



# **design esposto**



**mostrare la storia/  
la storia delle mostre**



**V convegno AIS/Design**  
Associazione italiana storici del design

Università Iuav di Venezia  
26 — 27 novembre 2022

a cura di Fiorella Bulegato,  
Maddalena Dalla Mura, Gabriele Monti

comitato scientifico  
**Giampiero Bosoni**, Politecnico di Milano  
**Rosa Chiesa**, Università Iuav di Venezia  
**Elena Dellapiana**, Politecnico di Torino  
**Luciana Gunetti**, Politecnico di Milano  
**Dario Scodeller**, Università degli studi di Ferrara

segreteria scientifica  
**Elena Fava, Monica Pastore,**  
**Marco Scotti, Manuela Soldi**  
Università Iuav di Venezia

atti a cura di  
**Fiorella Bulegato,**  
**Maddalena Dalla Mura**  
Università Iuav di Venezia

coordinamento editoriale  
**Elena Fava**

identità visiva + progetto editoriale  
**Monica Pastore**

con il sostegno e il patrocinio  
della Scuola di dottorato  
dell'Università Iuav di Venezia

con il patrocinio di

**ADI** ADI ASSOCIAZIONE  
PER IL DISEGNO  
INDUSTRIALE

**AIAP**  
associazione italiana design  
della comunicazione visiva

**SID** Società Italiana di Design  
*Italian Design Society*

ISBN 9788899243081

Università Iuav di Venezia  
2022

Le immagini pubblicate, fornite dagli autori,  
sono utilizzate per scopo scientifico e didattico.  
Gli autori rimangono a disposizione di eventuali  
aventi diritto non individuati.

This work is licensed under a Creative Commons  
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0  
International License



# design esposto

mostrare la storia/  
la storia delle mostre

atti del convegno

a cura di  
**Fiorella Bulegato,**  
**Maddalena Dalla Mura**

**A/I/  
S/Design**  
Associazione italiana  
storici del design

I  
---  
U  
---  
A  
---  
V  
Università Iuav  
di Venezia

## SAGGI INTRODUTTIVI

- Design esposto. Mostrare la storia / La storia delle mostre** **9**  
Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura
- Prolusione** **19**  
Giampiero Bosoni — Politecnico di Milano

## ALLE ORIGINI DEL DESIGN

- Venezia 1903. L'investitura delle "arti decorative" alla Biennale** **25**  
Francesca Castellani — Università Iuav di Venezia
- Le reti del MAI e le sue mostre. Ipotesi per una rilettura del dibattito romano sulle arti industriali** **43**  
Fiorella Bulegato — Università Iuav di Venezia  
Rossana Carullo, Antonio Labalestra — Politecnico di Bari
- Mostrare l'artigianato. L'attività espositiva dell'ENAPI** **65**  
Manuela Soldi — Università Iuav di Venezia

## PROMUOVERE LA CULTURA DEL DESIGN

- Vinicio Vianello e le mostre itineranti del vetro di Murano (1953-1959)** **87**  
Alberto Bassi — Università Iuav di Venezia
- Esporre per vendere. Spazi del mostrare e allestimenti de La Rinascente negli anni cinquanta** **103**  
Ali Filippini — Politecnico di Torino

## ESPORRE ED ESPORSI

- Ettore Sottsass jr. Mettersi in mostra, 1947-1964** **125**  
Marco Scotti — Università Iuav di Venezia
- Andrea Branzi. L'esposizione tra riflessione teorica e storia del design** **141**  
Francesca Zanella — Università di Modena e Reggio Emilia

## INTERPRETARE LA MODA

- "Un fantascientifico e geniale castello delle streghe". Il padiglione Montecatini alla Fiera di Milano, 1968** **161**  
Andrea Foffa — Kingston University  
Marta Franceschini — Victoria and Albert Museum
- L'esperienza della mostra di moda Gianni Versace: L'abito per pensare (Milano, 1989)** **177**  
Antonio Masciarrello — Università Iuav di Venezia
- Fashion: An anthology by Cecil Beaton, 1971 [50 anni dopo]** **191**  
Judith Clark — University of the Arts London

## INTERSEZIONI DISCIPLINARI

- Il Centro studi e archivio della comunicazione. Dalle paper tigers al design** **215**  
Maria Chiara Manfredi — Università di Parma
- Dall'antropologia alla storia. Il Museo della civiltà contadina di San Marino di Bentivoglio e il dibattito sul rapporto tra design e cultura popolare negli anni settanta del Novecento** **235**  
Dario Scodeller — Università degli studi di Ferrara
- Macchine innocue. Il design nelle mostre d'arte tra ambientazione e rimozione** **255**  
Elena Dellapiana — Politecnico di Torino

## ESPANDERE IL PROGETTO

- Fashion archives 1995-2009. M/M (Paris) e l'espansione di un archivio editoriale effimero** **277**  
Saul Marcadent — Università Iuav di Venezia
- David Carson approda in Italia (1996-1997). Gli strumenti di diffusione della cultura grafica internazionale contemporanea nel panorama italiano degli anni novanta** **295**  
Monica Pastore — Università Iuav di Venezia
- Istantanee. Il contesto espositivo come forma di ricerca e indagine sulla storia del design grafico contemporaneo** **313**  
Ilaria Ruggeri — Università degli studi della Repubblica di San Marino / Alma Mater Studiorum Università di Bologna

## DOCUMENTARE PER RACCONTARE

**Il Museo del Compasso d'oro. Ricostruzione teorica, storica e critica di un archivio da immaginare ed esporre** **335**  
Marta Elisa Cecchi, Matteo Pirola — Politecnico di Milano

**Documentare per mostrare. Discorsi e narrazioni sulla storia del progetto grafico nelle esperienze di AIAP CDPG** **349**  
Francesco E. Guida — Politecnico di Milano

**Museo del design 1995-1998. Alcune note sulle origini della Collezione permanente della Triennale di Milano** **369**  
Giampiero Bosoni — Politecnico di Milano

## FRA REALE E VIRTUALE

**Continuità, espansione, divergenza. Tre chiavi per interpretare l'esperienza digitale della storia del design nel contesto museale** **391**  
Alessandra Bosco — Università luav di Venezia  
Silvia Gasparotto, Margo Lengua — Università degli studi di San Marino

**Il museo-archivio virtuale del Vkhutemas. Strumenti per un laboratorio di storia del design** **411**  
Pierfrancesco Califano, Enrica Cunico, Giovanna Nichilò, Emilio Patuzzo, Raimonda Riccini — Università luav di Venezia  
Filippo Papa

