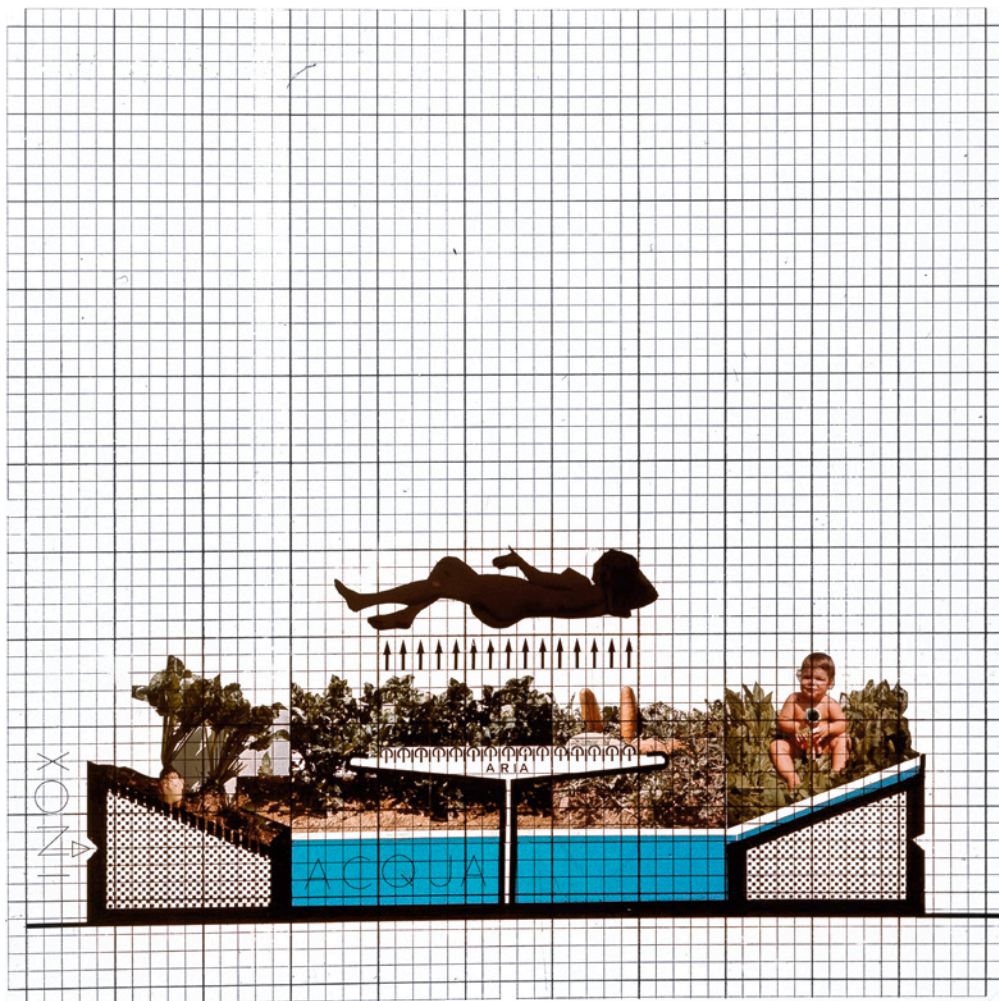


Ripensare il Made in Italy

Esperienze, questioni e progetti
di una cultura circolare e sostenibile

a cura di Andreas Sicklinger, Francesco Spampinato, Ines Tolic



Bologna
University Press



ALMA MATER STUDIORUM | DIPARTIMENTO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DI ARCHITETTURA

Collana del Dipartimento di Architettura – DA
Dottorato in Architettura e Culture del Progetto
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Direttore del Dipartimento: Fabrizio Ivan Apollonio

Comitato Scientifico:

Cristina Gonzalez Longo, Carola Hein, Piotr Kuroczynski, Dijon Moraes jr., Ana C. Mourao Moura,
Henrik Reeh, Rosa Schiano-Phan, Uwe Schroeder

Comitato di Indirizzo: Collegio del Dottorato in Architettura e Culture del Progetto

Tutti i contributi pubblicati all'interno della Collana sono sottoposti a un processo di *double-blind peer review*.



