

UN'INDUSTRIA PER IL DESIGN AN INDUSTRY FOR DESIGN

**La ricerca,
i designers,
l'immagine B&B Italia**
The Research,
Designers
and Corporate Image
of B&B Italia

A cura di/Edited by:
Mario Mastropietro,
Rolando Gorla

Testi di/Texts by:
Daniele Baroni
Giorgio Bocca
Manolo De Giorgi
Gillo Dorfles
Vittorio Gregotti
Enrico Morteo
Guido Vergani
Pierparide Vidari
Renzo Zorzi

A cura di/*Edited by*
Mario Mastropietro, Rolando Gorla

UN'INDUSTRIA PER IL DESIGN **AN INDUSTRY FOR DESIGN**

La ricerca, i designers, l'immagine B&B Italia
The Research, Designers and Corporate Image of B&B Italia

Edizioni Lybra Immagine

Traduzione/*Translation*: Barbara Fisher
Copertina/*Cover*: Daniele Sala
Fotolito/*Photolitho*: Graphic Service, Milano
Stampa/*Printed by*: Arti Grafiche Nidasio, Assago

Isbn 88-8223-035-X

© 1999 **Edizioni Lybra Immagine**
Via Vincenzo Monti 6 - 20123 Milano

© 1982 Prima edizione
© 1986 Seconda edizione

Indice/Index

- 7 *Manolo De Giorgi*
Premessa alla nuova edizione/*Preface to the new edition*
- 21 *Vittorio Gregotti*
Premessa/*Preface*
- 25 *Renzo Zorzi*
Introduzione/*Introduction*
- 31 *Giorgio Bocca*
Racconta Piero Ambrogio Busnelli/*Talks about Piero Ambrogio Busnelli*
- 41 *Mario Mastropietro*
Come nasce un'Azienda/*How a Company is born*
- 59 *Guido Vergani*
E la storia continua/*The story continues*
- La ricerca/The research**
Pierparide Vidari
80 Tra design e industria/*Design and industry*
90 Le iniziative/*The Initiatives*
100 Stampi/*Moulds*
116 Schiumature/*Foams*
130 Strutture, pannelli, meccanismi/*Structures, panels, mechanisms*
152 Rivestimenti/*Upholstery*
170 Altri materiali/*Other materials*
- I Designers/The Designers**
200 Mario Bellini
238 Citterio e Nava
258 Antonio Citterio
326 Studio Kairos
362 Ludovico Magistretti
374 Gaetano Pesce
386 Paolo Piva
418 Afra e Tobia Scarpa
508 Andreas Störiko
520 Marco Zanuso
- L'immagine/Corporate Image**
Gillo Dorfles
534 Nascita di un'immagine coordinata/*The Birth of a Co-ordinated Image*
- 665 **Indice dei nomi/Index of names**

Fu possibile realizzare questo libro, nel 1982, solo grazie alla opportunità di disporre nel modo più completo del patrimonio culturale della B&B Italia. Liberale disponibilità che si è rinnovata per questa nuova edizione. Desidero, quindi, ringraziare nuovamente Piero Ambrogio Busnelli non solo per aver messo a disposizione (ora come allora) gli archivi, i materiali e le strutture aziendali, ma anche per aver voluto contribuire personalmente alla progettazione e alla stesura del libro con i dati, le informazioni, e i racconti. Ma grazie, soprattutto, per i suoi consigli, i suoi stimoli e la sua fiducia.

Grazie, inoltre, a Rolando Gorla per aver accettato di condividere gli oneri della curatela di questa nuova edizione. Ringrazio infine Federico Busnelli e tutti i membri del Centro Ricerche e Sviluppo per la loro assistenza; i designers, gli autori dei saggi e tutti coloro che hanno collaborato e reso possibile questo lavoro.
L'editore

This book was made possible in 1982 by the total access we were given to B&B Italia's cultural resources. Free access that was repeated for this new edition. I therefore wish to thank Piero Ambrogio Busnelli once again not just for having (now and then) made the company archives, materials and organisation available but also for his personal contribution to the design and compilation of this book with facts, information and stories. The biggest thanks, however, are for his advice, encouragement and trust.

I would also like to thank Rolando Gorla for sharing the work of editing this new edition. Finally, I would like to thank Federico Busnelli and all the members of the Research and Development Centre for their assistance; the designers, the authors of the essays and all those who helped to make this work possible.
The publisher

“La cultura del progetto finalizzato alla produzione industriale è venuta costituendosi in Italia con gli apporti diversi e sinergici dei designers e dell’industria. Analizzare i rapporti che intercorrono tra progetto, sperimentazione e produzione significa, quindi, considerare anche l’industria come depositaria della cultura del design. Questo ruolo, ormai riconosciutole ma raramente descritto, è il tema del libro.”

Con questa dichiarazione d’intenti fu presentata, nel 1982, la prima edizione. Frutto di un approfondito lavoro di ricerca nel cuore vitale del design, ossia nel luogo di incontro fra progettisti e industria, riscosse un grande interesse tanto da suggerire, nel 1986, una nuova edizione corretta e aggiornata. La descrizione del processo che porta dall’idea al prodotto, la documentazione puntuale e completa del lavoro incessante di ricerca per il design che contraddistingue da sempre B&B Italia, hanno fatto di questa “monografia critica” una pietra miliare della storiografia del design italiano.

Oggi una nuova edizione. Quali le novità?

Sono totalmente nuove la grafica e l’impaginazione che ripropongono l’intero *corpus* della prima edizione aggiornandolo con il lavoro di questi ultimi anni dei designers, del Centro Ricerche e complessivamente di B&B Italia.

Un aggiornamento, condotto con uguale attenzione sia al valore documentario che alla collocazione critica, che permette un’approfondita valutazione degli elementi di continuità e di quelli innovativi.