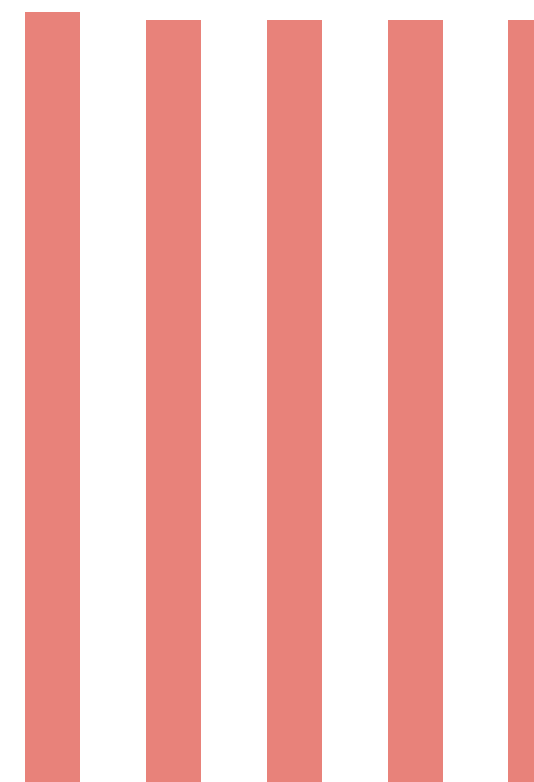
**1972: Moda, design, storia. Una virtual exhibition per il patrimonio CSAC** **423**  
Valentina Rossi — Università di Parma

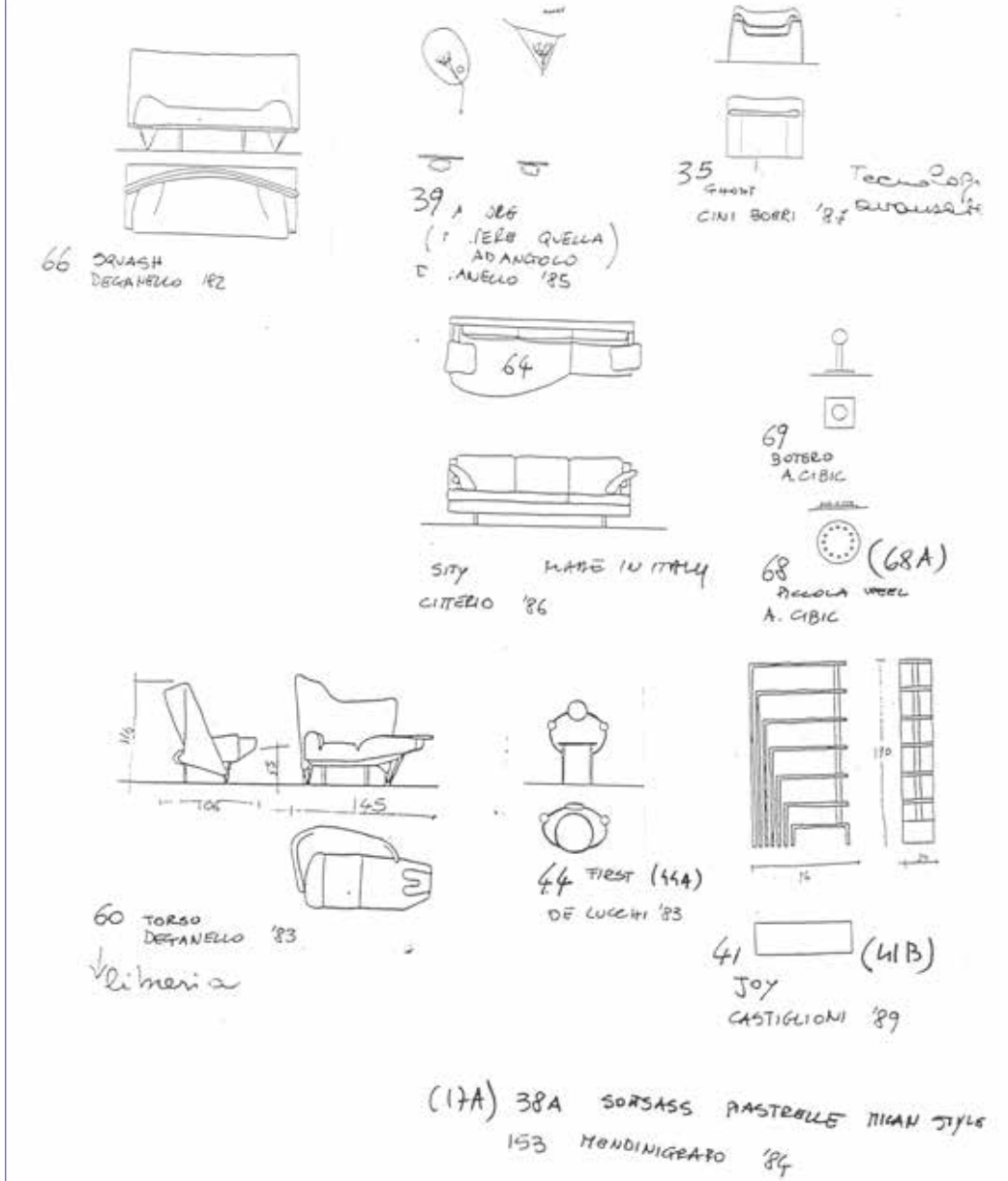
## SAGGI EXTRA

**Un allestimento di dèmoni e bit. La mostra *Le affinità elettive* alla Triennale di Milano, 1985** **441**  
Giovanni Carli — Università luav di Venezia

**“La poltrona va in Galleria”. Il caso della mostra *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990* alla Galleria nazionale di Roma** **455**  
Raissa D'Uffizi — Sapienza Università di Roma

**BIOGRAFIE DEGLI AUTORI** **470**





## FRANCESCA ZANELLA

Andrea Branzi.

## L'esposizione tra riflessione teorica e storia del design

FRANCESCA ZANELLA  
Università di Modena  
e Reggio Emilia

PAROLE CHIAVE  
Andrea Branzi  
CCI Parigi  
Triennale Milano  
archivio  
esposizioni

Per Andrea Branzi il momento progettuale è strettamente connesso alla riflessione teorica che procede attraverso differenti scritture, inclusa quella espositiva sulla cui natura e sulla cui storia è ancora possibile riflettere. All'interno di una esperienza intensa e instancabile a partire dalla mostra *Superarchitettura* a Pistoia nel 1966, l'ideazione di installazioni e mostre come "modelli teorici" incentrati sulla relazione tra oggetto e metropoli (l'ambiente per *Italy: The new domestic landscape*, MoMA, New York 1972; l'installazione *Mussolini's bathroom*, Milano, 1982; le *Casa a pianta centrale*, Documenta, 1985; *Oggetti e territori*, Como, 2008) costituisce una costante che ben presto è affiancata da riflessioni sul design contemporaneo e sulla specificità della cultura italiana, con la realizzazione di esposizioni che arricchiscono il dibattito disciplinare (Mostra internazionale del disegno industriale, XV Triennale di Milano, 1973 con Ettore Sottsass jr.; *Capitales européennes du nouveau design: Barcelone, Düsseldorf, Milan, Paris*, 1991; *Italia e Giappone: Design come stile di vita*, Yokohama e Kobe, 2000-2001). Tale percorso si incrocia con la riflessione storiografica che conduce alla collaborazione con la Triennale di Milano che si avvia nel 1996 con l'esposizione del 1996 (*Il design italiano dal 1964 al 1972*, e *Il design italiano dal 1972 al 1990*) e prosegue con *Che cosa è il design italiano? Le sette ossessioni del design italiano* (2007) e *Serie fuori serie* (2009).