ALMA MATER STUDIORUM | DIPARTIMENTO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DI ARCHITETTURA



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU



**Ministero
dell'Università
e della Ricerca**



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA

Studio condotto nell'ambito del Partenariato Esteso MICS (Made in Italy Circolare e Sostenibile), finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU (PIANO NAZIONALE DI RIPRESA E RESILIENZA (PNRR) - MISSIONE 4 COMPONENTE 2, INVESTIMENTO 1.3 – D.D. 1551.11-10-2022, PE00000004). I punti di vista e le opinioni espresse sono tuttavia solo quelli degli autori e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione europea o della Commissione europea. Né l'Unione Europea né la Commissione Europea possono essere ritenute responsabili per essi.

Fondazione Bologna University Press

Via Saragozza 10, 40123 Bologna

tel. (+39) 051 232 882

ISSN 2385-0515

ISBN: 979-12-5477-668-1

ISBN online: 979-12-5477-669-8

DOI: 10.30682/9791254776698

Copyright © Authors 2025

CC BY 4.0 License

www.buonline.com

info@buonline.com

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per l'utilizzo delle immagini contenute nel volume nei confronti degli aventi diritto.

In copertina: Gruppo 9999, *Vegetable Garden House*, fotomontaggio, 1971 (part.). Courtesy 9999/ Elettra Fiumi.

Progetto grafico: Gianluca Bollina-DoppioClickArt (Bologna)

Impaginazione: Oltrepagina (Verona)

Prima edizione: dicembre 2025

Ripensare il Made in Italy

Esperienze, questioni e progetti
di una cultura circolare e sostenibile

a cura di Andreas Sicklinger, Francesco Spampinato, Ines Tolic

SOMMARIO

- 7 Introduzione
Saper fare, ma con consapevolezza: prove di rilettura del Made in Italy
Andreas Sicklinger, Francesco Spampinato, Ines Tolic

ESPERIENZE

- 15 *Ecologie radicali. Architettura radicale e pensiero ambientalista*
Francesco Spampinato
- 29 *Raccontare la complessità. Dalla Triennale di Milano verso un Made in Italy digitale e sostenibile*
Ines Tolic
- 45 *Storie di futuri. Visioni di sostenibilità nelle culture del design italiano (1969-1979)*
Elena Formia

QUESTIONI

- 63 *Inside/outside storytelling: "Made in Dolce Vita"*
Andreas Sicklinger
- 77 *Il design della moda nell'era dell'intelligenza artificiale: creatività, identità e futuro del Made in Italy*
Paolo Franzo
- 89 *Memorie d'impresa, luoghi e culture: interfacce generative e dispositivi estesi per risignificare il Made in Italy*
Daniela Anna Calabi, Benedetta Bellucci, Mario Bisson, Stefania Palmieri
- 105 *Progettare la transizione: materiali circolari e innovazione sostenibile nella filiera tessile italiana*
Ludovica Rosato

PROGETTI

- 123 *Alle radici del Made in Italy: la Mostra del Naturismo Futurista in Piemonte (1935)*
Elena Brianzi

- 129 *Life in plastic: il valore persistente delle icone del design in un futuro sostenibile*
Denis Domenichetti
- 133 *Made in Italy e Generazione Z: identità, percezioni e narrazioni del brand Italia*
Sara Battistini
- 139 *Hecho en México: la forma del Made in Italy come strumento di sviluppo*
Lavinia Marinelli, David Sánchez Ruano
- 145 *Sostenibilità tra arte e moda: il caso studio di Lottozero per un nuovo Made in Italy*
Maya De Martin Fabbro
- 149 *La pelle sostenibile: tra verità, innovazione e valore dell'artigianato*
Giada Alvaro
- 153 *Il Made in Italy tra tradizione tessile, design e comunità: un percorso di sostenibilità e innovazione*
Giulia De Camillis
- 157 *Sostenibilità e design: l'impegno di Bottega Veneta per un lusso responsabile*
Roberta Cuomo
- 163 *Una nuova visione di artigianato nel Made in Italy attraverso la progettazione di occhiali gioiello*
Raissa Tic
- 167 *Comunicazione interculturale tra automobili Made in Italy e consumatori cinesi: il dilemma del marchio automobilistico industriale italiano nell'era della Digital Intelligence in Cina*
Jing Zou