Nuovi, diversi saggi e monografie sui designers e sull’impegno nella ricerca del Centro.

Nuova la documentazione sul lavoro per l’immagine B&B Italia che testimonia il sempre alto livello creativo nella comunicazione già riscontrato da Gillo Dorfles nel 1982.

Nuovo il fondamentale saggio di Manolo De Giorgi che inquadra il lungo percorso di B&B Italia nel design italiano, assegnandole il giusto ruolo di assoluta protagonista e confermando, così, la validità critica (a volte profetica) dei saggi introduttivi alla prima edizione di Vittorio Gregotti e Renzo Zorzi.

Nuova, infine, la storia più recente di B&B Italia e dei suoi protagonisti, raccontata da Guido Vergani.

I curatori

“The industrial design culture developed in Italy thanks to varied and combined contributions made by designers and industry. To analyse the relationships between design, research and production implies that industry too should be considered a repository of the design culture. This role, now acknowledged but rarely described, is the subject of this book.”
The first edition was presented in 1982 with this declared intention. The result of an exhaustive study of the very heart of design, the place where designers and industry meet, it was a huge success, such to prompt, in 1986, a new revised and updated edition. The description of the process that leads from the idea to the product and the precise and comprehensive account of the ongoing design research which has always been the B&B Italia trademark have made this “critical monograph” a milestone in the historiography of Italian design.

Today a new edition. What’s new?

Totally new graphics and layout repropose the entire corpus of the first edition, updating it with the work conducted in recent years by the designers, the Research Centre and B&B Italia as a whole.

Updated with equal attention both to documentary value and critical placing, it allows a thorough appraisal of the elements of continuity and innovation.

There are several new essays and monographs on the designers and the Centre’s commitment to research plus new records of the work done on the B&B Italia image, demonstrating the constantly high creativity content of its communication already observed by Gillo Dorfles in 1982.

New is the important essay by Manolo De Giorgi which puts the long course of B&B Italia in Italian design into perspective, recognising its absolutely central role and thus confirming the critical (sometimes prophetic) validity of the introductory essays to the first edition by Vittorio Gregotti and Renzo Zorzi. New is the most recent history of B&B Italia and its prominent characters, told by Guido Vergani.

The editors

Indice/Index

- 7 *Manolo De Giorgi*
Premessa alla nuova edizione/*Preface to the new edition*
- 21 *Vittorio Gregotti*
Premessa/*Preface*
- 25 *Renzo Zorzi*
Introduzione/*Introduction*
- 31 *Giorgio Bocca*
Racconta Piero Ambrogio Busnelli/*Talks about Piero Ambrogio Busnelli*
- 41 *Mario Mastropietro*
Come nasce un'Azienda/*How a Company is born*
- 59 *Guido Vergani*
E la storia continua/*The story continues*
- La ricerca/The research**
Pierparide Vidari
80 Tra design e industria/*Design and industry*
90 Le iniziative/*The Initiatives*
100 Stampi/*Moulds*
116 Schiumature/*Foams*
130 Strutture, pannelli, meccanismi/*Structures, panels, mechanisms*
152 Rivestimenti/*Upholstery*
170 Altri materiali/*Other materials*
- I Designers/The Designers**
200 Mario Bellini
238 Citterio e Nava
258 Antonio Citterio
326 Studio Kairos
362 Ludovico Magistretti
374 Gaetano Pesce
386 Paolo Piva
418 Afra e Tobia Scarpa
508 Andreas Störiko
520 Marco Zanuso
- L'immagine/Corporate Image**
Gillo Dorfles
534 Nascita di un'immagine coordinata/*The Birth of a Co-ordinated Image*
- 665 **Indice dei nomi/Index of names**

Premessa alla nuova edizione

Manolo De Giorgi

Finché una materia non è sufficientemente distanziata nel tempo, finché è chiamato a produrre giudizi che sembrano testimonianze del giorno dopo lo storico, si dice, trova difficoltà a mettersi all'opera.

Immerso nella successione dei dati e degli eventi egli può tutt'al più riportare dei fatti venendo meno a ciò che sarebbe suo compito primario: l'interpretazione. Ma perché un fatto si possa interpretare esso deve in qualche modo staccarsi dal continuo e rivelarsi come intruso: qualcosa che non appartiene più completamente a degli eventi in corso né che risulti facilmente collegabile ad una famiglia di eventi precedenti.

In altre parole il fatto deve "brillare" di una sua diversità e compito dello storico è quello di "scollare" quel fatto dalla successione temporale in cui è immerso ora che a quella successione sembrerebbe non appartenere più. Farlo emergere, quindi, come raro.

I progressi che compie la storia sono allora il sovrapporsi sempre più incalzante delle sue interpretazioni, la somma di tante articolate interpretazioni che vengono dai successivi scollamenti di quegli eventi "intrusi" dalla successione cronologica lineare che è per noi elemento sempre rassicurante. Quanto più lo storico si prodiga in questa ricerca delle emergenze e in questa operazione di scollamento dei fatti, tanto più egli riuscirà a far circolare delle idee. Quante più interpretazioni lo storico produrrà, tanti più progressi compierà la storia confermando la sua natura di strumento di indagine conoscitiva piuttosto che di convalida di verità.

Ribaltato sul territorio a noi vicino delle vicende che toccano il design italiano, questo aspetto metodologico di fondo è chiamato oggi in causa da una serie di fatti che sembrano manifestarsi come non canonici e che lo storico dovrebbe sottolineare come indizi prima e come "intrusioni" poi.

