Dialogo

Davide Fornari, ECAL/École cantonale d'art de Lausanne
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia

Davide Fornari – «Design Studies» è il titolo di una fortunata e autorevole rivista scientifica fondata nel 1979, tuttora pubblicata da Elsevier, e dedicata allo studio dei processi di progettazione a tutte le scale e in tutti i campi: ingegneria, design di prodotto, architettura, urbanistica, sistemi e artefatti – sembrerebbe esclusa soltanto la moda.

I *design studies* più in generale nascono negli anni Sessanta del Novecento, come forma di posizionamento metodologico dei progettisti; nel segno di una produzione seriale e quindi al di fuori del solco di una tradizione delle arti applicate, in parallelo allo sviluppo tecnologico del dopoguerra.

Aprendosi a un confronto con le scienze e la tecnologia, i *design studies* si focalizzano sui metodi e gli strumenti che possono ridurre la complessità della creatività a conoscenza trasmissibile. Benché si tratti di una disciplina ibrida e applicata, in cui tutte le metodologie valgono purché siano utili allo sviluppo della ricerca stessa, i metodi propri del design stesso, come le sperimentazioni morfologiche e materiche, sembrano messi al margine perché rimandano a processi taciti propri della progettazione in tutti i campi, moda inclusa.

Insomma, i *design studies* sembrano prendere da altre discipline – l'antropologia, la semiotica, la psicologia sperimentale, l'etnografia, la storia dell'arte e dell'architettura – tutte le conoscenze possibili, ma solo alcuni degli strumenti propri del progettista, per esempio il rilievo, il catalogo, l'archivio.

In questo desiderio di metodo, che già Tomás Maldonado tacciava di metodolatria,[1] il lato inquieto del progetto di design, sensibile e sovrasensibile, sembra essere stato relegato al piano di senso del marketing o della storia del design.

Gabriele Monti – Con l'espressione *fashion studies* si identifica un approccio transdisciplinare che si è consolidato fra gli anni Ottanta e gli anni Novanta del Novecento in ambito accademico e che ha visto la moda e le sue forme al centro del lavoro di studiosi collegati all'ambito degli studi culturali e al più ampio

[1] T. Maldonado, *Ulm rivisitato*, in G. Anceschi (a cura di), *Il contributo della scuola di Ulm*, in «Rassegna», anno VI, 19/3, settembre, 1984, p. 5.

settore delle scienze sociali.[2] I contributi importanti che hanno segnato questi studi vanno dal seminale testo di Elizabeth Wilson *Vestirsi di sogni* (1985) fino alle indagini condotte da Christopher Breward più vicine alle culture del design (*The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress*, 1995) e al seminale saggio di Caroline Evans *Fashion at the Edge* (2003). Va comunque rilevato che nell'ambito decisamente polifonico dei *fashion studies* questioni legati all'abito, alla materialità della moda, alla sua cultura visuale, al rapporto fra produzione e consumo sono state analizzate e prese in considerazione con approcci eminentemente sociologici o semiotici, tralasciando di affrontare la natura della moda in quanto disciplina del progetto, e "affidando" alla scuole di *fashion design* il compito di formare progettisti (troppo spesso dimenticando l'importanza di intrecciare questioni pratiche a riflessioni di ordine più teorico-concettuale).

Confini e sovrapposizioni

DF – In un saggio recente, il designer francese Jacques Noël scrive: «La moda è l'anti-design. Mentre il design fa di tutto per creare prodotti perenni, la moda fa di tutto per accorciarne la durata, accelerare la rotazione dei prodotti e generare obsolescenza».[3] È ovviamente una visione paradossale, che può essere immediatamente ribaltata: è il design che crea obsolescenza programmata, che non è più interessato alla durata di vita dei prodotti (al massimo ne progetta il ciclo di fine) e che crea prodotti per bisogni che ancora non abbiamo.

In questo scambio di accuse, emergono però i confini delle due discipline e le loro sovrapposizioni: anche nella cultura italiana, il fashion design fatica a essere percepito come parte della propria disciplina dai designer che non si occupano di moda. I designer hanno ricevuto in eredità dall'architettura il dogma di un progetto perenne, atemporale, lontano dalle mode e dalla moda, riducibile al disegno tecnico del progetto. Ovviamente non esistono prodotti o progetti perenni, esistono progetti che resistono meglio di altri al passare del tempo, e il design ha invece recuperato dalla moda l'idea di una ciclicità inestinguibile. I *design studies* e i *fashion studies* sembrano potersi incontrare su un solo territorio comune, quello del corpo.

