Domus n. 708, Settembre 1989, Editoriale.

WOVON MAN NICHT SPRECHEN KANN, DARÜBER MUSS MAN SCHWEIGEN

La tradizione cominciata con il saggio del settembre di tre anni fa e continuata con gli editoriali di settembre degli anni successivi vuole che anche in questa occasione si riprenda a parlare - come a molti piace ancora dire o sentire dire - di «design». O meglio - come a me sembra più chiaro e semplice - del progetto o del disegno di macchine, di suppellettili e di mobili. Ma poiché questi ambiti sono diversissimi tra loro, come testimoniano appunto le diverse categorie di imprenditori, le diverse manifestazioni merceologiche e le diverse attese del consumatore o destinatario finale ad essi riferibili, mi limiterò a parlare di mobili o più emblematicamente di sedie. Anche per evitare ancora una volta le insidie del termine «design» che nasconde, sotto l'ombrello bucato del suo equivoco uso gergale, aspirazioni disciplinari insensate, mantenute ancora artificialmente in vita dal movimentismo petulante e noioso delle associazioni di categoria, dal metodologismo ingenuo di molte strutture didattiche e dal tardivo riconoscimento ufficiale in alcune grandi nazioni industriali. Parliamo ancora di sedie, quindi, e proponiamoci questa volta di ristabilire un lessico critico specifico, legato a questo particolare arredo e fondato dunque sulla sua profonda e ricca cultura d'uso e di costruzione, piuttosto che su astratte e generiche considerazioni etico-funzionali. Proviamo ad usare - a proposito della sedia - parole all'antica come bellezza, comodità, durabilità, leggerezza, appropriatezza, carattere, rappresentatività, valore ecc., ad analizzarne il significato e a confrontarle con la terminologia convenzionale del mondo del «design».
Naturalmente nessuno ha più interesse a definire che cosa sia la bellezza ma la storia della sedia è ricca di bellissime sedie e disegnare una bella sedia è (o dovrebbe essere) ancora l'obiettivo principale di chi si accinge a questa difficile impresa, anche se non tutti saranno disposti ad ammetterlo. A ogni sedia, ma soprattutto a una bella sedia si richiede di essere anche comoda, ovviamente. E così è sempre stato sin dai primissimi esemplari della storia: la sedia del figlio dei faraone Amenophis III è un capo d'opera straordinario non solo per la bellezza e la genialità strutturale ma anche per la maturità delle soluzioni anatomiche. Naturalmente si deve comprendere che anche la comodità è un concetto fortemente «culturale» e ciò rende ancora più rozza la pretesa odierna di sostituire questo complesso concetto con lo «studio ergonomico», rivestendo di una patina pseudoscientifica una pratica pretestuosa che serve spesso a coprire un progetto modesto. La durabilità, spesso e straordinariamente associata alla leggerezza, è testimoniata nelle sedie del passato dalla loro longevità: una enorme quantità di sedie è ancora disponibile perfettamente funzionanti nelle nostre case e sul mercato dell'antiquariato a un prezzo che è spesso concorrenziale con la produzione attuale.
Sono lodevoli e interessanti i più recenti esperimenti tendenti, con l'impiego di materiali e tecniche sperimentali, a ottenere sedie particolarmente leggere, ma non si deve dimenticare che quei risultati si sono ottenuti a fronte di costi insani e di sacrifici sulla comodità, mentre rimane largamente imbattuto il record di leggerezza raggiunto dalle splendide sedie prodotte a Chiavari dal Campanino all'inizio del Settecento, che superavano di poco i settecento grammi. Le prime sedie di plastica degli anni Settanta pesavano circa quattro chili e gli ultimi prototipi in compositi di carbonio pesano ancora più di un chilo.
Al camaleontico e sempliciotto concetto - ancora usato e sempre più abusato - di funzionalità, nel caso di una sedia converrà sostituire quello della appropriatezza, non solo e non tanto all'uso, quanto al luogo, al contesto, all'occasione, al rito, allo stile di vita.
Questa ricchezza tipologica e la parallela ricchezza semantica necessarie a significare la complessità e l'articolazione della nostra cultura dell'abitare, spiegano la grande difficoltà (ma anche l'irresistibile tentazione) a piegare la sedia, o il mondo degli arredi più in generale, alla logica della produzione industriale più avanzata. Esse confermano però la necessità e il valore del mantenimento e della pratica di un linguaggio che parli della sedia, fondato sull'accumularsi della sua intera e concreta prospettiva storica e sul consapevole rifiuto di ogni meta fisica progettuale.