In primo luogo, dopo un lungo flusso temporale in cui come un fiume di grande portata il design italiano è scorso ininterrottamente procurandosi i suoi più grandi successi e le conferme più solide di una sua personalità originale, oggi il design italiano ha cominciato a storicizzarsi con una certa sistematicità e accanto alle sue parate produttive compaiono sempre più consistenti tracce di letteratura sulla sua esperienza storica quando non si assiste addirittura a casi di esplicita autocitazione di quei momenti eroici.

Preface to the new edition

Manolo De Giorgi

Without a sufficient time lapse, when called upon to pronounce judgements that seem day-after witness accounts, it is said to be hard for the historian to set to work.

Immersed in a sequence of details and events, he can at the most report the facts, failing what should be his primary objective: interpretation. But before a fact can be interpreted it must, in some way, have detached itself from the continuum and appear as an intruder: something that no longer belongs totally to events in course nor can easily be linked to a family of previous events.

In other words the fact must "stand out" as different and it is the task of the historian to "detach" the fact from the time sequence it is part of, now that it seems no longer to belong to that sequence. He must bring it out, therefore, as something special.

The progress made by history is the increasingly rapid superimposition of his interpretations, the sum of many articulate interpretations produced by the consecutive removals of those "intrusive" events from the linear chronological sequence that is always an element of reassurance for us.

The harder the historian works at this study of projections and at this operation of detaching facts, the more ideas he will manage to circulate. The more interpretations the historian produces, the greater progress will be made by history, confirming his nature as a tool of cognitive investigation rather than a corroborator of truth.

Applied to the terrain close to our hearts of events concerning Italian design, this basic methodological element is today called up by a number of facts that seem to appear irregular and which the historian ought to underline as indications first and as "intrusions" later.

Firstly, after a long period of time during which, like a great river, Italian design flowed uninterrupted, achieving its greatest successes and the soundest confirmation of its original nature, today Italian design has started to historicise itself quite systematically and its production displays are flanked by increasingly substantial traces of literature concerning its past experience when there are not indeed cases of explicit self-mention of those epic moments.

Secondly, here and there appear facts that present characteristics very different from those which constituted the regular

In secondo luogo si affacciano qua e là fatti che presentano caratteristiche profondamente diverse da quelle che avevano costituito il quadro canonico di sviluppo consolidatosi nel periodo tra il 1945 ed il 1990.

Si rilevano fatti come dei fatti rari mai fino ad oggi registrati, si avvertono delle emergenze alle quali si può giustamente attribuire le caratteristiche di "intrusi" nel continuum che fino ad oggi avevamo considerato essere il flusso normale del design italiano, si accendono ad intermittenza spie nuove.

E se noi percepiamo questi fatti come molteplici, come diversi, come non comuni e di una frequenza che non fa pensare all'accadimento casuale, non sarà che forse si è prodotta tra noi e quei fatti una distanza storica sufficiente a renderli visibili? Se così fosse, se tutti questi indizi messi insieme ci suggerissero una distanza da un "prima", vorrebbe dire che per il design italiano si sta per configurare una prima importante rottura con il quadro precedente che lo aveva in qualche modo costituito.

Rottura epistemologica addirittura, se tutti questi elementi avessero la forza di mettere in crisi metodi e principi con i quali la scienza del design si era fino a quel momento costituita.

Da questa ipotesi si procede mettendo in fila gli indizi. Il primo indizio raro è che sembra oramai un dato di fatto che per la prima volta in cinquant'anni compaiano nel design italiano tracce evidenti di istituzionalizzazione. Nel 1993 il design entra canonicamente nell'Università con l'istituzione presso il Politecnico di Milano di un corso di laurea autonomo in disegno industriale, una disciplina che si era sempre costruita non autonomamente appoggiandosi di volta in volta alle costole ora dell'architettura, ora della scenografia ora della grafica. Sempre nel 1993 la Triennale di Milano accosta alla sua attività temporanea di eventi effimeri l'idea di un'attività permanente stabile con la costituzione di una collezione di design storica fissa in vista di un futuro Museo del Design da istituirsi sempre nella Triennale. Il primo effetto è che la parola "Museo" fino a quel momento agganciata ad un concetto di bene culturale molto confinato nel tempo incomincia a sconfinare dai suoi limiti angusti e tocca l'oggetto industriale a noi più prossimo (magari del vicinissimo 1990!) assegnando così anche alla produzione di serie il suo definitivo statuto istituzionale.

Nel 1994 infine l'ADI (Associazione del Disegno Industriale), facendo proprio il modello anglosassone della *guild* sostanzialmente estraneo alla nostra cultura, si prospetta come un'associazione di settore con compiti non solo rappresentativi ma anche operativi e amplia il suo orizzonte di interessi indirizzandosi verso l'area del progetto fino ad avocare a sé il tema stesso della ricerca. Lo fa attraverso la strada inusitata della rivista specializzata ricordandosi della più libera delle testate italiane storicamente legate al design. Così la morta e abbandonata Stile Industria rivive grazie alla voce istituzionale della più importante associazione di design che decide di farne il proprio organo.

Senza esprimere giudizi in merito sulle tre iniziative messe in

picture of development, established in the period between 1945 and 1990.

Facts are seen as rare facts never before recorded, things are seen to emerge which can rightly be attributed with the characteristics of "intruders" in the continuum which until now we had regarded as the normal course of Italian design, new warning lights start flashing.

And if we perceive these facts as manifold, different, uncommon and so frequent as to suggest they are not casual, could it not be that sufficient time has passed between us and those facts that they have become visible? If this is so, if all these indications put together suggest a distance from a "before", it may mean that Italian design is about to experience its first major break with its previous self.

An epistemological break if all these elements have the strength to upset the methods and principles that have, until now, constituted the science of design.

From this hypothesis, the next step is to set out the indications. The first rare indication is that it now seems a fact that for the first time in fifty years Italian design is showing clear signs of institutionalisation.