RACCONTARE LA COMPLESSITÀ DALLA TRIENNALE DI MILANO VERSO UN MADE IN ITALY DIGITALE E SOSTENIBILE

Ines Tolic

Introduzione

Questo contributo si inserisce nel progetto *EMOTIONAL – Experience Made in Italy: Immersive Storytelling Design for Contemporary Values and Sustainability*, finanziato dal Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR). Il progetto interpreta il Made in Italy come patrimonio culturale e industriale, profondamente radicato nel contesto storico e territoriale da cui trae origine (DELLAPIANA, 2022). Nel quadro della transizione digitale, promossa anche a livello istituzionale, esiste il rischio che le dimensioni valoriali e simboliche del Made in Italy vengano semplificate traducendosi, nel peggiore dei casi, in una mera riproduzione virtuale. Da qui l'esigenza di interrogarsi su come tradurre in ambienti digitali la complessità del design, intrecciando le potenzialità offerte dalle tecnologie con gli obiettivi della sostenibilità.

Il contributo prende avvio dalla Triennale di Milano e da alcune sue mostre che, dagli anni Settanta, hanno registrato l'emergere di una crescente sensibilità ecologica, oggi divenuta uno dei cardini delle trasformazioni in corso (SCODELLER, 2023, pp. 176-196). Attraverso queste scelte espositive, il saggio intende da un lato riaffermare il ruolo dell'atto di esporre per la cultura del design; dall'altro, proporre riflessioni utili allo sviluppo di narrazioni digitali immersive, capaci di eguagliare – per struttura e intensità – quelle delle mostre¹. Gli episodi di seguito analizzati sono rappresentativi sia della crescente urgenza ecologica, sia della capacità del design di reagire alle sfide proponendo scenari alternativi e occasioni di confronto. Questi casi studio non sono stati scelti solo per il loro valore simbolico, ma anche per la loro collocazione in momenti critici – come appunto lo è stata la recente pandemia di Covid-19, che ha dato impulso alla nascita del PNRR. Le diverse “crisi” sono qui intese non come

cesure o origini di nuovi paradigmi, bensì come «acceleratori di tendenze già in atto» (DOGLIO, 2021, p. 8); le mostre selezionate diventano quindi occasioni in cui tali tendenze trovano traduzione in spazio, forma e racconto. Utilizzando anche i materiali conservati nell'Archivio Storico della Triennale, si è ricostruita dunque una prima traccia che consente di seguire l'affermarsi della sensibilità ambientale e il progressivo emergere della questione ecologica come tema espositivo.

Lo spazio vuoto dell'habitat

La Triennale del 1973, intitolata *Lo spazio abitabile*, si svolge in un panorama «incupito dal fallimento ideologico e dalla crisi petrolifera» (ROMANELLI, 2016, p. 36)². L'istituzione stessa attraversava una fase delicata, segnata da difficoltà economiche e dal bisogno di rilanciarsi dopo la drammatica occupazione del 1968 (NICOLIN, 2011). Dopo cinque anni di silenzio, la XV edizione riaprì le porte in un clima di incertezza: priva di un tema unificante e di un coordinamento centrale, affidò ogni Sezione all'autonomia del proprio curatore³. Al mancato riconoscimento del Bureau International des Expositions (BIE) e alla scarsa partecipazione internazionale si aggiunsero critiche e polemiche; per i più ottimisti, come il presidente Remo Brindisi, esse rivelavano comunque «una buona vitalità dell'istituzione che, dopo il '68, sembrava morta e seppellita» (SCIANNA, 1973, pp. 138 e 141).

La curatela della Sezione italiana fu affidata all'architetto e urbanista Eduardo Vittoria (1923-2009) con una lettera del 24 novembre 1972. Vista la difficile situazione economica dell'ente, l'incarico aveva carattere onorifico e prevedeva solo il rimborso delle spese⁴. Pochi mesi più tardi, durante la conferenza stampa del 28 febbraio 1973, Vittoria presentò il tema della Sezione individuando nel concetto di *habitat* il fulcro della sua proposta. In un periodo in cui termini come *landscape* ed *environment* erano già diffusi – anche sulla scia della celebre mostra del Museum of Modern Art (MoMA) – egli preferì una parola mutuata dal lessico ecologico. Già in uso nel dibattito architettonico dagli anni Cinquanta (DAINESE, 2013, pp. 51-54), *habitat* aveva progressivamente ampliato i propri significati fino a consolidarsi nel linguaggio comune, comparando nei titoli di riviste,