A partire da una analisi dell'archivio di Branzi e di alcuni archivi istituzionali per porre l'interrogativo su quale possa essere il ruolo dell'archivio per l'interpretazione delle scelte curatoriali, ma anche

1.  
A. Branzi, *Il design italiano 1964-1990*, progetto espositivo, sezione Nuovo design. Courtesy: CSAC Università di Parma

di quelle allestitivo, questo contributo si concentra, come campione di indagine, su un decennio decisivo sia per la storia del design italiano sia per la elaborazione teorica e progettuale di Branzi, gli anni novanta, nel corso dei quali egli cura *Les capitales européennes du nouveau design* per il CCI di Parigi, e *Il design italiano dal 1964 al 1972* e *Il design italiano dal 1972 al 1990* per la Triennale di Milano (1996).

Dalla mostra *Superarchitettura* a Pistoia (1966), alla recente *Metropoli latina* al Parco archeologico di Pompei (2021), Andrea Branzi ha contribuito al dibattito sul design e alla riflessione sulla storia ricorrendo sia alla scrittura sia alla visualizzazione, proponendo installazioni come modelli teorici incentrati sulla relazione tra oggetto e metropoli. Il progetto storico (Branzi, 1996; 1999), la scrittura critica (Branzi, 1980; 1984; 1988; 2006) e quella espositiva, seguono, infatti, un percorso intrecciato che genera un processo di costante arricchimento del pensiero, fondato su alcune costanti, prima fra tutte la necessità di definire la specificità della cultura italiana. Rispetto al più ampio periodo di attività espositiva di Branzi, in questo saggio l'analisi viene circoscritta agli anni novanta, e in particolare a due mostre da lui curate: *Les capitales européennes du nouveau design* per il Centre Pompidou-CCI nel 1991, e quella dedicata al design italiano dal 1964 al 1990 che si svolge in due allestimenti successivi alla Triennale di Milano nel 1996.

I due casi sono scelti sia per la centralità dell'ultimo decennio del Novecento nel dibattito sul design e sulla storia del design (Margolin, 1995; Lees-Maffei, 2009) sia per la rilevanza delle due istituzioni promotrici dei progetti espositivi, il CCI di Parigi e la Triennale di Milano, che, pur avendo differenti storia e natura, hanno il comune obiettivo d'indagare la cultura e i processi della progettazione innanzitutto attraverso l'esposizione intesa come strumento di riflessione critica. Le due mostre sono progettate in un momento di passaggio all'interno delle programmazioni culturali e della trasformazione dell'assetto istituzionale dei due enti. La mostra di Parigi era stata proposta da François Burkhardt a chiusura del suo secondo mandato di direttore, e si inserisce in un programma del CCI dedicato al design contemporaneo incentrato sulla ricerca di dialogo tra il progetto critico e quello allestitivo (Branzi & Burkhardt, 1984; Biteaud, Gaudet, Lemarignier & De Langle, 1997). La mostra curata da Branzi per la Triennale

costituisce il secondo appuntamento dell'indagine storica sul design italiano dopo l'esposizione affidata a Manolo De Giorgi sul primo dopoguerra (1945-1960), all'interno di un programma promosso dalla Triennale in preparazione del futuro Museo del design a Milano curato da Giampiero Bosoni, dopo una lunga storia di progetti e dibattiti (Dalla Mura, 2014; Bulegato, 2014; *Il museo del design*, 1990; CSAC 7; si veda inoltre Bosoni, *infra*, pp. 369-387). Si tratta quindi di una mostra storica che deve mediare la dimensione temporanea delle esposizioni con la prospettiva di una collezione permanente, che nella struttura narrativa e nelle modalità di messa in scena nello spazio deve rispondere alla dimensione museale.

### *Les capitales européennes du nouveau design*

Partire dal progetto di una mostra vuol dire riaprire prospettive critiche che emergono dalle testimonianze depositate negli archivi. L'archivio del Centre Pompidou a questo proposito ci consente di inserire l'indagine all'interno delle dinamiche istituzionali. Già dal mese di luglio 1990 (CPPA 2), nella serie della mostra *Les capitales* si trova traccia di un intensificarsi di scambi epistolari sul progetto allora intitolato *Nouveau design*. L'esposizione è il coronamento di una indagine sulla cultura del design europeo avviata con le rassegne promosse dal CCI tra il 1988 e il 1990 dedicate a Berlino (*Berlin: Les avant-gardes du mobilier*, 1988) e Londra (*Londres: Images et objets du nouveau design*, 1990) e prevede una circuitazione tra le quattro metropoli coinvolte Parigi, Düsseldorf, Barcellona e Milano.

A Parigi Branzi è co-commissario con François Burkhardt. Per questa mostra-manifesto i due critici intendono dimostrare la tesi del superamento di una dimensione sporadica e transitoria del Nuovo design, ormai parte costitutiva della contemporanea produzione industriale. Si intende contribuire alla definizione dell'identità europea e al dibattito sviluppato dopo l'istituzione del mercato unico europeo, indagando la condizione postindustriale e l'“*écosystème artificiel en perpétuelle transformation: un système dont les contradictions internes loin de la faire exploser, s'équilibrent en propulsant une énergie créatrice et une énorme tension formelle*” (*Les capitales*, 1991, p. 4). Ma ciò che dà l'impronta al progetto espositivo è la volontà di mettere in scena la doppia natura del Nuovo design “*culture environnementale à échelle urbaine, indépendante de l'architecture et en elle-même alternative*”, e



linguaggio delle grandi metropoli costituito da “nouveaux dialectes, en contradiction avec le nouveau Style international” (*Les capitales*, 1991, p. 5), assumendo così l’ipotesi critica del regionalismo.

Per una esposizione a tesi i commissari non scelgono la strada della sistematizzazione attraverso il catalogo di oggetti, ma la messa in valore di quei prodotti che, ancora sconosciuti al grande pubblico, “participent en témoins ou en précurseurs aux mouvements d’avant-garde dans le domaine très vaste du design” (CPPA 1). L’orientamento della selezione è rafforzato dall’apparato allestitivo che si presenta come una grande installazione che oggi definiremmo immersiva-esperienziale.