In 1993 design legitimately entered the University with the creation, at Milan Polytechnic, of an independent degree course in industrial design, a subject that had always been constructed not independently but resting on either architecture or graphics.

Also in 1993, the Milan Triennale flanked its temporary activity of transient events with the idea of a permanent and stable activity and the creation of a permanent collection of design history with a view to a future Museum of Design to be set up at the Triennale. The first effect was that the word "Museum" until that moment linked to a concept of cultural asset very limited in time, started to break out of its narrow bounds to touch the nearest of industrial objects (perhaps of the very recent 1990!) thus giving mass production its definitive institutional statute.

Then, in 1994, ADI (Associazione del Disegno Industriale), adopted the Anglo-Saxon model of the guild, basically foreign to our culture, and presented itself as a sectorial association not merely serving the purpose of public relations but also setting itself operational tasks, extending its scope of interest to address the area of the project, even laying claim to the theme of research.

To do this it took the unusual path of the specialised magazine, remembering the most independent of Italian journals historically linked to design. And so the dead and abandoned Stile Industria lived again thanks to the institutional voice of the most important design association, which had decided to adopt this publication.

Without passing judgement on the three initiatives listed in sequence, all three equally worthy of a north European country and model, the historian ought rightly to ask himself: why should Italian design choose the course of institutionalisation when for fifty years it had done everything possible to keep its path clear of possible institutional intervention? Had

sequenza, tutte e tre ugualmente degne di un paese e di un modello nord-europeo, lo storico dovrebbe legittimamente chiedersi: perché mai il design italiano avrebbe scelto la strada dell'istituzionalizzazione dopo che per cinquant'anni ha fatto di tutto per mantenersi la via sgombra da possibili interventi istituzionali? Qualcosa si è forse rotto, si è forse incrinato, si è messo in forse, o sta evolvendo in qualche nuova direzione per un sistema che dal 1945 ad oggi era stato sempre storicamente anti-istituzionale? Università, musei, associazioni, marchi di qualità, splendidi concetti anglosassoni, erano stati tutti regolarmente dribblati dal design italiano come non necessari in nome di un dinamismo tutto interno che tutto macinava senza bisogno di supporti esterni. Perché allora dovrebbero emergere solo oggi e in più come un problema istituzionale della maturità?

Il secondo fatto indiziario è che prima timidamente, quindi frequentemente, poi sempre più massicciamente, il quadro anagrafico del design italiano cambia a partire dalla fine degli anni Settanta. Progettisti stranieri sempre più numerosi si affacciano alla ribalta del design italiano a cercare supporti produttivi decretando non solo l'internazionalizzazione del progetto di design ma il più logico rimescolamento delle carte ideative e tecniche tra aspetti eterogenei dei vari design nazionali. Diversi in tutto e per tutto dagli stranieri che avevano scelto come loro domicilio d'elezione l'Italia e Milano all'inizio degli anni Sessanta (Sapper, Von Klier, Hasuike, van Onck), i nuovi designer stranieri trovano qui elementi di flessibilità produttiva e saperi che osmoticamente passano da un luogo artigianale all'altro di cui impadronirsi in tempi brevi. Hanno però sempre la valigia in mano in nome di una geografia sempre più spazializzata e da questo pozzo della produzione pescano rapidamente dicendo tutto il bene possibile di un artigianato industriale altamente sofisticato. Poi magari scambiano oltre al progetto un po' di grafica e di cultura della diffusione del prodotto, ma non hanno più una relazione fisica con il qui che non sia nell'ottica del "prelievo" e di gratitudine per vedere realizzato ciò che altrove non si potrebbe (o meglio non si saprebbe) fare. Da questo minuetto ci si domanda se possa trovare ancora un posto e un senso uno degli aspetti su cui per molto tempo si era retto il design italiano: il segreto artigianal/industriale.

Il terzo fatto indiziario è forse il più macroscopico dei tre e riguarda globalmente la natura della produzione e del produrre in Italia nell'ultimo scorcio del XX secolo così come naturalmente nell'intero universo dell'oggetto industriale.

Produrre, si dice da più parti, non costituisce più il nucleo duro dei problemi che ruotano attorno al disegno industriale. È un fatto universale, ma con la sua massa d'urto colpisce inevitabilmente alla radice anche il design italiano. Questo terzo indizio sembra globalmente racchiudere il problema che tutti li genera: e cioè il rapporto tra progetto, tecnica e produzione. La tecnologia che sta alla base della produzione non è più un fatto concentrato, localizzato (quasi ad personam), dotato di segreti, di microsaperi, di passaggi e di consegne. Il coefficiente industriale tecnologico non è più la grande posta in

something gone wrong, had something cracked, had doubts arisen, or is a system that from 1945 to the present day had always been historically anti-institutional evolving in some new direction?

University, museums, associations, quality brands, splendid Anglo-Saxon concepts, had all been regularly dodged by Italian design, considered unnecessary in the name of an all-internal dynamism that ground everything without the need for external supports. Why then should these things only emerge today and, what is more, as an institutional problem of maturity?

The second indication is that, at first hesitantly, then frequently and then on an increasingly massive scale, the statistics of Italian design started to change in the late seventies.

Growing numbers of foreign designers were appearing on the scene of Italian design in search of production support, decreeing not just the internationalisation of the design project but the more logical reshuffling of the creative and technical cards among heterogeneous aspects of various national designs.

Different in all respects from the foreigners who had chosen Italy and Milan as their place of residence in the early Sixties (Sapper, Von Klier, Hasuike, van Onck), here the new foreign designers found production flexibility and know-how which they could quickly master passed osmotically from one craft location to another.

