non più emblema della sperimentazione, sembrano ormai ridotti a simulacri svuotati di senso processuale-progettuale. Le *tag clouds* che sostanzialmente hanno guidato lo sviluppo di questa indagine possono essere riassunte in alcuni termini emblematici: pop, autoproduzione, consumismo, scuola di massa, crisi energetica, radical, antiprogetto, e così via, capaci di tratteggiare un periodo nel quale la produzione di oggetti si riempie di valenze culturali, sociali e politiche. Se Mendini racconta il passaggio cruciale, segnato dalle "avanguardie" e dai gruppi di quegli anni, da creatori di oggetti a creatori di immagini, e Alberto Alessi conferma l'affermarsi in chiave postmoderna del medesimo modello, Franco Raggi rappresenta qui una figura trasversale dello stesso periodo, a cavallo tra le esperienze radical e l'architettura, mentre Vanni Pasca offre spunti di riflessione più ampi, legando il design all'economia e ai cambiamenti sociali, sui motivi dei profondi cambiamenti che si avviano in quegli anni di contestazione.

Dalle interpretazioni della prima sezione (A) traspare una modalità di rappresentazione scenica interessante, in particolare per l'influenza proveniente dal mondo delle arti visive, la cui natura sintetica sconta, forse, una certa dose di snobismo rispetto all'intento divulgativo di un'esposizione di design rivolta al grande pubblico. La riproposizione della medesima modalità nella sezione finale (ripresa A), incentrata sulle aziende, consegna esiti differenti, a tratti stridenti tra rappresentazioni ancorate a immaginari commerciali "da Salone del Mobile" (da Kartell a Cassina), e letture più concettuali, come quella esposta da Margherita Palli per Artemide o da Paolo Rizzato per Luceplan, che esprimono appieno la potenzialità interpretativa della filosofia aziendale.



Mario Bellini, *Le Corbusier* (1964/1928): una straordinaria anomalia, Cassina. Foto di

Paolo Rosselli.



Paolo Rizzatto, *Il progetto della luce*, Luceplan. Foto di Paolo Rosselli.

Sebbene il tratto peculiare e a nostro parere più interessante di queste ultime stia nella presa di distanza da *dejà vu* di prodotto, tanto da costruire una narrazione attorno a concetti chiave (evocati o espliciti) tratteggianti l'orizzonte progettuale delle aziende stesse, a chi voglia puntare l'obiettivo sul "nuovo contesto" - sul quale si concentra l'ultima parte del museo - risulta impossibile ignorare la "pluralità di voci" non italiane e costituita dalla partecipazione corale di designer stranieri i quali, attraverso il loro avvicinarsi nelle varie realtà produttive, hanno contribuito alla costruzione del nostro design. Marginalmente essi sono presenti nella seconda sezione (B) e vengono evocati nella terza (A), ma un tale contesto ne avrebbe richiesto una maggior valorizzazione.

In ogni caso se l'aver portato l'attenzione sulla questione dei debiti e della geografia d'influenze tra gli ambiti disciplinari, che hanno concorso alla costruzione della cifra italiana, costituisce un merito davvero apprezzabile per il TDM, molte domande sono rimaste inevase, tanto che, a nostro giudizio, questa sesta interpretazione andrebbe valutata più nella sua capacità di suggerire un percorso che come un punto d'arrivo. Un percorso che dovrebbe diventare prassi usuale della ricerca, nella necessità di tornare, attingendo alle fonti, alla filologia del design: una sorta di archeologia del design.

Come ribadisce Enrico Morteo nel saggio "Ascendenze, genealogie, corrispondenze" (*La sindrome dell'influenza*, 2013, p. 32) presente nel catalogo, ricostruire le genealogie ha una valenza primaria nella storia del design, e focalizzandola sul quadro italiano, sembra difficilmente semplificabile in "limpide ascendenze" o "chiare corrispondenze".

In tale ottica quindi, e con riferimento al significato etimologico insito nel termine "metodologia" - ovvero l'andare indietro nell'idea di seguire per ricercare, per investigare - la ricerca storica torna a ricoprire quella centralità che le è propria, ridando nuovo corpo e nuova anima a contenuti noti, ma talvolta usurati, della costruzione del Made in Italy. I contributi contenuti nel catalogo del TDM6 di Enrico Morteo "Ascendenze, genealogie, corrispondenze" (pp. 32-35) e Manolo De Giorgi "Dopo il 1945" (pp. 40-45) relativi alla prima sezione, quelli di Vanni Pasca "Negli ultimi tre decenni" (pp. 136-144) e Giorgio Bigatti "Conflitto e innovazione" (pp. 154-157) relativi alla seconda e così pure quelli firmati da Cristina Morozzi "Case-fabbrica e aziende-famiglia" (pp. 204-207) e Stefano Micelli "New economy manifatturiera" (pp. 212-215) per la terza, appaiono dunque per la ricchezza degli approfondimenti, che sfuggono invece nel museo, essenziali alla comprensione di quest'ultimo.