convegni, trasmissioni e mostre, e diventando persino il nome dell'agenzia delle Nazioni Unite per gli insediamenti umani⁵. Nel progetto curatoriale di Vittoria, però, il termine assumeva una precisa connotazione socio-politica: non evocava soltanto nuove configurazioni dello spazio domestico, ma diventava uno strumento critico per interrogare le strutture economiche, normative e culturali che regolano l'accesso allo spazio e ne determinano la qualità. *Habitat* si proponeva così come parola chiave per immaginare stili di vita più equilibrati, in netto contrasto con le disfunzioni della società contemporanea, costretta a confrontarsi con

sterminati quartieri popolari abbandonati alla periferia dei centri urbani, ospedali disordinati e caotici, telefoni controllati, condizioni di lavoro spesso insopportabili, burocratizzazione di qualsiasi iniziativa, inquinamento dell'aria e dell'acqua, lira fluttuante, rincaro della vita, droga, strade intasate, censura, aborto, solitudine, disoccupazione, e poi ancora tutto il resto⁶.

La scelta di Vittoria appare quanto mai centrata: rifletteva il malessere del presente e, di conseguenza, la crisi del progetto moderno e dell'idea stessa di progresso. Parallelamente, rivelava l'emergere di una nuova sensibilità che ampliava il concetto di abitare, includendo dimensioni legate alla qualità della vita e al rapporto con il territorio.

Vittoria decise di non concentrarsi sull'"inventario degli avvenimenti passati", ma di rivolgere l'attenzione ai cambiamenti già in atto. A suo giudizio, l'approccio cronologico e descrittivo delle edizioni precedenti finiva per oscurare la portata dei mutamenti nella società contemporanea, dove i modi di vita non coincidevano più con le norme abitative consolidate (VITTORIA, 1973b, pp. 20-21). Questo scarto richiedeva, secondo il curatore, di attribuire nuovi significati agli elementi dell'ambiente progettato, per dare forma a "oggetti alternativi" capaci di costruire un altro habitat, basato su relazioni solo parzialmente conosciute⁷. Il design, in questa prospettiva, non si limitava più alla produzione di oggetti o alla configurazione degli spazi, ma si estendeva alla generazione di significati, emozioni e relazioni.

Collocata al piano terra del Palazzo dell'Arte, la Sezione italiana si articolava in un percorso coperto da grandi vele in tessuto elastico Diolen spalmato con PVC, una delle quali fungeva



da schermo per la proiezione di immagini di città e paesaggi (fig. 1). Sotto le vele, Vittoria disponeva prototipi e progetti per ambienti individuali e collettivi, concepiti per mettere in scena nuove forme di organizzazione dello spazio: libero, flessibile, aperto al cambiamento – e al dissenso. Parte integrante dell’allestimento era il contributo di pittori, grafici e scultori, le cui opere offrivano interpretazioni e riflessioni sulla vita quotidiana: «un insieme di “cose” per vivere un po’ meglio»⁸. A completare il percorso, una selezione di oggetti veniva presentata su un nastro trasportatore Crescent Conveyor, che accentuava il carattere mutevole e dinamico dell’insieme. Questo ambiente – pur definito “vuoto” – si rivelava in realtà carico di potenzialità, pensato per stimolare la ricerca di nuovi valori e promuovere una qualità della vita più in sintonia con l’ambiente (fig. 2).

Ponendo l’accento sull’urgenza di liberarsi da “significati precedenti”, “pregiudizi, convenzioni, abitudini” e contrastando l’idea di una società “immobile e definitiva”, la Sezione italiana non si limitava a esporre oggetti, ma li impiegava come strumenti di dialogo con i visitatori, invitati a riflettere sulla possibilità di «costruire un habitat [...] nel quale la persona umana possa sviluppare e plasmare la propria abitazione in base a un modo di vivere e a valori consapevolmente scelti» (VITTORIA, 1973a, pp. 55-56).

Vittoria metteva così in discussione lo «stato di fatto dell’abitare [...] irrimediabilmente vecchio e inadeguato», sostenuto da

1. XV Triennale di Milano, 1973. Sezione italiana. *Lo spazio vuoto dell’habitat*, ordinamento e allestimento di Eduardo Vittoria. Stampa fotografica gelatina bromuro d’argento su carta, cm 24x30. Archivio Fotografico ©Triennale di Milano.