MARIO BELLINI

NUMERO 708

domus

MONTHLY REVIEW OF ARCHITECTURE INTERIORS DESIGN ART

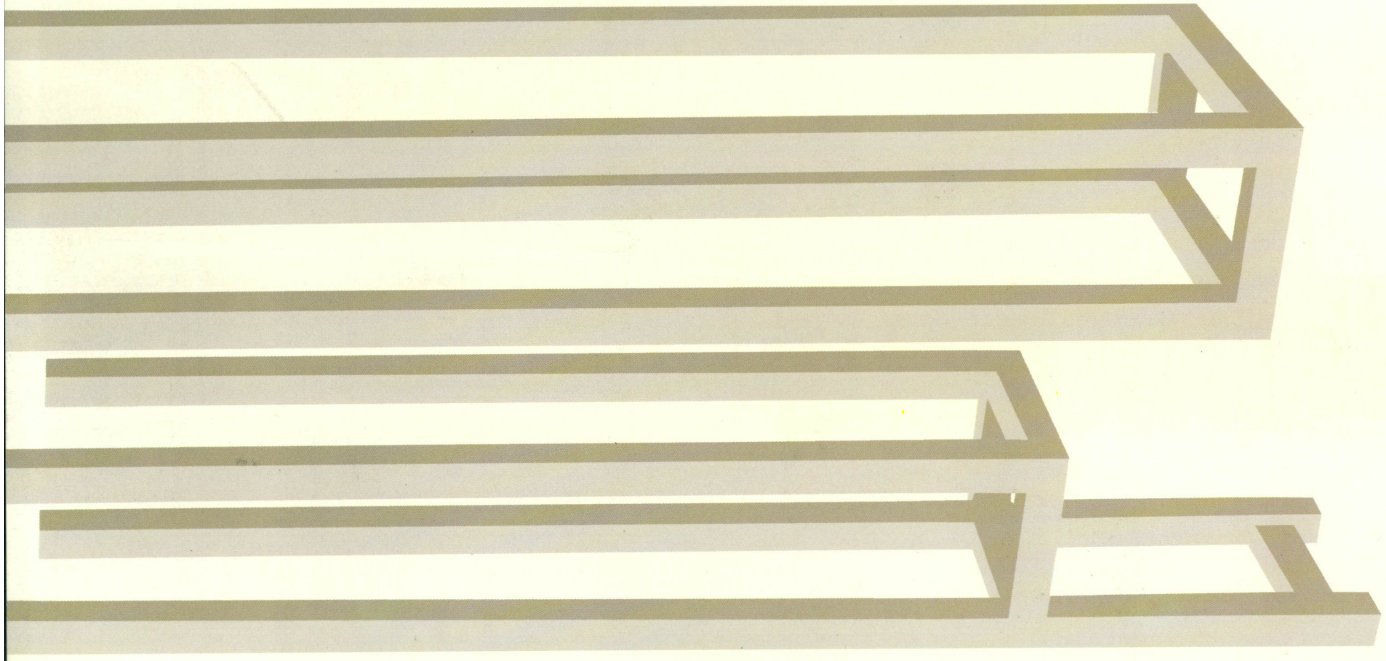
SETTEMBRE 1989

JOSEF P. KLEIHUES, MUSEO A FRANCOFORTE

INTERVISTA A K. KÖNIG E J.-C. AMMANN

ITINERARIO: GIO PONTI E MILANO

STORIE DI SEDIE ITALIANE DEL DOPOGUERRA



UMBERTO RIVA, INTERNO A MILANO

LA GRAFICA DI NEVILLE BRODY

SALONE DEL MOBILE 1989: ANTICIPAZIONI

GIANFRANCO DI PIETRO, CONDOMINI A FIRENZE

Domus, rivista fondata nel 1928 da Gio Ponti

Editore/Publisher Giovanna Mazzocchi Bordone

Domus
Via Achille Grandi, 5/7 - 20089 Rozzano - Milano
Telefono (02) 824721 - Telex 313589 EDIDOM I
Telefax (Gr. II e III CCITT), (02) 2844282 o 3498293
Editoriale Domus
Presidente: Giovanna Mazzocchi Bordone
Direttore generale / General manager:
Giuseppe Ferraris Mortarino
Direzione amministrativa / Business manager: Mario Negri
International Product Manager: Dieter Flechsenberger
Promotion: Sabrina Dordoni, Vanna Fenwick (foreign), Annamaria Piazza
Domus Academy Edificio C1, Milano Fiori, 20090 Assago (MI), telefono (02) 8244017/8/9.
I lettori residenti all'estero per l'inoltro rapido della corrispondenza possono indirizzare a: / Domus foreign readers may want to use also the following address:
Domus Casella Postale 96, CH-6512 Giubiasco TI