All’interno della riflessione condotta da Branzi sino a questa data, *Les capitales* costituisce un momento di apertura ai poli della cultura europea per arricchire la sua indagine sulla specificità della cultura italiana partendo da un punto di osservazione, Milano, e arrivando a descrivere una geografia che nel volume pubblicato in concomitanza con la mostra si allarga includendo Napoli, ma anche altri centri europei. L’intento della mostra non è quello della storicizzazione, ma della verifica della riflessione condotta sino a quel momento (Branzi, 1980; 1984; 1988), in particolare con la direzione di *Modo*, campo di confronto con i protagonisti individuati anche al di fuori del terreno del disegno industriale. Con *Modo* Branzi prepara il terreno anche del progetto parigino, come dimostra il dialogo con Burkhardt, alla vigilia del nuovo incarico di direzione al critico svizzero del CCI (Branzi & Burkhardt, 1984).

Se l’archivio del Centre Pompidou ci riconduce all’interno delle scelte culturali dell’istituzione francese, il confronto con l’archivio di Branzi oggi conservato presso Centro studi e archivio della comunicazione, Università di Parma (CSAC), ci consente di approfondire il metodo di lavoro, dalla presentazione del programma nella primavera 1990 (CPPA 2) alla sua definizione dopo il confronto con il comitato scientifico (CPPA 3), con l’approvazione del concept e della proposta di allestimento fra le ipotesi richieste a Andrea Branzi e a Elizabeth Garouste e Mattia Bonetti.

I due designer francesi hanno lavorato sul principio della comparazione tematica senza indebolire la messa in luce delle specificità delle quattro città prefigurando un’immagine complessiva di un “Ambiance théâtrale, claire, blanche” (CPPA 3). Garouste e Bonetti disegnano un podio centrale inclinato composto da quattro gradini e destinato ai mobili divisi per città e circondato

da vetrine a doppia faccia per consentire uno sguardo tematico comparativo e globale.

La scelta della commissione cade, tuttavia, sulla metropoli teorica di Branzi (CSAC 6), un luogo oscuro e nero, drammatico e freddo, chiuso da un velario e moltiplicato da specchi, popolato da oggetti collocati lungo le pareti perimetrali delle quattro metropoli per creare un effetto di sospensione nel vuoto: “Les objets sont fortement illuminés et isolés, comme dans une métropole dans laquelle ils se multiplient vers l’horizon” (CPPA 4). La griglia definita dai due assi, e dalla galleria des Brèves destinata al video dove le metropoli sono trattate come iceberg, inquadra i quattro spazi luminosi e caldi per le quattro città, le cui immagini e lingue/dialetti sono definite da un designer e da un curatore.<sup>1</sup> Gli oggetti sono così intesi come parte di un paesaggio primitivo popolato da menhir e maschere africane secondo lo stesso principio della serie di Branzi *Animali domestici* prodotti da Zabro. Lo spazio è attivato dai percorsi di visita individuali del pubblico munito di pile per svelare e decodificare gli oggetti e i paesaggi metropolitani. L’oscurità è metafora della condizione dell’Europa nel momento di caduta delle grandi incertezze in cui il Nuovo design introduce energia creativa come esito di conflitti non risolti alla ricerca di un nuovo rapporto con il mondo artificiale.

L’analisi dei documenti, confrontati con la prima proposta di allestimento (CSAC 6) e con il reportage fotografico sulla mostra conservato alla Bibliothèke Kandinsky (BK), ci permette di constatare come l’enfasi sui protagonisti trasmessa dai dossier sulla selezione degli oggetti (CPPA 1, 4, 6; *Les capitales*, 1991, pp. 7-22) si dissolva nello spazio allestito in cui sono gli oggetti che si affacciano dalle finestre illuminate lasciando intravedere paesaggi domestici che diventano protagonisti (CPPA 5). La centralità è sui linguaggi e sui paesaggi urbani delle metropoli, come è evidente nella sezione italiana, su cui ci si è soffermati, dove Branzi propone, come emerge nel dossier della mostra, una restituzione della “strada italiana” nella successione di generazioni dalla prima dei Sottsass, Deganello e Branzi, alla seconda generazione in cui i dialetti in qualche modo esplodono, da De Lucchi a Mendini, ai Bolidisti, a Giovanni Levanti, ai giovani della Domus Academy, al design tecnologico di Denis Santachiara, Alberto Meda, Marco Susani.

### ***Il design italiano 1964-1990***

*Il design italiano 1964-1990*, che si svolge in Triennale nel 1996, costituisce, a differenza della mostra parigina, una rilettura storica del progetto italiano del secondo dopoguerra articolata in due sezioni presentate in sequenza temporale in Triennale i cui esiti saranno raccolti nel catalogo che costituisce uno dei punti fermi della storiografia del design (Branzi, 1996).

Sia a Milano sia a Parigi (*Formes*, 1991) la mostra e il libro sono due narrazioni complementari, che hanno, inevitabilmente, differenti vite, e che possono essere oggetti d'indagine autonoma. In particolare, a Milano, all'interno di una griglia critica condivisa (le categorie, le cronologie), gli oggetti, che potrebbero essere analizzati come elementi di un indice, giocano un differente ruolo nelle due impaginazioni.

Anche in questo caso l'analisi della progettazione è utile per riflettere sul significato di una narrazione di cui oggi si trova traccia solo negli archivi, principalmente in quello della Triennale, e in quello di Andrea Branzi. Il fondo conservato presso CSAC ci restituisce materiali grafici di progetto, e soprattutto l'intensa attività condotta per la curatela della mostra e del catalogo con il gruppo di lavoro che lo affianca<sup>2</sup> di cui restano tracce molto differenti: una ricchissima corrispondenza, documenti di lavoro scambiati con i collaboratori, le schede di prestito, il menabò del libro e degli apparati didascalici e soprattutto un catalogo disegnato degli oggetti pensati per la seconda sezione, organizzato per categorie.

Possiamo così comprendere il complesso lavoro di selezione, talvolta vanificato dal prevalere di logiche aziendali (come nel confronto con Danese rispetto al rapporto con Alchimia, CSAC 8), o da problematiche contingenti, e possiamo anche esplicitare le ragioni delle aggregazioni, grazie a testimonianze che oggi commentano e integrano il progetto critico. Come la lettera a De Carlo con cui Branzi motiva la richiesta di materiali del quartiere Matteotti a Terni per la sezione sulla progettazione partecipata della seconda mostra, in cui Branzi sostiene che quel quartiere sia uno dei pochi casi che gli permette di dimostrare i "legami strategici che legano il design all'architettura e al dibattito civile", per una mostra che non vuole essere "semplice successione di oggetti e prodotti, ma cerca di illustrare alcune tematiche civili e culturali che hanno attraversato quegli anni, interessando l'architettura, l'ambiente o la programmazione industriale" (CSAC 1).