2. XV Triennale di Milano, 1973. Sezione italiana. *Lo spazio vuoto dell'habitat*, Nastro trasportatore Crescent Conveyor. Stampa fotografica gelatina bromuro d'argento su carta, cm 24x30. Archivio Fotografico ©Triennale di Milano.

una «barriera pietrificata di idee, concetti, programmi ispirati al più vieto senso comune» (VITTORIA, 1973a, p. 56). Parallelamente, sottolineava l'importanza degli ambienti naturali non come «un generico spazio non costruito», ma come «un bene offerto agli individui di una collettività»⁹. Per costruire il futuro da lui immaginato serviva un ripensamento radicale del progetto, capace di sostituire la frammentazione settoriale con una visione sistemica:

dalla costruzione di singoli pezzi sommati l'uno all'altro si passa alla costruzione di un pezzo di paesaggio; dalla dimensione lottizzabile, che è un modo di suddividere la superficie del terreno a disposizione in aree edificabili, si passa alla dimensione dell'ambiente, che è un modo per organizzare aria, luce, vegetazione e oggetti costruiti in un insieme “fatto ad arte” per le ore, i giorni, le stagioni della vita. Un insieme sostanzialmente diverso dall'originario supporto naturale, che richiede la globalità del processo costruttivo, cioè la sostituzione del simultaneo al susseguente, ponendo termine ai concetti di urbanistica e architettura quali li abbiamo conosciuti negli ultimi cinquecento anni¹⁰.

Per la sua collocazione, la Sezione italiana dialogava idealmente con quelle dedicate all'Architettura, curata da Aldo Rossi, e al Design, affidata a Ettore Sottsass jr. con Andrea Branzi. Da un lato, Vittoria proponeva un'architettura leggera, costruita con vele che definivano uno spazio fluido, aperto a molteplici relazioni e interpretazioni: un'alternativa radicale rispetto alle proposte di Rossi, incentrate sull'autonomia formale della disciplina. Dall'altro, il "vuoto" dell'habitat entrava in risonanza – seppur da prospettive diverse – con quello della Sezione sul Design internazionale, dove al posto degli oggetti venivano presentati materiali audiovisivi. In quel caso si trattava di un vuoto sperimentale, volto a interrogare i linguaggi del design; per Vittoria, invece, di uno spazio liberato da convenzioni e abitudini consolidate, aperto a una riflessione sull'abitare in chiave ambientale e sostenibile. Critico verso Rossi e Sottsass jr., Bruno Zevi accolse con favore la proposta di Vittoria, che dava forma a «un'architettura che è il contrario di quella pietrificata, dove l'oggettivo e il soggettivo si affrontano per armonizzarsi in un equilibrio in ogni istante minacciato» (ZEVI, 1973, p. 18). Il progetto gli ricordava la cupola geodetica di Richard Buckminster Fuller all'Expo di Montreal (1967), della quale *Lo spazio vuoto dell'habitat* appariva come «una versione italiana, domestica, arricchita da una buona dose di ottimismo» (ZEVI, 1973, p. 18). Una mostra coraggiosa, secondo Zevi, che – nonostante crisi, tensioni e contraddizioni del momento – mirava a orientare le culture del progetto verso la costruzione di un habitat sostenibile, in cui sotto la stessa vela potessero convivere le necessità dell'uomo e le ragioni dell'ambiente.

Il giardino delle cose

L'inizio degli anni Novanta segnò una nuova fase per la Triennale, che si dotò di un nuovo ordinamento e assunse la denominazione di "ente autonomo La Triennale di Milano"¹¹. Introdotti a seguito di un lungo silenzio dell'istituzione, gli aggiustamenti miravano a superare la crisi economica ereditata dai decenni precedenti e a trasformare l'istituzione in un centro permanente di produzione culturale, aperto al dialogo con la città e alle collaborazioni nazionali e internazionali. La XVIII edizione

coincise con un momento politicamente complesso per l'Italia, aggravato dall'inchiesta "Mani Pulite", esplosa a poche settimane dall'inaugurazione. L'ansia che caratterizzava la condizione contemporanea fu sintetizzata da Almerico De Angelis sulle pagine de *Il Mattino*: «La nevrosi è collettiva, ed è il risultato [...] della frantumazione del mondo in schegge impazzite a cui non sappiamo dare un ordine» (DE ANGELIS, 1992). Inaugurata il 6 febbraio 1992 alla presenza di Nilde Iotti e intitolata *La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale*, la Triennale si poneva in diretto dialogo con le urgenze del presente, guardando a un contesto internazionale e sintonizzandosi con gli obiettivi di uno "sviluppo sostenibile". Questo concetto, cresciuto alla fine degli anni Ottanta grazie alla Commissione mondiale per l'ambiente e lo sviluppo, definiva la sostenibilità come equilibrio tra crescita economica e salvaguardia ambientale¹².