Distribuzione Italia / Circulation Italy
A&G Marco, Via Fortezza 27, 20126 Milano
Distribuzione estero / Circulation foreign countries
SIES Via Chiossetto 18, 20122 Milano

Questo periodico è iscritto alla Federazione Italiana Editori Giornali

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

© Copyright 1928 Editoriale Domus S.p.A. Milano

Spedizione in abbonamento postale Gruppo III/70

Per ogni articolo è possibile richiedere la stampa di un quantitativo minimo di 1000 estratti. Per il preventivo di spesa rivolgersi a: Editoriale Domus, Via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano - Milano / Reprints of each article (minimum 1000 copies) may be ordered. Write for the estimate of cost to: Editoriale Domus, Via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano - Milano (Italy).
Coloro che desiderano copie arretrate della nostra rivista possono recarsi al Centro Domus Arte, Via Manzoni 37, Milano, oppure alla nostra sede di Rozzano. È altresì possibile ricevere le copie a domicilio; basterà compilare e spedire un bollettino di c.c. postale n. 55953202 a Ufficio Vendite Editoriale Domus, Via A. Grandi 5/7, 20089 Rozzano (Milano), indicando chiaramente sulla causale i numeri desiderati. Si prega accertarsi sempre della effettiva disponibilità delle copie telefonando ai numeri 02/82472455-82472357.

Direttore / **Managing editor** Mario Bellini

Vicedirettore / **Deputy editor** Vittorio Magnago Lampugnani

Art director Italo Lupi

Staff editoriale / **Editorial staff**
Marianne Lorenz *caporedattore*
Gianmario Andreani *libri*
Manolo De Giorgi *interni*
Enrico Morteo *industrial design*
Ermanno Ranzani *architettura*
Pierre Restany *inviato speciale*
Marco Romanelli *furniture design*
Luigi Spinelli *itinerari*
Paola Tamborini *news*
Maria Cristina Tommasini *caposervizio rassegna e news*

Grafici / **Graphic designers** Giuseppe Basile *(responsabile)*, Claudio Marchi, Fernanda Sarmento

Segreteria Maria Grazia Baro, Valeria Bonafé, Marina Conti

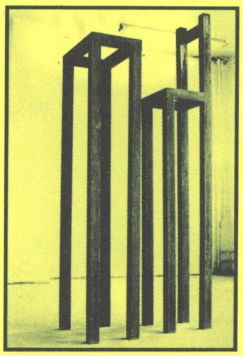
Archivio/Archive Paolo Caruso

Hanno collaborato a questo numero / Contributors to this issue: Elena Agazzi, Johannes Albrecht, Jean-Christophe Ammann, Paola Antonelli, Gino Anzivino, Mauro Baracco, Luca Basso Peressut, Elena Bellini, Carlo Bertelli, Maria Biamonti, Fabia Calvasina, Pierluigi Cerri, Aldo Colonetti, Anna Dell'Orto, Corinna Ferrari, Luca Gazzaniga, Edoardo Guazzoni, Giovanni Klaus Koenig, Kasper König, Arturo Lanzani, Marta Laudani, Serena Maffioletti, Massimo Marra, Paolo Morello, Walter A. Noebel, Donatella Paterlini, Lorenzo Pellizzari, Laura Peretti, Elena Pontiggia, Vittorio Savi, Gianfranco Torri, Patrizia Valle, Marco Visconti.
Fotografie di / Photographs by: Anghinelli, Archivio Domus, Archivio Pontì, Ballo & Ballo, Gabriele Basilico, Helene Benet, Davide Besana, Maurizio Buscarino, Bitetto Chimenti, Paolo Depietri, H. Durrston Sailor, Paolo Frassinetti, Peter Gauditz, Manfred P. Kage, Misfeldt, Paolo Monti, Ivan Nemec, Francesco Radino, Ringstat, Isabelle Rodriguez, Schnackenburg & Brahl, Bert von Bassewitz, Egon von Fürstenberg, Franz Wimmer.
Traduzioni a cura di / Translations by: Chiara Antonelli, Chris Charlesworth, Enrico Gualini, Paul Goodrick, Elena Korach, Isabella Longo, Vicky Nicholls, Virginia Shuey-Vergani, Rodney Stringer.