Always with their suitcase at the ready in the name of an increasingly spatialised geography, they dipped rapidly into this production mine with the utmost praise for a highly sophisticated industrial craftsmanship.

Then maybe along with the project they exchanged a few graphics and some product distribution culture, but they no longer had a physical relationship with here that did not contain a sense of "taking" and gratitude at seeing accomplished what would not (or rather could not) be done elsewhere. This minuet poses the question of whether a place and a sense can still be found for what was long one of the fundamental bases of Italian design: the craft/industrial secret.

The third indication is perhaps the most glaring of the three and concerns the nature of production and manufacturing in Italy as a whole towards the end of the 20th century, as too in the entire universe of the industrial object.

Manufacturing, as many now say, is no longer the hard core of the problems that rotate around industrial design. This is a universal fact, but its impact inevitably strikes at the root of Italian design too.

This third indication seems to embody the problem that generates all: the relationship between project, technology and production.

The technology that lies at the base of production is no longer a concentrated, local (almost ad personam) fact, with secrets, micro-knowledge, passages and deliveries.

The technological industrial coefficient is no longer design's great prize because today technology seems commonplace and has lost the discriminating, destructive and shattering

palio del design perché la tecnologia sembra oggi un fatto diffuso che ha perso la funzione discriminante, distruttrice e sconsigliata che poteva avere fino agli Ottanta. Certo, oggi come allora non se ne può fare meno, ma tutto sommato non è così difficile procurarsela da qualche parte non costituendo più un problema localizzato.

Istituzionalizzazione, perdita di localizzazione, abbassamento della soglia di complessità del problema produttivo. Da questi tre fatti indiziari sorge spontanea una domanda: trattandosi di fatti non certo marginali ha senso continuare a parlare di design italiano come se strutturalmente ci si trovasse ad essere in una linea di continuità con il passato? Parliamo ancora di “quel” design italiano? O forse “quel” design aveva un suo specifico oggi irrimediabilmente avviato a confondersi negli effetti della globalizzazione?

Dobbiamo necessariamente mettere dei paletti all’inizio degli anni Novanta e distinguere un “prima” da un “dopo” nell’ipotesi che questi primi cinquant’anni del design italiano abbiano coinciso con l’elaborazione massima di un sapere “specifico”. Cinquant’anni non sono pochi per un fenomeno che conosce la sua nascita e sviluppo nel pieno della civiltà industriale. Sono molti cronologicamente ma sono ancor di più se rapportati ad una civiltà che tutto trita e consuma accorciando i tempi di vita delle cose e dei luoghi e costringendoci così a vivere cicli sempre più ravvicinati e compressi.

Vale per il consumo dell’oggetto industriale lo stesso principio che osserva Saul Bellow a proposito della città a matrice industriale: ancorché giovanissima una città con non più di 150 anni di vita sulle spalle può risultare iperstratificata e storica se quegli anni sono quelli dell’esplosione numerica della grande civiltà industriale. Per la sua algida Chicago, prototipo per eccellenza di questo fenomeno Bellow annota: “a Chicago l’accelerazione dello sviluppo ha compresso i decenni come fossero secoli costringendo gli abitanti ad un processo accelerato di invecchiamento. Se siete qui da abbastanza tempo avrete assistito al fluire della storia con i vostri occhi e avrete senz’altro assaggiato il gusto della storia, dell’eternità forse”¹. Non è diverso da quanto accade con l’oggetto industriale e con la vicenda del design italiano, nella fattispecie. Chi ha assistito a questi cinquant’anni di storia del design in Italia è come se avesse bruciato secoli di storia dell’oggetto vedendosi cambiare sotto gli occhi modi di concezione, di produzione e di consumo dell’oggetto almeno una decina di volte.

L’intensità con cui scorre il tempo della civiltà industriale del XX secolo possiede infatti una “viscosità” del tutto diversa da quella che caratterizzava il precedente periodo industriale del XIX secolo, un’accelerazione per cui tutto diventa più intenso, i fatti si susseguono l’uno con l’altro in una concatenazione spesso parossistica. I dieci anni che vanno dal 1950 al 1960 non valgono forse in termini di innovazione come i 100 anni che vanno dal 1750 al 1850? E del resto questa compressione degli eventi e del loro consumo è tutta iscritta in dati sorprendenti e allarmanti come quello che vede passare l’intervallo

role it may have had until the Eighties. Of course, today as then you cannot do without it, but on the whole it is not so hard to acquire it somewhere as it is no longer a localised problem.

Institutionalisation, loss of localisation, lowering of the threshold of complexity of the production problem. These three indications produce a spontaneous question: as they are by no means marginal facts is there any sense in continuing to speak of Italian design as if there were a structural continuity with the past? Are we still talking of “that” Italian design? Or perhaps “that” design had a specific element that is today irremediably in the proceeds of being lost in the effects of globalisation?

We must necessarily draw a line at the beginning of the Nineties and distinguish between a “before” and “after” on the assumption that these first fifty years of Italian design coincided with the maximum elaboration of a “specific” knowledge.

Fifty years is not a short time for a phenomenon that was born and developed with industrial civilisation in full swing.

It is a long time chronologically speaking, but is even longer if compared with a civilisation that minces and consumes everything, shortening the life span of things and places, forcing us in this way to live ever closer and more compressed cycles.

The same principle observed by Saul Bellow with regard to the town of industrial origin applies to the consumption of the industrial object: although still young a town with no more than 150 years behind it can be hyperstratified and historic if they are the years of the numerical explosion of great industrial civilisation.

Of his cold Chicago, the model prototype of this phenomenon, Bellow says: “in Chicago the acceleration of development compressed the decades as if they were centuries, forcing the inhabitants into an accelerated ageing process. If you have been here long enough you will have witnessed history passing before your eyes and you will certainly have tasted the flavour of history, perhaps of eternity”¹.