Anche le mancate presenze che emergono dall'archivio sono importanti per comprendere il progetto critico, come il caso Benetton che il designer avrebbe voluto presentare come esempio di programmazione flessibile di punti vendita, un "sistema che non è più un manuale, ma un sistema aperto per reti internazionali di franchising" (CSAC 2).

I lavori, avviati nella primavera del 1995, si intensificano via via, giungendo all'autunno con la definizione delle scelte sia per la mostra sia per il catalogo. Il dibattito che si sviluppa in seno al comitato scientifico è ampio e articolato, radicato sia nelle dinamiche di relazione sia nel confronto disciplinare, in particolare rispetto al ruolo della mostra per la fondazione di un museo del design, nei confronti del quale Branzi assume una posizione precisa:

Questa mostra non si basa sulla selezione estetica dei prodotti, bensì su una struttura organizzata intorno a tematiche culturali, tipologiche o industriali, rilevanti per conoscere gli eventi e le problematiche fondamentali che segnarono quegli anni [...] questo Museo sarà il luogo nel quale la storia possa trovare la sua ricomposizione e la sua testimonianza, uno spazio capace di raccogliere le tracce documentali di una vicenda civile e produttiva la cui ricchezza non deve essere decurtata o dispersa. (CSAC 3)

A questa scelta di campo corrisponde l'impostazione del catalogo. Nel saggio introduttivo Branzi motiva la sua proposta all'interno della storiografia del design italiano partendo dalla necessità di evidenziare le specificità della cultura del progetto nazionale, attraverso la definizione di riferimenti storici che qui ancora sono circoscritti al XX secolo, rielaborando così le tesi de *La casa calda* (1984): il rapporto con il razionalismo e le sue radici in Italia, il ruolo di futurismo e metafisica; una nascita imperfetta del design, le radici sperimentali e letterarie. Per Branzi il design italiano nell'arco degli anni indagati (1964-1990) è un fenomeno policentrico ma strutturato, caratterizzato da un peculiare rapporto con l'industria e da un indiscusso ruolo dell'elaborazione teorica. Le sue specificità sono date da uno sviluppo sul campo, un modello originale di funzionamento basato sulla capacità di interloquire soprattutto con la piccola e media industria e di sperimentazione.

L'organizzazione della trattazione del catalogo e il percorso espositivo non coincidono, segnale della consapevolezza delle differenti regole interne delle due narrazioni. Alla partizione



cronologica e tematica del volume corrisponde in mostra una definizione di nuclei che in qualche modo mettono a fuoco i nodi della proposta storica, un tracciato che nel corso dei lavori viene rettificato, operando in alcuni casi sottili modificazioni di significato. Ci limitiamo a una prima verifica di tali differenze con accenni alle modalità di presentazione del Nuovo design, rispetto a quanto fatto in occasione della mostra parigina, partendo dal catalogo disegnato delle tematiche della seconda sezione della mostra (CSAC 4), un documento che probabilmente non corrisponde alla versione finale, ma che proprio per questo ci aiuta a comprendere il processo.

Rispetto a *Les capitales*, il Nuovo design è qui comprensibilmente rappresentato come parte di un contesto più articolato e complesso. Quella di Branzi è una rilettura a tesi che non può prescindere dalla necessità di documentare esperienze non riconducibili al Nuovo design, inteso comunque come fenomeno che interpreta e rappresenta una precisa fase storica. Così la dimensione di ricerca sui materiali è introdotta dalla *Crisi petrolifera* che porta a conseguenze come quella della *Crisi delle plastiche*, da interventi economici e modificazioni ambientali interpretati dalla linea della *Austerità* e quindi da differenti strategie progettuali definite nella *Partecipazione*.

Interessante è la differente attenzione nei confronti della moda. Ne *Les capitales* la sezione di Parigi aveva nella moda uno dei punti forti del Nuovo design, confermando uno dei tradizionali primati francesi, a differenza di quanto avveniva per Milano in cui alla moda si guardava in modo tangente, puntando l'attenzione sulla sperimentazione sui materiali degli Iguana Jeans di King Kong. In Triennale, invece, si prevede una isola *Dressing design* in cui si parla di moda come sistema, come ricerca metodologica, come trasformazione di comportamenti e come sperimentazione.

Il Nuovo design a Milano è inserito all'interno di una rete complessa di relazioni, quale snodo tra la definizione di Made in Italy e la *Strada novissima*, manifesto italiano della svolta post-moderna, ponendo così anche un altro tema centrale, quello della internazionalizzazione. Le scelte operate evidenziano così la natura polisemica degli oggetti che induce a una stratificazione di letture, rigettando l'approccio monografico. La differenza tra i due casi qui analizzati è rimarcata anche dalle scelte allestitive che sono sintetizzate dal confronto tra le finestre illuminate della metropoli ibrida al Pompidou e la grande libreria che