Agenti regionali per la pubblicità
ABRUZZO E MOLISE: Ercole di Fiore, Via Ancona 40, 65100 Pescara, telefono (085) 32122
PIEMONTE/VALLE D'AOSTA (escluse le province di Alessandria, Vercelli, Novara): Luciana Polcari, C.so Vittorio Emanuele II 100, 10121 Torino, telefono (011) 543244
VENETO, FRIULI-VG E TRENTINO/ALTO ADIGE: Nicoletta Paperetti Mannucci, Via Monte Solarolo 2, 35141 Padova, telefono (049) 8717671
EMILIA ROMAGNA E MARCHE: Pubitarget, Via delle Lame 61/A, 40124 Bologna, telefono (051)) 522365
TOSCANA E UMBRIA: Futura s.n.c., Via Buonvicini 21, 50132 Firenze, telefono (055) 573968-574396
LAZIO, CAMPANIA, CALABRIA, BASILICATA, SICILIA: Intermedia, L.go F. Anzani 19, 00100 Roma, telefono (06) 5894534
Fotoriproduzioni: Newsele srl
Fotocomposizione e titoli: News/Clow
Stampa: Ripalta Industrie Grafiche, Cassina de' Pecchi

NUMERO 708 — **domus** — SETTEMBRE 1989
MONTHLY REVIEW OF ARCHITECTURE INTERIORS DESIGN ART

4 3



In copertina, rielaborazione dell'opera di Miles Davies, «Table and chair», acciaio, cm 207x60x37.

Autore		Titolo	Luogo	Progettista	Fotografo
Mario Bellini		II Editoriale			
	Corinna Ferrari	1 Interventi a Ginevra		Daniel Buren	Egon v. Fürstenberg
	E.M.	4 O-Product, macchina fotografica Olympus			
	Serena Maffioletti	6 Wine bar «Tre Merli»	*New York*	Brambilla/Carmi	H.D. Sailor/I. Rodriguez
	Walter A. Noebel	8 Centro comunale	*Wädenswil*	Bernd Albers	
	Gianfranco Torri	10 Il manifesto francese di pubblica utilità (1985-88)	*Grugliasco (TO)*		
	Laura Peretti	12 Die Walküre	*Bologna*	Pierluigi Pier'Alli	Maurizio Buscarino
	Marta Laudani	16 Papertex	*Ritva Poutila*		
	VML	18 Libri d'artista			Peter Gauditz
	Carlo Bertelli	20 Il disegno italiano ad Aspen: la cultura delle 999 città			Davide Besana
	Johannes Albrecht	24 L'era della meccanizzazione in architettura/Architecture takes command in architecture			Manfred P. Kage
VML		29 Jean-Christophe Ammann, Kasper König: Arte, architettura e spazio pubblico			Salvatore Licitra
V. Magnagno Lampugnani		41 Museo di Preistoria	*Francoforte/Meno*	Josef Paul Kleihues	Ivan Nemec
Vittorio Savi		52 Quartiere residenziale	*Rovezzano (FI)*	Gian Franco Di Pietro	Paola Depietri
Luca Gazzaniga		62 Casa Becker	*Monaco*	Heinz Hilmer/Christoph Sattler	F. Wimmer/v.Bassewitz
Marco Romanelli		70 Casa Insinga	*Milano*	Umberto Riva	Francesco Radino
Paolo Morello		81 L'allestimento della galleria di Palazzo Abatellis	*Palermo*	Carlo Scarpa	Paolo Monti
Pierluigi Cerri		88 Neville Brody grafica 1980-1989			
E.B., E.M., M.R.		94 Storie di sedie. Il progetto italiano dopo il 1947			
Giovanni Klaus Koenig		120 Milano '89. Letto «tappeto volante», Interflex		Enzo Mari Associati	Ballo & Ballo
Mauro Baracco		125 Milano '89. Lampada «Mont Juic»		Santiago Calatrava	Ballo & Ballo
Marco Visconti		128 Milano '89. «La Chaise», MoMA '38/Vitra '89		Charles e Ray Eames	
		V Libri/Books			
Donatella Paterlini		XI Itinerario Domus 49: Ponti e Milano			
		XVI Calendario dei concorsi, dei congressi e delle mostre di architettura, design, arte			
Rassegna		Mobili: produzione '89			

WOVON MAN NICHT SPRECHEN KANN, DARÜBER MUSS MAN SCHWEIGEN

The tradition begun with the September essay of three years ago, and continued annually since then with the editorials of that month, requires that on this occasion, too, the subject – as many still like to call it – of «design» be once again resumed. Or better, as seems to me clearer and simpler, the subject of projects or drawings for machines, ornaments and furniture. But in view of the very big differences between these three types of merchandise – witness the different categories of industrialists, the different manifestations of goods and their evolution, and the different expectations of their consumers or ultimate recipients – I shall confine myself to talking about furniture, or more emblematically, about chairs. The reason also being to avoid once again the snares of «design». For under the no longer rainproof umbrella of its equivocal jargon, this term hides senseless aspirations, still artificially kept alive by the petulant and boring superintendence of trade associations, by the naive methodologism of many teaching structures and by belated official recognition in some major industrial nations.