This is no different from what occurs with the industrial object and the story of Italian design, in this particular case.

For those who have witnessed these fifty years of design history in Italy it is as if centuries of history of the object had been burnt up, having before their eyes seen conceptions, production and consumption of the object change at least a dozen times.

The intensity of the passing of time for the industrial civilisation of the 20th century possesses a “viscosity” that is totally different from that which marked the previous industrial period of the 19th century, an acceleration in which everything has become more intense, facts follow one another in a chain that is often violent.

Are the ten years between 1950 and 1960 not in terms of innovation perhaps worth the 100 years between 1750 and 1850?

¹ Cfr. S. Bellow, *I conti tornano*, Milano, pag. 106.

¹ Cfr. S. Bellow, *I conti tornano*, Milano, p. 106.

medio tra l'invenzione tecnologica e la sua adozione dai 37 anni del periodo 1885-1919 ai soli 14 anni del secondo dopoguerra.

È inevitabile quindi che questo si ripercuota anche sui movimenti artistici veramente ridotti temporalmente nel secondo dopoguerra a nient'altro che movimenti, rapidissime fluttuazioni e prese di posizione critica sul continuum della realtà formale/materica.

Sia che lo si voglia allora interpretare come la disciplina con i maggiori effetti di calmierazione umanistico/antropologica su aspetti talvolta disumanizzanti dell'universo tecnico e scientifico, sia che lo si voglia interpretare come la disciplina che ha toccato i passaggi più compromettenti dell'estetica tradizionale sviluppando il tema ostico della qualità nella riproducibilità di serie, il design italiano è stato protagonista non secondario di questa accelerazione.

1940-1990: cinquant'anni. Del resto quale movimento artistico è rimasto al vertice lungo il XX secolo per 50 anni e con così tanta energia? Dieci anni al massimo di Neorealismo, quindici anni di Informale, trenta anni di Razionalismo tra arti figurative, decorative e architettura sono la dimostrazione che cinquant'anni di Design e di un design tutto tirato alla massima espressione del progetto sono incredibilmente longevi se rapportati a parametri antropologicamente commisurati alla civiltà industriale. Credo che storicamente per il design italiano ci si possa attestare su questo arco di storia di mezzo secolo e valutare su questa tranche il suo "specifico" per arrivare ad avere del XX secolo italiano un campione altamente significativo, probabilmente "il" più significativo di tutta la nostra cultura figurativa.

Certo, si potrebbe spostare indietro la lancetta del tempo e vantarsi di avere avuto anche noi con Marcello Nizzoli, con Gio Ponti, con Franco Albini e con le littorine di Giuseppe Pagano il nostro battesimo pre-bellico da parte del razionalismo internazionale ma finiremmo per forzare un po' le cose e offrire alla ribalta della storia un design sempre in posizione subalterna al modello tedesco del Bauhaus e debitore di radici culturali che poi non sono state utilizzate a fondo nel corso del tempo, mentre è indiscusso che dal 1940-45 in avanti la forza originale del design italiano si alimenta di qualcosa di profondamente diverso che sfiora, passa indenne ed elabora diversamente anche le più forti suggestioni d'oltreoceano.

Cinquant'anni sono per esempio un buon terreno di sedimentazione per vedere oggi con uno sguardo lungo come l'Italia si sia dimostrata incredibilmente moderna nell'evitare la "polarizzazione alternativa tra produzione dei beni capitali ad alto grado di standardizzazione con le conseguenti diminuzioni di prezzo e produzioni di beni a basso grado di standardizzazione con le conseguenti rigidità verso l'alto delle curve dei prezzi"², rischiosa polarità (vedi per esempio il modello francese) dalla quale il design italiano si è sempre mantenuto molto lucidamente distante.

After all, this compression of events and their consumption is all written in surprising and alarming data such as those showing the average interval between technological invention and its application fall from 37 years in the period 1885-1919 to just 14 years after the Second World War.

It is inevitable therefore that this should have repercussions on artistic movements, reduced truly temporally after the Second World War to nothing more than movements, rapid fluctuations and critical stands on the continuum of formal/material reality.

Whether you wish then to interpret it as the subject with most effects of humanistic/anthropological control on sometimes dehumanising aspects of the technical and scientific universe, or you wish to interpret it as the subject which has touched the most compromising passages of traditional aesthetics, developing the tiresome matter of quality in mass reproduction, Italian design has been a far from secondary presence in this acceleration.

1940-1990: fifty years. What artistic movement has remained at the top in the 20th century for 50 years and with so much energy? Ten years at the most of Neo-Realism, fifteen years of Art Informel and thirty years of Rationalism between figurative, decorative arts and architecture are proof that fifty years of Design, and design totally focused on the maximum expression of the project is an incredibly long time when compared with parameters anthropologically adjusted to the industrial civilisation. I believe that, historically speaking, for Italian design we can bear witness to this period of history half a century long and use this "portion" to assess its "specificity" and obtain a highly significant sample of the Italian 20th century, probably "the" most significant of all our figurative culture. Of course, we could put the hands of the clock back and boast that with Marcello Nizzoli, Gio Ponti, Franco Albini and Giuseppe Pagano's Fascist creations we too had our pre-war initiation on the part of international rationalism but we would be distorting things somewhat and offering to the stage of history a design always subordinate to the German model of the Bauhaus, indebted for cultural roots that were not exploited to the full over the years, while it is undisputed that, from 1940-45 on, the original force of Italian design has been fuelled with something profoundly different that touches, passes through unscathed and elaborates differently even the strongest influences from overseas.