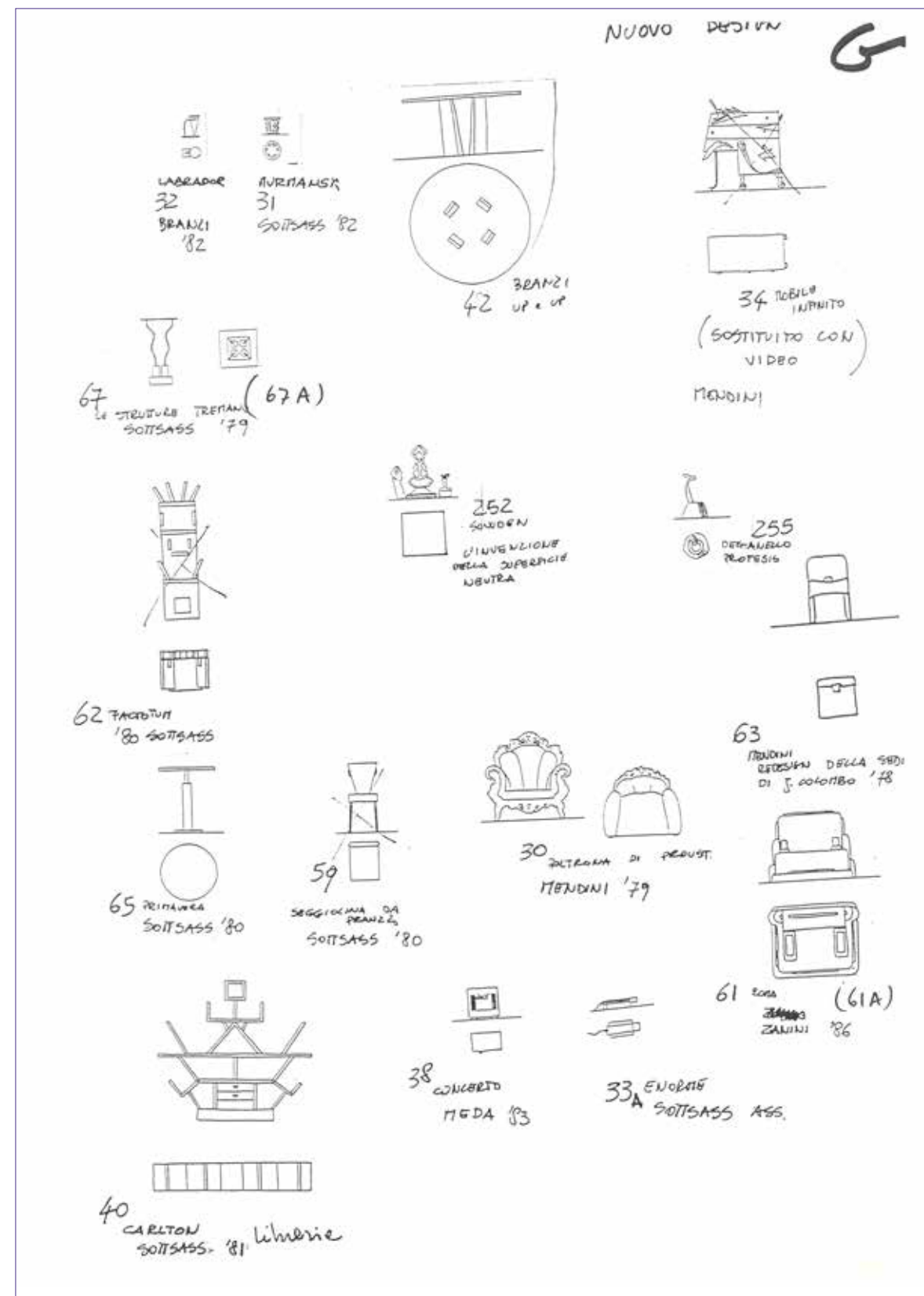
introduce al percorso espositivo della seconda mostra in Triennale. La libreria è una griglia tridimensionale bianca che funge da filtro e da indice di un percorso che all'interno si sviluppa in piattaforme tematiche, secondo un progetto allestitivo in cui il rapporto con gli oggetti è in qualche modo capovolto rispetto a Parigi. Qui il visitatore non esplora con fasci di luce, ma il discorso è più didascalico, capovolgendo anche la metafora del buio con una immagine di luce diffusa.

In una lettera a Ernesto Gismondi che aveva ipotizzato il riutilizzo dell'allestimento di Denis Santachiara per la mostra curata da Manolo De Giorgi, sia per la seconda esposizione sia per il futuro museo, Branzi, senza rifiutare un riuso delle strutture, sostiene la necessità di imporre un rapporto invertito tra oggetti e pubblico, sostituendo la pedana attrezzata percorribile con pedane su cui collocare gli oggetti. Un capovolgimento che è appunto rafforzato dal progetto della luce:

Santachiara lavora sulla penombra e su effetti concentrati; penso invece di avere bisogno di un sistema diverso, con luce diffusa ecc. in questo senso non userò la schermatura da lui posta sulle lampade industriali già installate, ma occorrerà un uso diverso dei fari. Circa le necessità del museo bisognerebbe chiederle al curatore [...] In effetti bisognava partire dall'allestimento del Museo, e usare questo per fare le mostre. Santachiara ha (giustamente) impostato il suo progetto come se fosse una installazione fieristica; io invece punterò a un segno ambientale meno caratterizzato, più rigoroso, dovendo esporre oggetti già molto vistosi. Questo è quindi quello che, allo stato di fatto, si può fare: usare la parte strutturale dell'allestimento precedente, come supporto al mio. (CSAC 5)

L'analisi sin qui condotta, grazie a un'iniziale interpretazione dei documenti, conferma la necessità di confrontare l'indagine storica e la riflessione sulla condizione presente da parte di Branzi, e ha portato all'evidenza quanto nel decennio preso in esame al centro della riflessione sia la definizione della condizione postindustriale e della crisi della modernità. Il primitivo delle metropoli europee è una chiave di lettura antropologica che corre parallela all'indagine della specificità della cultura italiana in questi anni ancora radicata nel Novecento, mentre sta maturando la necessità di rileggere il rapporto tra città e oggetto nel lungo periodo storico che Branzi svilupperà nella sua *Introduzione al design italiano* (1999) rielaborando in ben altro modo quel richiamo alla tradizione di Leonardo che nella mostra di Tokyo (*The Italian design*:

*Descendants of Leonardo da Vinci, 1987, con Munari e Bellini) era dettato da strategie di promozione della cultura nazionale.*