GM – La collocazione della moda nella cultura del progetto è un tema (problematico) che ha attraversato tutto il Novecento, a partire dalle riflessioni messe in scena da Bernard Rudofsky nella sua mostra del 1944 al MoMA di New York *Are clothes modern?*, seguita nel 1947 dal saggio pubblicato con il medesimo titolo.[4] Il progetto di Rudofsky aveva ambizioni complesse, ovvero

[2] H. Jenss (a cura di), *Fashion Studies: Research Methods, Sites and Practices*, London, Bloomsbury 2016.
[3] J. Noël, *Design: l'imposture*, Publishroom, Paris 2018.
[4] B. Rudofksy, *Are Clothes Modern? An Essay on Contemporary Apparel*, P. Theobald, Chicago 1947.

impostare una riflessione sulla natura della moda, sul suo rapporto con il corpo, e sul suo statuto in relazione a un museo come il MoMA, che stava affrontando il processo di definizione del moderno e delle arti moderne. Rudofsky riteneva la moda capricciosa e decisamente arbitraria, e la mostra e i suoi scritti intendevano esaltare un'idea di design dell'abito "antimoda", un *basic fashion design* in aperto contrasto con la complessa tradizione sartoriale occidentale (una posizione non lontana da quella molto nota di Adolf Loos), dando così inizio a un rapporto controverso fra design e moda, più esattamente fra estetica modernista del design industriale e moda. Seppure la moda sembra allontanarsi dall'ambito apparentemente risolto e monolitico del design industriale, allo stesso tempo il design della moda risulta molto significativo per il design nel suo insieme e per la sua cultura. Non lontano da queste questioni anche le posizioni espresse da Richard Martin, curatore e storico dell'arte e della moda: nel riflettere su quale paradigma adottare per comprendere la moda, Martin ha sviluppato considerazioni sulla relazione fra la moda americana, lo sportswear e il sistema industriale dell'abbigliamento, suggerendo che se il sistema dell'arte può essere utile come modello di riferimento per il sistema della couture, forse l'industria dell'abbigliamento necessita di un modello differente per essere spiegata, quello del design industriale e dell'architettura.[5] Martin suggeriva la necessità di immaginare più modelli per leggere, interpretare la moda nelle sue molteplici espressioni. Non a caso Richard Martin è uno dei pochi critici, curatori e storici della moda che ha sempre avuto presente il lavoro e la riflessione di Rudofsky e la capacità di quest'ultimo di considerare l'abbigliamento una forma di espressione privilegiata per comprendere i sistemi culturali.

Corpo

DF – Il corpo è uno dei campi principali di applicazione del design. Si potrebbe dire, con Maldonado, che il design come disciplina nasce quando gli ingranaggi dei macchinari vengono coperti da scocche per proteggere gli utenti umani, il loro corpo, dal rischio di incidenti. Sempre Maldonado include fra i presupposti storici del disegno industriale gli automi, per la loro capacità di ridurre la complessità terrificante delle macchine all'aspetto familiare del corpo umano.[6] L'ergonomia è un'altra delle radici del design: la misurazione del corpo per la corretta esecuzione del progetto di design ha portato a un'idea di corpo standard o normalizzato, come quello dell'Uomo standard e "bello", alto

[5] R. Martin, «American Ready-to-Wear Clothing and Fashion Innovation in the 1980s», in Centro italiano per lo studio della storia del tessuto (a cura di), *Per una storia della moda pronta: Problemi e ricerche: Atti del V convegno internazionale del CISST: Milano, 26-28 febbraio 1990*, Edifir, Firenze 1991: 295-302.
[6] T. Maldonado, *Disegno industriale: un riesame*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 20.

sei piedi di Le Corbusier.[7] Un dogma che ha faticato a morire – soltanto grazie a Papanek il disegno industriale ha preso coscienza della varietà dei corpi umani,[8] che invece il fashion design ha sempre avuto ben chiara.