Come spiegò l'architetto Alberto Cavalli, Commissario Straordinario subentrato a Eugenio Peggio nel novembre 1990 a causa della prematura scomparsa di quest'ultimo, la XVIII Triennale fu dedicata ancora una volta all'abitare, ma con significati inediti. In un'epoca in cui «nature is being increasingly modified (or redesigned)», la casa dell'uomo veniva proiettata su scala planetaria¹³; al tempo stesso, l'esposizione apriva la riflessione sulla dimensione virtuale, ovvero sul «ruolo che le tecnologie elettroniche [...] e quelle informatiche [...] possono svolgere nella prospettiva di uno "sviluppo sostenibile"»¹⁴. Scala globale e dimensione virtuale costituivano così i due poli attorno a cui si articolavano le sezioni della XVIII Triennale e, in particolare, *Il giardino delle cose*, curata dall'ingegnere, architetto e teorico del design Ezio Manzini (1943) (SCODELLER, 2023, pp. 186-193). Interamente dedicata all'"ecologia dell'artificiale" e concepita come "metafora di un mondo possibile", la mostra invitava i designer a confrontarsi con concetti oggi centrali – come la cura e la lentezza – attraverso un linguaggio vicino all'arte contemporanea (FINESSI, 2014, p. 236). Il progetto curatoriale si fondava su una visione sistemica ed evocativa, che metteva in luce la necessità di ripensare gli oggetti come «creature prodotte dalla nostra sensibilità spirituale e dalla nostra capacità pratica. Creature che, una volta prodotte, esistono con una loro vita. Ma che per vivere hanno bisogno di noi così come noi di loro» (CARMAGNOLA et al., 1992, p. 132).

Alla proposta di instaurare un nuovo rapporto con gli oggetti si affiancava una riflessione sui modelli di produzione e consumo, assumendo la natura come riferimento progettuale. Così come i sistemi naturali si basano su equilibri complessi e interdipendenti, anche le attività umane avrebbero dovuto orientarsi verso energie rinnovabili e processi circolari, «per cui le diverse trasformazioni della materia avvengano concatenandosi l'una all'altra e riportando la materia impiegata nelle stesse condizioni di partenza» (CARMAGNOLA et al., 1992, p. 134). La mostra sottolineava l'urgenza di superare la logica lineare dell'industria moderna, fondata sul consumo di risorse non rinnovabili, promuovendo pratiche progettuali che arrecassero «meno disturbo possibile». In questa prospettiva, Manzini presentava un «inventario di strategie tecnico-produttive» orientate alla riduzione dell'impatto ambientale (CARMAGNOLA et al., 1992, p. 134): minore impiego di risorse, prolungamento della vita utile dei prodotti, riciclo, servitizzazione e adozione di certificazioni ambientali. Tutte strategie da applicare lungo l'intero ciclo di vita del prodotto secondo una logica sistemica e integrata. Non più, dunque, «minimo sforzo» ma «massima qualità» (CARMAGNOLA et al., 1992, p. 133).

Un aspetto significativo del progetto curatoriale di Manzini, centrale anche per gli obiettivi di questo saggio, è la consapevolezza che la «cultura ambientale» non avesse ancora elaborato immagini, narrazioni o simboli «di una quotidianità sostenibile» (CARMAGNOLA et al., 1992, p. 139). In questa prospettiva si collocano gli otto progetti sviluppati da altrettanti designer, ciascuno dei quali interpretava alcuni «segnali deboli» del presente, conferendo loro una forma capace di suggerire nuove modalità di relazione con gli oggetti. Il risultato, come si legge nel catalogo, è una raccolta di «frammenti di uno scenario più generale in cui l'ecologia dell'ambiente fisico cerca di combinarsi con un altrettanto importante «ecologia del senso»» (CARMAGNOLA et al., 1992, p. 139). Questi progetti ribadivano il ruolo centrale del designer nella costruzione di una nuova «qualità dell'esperienza», guidando il pubblico verso la «scoperta della complessità» (CARMAGNOLA et al., 1992, p. 135).