Again speaking, therefore, of chairs, let us try this time to re-establish a specific critical lexicon with reference to this particular item of furniture. It is thus founded on its profound and rich culture of use and manufacture, rather than on abstract or vaguely ethico-functional considerations. We shall try to use – apropos the chair – such old-fashioned words as beauty, comfort, durability, lightness, appropriateness, character, representativeness, value, etc., to analyse their meaning and to compare them with the conventional terminology of the «design» world.

Naturally no one is interested any more in defining what beauty is. But the history of chairs is rich in very beautiful creations. Moreover the designing of a beautiful chair is (or ought to be) still the main goal of anybody embarking on the difficult profession of design, even if not everyone will be prepared to admit it. Every chair, but especially every beautiful chair, is obviously also expected to be comfortable. That is the way it's been since the very first models in history: the chair which the son of pharaoh Amenhotep III sat on is an extraordinary masterpiece not only for its beauty and structural brilliance, but also for the maturity of its anatomical solutions. Naturally it must be understood that comfort too is a markedly «cultural» and complex concept. And it makes today's claim to substitute that concept with «ergonomic study» even cruder, by covering with a pseudo-scientific patina an outward display that often serves to camouflage a second-rate design. Durability, often and extraordinarily associated with lightness, is testified in the chairs of the past by their longevity. An enormous number of chairs can still be found in perfect condition in our houses and on the antique market, at prices often competitive with current production.

The more recent developments, aimed, with the use of experimental materials and techniques, at achieving extra-light chairs, are praiseworthy and interesting. But it must not be forgotten that those results have been attained at insane costs and sacrifices to comfort. Meanwhile the record for lightness won by the splendid chairs, which weighed little more than seven hundred grammes, made at Chiavari by Campanino at the beginning of the eighteenth century, is still largely unbeaten. The first plastic chairs of the 1970s weighed about four kilograms, and the latest prototypes in carbon composites still weigh about one.

It will be advisable in the case of a chair, to replace the chameleonic and simplistic concept – still used and increasingly abused – of functionality, by that of appropriateness; not only and not so much to use, as to place, to context, occasion, rites and life-styles.

This typological, and parallel semantic richness necessary to signify the intricacy and breadth of our culture of living, explains the great difficulty (but also the irresistible temptation) to bend the chair, or the world of furniture more generally, to the logic of the most advanced industrial production. It bears out however the necessity for and the value of maintaining and practising a language that speaks of the chair, founded on the accumulation of its entire and concrete historical perspective and on the conscious rejection of all design metaphysics.

WOVON MAN NICHT SPRECHEN KANN, DARÜBER MUSS MAN SCHWEIGEN

«Di ciò che non si può parlare bisogna tacere». Ludwig Wittgenstein, Tractatus logicus-philosophicus

La tradizione cominciata con il saggio del settembre di tre anni fa e continuata con gli editoriali di settembre degli anni successivi vuole che anche in questa occasione si riprenda a parlare – come a molti piace ancora dire o sentire dire – di «design». O meglio – come a me sembra più chiaro e semplice – del progetto o del disegno di macchine, di suppellettili e di mobili. Ma poiché questi ambiti sono diversissimi tra loro, come testimoniano appunto le diverse categorie di imprenditori, le diverse manifestazioni merceologiche e le diverse attese del consumatore o destinatario finale ad essi riferibili, mi limiterò a parlare di mobili o più emblematicamente di sedie. Anche per evitare ancora una volta le insidie del termine «design» che nasconde, sotto l'ombrello bucato del suo equivoco uso gergale, aspirazioni disciplinari insensate, mantenute ancora artificialmente in vita dal movimentismo petulante e noioso delle associazioni di categoria, dal metodologismo ingenuo di molte strutture didattiche e dal tardivo riconoscimento ufficiale in alcune grandi nazioni industriali.

Parliamo ancora di sedie, quindi, e proponiamoci questa volta di ristabilire un lessico critico specifico, legato a questo particolare arredo e fondato dunque sulla sua profonda e ricca cultura d'uso e di costruzione, piuttosto che su astratte e generiche considerazioni etico-funzionali. Proviamo ad usare – a proposito della sedia – parole all'antica come bellezza, comodità, durabilità, leggerezza, appropriatezza, carattere, rappresentatività, valore ecc., ad analizzarne il significato e a confrontarle con la terminologia convenzionale del mondo del «design».