GM – Dal progetto di Rudofsky emerge che il design della moda è in grado di affrontare in modo molto diretto questioni come la costruzione dell'identità, la spettacolarizzazione e i processi di *image-making*, il desiderio, il sesso e il genere inteso come costrutto culturale cangiante. Soprattutto, emerge con forza un dato centrale: il progetto della moda è sempre progetto dei corpi. La tradizione modellistica occidentale è emblematica in questo senso, nel suo sofisticato lavoro di traduzione del modello piatto in un oggetto che possa essere indossato da un corpo tridimensionale. Ancora, il corpo non è solo lo strumento che attraversa la progettazione degli oggetti, ma è anche elemento fondamentale per la presentazione della moda, nel suo oscillare fra manichino museale o commerciale, e presenze che sfilano su una passerella, o che performano. Non a caso il sottotitolo di quella che è considerata la prima e più importante rivista accademica del settore, «Fashion Theory», diretta da Valerie Steele e fondata nel 1997, qualifica la rivista come un luogo dove si incontrano *abito*, *corpo* e *cultura*, tre elementi che interpretano il sistema moda come espressione dell'intreccio fra cultura materiale e storia del corpo.

Ricerca e formazione

DF – I *design studies* e la ricerca in design faticano a far percepire la propria differenza rispetto alla disciplina stessa – l'atto della progettazione. La ricerca in design usa le pratiche del design per produrre conoscenza. A volte la ricerca in design prende le forme del design, ma non necessariamente del risultato di un progetto di design che può essere venduto o usato.[9] È una differenza sottile che spesso i designer stessi non riescono a cogliere. Eppure la ricerca attraverso il design è uno strumento fondamentale di rivendicazione disciplinare perché attiene alla sfera epistemologica: il design come disciplina può produrre più dei propri esempi applicativi. Senza questa produzione di conoscenza sembra difficile poter trasmettere saperi attraverso la formazione: la storia del design non è sufficiente, e nemmeno lo sono i saperi tecnici. Questo scambio fra ricerca e formazione è al centro dei dipartimenti di Ricerca e Sviluppo (R&D) che sono un elemento chiave nell'organigramma delle scuole di arte e design in Svizzera.

GM – Si tratta di questioni fondamentali per definire la moda come ambito

[7] Le Corbusier, *Il modulor* (1948), Gabriele Capelli, Mendrisio 2004, p. 56.
[8] V. Papanek, *Design for Human Scale*, Van Nostrand Reinhold, New York 1983.
[9] L. Léchot Hirt (a cura di), *Recherche-création en design. Modèles pour une pratique expérimentale*, Metis Presses, Genève 2010.

disciplinare: per esempio, la riflessione sulla didattica svolta nell'ambito dei corsi di laurea in moda dell'Università Iuav di Venezia[10] si dedica attivamente, nel suo farsi, a temi, che possiamo decisamente considerare centrali per la moda: l'autorialità nel fashion design; il tempo e i cicli che definiscono il progetto.[11] E, non a caso, il recente libro *Fashion Thinking: Creative Approaches to the Design Process* curato da Fiona Dieffenbacher, direttore della laurea triennale in Design della moda alla Parsons di New York, nel restituire il percorso di formazione da lei stessa diretto, ipotizza appunto un *design cycle* aperto e decisamente mutevole, suggerendo così che il progetto nella moda non è un percorso unidirezionale, ma una pratica che viene continuamente rimessa in discussione.[12] Ed è attraverso questo dimensione cangiante che si può parlare di *fashion thinking*, ovvero di un pensiero e di una riflessione che la moda mette in atto attraverso il suo farsi.

Immaginario

DF – Alla fine degli anni Venti Jan Tschichold scriveva: «Nella battaglia fra il vecchio e il nuovo, la questione non è creare un nuovo stile per il solo gusto di farlo. Sono invece nuovi bisogni e nuovi contenuti a creare nuove forme il cui aspetto è completamente diverso dal passato».[13]

Viviamo un momento storico di riflusso, in cui il design vive una crisi di nostalgia rispetto al proprio passato e lo utilizza come archivio di forme. Quali saranno le nuove forme del design, se l'immaginario del design si è chiuso in sé stesso, e guarda al passato?

La ricerca in design deve, per il futuro, contaminare e informare sempre più le pratiche del progetto.