Il tema della «Cura», sviluppato da Michele De Lucchi con Mario Rossi, esprimeva l'urgenza di contrastare il consumo utilitaristico, invitando a stabilire con gli oggetti una relazione di intimità



3. XVIII Triennale di Milano, 1992. Sezione *La qualità dell'esperienza*, della mostra tematica *Il giardino delle cose*, curata da Ezio Manzini. Progetto dell'allestimento di Andrea Branzi e Silvio De Ponte. Stampa fotografica gelatina bromuro d'argento su carta, cm 20x25. Archivio Fotografico ©Triennale di Milano.

e attenzione, intesa come «cura per quella “cosa” più grande che è il nostro Pianeta» (CARMAGNOLA et al., 1992, p. 133). “Consistenza”, argomento elaborato da CDM – Consulenti Design Milano (poi Castelli Design), indagava il “peso specifico” culturale e sensoriale degli oggetti, mettendo in luce la loro capacità di condensare significati, memorie e percezioni materiali. “Individualità”, con Paolo Deganello, presentava oggetti in grado di instaurare un rapporto unico con l’utente, incoraggiando la personalizzazione e valorizzando l’identità individuale. “Trasversalità”, a cura di Aldo Cibic, raccoglieva segni capaci di attraversare confini culturali, estetici e funzionali, esprimendo la natura transculturale del design contemporaneo. “Contemplazione”, di Isao Hosoe, offriva un’alternativa al consumo accelerato, ponendo l’accento sul “valore del tempo” e sulla necessità di superare il mito della velocità, restituendo agli oggetti la possibilità di essere vissuti con lentezza e intensità (CARMAGNOLA et al., 1992, p. 133). “Leggerezza”, affidata ad Alberto Meda, assumeva l’“essere” come valore fondativo, da cui far scaturire nuovi modi di abitare e relazionarsi, attraverso oggetti sobri ma carichi di senso (fig. 3). “Indipendenza”, di Marco Susani e Mario Trimarchi (New Tools), proponeva strumenti capaci di attivare senso critico e creatività, in cui la fruizione si configurava come esperienza aperta e trasformativa. Infine, “Permanenza”, con Francesco Binfaré, esplorava la dimensione archetipica degli oggetti, riscoprendone forme originarie e universali, capaci di attraversare il tempo e offrire continuità all’esperienza quotidiana. Tutte le “cose” del giardino curato da Manzini erano raccolte in “isole di senso” progettate da Andrea Branzi con Silvio De Ponte¹⁵ (fig. 4). I progetti che abitavano questo arcipelago diventavano simboli polisemici: evocavano valori estetici e poetici, ma al tempo stesso mettevano in scena qualità tecniche e caratteristiche prestazionali. Portatori di senso, emozioni e visioni del possibile, ogni opera invitava a ridefinire il legame tra persone e oggetti all’insegna di nuove parole chiave, come parte di un più ampio “quotidiano sostenibile” (JÉGOU & MANZINI, 2003).

Come per *Lo spazio vuoto dell'habitat*, anche *Il giardino delle cose* poneva al centro del progetto curatoriale la necessità di aggiornare i valori della società contemporanea insieme alle culture del progetto, seppur con un approccio diverso. Mentre Vittoria insisteva sulla necessità di mettere in discussione i significati ereditati dal passato, Manzini partiva «dai limiti che l'ambiente pone all'attuale sistema di produzione e consumo per arrivare a proporre delle soluzioni [...] improntate a nuovi criteri di qualità» (CARMAGNOLA et al., 1992, p. 133). Le due visioni – e le due metafore che le sostengono, l'*habitat* vuoto e il giardino della tecnica – pur muovendosi su piani differenti, appaiono complementari. Entrambe miravano a sottrarre l'oggetto d'uso alla logica del consumo, riportando l'attenzione sulla complessità del sistema-design e sulle sue implicazioni culturali, sociali e ora anche ecologiche. In questo quadro, il tema della cura – intesa come «attenzione affettiva verso ogni aspetto dell'esistente» – assumeva un rilievo particolare, diventando il filo conduttore che univa le due proposte ed evidenziando la responsabilità progettuale nei confronti tanto delle persone quanto dell'ambiente¹⁶. La XVIII Triennale segnava così «il ritorno di una cultura del progetto capace di assumersi nuove responsabilità dentro uno scenario fattosi denso di interrogativi»: uno scenario dominato dalla «necessità di garantire a noi, e a chi verrà dopo di noi, la vivibilità del pianeta» (CARMAGNOLA et al., 1992, p. 128).