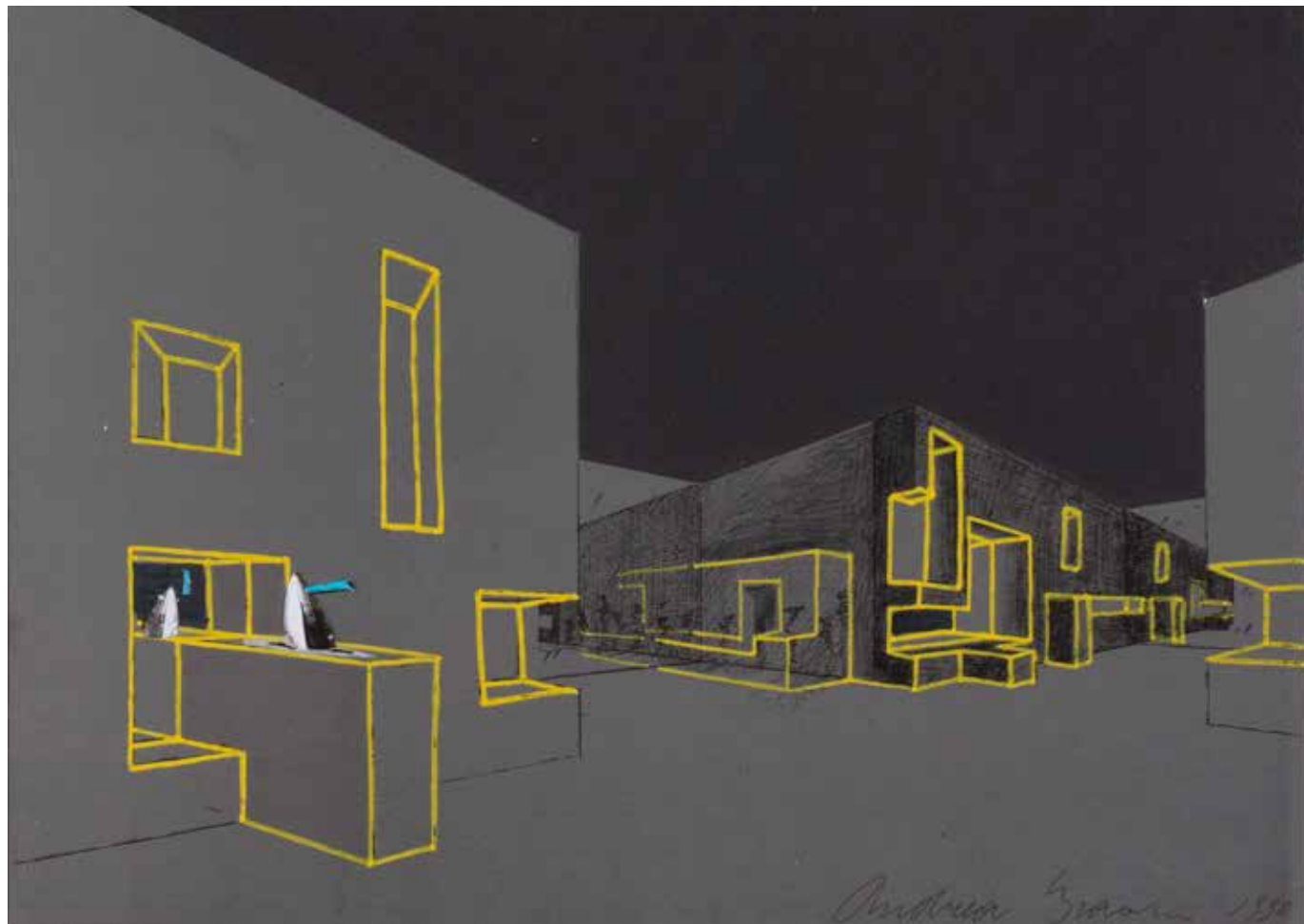


2.  
 A. Branzi, *Il design italiano 1964-1990*, progetto espositivo, sezione Nuovo design. Courtesy: CSAC Università di Parma

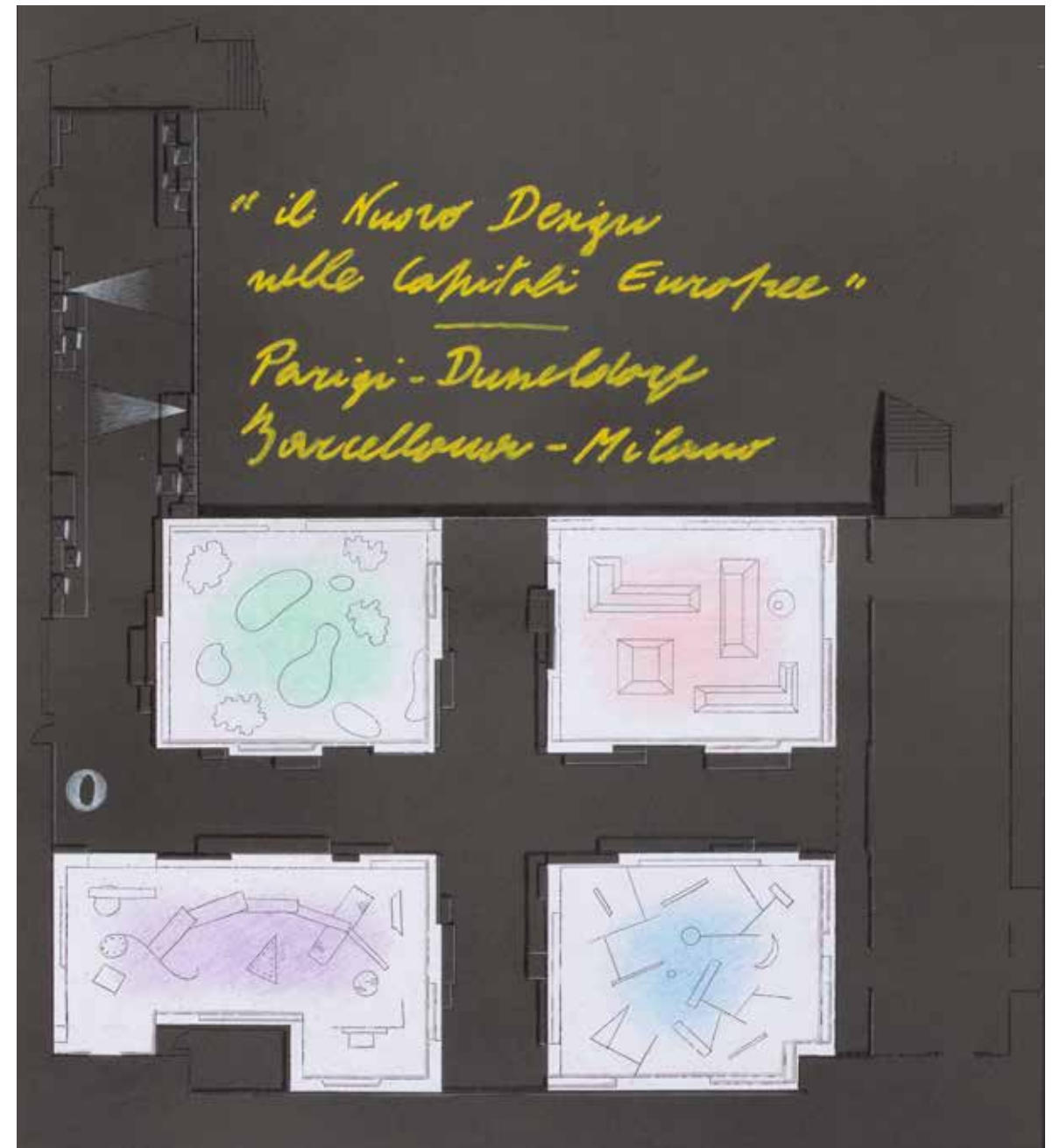


3.  
A. Branzi, *Il Nuovo design nella capitali europee*, tavola del book di progetto, 1990-1991.  
Courtesy: CSAC  
Università di Parma





↑→  
4-5.  
A. Branzi, *Il Nuovo design nella capitali europee*, tavola del book di progetto, 1990-1991.  
Courtesy: CSAC  
Università di Parma



## NOTE

<sup>1</sup> Barcellona Juli Capella e Quin Larrea; Düsseldorf Volker Abus e Wolfgang Scheppers; Parigi Marie Laure Jousset, Nicole Chapon-Coustère, Cécile Mihailovic; Milano Branzi con Palma Giarratano e Andrés Solas. Il progetto di allestimento generale è di Andrea Branzi con Florance Bost, Monica Moro, Andres Salas e progetto di luce Studio Pagani & Perversi. Le metropoli: Barcellona Eduard Samsó Queralto; Düsseldorf Volker Albus; Milano Stefano Giovannoni; Parigi Yamo.