Naturalmente nessuno ha più interesse a definire che cosa sia la bellezza, ma la storia della sedia è ricca di bellissime sedie e disegnare una bella sedia è (o dovrebbe essere) ancora l'obiettivo principale di chi si accinge a questa difficile impresa, anche se non tutti saranno disposti ad ammetterlo. A ogni sedia, ma soprattutto a una bella sedia si richiede di essere anche comoda, ovviamente. E così è sempre stato sin dai primissimi esemplari della storia: la sedia del figlio del faraone Amenophis III è un capo d'opera straordinario non solo per la bellezza e la genialità strutturale ma anche per la maturità delle soluzioni anatomiche. Naturalmente si deve comprendere che anche la comodità è un concetto fortemente «culturale» e ciò rende ancora più rozza la pretesa odierna di sostituire questo complesso concetto con lo «studio ergonomico», rivestendo di una patina pseudoscientifica una pratica pretestuosa che serve spesso a coprire un progetto modesto.

La durabilità, spesso e straordinariamente associata alla leggerezza, è testimoniata nelle sedie del passato dalla loro longevità: una enorme quantità di sedie è ancora disponibile perfettamente funzionanti nelle nostre case e sul mercato dell'antiquariato a un prezzo che è spesso concorrenziale con la produzione attuale.

Sono lodevoli e interessanti i più recenti esperimenti tendenti, con l'impiego di materiali e tecniche sperimentali, a ottenere sedie particolarmente leggere, ma non si deve dimenticare che quei risultati si sono ottenuti a fronte di costi insani e di sacrifici sulla comodità, mentre rimane largamente imbattuto il record di leggerezza raggiunto dalle splendide sedie prodotte a Chiavari dal Campanino all'inizio del Settecento, che superavano di poco i settecento grammi. Le prime sedie di plastica degli anni Settanta pesavano circa quattro chili e gli ultimi prototipi in compositi di carbonio pesano ancora più di un chilo.

Al camaleontico e sempliciotto concetto – ancora usato e sempre più abusato – di funzionalità, nel caso di una sedia converrà sostituire quello della appropriatezza, non solo e non tanto all'uso, quanto al luogo, al contesto, all'occasione, al rito, allo stile di vita.

Questa ricchezza tipologica e la parallela ricchezza semantica necessarie a significare la complessità e l'articolazione della nostra cultura dell'abitare, spiegano la grande difficoltà (ma anche l'irresistibile tentazione) a piegare la sedia, o il mondo degli arredi più in generale, alla logica della produzione industriale più avanzata. Esse confermano però la necessità e il valore del mantenimento e della pratica di un linguaggio che parli della sedia, fondato sull'accumularsi della sua intera e concreta prospettiva storica e sul consapevole rifiuto di ogni metafisica progettuale.

MARIO BELLINI

Pierluigi Pier'Alli
regista, scenografo, costumista è nato a Firenze ed è laureato in architettura. Inizia l'attività teatrale nel 1968 con la costituzione del Gruppo «Ouroboros» con cui collabora fino al 1981. Tra le sue recenti messe in scena *Winnie, dello Sguardo* del 1978 tratto da *Giorni felici* di Beckett con musica di Sylvano Bussotti, *Lohengrin* di Salvatore Sciarrino alla Piccola Scala e il *Trittico* di Schoenberg alla Scala nel 1983. Nel 1987 il Teatro Comunale di Bologna gli commissiona la *Tetralogia* di Wagner. Del novembre 1987 è l'*Oro del Reno*, del 1988 la *Walkiria*. *Sigfrido* e il *Crepuscolo degli dei* sono in preparazione per le prossime stagioni.

Ritva Poutila
frequenta l'accademia di arte industriale (oggi University of Industrial Art) di Helsinki negli anni 1954-59. Apre uno studio nel 1960 progettando tessuti d'arredamento per imprese finlandesi e straniere, coordinandone anche la produzione, ma creando anche tessuti d'arte in edizione limitata. Negli anni Ottanta lavora inoltre per l'abbigliamento. Nel 1987 inizia la sperimentazione con i tappeti in spago di carta (Woodnotes Oy), e, dal 1988, il lavoro con il vetro (Hadeland Glassverk, Norvegia); nello stesso anno collabora con l'International Trade Center delle Nazioni Unite in Tailandia per le sete. Numerosi premi: dalla Medaglia d'Oro della Triennale di Milano del 1960, al premio di stato (finlandese) per l'arte industriale del 1981, al recente «Oscar» di Paritex 88 (Parigi) per i tessuti in carta. Mostre personali e collettive in tutto il mondo.