GM – Fra i protagonisti della cultura visuale che attraversa la moda ci sono non solo i grandi fotografi, ma art director, grafici, stylist, fashion editor e gli stessi designer, per i quali la messa a fuoco del progetto di collezione è di fatto un'operazione traduzione dell'immaginario di riferimento. La moda affronta in modo esplicito tutto ciò che ha ha che fare con lo *storytelling* e con la costruzione degli immaginari, aspetti fondamentali per mettere in scena e diffondere gli oggetti che vengono progettati. Ancora, nel sistema della moda convivono dimensione artigianale e industriale, alta e bassa tecnologia, alta e bassa definizione. I designer Anthony Dunne e Fiona Raby, attualmente professori di Design

[10] M. Lupano, *Imparare il design della moda: un processo relazionale*, in M. Lupano, A.Vaccari (a cura di), *Insegnare il design della moda*, Aracne, Roma 2014.
[11] M. L. Frisa, con S. Marcadent e G. Monti (a cura di), *Desire and Discipline. Designing Fashion at Iuav 2005-2015*, Marsilio, Venezia 2016.
[12] F. Dieffenbacher, *Fashion Thinking: Creative Approaches to the Design Process*, AVA Academia-Bloomsbury, Lausanne-London 2013.
[13] J. Tschichold, *The New Typography* (1928), University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2006, pp. 13-14 (traduzione dell'autore).

and Emerging Technology alla Parsons The New School, hanno messo a punto nel tempo una posizione metodologica e critica che oggi siamo soliti considerare come *critical design* (in opposizione a un design assertivo di matrice più tradizionale). E secondo Dunne e Raby i designer dovrebbero immaginare metodi e approcci in grano di «appeal and challenge in the way a film or book does». [14] Il design potrebbe ripensarsi così come una forma di critica, come una piattaforma aperta dove innescare il dibattito attraverso la pratica; diventerebbe nuovamente rilevante il racconto del progetto, e ciò che oggi identifichiamo come *visual storytelling*.[15] Il design della moda è design degli immaginari, che ci guidano nella lettura della contemporaneità e ci proiettano nel futuro, e, in questo senso, la lezione della moda può diventare molto significativa per il design e le sue culture.

Bibliografia

Dieffenbacher F., *Fashion Thinking: Creative Approaches to the Design Process*, AVA Academia-Bloomsbury, Lausanne-London 2013.

Dunne A., Raby F., *Design noir: The Secret Life of Electronic Objects*, Birkhäuser, Basel 2001.

Frisa M. L., con Marcadent S., Monti G. (a cura di), *Desire and Discipline. Designing Fashion at Iuav 2005-2015*, Marsilio, Venezia 2016.

Jenss H. (a cura di), *Fashion Studies: Research Methods, Sites and Practices*, Bloomsbury, London 2016.

Klanten R., Ehmann S., Schulze F. (a cura di), *Visual Storytelling: Inspiring a New Visual Language*, Gestalten, Berlin 2011.

Le Corbusier, *Il modulor (1948)*, Gabriele Capelli, Mendrisio 2004.

Léchot Hirt L. (a cura di), *Recherche-création en design. Modèles pour une pratique expérimentale*, Metis Presses, Genève 2010.

Lupano M., *Imparare il design della moda: un processo relazionale*, in Lupano M., Vaccari A. (a cura di), *Insegnare il design della moda*, Aracne, Roma 2014.

Maldonado T., *Disegno industriale: un riesame*, Feltrinelli, Milano 1976.

Maldonado T., *Ulm rivisitato*, in Anceschi G. (a cura di), *Il contributo della scuola di Ulm*, in "Rassegna", a. VI, n. 19/3, settembre 1984.

Martin R., *American Ready-to-Wear Clothing and Fashion Innovation in the 1980s*, in Centro italiano per lo studio della storia del tessuto (a cura di), *Per una storia della moda pronta: Problemi e ricerche: Atti del V convegno internazionale del CISST*: Milano, 26-28 febbraio 1990, Edifir, Firenze 1991, pp. 295-302.

Noël, J., *Design: l'imposture*, Publishroom, Paris 2018.

Papanek V., *Design for Human Scale,* Van Nostrand Reinhold, New York 1983.

Rudofksy B., *Are Clothes Modern? An Essay on Contemporary Apparel*, Paul Theobald, Chicago 1947.

Tschichold J., *The New Typography (1928)*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2006.

[14] A. Dunne, F. Raby, *Design noir: The Secret Life of Electronic Objects*, Birkhäuser, Basel 2001.
[15] R. Klanten, S. Ehmann, F. Schulze (a cura di), *Visual Storytelling: Inspiring a New Visual Language*, Gestalten, Berlin 2011.