<sup>2</sup> Gruppo di lavoro: gruppo ricerche bibliografiche e merceologiche: Giovanni Lauda, Mara Canvelli, Claudia Raimondo, Gilberto Corretti; coordinamento tecnico per ricerca oggetti selezionati: Marco Mulazzani e Donata Parruccini; layout della mostra: Francesco Messori; redazione catalogo e segreteria generale: Nicoletta Morozzi. Il Comitato scientifico è costituito da Burkhardt, Pasca, Cerri, Brion, De Giorgi, Bucci.

## FONTI DOCUMENTARIE

### AST — ARCHIVIO STORICO DELLA TRIENNALE, MILANO

Fondo *Un museo del disegno industriale in Italia. Il design italiano dal 1972 al 1990*

AST 1 Elenco opere esposte

### BK — BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY- ARCHIVES, PARIGI

BK 1 *Expositions du Centre Pompidou: reportages photographiques en argentine (1953-2003)*. Expositions du CCI (1970-2001). [https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.html?id=FRM5050-X003L\\_0000074#!?contenue=\[FRM5050-X003L\\_0000074\\_FRM5050-X003190083",false,""\]](https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.html?id=FRM5050-X003L_0000074#!?contenue=[FRM5050-X003L_0000074_FRM5050-X003190083)

### CPPA — CENTRE POMPIDOU, PÔLE ARCHIVES, PARIS

Fondo *Capitales européennes du nouveau design*

CPPA 1 Dossier 1977W001/312 3120 Organization – Présentation de l'exposition (dattiloscritto), *La métropole des objets: Lenouveau design européen* Barcelone Duesseldorf Milan Paris. Scénario pour une exposition, un livre un film réalisé et présenté par le Centre Georges Pompidou/Centre de création industrielle.

CPPA 2 Dossier 1977W001/ Fasc. Escales du design. Dossier d'information Document de travail Paris 16 juillet 1990. Nouveau Design.

CPPA 3 Dossier 1977W001/312 Fasc. Relation avec les commissaires Parigi 12 ottobre 1990, verbale della riunione dell'8 ottobre 1990.

CPPA 4 Dossier 1977W001/312 Fasc. Relation avec les commissaires 4 Milano 5 settembre 1990, Branzi invia immagini dei prodotti selezionati da Milano.

CPPA 5 Dossier *Capitales européennes du nouveau design Paris mise en espace concept* 2009012/028.

CPPA 6 Dossier *Capitales européennes du design Milan Barcelone* 2009012/034, lista oggetti per sezione Milano.

### CSAC — CENTRO STUDI E ARCHIVIO DELLA COMUNICAZIONE, UNIVERSITÀ DI PARMA

Fondo Branzi

CSAC 1 b.n. 123. Lettera di Branzi a De Carlo, Milano 10 giugno 1996.

CSAC 2 b.n. 123. Lettera di Branzi a Tobia Scarpa, Milano 27 maggio 1996.

CSAC 3 b.n. 123, Fax 29 febbraio 1996: invio di un testo edito sulla I sezione della seconda mostra firmato Andrea Branzi.

CSAC 4 b.n. 124. Catalogo disegnato della seconda mostra 1973-1990.

CSAC 5 b.n.123. Lettera di Branzi a Ernesto Gismondi, Milano 27 dicembre 1994.

CSAC 6 Progetto B017869P. Book dell'allestimento di Les Capitales Européennes du nouveau design.

CSAC 7 b.n. 123. De Giorgi, M., Manzini, E., Morello, A. (1993). *Museo design: Il museo del design alla Triennale di Milano*, rapporto del giugno 1993.

CSAC 8 b.n. 123. Lettera di Danese a Branzi, Milano 1 febbraio 1996; lettera di Branzi a Danese, Milano 2 febbraio 1996 sulla consequenzialità cronologica tra Danese e Alchimia e Memphis.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BITEAUD, P., GAUDET, F., LEMARIGNIER J., & DE LANGLE H. (1997). *20 ans, bibliographie sélective*. Paris: BPI/Centre Georges Pompidou.

BRANZI, A. (1980). *Moderno postmoderno millenario. Scritti teorici 1972-1980*. Torino: Studio Forma.

BRANZI, A. (1984). *La casa calda: Esperienze del nuovo design italiano*. Milano: Idea books.

BRANZI, A. (1988). *Pomeriggi alla media industria: Design e seconda modernità*. Milano: Idea books.

BRANZI, A. (1996). *Un museo del design italiano: Il design italiano 1964/1990*. Milano: Electa.

BRANZI, A. (1999). *Introduzione al design italiano: Una modernità incompleta*. Milano: Baldini & Castoldi.

BRANZI, A. (2006). *Modernità debole e diffusa: il mondo del progetto all'inizio del 21° secolo*. Milano: Skira.

BRANZI, A., & BURKHARDT, F. (1984). Il design è un sentimento. *Modo*, (74), 24-26.

BULEGATO, F. (2014). Un museo per il disegno industriale a Milano, 1949-1964. *AIS/Design: Storia e ricerche*, 2(3), 30-51.

DALLA MURA, M. (2014). Progetti in comune: Verso un museo del design italiano a Milano fra anni ottanta e novanta. *AIS/Design: Storia e ricerche*, 2(3), 52-71.

FORMES (1991). *Formes des metropoles: Nouveaux designs en Europe*. Paris: Centre Georges Pompidou.

*Il museo del design* (1990). *Ottagono*, (95).

LEES-MAFFEI, G. (2009). The production-consumption- mediation paradigm. *Journal of design history*, 22(4), 351-376.

LES CAPITALES (1991). *Les capitales européennes du nouveau design, Barcelone, Milan, Paris, Düsseldorf*. Dossier de l'exposition Galerie du CCI, Centre Georges Pompidou. Paris: Centre Georges Pompidou.

MARGOLIN, V. (1995). Design history or design studies: Subject matter and methods. *Design Issues*, 11(1), 4-15.

**AIS/Design**  
**Associazione italiana storici del design**

presidente  
**Maddalena Dalla Mura**

vicepresidente  
**Ali Filippini**

tesoriere  
**Chiara Lecce**

consiglio direttivo  
**Maddalena Dalla Mura,**  
**Elena Fava, Ali Filippini,**  
**Chiara Lecce,**  
**Elisabetta Trincherini**

segreteria scientifica  
**Manuela Soldi**

past president  
**Vanni Pasca**  
**Raimonda Riccini**  
**Giampiero Bosoni**

**[info@aisdesign.org](mailto:info@aisdesign.org)**  
**[www.aisdesign.org](http://www.aisdesign.org)**