Josef Paul Kleihues
nasce nel 1933 in Vestfalia. Frequenta la Technische Universität di Stoccarda e, dal 1957 al 1959, la Technische Universität di Berlino. Dal 1960 lavora nello studio di Peter Poelzig. Nel 1962 apre il suo studio, sempre a Berlino. Dal 1973 è professore di Composizione e teoria dell'architettura all'Università di Dortmund presso la quale, nel 1975, organizza i primi «Dortmunder Architekturtage» (simposi su problemi teorici dell'architettura contemporanea). Dal 1979 al 1987 è direttore del settore «Nuove costruzioni» della Internationale Bauausstellung Berlin (IBA). Tra i suoi progetti realizzati, l'officina centrale della nettezza urbana di Berlino-Tempelhof (1969-83), l'isolato 270 sul Vinetaplatz a Berlino (1975-77), l'ospedale di Neukölln, sempre a Berlino (1977-86), e il centro commerciale e residenziale di Wulfen (1979-82). Attualmente ha numerosi cantieri aperti in Germania (Amburgo, Berlino, Sindelfingen) e all'estero (Vienna). Insegna alla Cooper Union di New York.

Gian Franco Di Pietro
nasce a Lugo di Romagna nel 1935. Studia architettura a Firenze dove si laurea nel '61 con Ludovico Quaroni. Dal '63 al '71 è assistente di Edoardo Detti con il quale collabora a diversi progetti di architettura e urbanistica. Dal 1980 è ordinario di progettazione urbanistica alla Facoltà di Firenze, città in cui vive e lavora. Tra i lavori di urbanistica si ricordano i piani per i centri storici di S. Giovanni V. e Sansepolcro, i PRG di Lugo e Pietrasanta nei quali ha cercato, insieme alla più ampia tutela dei valori esistenti, di promuovere l'unità di architettura e urbanistica. Tra i lavori di architettura: il concorso per la nuova Università di Firenze (con il gruppo Amalasunta) e il successivo progetto per il polo universitario di Sesto Fiorentino, il Liceo scientifico di Faenza e un quartiere per 110 alloggi a Compiobbi (Fiesole). I suoi scritti riguardano la tradizione architettonica e urbanistica in Toscana e, in particolare, l'architettura rurale.

Pagine 12 - 15

Christoph Sattler
nasce a Monaco nel 1938; frequenta la scuola germanica di Roma dal 1952 al '57; studia architettura al Politecnico di Monaco dal 1957 al '63; nel 1960 è nello studio di Rudolf Schwarz e nel 1962 in quello di Peter C. von Seidlein. Negli anni 1963-65 segue i corsi dell'IIT di Chicago (Myron Goldsmith e Ludwig Hilberseimer); nel 1964 lavora nello studio di Mies van der Rohe e nel 1965 consegue il Master of Science presso l'IIT. Ritornato a Monaco, lavora nell'ufficio di progettazione della «Neue Heimat Bayern», fino al 1973. Inizia la collaborazione con Heinz Hilmer nel 1968 con il quale fonda uno studio professionale nel 1974.

Pagine 16 - 17

Heinz Hilmer
nasce a Münster nel 1936. Studia architettura al Politecnico di Monaco di Baviera dal 1957 al '63, laureandosi nel 1965. Dal 1965 al '68 è funzionario dell'ente bavarese per l'amministrazione degli edifici statali (Bayerische Staatsbauverwaltung); negli anni 1968-78 lavora come progettista della «Neue Heimat Bayern» (edilizia popolare), iniziando nel 1968 la collaborazione con Christoph Sattler, con il quale nel 1974 costituisce lo studio Hilmer & Sattler.

Pagina 41 - 51

Carlo Scarpa
nasce nel 1906 a Venezia. A soli 13 anni supera l'esame di ammissione all'Accademia e, ancora studente, inizia la propria attività professionale. Appena laureato, nel 1926, insegna presso l'Istituto Superiore di Architettura di Venezia, attività che proseguirà per tutta la vita. Nel 1933 prende avvio la collaborazione con la Venini. Nel 1935 ottiene la prima commessa pubblica di rilievo: il restauro di Ca' Foscari. Del 1937 è la prima mostra da lui curata, «Oreficeria veneziana». Nel 1945 è incaricato del riordino generale delle Gallerie dell'Accademia. Nel 1948 è suo l'allestimento della retrospettiva di Klee alla XXIV Biennale. Nel 1958 si inaugura a Verona la prima parte del restauro del Museo di Castelvecchio. Fra le sue opere si ricordano il restauro di Palazzo Querini Stampalia e il negozio Olivetti a Venezia (1959); la casa Veritti a Udine (1955-60); l'ampliamento della Gipsoteca Canoviana di Possagno (1957); la mostra di Wright alla XII Triennale (1960); il padiglione del Veneto a «Italia '61» a Torino; la tomba Brion nel cimitero di San Vito d'Altivole (Asolo). Carlo Scarpa muore in Giappone, nel '78.