Oggi (ri)tornare ad una ricerca genealogica sul design, così come avviene in moltissime altre discipline, appare l'impostazione più efficace con cui affrontare l'intricato tema del design, fermo restando che ciò avvenga facendo leva sulle fonti primarie, le uniche in grado di mettere in discussione la storia così come è stata finora raccontata, e spingendo con coraggio verso la definizione di ipotesi nuove, anche inconsuete, assumendosi il rischio di venir smentiti da successive scoperte. Attendiamo dunque fiduciosi di vedere gli esiti della mostra *The Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe* a cura di Vivien Green, recentemente aperta e ospitata al Guggenheim di New York per buona parte del 2014 (dal 21 febbraio al 1° settembre) che, almeno nelle intenzioni, si propone di rileggere il tema dei debiti da parte dell'ambiente americano nei confronti del Futurismo, analizzato nei suoi intrecci interdisciplinari, soprattutto superando, in un'ottica critico-revisionista, gli antichi pregiudizi sulla fine della stagione futurista.

Riflettere su quali debbano essere in futuro gli obiettivi e le funzioni del museo contemporaneo, sul ruolo sociale ed educativo dell'istituzione museale, è uno degli obiettivi primari anche per la Triennale che dal dicembre 2007, con l'apertura del Triennale Design Museum, ha proposto una serie di mostre di design scaturite da una domanda comune: "cosa è il design italiano?".

Nella prima e seconda interpretazione *Le sette ossessioni del design italiano* (2007-2009) e *Serie e Fuori serie* (2009-2010) curate da Andrea Branzi con allestimenti rispettivamente di Italo Rota e Antonio Citterio, si è partiti considerando le radici antropologiche del design italiano e indagando successivamente l'annosa questione del sistema produttivo del design, della produzione in serie sia essa grande, piccola o fuori serie. Con Alessandro Mendini, e allestimento di Pierre Charpin, nel 2010-2011, in *Quali cose siamo*, ancora si è trattato di indagare sull'identità del design, affrontando i limiti dello statuto disciplinare di ciò che definiamo con questo termine. Abbandonando apparentemente la questione identitaria generale, nella quarta e nella quinta edizione, *Le fabbriche dei sogni. Uomini, idee, imprese e paradossi delle fabbriche del design italiano*, Alberto Alessi (2011-2012) con allestimento di Martí Guixé, e *Grafica italiana*, curata da Giorgio Camuffo, Mario Piazza e Carlo Vinti, (2012-2013) con allestimento di Fabio Novembre, si è spostata l'attenzione su due temi più circoscritti, il ruolo dell'imprenditoria del design e della grafica per riprendere le fila del medesimo discorso e rispondere alla domanda originaria.

Ripercorrendo mentalmente le tappe di questo percorso, mentre preparavamo questa recensione, ci siamo spesso interrogati su quale avrebbe potuto essere la "prossima mossa" o il nuovo tema del museo.^[3] Il nostro

auspicio è che, qualunque sia il tema, in un ambito come il design, così legato da una molteplicità di fili alle trasformazioni in atto, venga ripresa e messa in atto in modo sistematico la metodologia dell'interpretazione attraverso un approccio più storico e meno storiografico portando così alla luce l'essenziale natura di ricerca sulle fonti come bisogno di conoscenza, sete di "verità". Come sottolinea Sergio Luzzatto (2010) - docente di Storia Moderna alla Statale di Torino - la metodologia della ricerca storica rappresenta l'antidoto più efficace alla deriva e alla proliferazione delle numerose interpretazioni storiografiche.

////////////////////////////////////

Dati

TDM6: *La sindrome dell'influenza*, Triennale Design Museum, Milano, 6 aprile 2013 - 23 febbraio 2014.

////////////////////////////////////

Riferimenti bibliografici

Belpoliti, M., Canova, G., & Chiodi, S. (2007). *Annisettanta: Il decennio lungo del secolo breve*. Catalogo della mostra, Triennale, Milano, 27 ottobre 2007 - 30 marzo 2008. Milano: Skira.

La sindrome dell'influenza (2013). Catalogo del museo. Mantova: Corraini.

Luzzatto, S. (2010). *Prima lezione di metodo storico*. Milano: Laterza.

////////////////////////////////////

NOTE (← returns to text)

1. Il riferimento alla sonata è svolto da Nicolini nel saggio introduttivo del catalogo del museo: "Come nella classica forma tripartita musicale detta anche "forma col da capo" si basa sullo schema A-B-A, in cui al primo tema segue il secondo e poi la ripresa del primo" (*La sindrome dell'influenza*, 2013, p. 21). Analoghe affermazioni sono state ribadite da Dario Del Corno, noto compositore di musica classica e contemporanea, durante la conferenza stampa di apertura della mostra, citando come esempi le sonate di Beethoven e di Mozart.←
2. "L'età della distruzione creativa" (o distruzione creatrice) è l'espressione usata dai curatori della seconda parte della mostra (Bassoli, Di Francesco, Nastasi) per denominare questa parte (cfr. *La sindrome dell'influenza*, 2013, p. 165: la famosa parte B, seguendo la tripartizione a sonata A-B-A). Il riferimento guarda "a quella definizione schumpeteriana della distruzione creatrice che non è limitata alle innovazioni tecniche relative a nuovi prodotti e procedimenti, ma comprende anche le innovazioni organizzative e gestionali, l'apertura di nuovi mercati, la scoperta di nuove fonti di approvvigionamento, l'innovazione finanziaria, l'innovazione negli acquisti" (*La sindrome dell'influenza*, 2013, p. 23).←
3. Nel frattempo, mentre questa recensione è stata consegnata per la pubblicazione, il tema

A/I/
S/DESIGN
Storia e Ricerche

del TDM7 è stato annunciato: *Il design italiano oltre la crisi: Autarchia, austerità e autoproduzione*. Il curatore scientifico è Beppe Finessi.↵