Fifty years does for instance represent a good consolidation basis for a long look back at how Italy proved incredibly modern in avoiding the "alternative polarisation between the production of highly standardised capital goods with the consequent falls in price and the production of goods with a low degree of standardisation and the resulting upward rigidity of the price curves"², a risky polarity (see for example the French model) from which Italian design has always very lucidly kept its distance.

² Cfr. G. Sapelli, *Economia, tecnologia e direzione d'impresa in Italia*, Torino, 1994, pag. 133.

² Cfr. G. Sapelli, *Economia, tecnologia e direzione d'impresa in Italia*, Turin, 1994, p. 133.

Cinquant'anni sono una buona distanza per valutare a freddo come la ricchezza di una nazione industriale moderna "sia non tanto costituita dalla quantità di beni materiali che possiede quanto dalla conoscenza tecnica di come produrli"³, secca controprova dell'importanza che ha rivestito il design come antidoto a certe mancanze strutturali.

Cinquant'anni sono un buon fondo per valutare in profondità la cultura del progetto dove il tempo cronologico del progetto deve lasciare il passo ad un tempo logico dalla durata di volta in volta differenziata.

Così, su questa tranche di cinquant'anni prende forma un tempo di tipo dilatato, stirato, ritardato, accelerato oppure artificiosamente frenato che riflette esattamente il tempo e il modo con cui un certo sistema in equilibrio di tipo produttivo/progettuale/industriale ha cercato di sottrarsi o di aprirsi a fenomeni di innovazione.

Questi fenomeni di innovazione hanno sostituito ad un'equazione di equilibrio di un certo sistema una nuova equazione di disequilibrio. Quando quel progetto "disequilibrato" si è trasformato a tal punto ed è stato a tal punto assorbito nei suoi aspetti innovativi da diventare merce o prodotto corrente, il design italiano ha il più delle volte riaperto il gioco re-introducendo nuovi motivi di disequilibrio, nuovi scatti di progetto.

Con uno sguardo di lunga durata cercheremo di restituire il rapporto tra la progettazione e la produzione del design italiano lungo il periodo 1940-1990 attraverso l'individuazione di tre fasi logico/concettuali prodottesi in successione.

Una prima fase di tipo pionieristico è quella che prende le mosse dalle condizioni della guerra stessa e dal dopoguerra. Condizioni di "emergenza" quindi, ma non nuove perché già storicamente preparate e preannunciate nel 1935 con la parentesi delle sanzioni internazionali quando lo slogan autarchico "la necessità, madre dell'invenzione" aveva spinto il progetto verso uno scenario povero e necessariamente creativo.

Con le mutate condizioni che si presentano nel 1945 il quadro della cultura del progetto e della produzione sembrano procedere ad intensità diversa: la cultura del progetto dei designer (ma sarebbe meglio dire degli architetti o degli ingegneri-inventori tout court) è ben pronta e si muove su uno substrato post-razionalista su cui si è già innestata non solo un'idea di meccanizzazione e di modernizzazione nuove ma anche un'idea di mobilità e di "leggerezza" dei comportamenti fortemente americanizzate. La cultura della produzione dal canto suo è non meno viva, ma è tutta alle dipendenze del Piano Marshall: rinnovamento degli impianti e materie prime sono tutte subordinate alla consistenza di quegli aiuti dei quali beneficeranno soprattutto le maggiori imprese mentre solo in seconda battuta "da questa iniezione di nuovi impianti e tecnologie produttive deriverà una sorta di particolare moltiplicatore della produzione media del sistema"⁴.

Fifty years is a good time lapse for a cold assessment of how the wealth of a modern industrial nation "consists less in the quantity of material goods it possesses and more in its possession of the technical knowledge needed to produce them"³, a sharp countercheck to the importance held by design as an antidote to certain structural failings.

Fifty years is a good basis for an in-depth appraisal of the culture of the project, where the chronological time of the project must give way to logical times, each of a different duration.

So, the time taking shape on this fifty year period is expanded, stretched, delayed, accelerated or artificially restrained, which reflects exactly the timing and method adopted by a certain balanced system of production/design/industry trying to avoid or to open to innovation phenomena.

These innovation phenomena have replaced a certain system's equation of balance with a new equation of imbalance.

When that "imbalanced" project was so transformed and so absorbed in its innovation that it became topical goods or products, Italian design has more often than not re-started the match, re-introducing new elements of imbalance, new project bursts.

With a long look we shall strive to restore the relationship between the design and production of Italian design throughout the period 1940-1990 by means of the identification of three logical/conceptual phases produced in succession.

A first pioneer-like phase started with the conditions of war and after it.

"Emergency" conditions then, although not new because already historically prepared and heralded in 1935 with the interval of international sanctions, when the autarkic slogan "need is the mother of invention" had steered the project towards a poor and necessarily creative setting.

With the changed conditions that appeared in 1945 the picture of project culture and that of production seemed to advance with different intensities: the culture of the designer project (although it would be better to say that of the architects or engineer-inventors tout court) was quite ready and moved on a post-rationalist substratum which had already accepted not just an idea of new mechanisation and modernisation but also the idea of mobility and "lightness" of strongly Americanised approaches.

The culture of production, for its part was no less vibrant, but it was totally dependent upon the Marshall Plan: renewal of the plants and raw materials were all subordinate to the size of the aid which, above all, benefited the major firms; only at a second stage "was this injection of new production plants and technology to result in a sort of special multiplier of the system's medium-sized production"⁴.

Thus took shape that phase which, with some exaggeration, we could call that of the "designer without industry", circum-

³ Cfr. L. Pasinetti, *Dinamica strutturale e sviluppo economico. Un'indagine teorica sui mutamenti della ricchezza delle nazioni*, Torino, 1984, pp. 314-315.