Pagine 52 - 61

Neville Brody
nasce a Londra nel 1957. Frequenta il corso di arte e design del Hornsey College of Art nel 1976-77, per specializzarsi poi al London College of Printing conseguendo il BA Graphic Design nel 1979. Stabilisce un rapporto di lavoro molto intenso con la Fetish Records portando avanti gli esperimenti degli anni di studio. Nel 1981 incontra Nick Logan che stava per lanciare una rivista di musica, *The Face*, della quale Brody sarà l'art director per cinque anni. Lascia *The Face* nel 1986 per dedicarsi ad una nuova iniziativa dello stesso editore, la rivista per uomo *Arena*, pubblicazione della quale è tuttora l'art director. Nello stesso periodo crea oltre duecento copertine del settimanale londinese *City Limits*, riprogetta riviste come *Artscribe* e *New Socialist*, lavora con *The Tatler* e, nel 1989, con il mensile tedesco *Tempo*. Nel suo studio londinese cura l'immagine grafica di numerosi clienti, fra cui The Body Shop, Katherine Hamnett, Nike, The Guardian, EMI, Virgin, CBS, Bloomingdales, Channel 4, Condé Nast, ITV, Mike Tyson, The National Theatre, Michael Tippett, Greenpeace, Linotype, Parco e Swatch.

Pagine 62 - 69

Pagine 62 - 69

Pagine 81 - 87

Pagine 88 - 93

DOMUS N.708 - SEPTEMBER 1989

"WOVON MAN NICHT SPRECHEN KANN, DARUEBER MUSS MAN SCHWEIGEN"

The tradition begun with the September essay of three years ago, and continued annually since then with the editorials of that month, requires that on this occasion, too, the subject - as many still like to call it - of "design" be once again resumed. Or better, as seems to me clearer and simpler, the subject of projects or drawings for machines, ornaments and furniture. But in view of the very big differences between these three types of merchandise - witness the different categories of industrialists, the different manifestations of goods and their evolution, and the different expectations of their consumers or ultimate recipients - I shall confine myself to talking about furniture, or more emblematically, about chairs.

The reason also being to avoid once again the snares of "design". For under the no longer rainproof umbrella of its equivocal jargon, this term hides senseless aspirations, still artificially kept alive by the petulant and boring superintendence of trade associations, by the naive methodologism of many teaching structures and by belated official recognition in some major industrial nations.

Again speaking, therefore, of chairs, let us try this time to re-establish a specific critical lexicon with reference to this particular item of furniture. It is thus founded on its profound and rich culture of use and manufacture, rather than on abstract or vaguely ethico-functional considerations. We shall try to use - apropos the chair - such old-fashioned words as beauty, comfort, durability, lightness, appropriateness, character, representative ness, value, to analyze their meaning and to compare them with the conventional terminology of the "design" world. Naturally no one is interested any more in defining what beauty is. But the history of chairs is rich in very beautiful creations. Moreover the designing of a beautiful chair is (or ought to be) still the main goal of anybody embarking on the difficult profession of design, even if not everyone will be prepared to admit it. Every chair, but especially every beautiful chair, is obviously also expected to be comfortable. That is the way it's been since the very first models in history: the chair which the son of pharaoh Amenhotep III sat on is an extraordinary masterpiece not only for its beauty and structural brilliance, but also for the maturity of its anatomical solutions. Naturally it must be understood that comfort too is a markedly "cultural" and complex concept. And it makes today's claim to substitute that concept with "ergonomic study" even cruder, by covering with a pseudo-scientific patina an outward display that often serves to camouflage a second rate design.

Durability, often and extraordinarily associated with lightness, is testified in the chairs of the past by their longevity. An enormous number of chairs can still be found in perfect condition in our houses and on the antique market, at prices often competitive with current production. The more recent developments, aimed, with the use of experimental materials and techniques, at achieving extra-light

chairs, are praiseworthy and interesting. But it must not be forgotten that those results have been attained at insane costs and sacrifices to comfort. Meanwhile the record for lightness won by the splendid chairs, which weighed little more than seven hundred grammes, made at Chiavari by Campanino at the beginning of the eighteenth century, is still largely unbeaten. The first plastic chairs of the 1970s weighed about four kilograms, and the latest prototypes in carbon composites still weigh about one.

It will be advisable in the case of a chair, to replace the chameleonic and simplistic concept - still used and increasingly abused - of functionality, by that of appropriateness; not only and not so much to use, as to place, to context, occasion, rites and life-styles.

This typological, and parallel semantic richness necessary to signify the intricacy and breadth of our culture of living, explains the great difficulty (but also the irresistible temptation) to bend the chair, or the world of furniture more generally, to the logic of the most advanced industrial production. It bears out however the necessity for and the value of maintaining and practicing a language that speaks of the chair, founded on the accumulation of its entire and concrete historical perspective and on the conscious rejection of all design metaphysics.