⁴ Cfr. C. Daneo, *La politica economica della ricostruzione 1945-1949*, Torino, 1975, pag. 301.

³ Cfr. L. Pasinetti, *Dinamica strutturale e sviluppo economico. Un'indagine teorica sui mutamenti della ricchezza delle nazioni*, Turin, 1984, pp. 314-315.

⁴ Cfr. C. Daneo, *La politica economica della ricostruzione 1945-1949*, Turin, 1975, p. 301.

Prende così forma quella fase che forzando un po' i termini potremmo chiamare del "designer senza industria" e circoscriverla al periodo tra il 1940 ed il 1963.

Il progetto c'è, e anche con una carica propositiva dirompente da parte del progettista, ma bisognerebbe inventare l'industria per farlo. Alle volte sono gli stessi designer a provarsi imprenditori (Borsani, Gerli, Rinaldi) con esiti altalenanti, alle volte sono poco più che iniziative legate anche a brevetti estemporanei: si ha un'idea di progetto e poi l'industria si può "metter su".

Del resto l'alternativa è ardua: di fronte alla flessione della grande industria metalmeccanica all'indomani del conflitto mondiale, di fronte alla scarsità delle materie prime disponibili legate a quest'industria, di fronte alla situazione incerta in cui versavano anche l'industria della meccanica di precisione e delle macchine utensili elettrotecniche, l'iniziativa industriale italiana deve cercare altrove i suoi spazi di manovra utilizzando il progetto come testa di ponte applicativa per guadagnarsi nuove mercati con tipologie talvolta inedite. Con queste premesse la via dell'innovazione sembra quasi forzata e l'innovazione nell'accezione più tipicamente schumpeteriana si realizza sempre secondo due modi classici: o producendo beni noti a costi minori oppure producendo beni nuovi mai fino a quel momento tipologicamente presenti sul mercato.

Il design italiano gioca tra il 1940 e il 1963 su entrambi questi tavoli non privilegiandone uno rispetto all'altro e quindi realizzando a pieno titolo una politica di innovazione a largo raggio. Alla prima delle due alternative da una risposta con tutto il settore a tecnologia debole del piccolo elettrodomestico, delle lavatrici e del frigorifero prodotti a bassi costi, alla seconda con il tema ben più intrigante del prodotto fuorimercato e dell'invenzione tipologica. Dal semilavorato e dal prodotto a scarso contenuto tecnologico, il design italiano trae così la propria originaria energia operando per trasferimento di campo da produzioni proprie della grande industria meccanica, dell'industria chimica o di quella elettrica (e lasciate lì nei loro componenti morti o da rifunzionalizzare) in applicazioni da riportare entro la sfera dell'oggetto quotidiano d'uso dove, attraverso un sottile spaesamento e spostamento di valori, esse troveranno una inconsueta domesticità.

La storia del design italiano appare in questa fase come la storia dell'incontro fortuito tra industriali (in potenza) e designer (anch'essi in potenza) che si sono conosciuti e riconosciuti grazie alla loro reciproca immaturità. È il ritardo che li ha fatti riconoscere in uno stesso miracoloso momento lanciandoli su una pista nuova, il tutto al primo segnale di vera modernizzazione. Questo sincronismo, raro tra le due immaturità ha per larga parte determinato il contenuto innovativo della progettazione.

A livello progettuale questo salto nella produzione di beni nuovi significa soprattutto aderire ad un concetto di grande mobilità: mobilità nel passare da un settore industriale ad un altro, mobilità nel trasferirsi da un universo tecnico ad un altro, da un universo culturale ad un altro, privilegiando sempre l'aspetto applicativo.

cribing it to the period between 1940 and 1963.

The project existed, with an explosive propositional charge on the part of the designer, but an industry would have to be invented for it.

Sometimes the designers themselves tried their hands as entrepreneurs (Borsani, Gerli, Rinaldi) with mixed results, sometimes they were little more than initiatives bound to improvised patents: you get an idea for a project and can "set up" the industry.

The alternative was difficult: faced with the post-war decline in the great metal and metallurgical industry, faced with the scarce availability of raw materials linked to this industry, faced with the uncertain situation in which the precision mechanics and electro-technical tool machine industries also found themselves, the Italian industrial initiative had to seek room for manoeuvre elsewhere using the project as the applicational bridgehead with which to win new markets sometimes with brand new types. This considered, the path of innovation seemed almost obligatory and innovation, in the most characteristically Schumpeterian sense, always followed two classical paths: either producing known goods at a lower cost or producing new goods of a type never before present on the market.

Between 1940 and 1963 Italian design fought on both these fronts not favouring one over the other and justly achieving a far-reaching policy of innovation.

It responded to the first of the two alternatives with the entire weak technology sector of small household appliances, washing machines and fridges manufactured at low cost, to the second with the far more intriguing theme of outside the market products and type invention.

From the semi-finished piece and the product with a low technological content, Italian design thus drew its original energy operating by field transfer from productions peculiar to major mechanical, chemical or electrical industries (left with their dead portions or to be converted too new use) in applications to be brought back within the scope of the everyday object where, thanks to subtle bewilderment and a shifting of values, they found uncommon domesticity.

The history of Italian design looked during this phase like the story of the fortuitous encounter between industrialists (up and coming) and designers (also up and coming), who met and recognised each other thanks to their mutual immaturity. It was the delay which resulted in their recognising each other at the same miraculous moment, launching them onto a new track, all at the first sign of true modernisation. This rare synchronism between the two immaturities determined much of the innovatory content of the design.

At project level this leap into the production of new goods meant above all accepting the concept of great mobility: mobility in the passage from one industrial sector to another, mobility in the transfer from one technical universe to another, from one cultural universe to another, always favouring the application.

This mobility that guided the industrial change was simply the