4. XVIII Triennale di Milano, 1992. La Leggerezza - Suggestioni di luce di Alberto Meda, sezione *La qualità dell'esperienza*, curata da Ezio Manzini. Stampa fotografica gelatina bromuro d'argento su carta, cm 21x30. Archivio Fotografico ©Triennale di Milano.

Conclusioni

Dopo l'ottimismo degli anni del boom economico e il successo internazionale del design italiano con la mostra *Italy: The New Domestic Landscape* (1972), le crisi che investirono l'Italia

a cavallo degli anni Settanta-Ottanta aprirono una lunga fase di riflessione critica sui valori e sugli obiettivi del cosiddetto sistema-Italia (AMBASZ, 1972; IRACE, 2023). Parallelamente, i “limiti dello sviluppo” emersero nella coscienza collettiva, trovando nella Triennale di Milano uno spazio di elaborazione¹⁷. In questo contesto, *Lo spazio vuoto dell’habitat* seppe intercettare un sentimento diffuso, promuovendo la necessità di superare i modelli dominanti per immaginarne altri, più equilibrati. Questo spunto trovò una forma più esplicita e strutturata nella XVIII Triennale del 1992, interamente dedicata alla “sfida ambientale”. Con *Il giardino delle cose*, Ezio Manzini ampliò ulteriormente il campo della riflessione, collocando il design all’intersezione tra sviluppo tecnologico ed equilibrio ecologico. Considerata lungo questa traiettoria, la XXII Triennale del 2019 – *Broken Nature*, curata da Paola Antonelli – rappresenta un ulteriore capitolo di un’evoluzione che ha trasformato la sensibilità ambientale in consapevolezza planetaria. In questo caso, la Triennale ospitava una costellazione di oggetti e attitudini progettuali che, nel loro insieme, contribuivano a disinnescare o almeno mitigare «gli effetti della nostra specie [ormai] letteralmente iscritti nelle rocce» (HARAWAY & KENNEY, 2015, p. 259). In un momento storico in cui perfino l’essere umano sembra essere diventato un prodotto di design (COLOMINA & WIGLEY, 2025, p. 70) il progetto curatoriale si basava sull’empatia, definita come «un salto dal solido terreno del design modernista al mondo dei valori, notoriamente arbitrati, culturali, spirituali e soggettivi». Rinunciando alle certezze del progetto moderno, Antonelli invitava «a infondere significato e vita nei prodotti, sostituendo “consumo” con “adozione” e assumendosi la responsabilità a lungo termine per ogni oggetto che tocchiamo. Cambiando linguaggio, atteggiamento e comportamenti, possiamo cambiare le menti» (ANTONELLI, 2019, pp. 37-28). Empatia e responsabilità si traducevano così in una narrazione panoramica ricca di spunti e sfaccettata nei modi, senza dubbio globale, che – per usare un’efficace immagine di Manzini – trasformava la «petroliera della modernità» in una flotta di leggere barche a vela, capaci di muoversi «assecondando venti e correnti, correggendo momento per momento la rotta, senza per questo perdere di vista i propri obiettivi» (MANZINI, 1997, p. 44).

Gli episodi analizzati mostrano come la questione ecologica non possa essere affrontata con gli stessi paradigmi che hanno contribuito a generarla. Per avviare un cambiamento autentico, occorrono «nuove narrazioni, capaci di gettare uno sguardo diverso sulla realtà che ci circonda e di coinvolgere un pubblico più ampio» (ROMANELLI, 2016, p. 31). Produrre narrazioni è, del resto, la vocazione originaria della Triennale: captare segnali, anticipare temi, mettere in discussione prospettive consolidate e farlo attraversando le discontinuità della storia. Oggi, grazie alle risorse del PNRR e agli strumenti offerti dalla digitalizzazione, si apre una nuova stagione per la comunicazione del Made in Italy. La sfida è tradurre negli ambienti virtuali la ricchezza del design italiano senza cadere in semplificazioni, preservandone valori, dimensioni emotive, qualità spaziali e legami territoriali. In questo senso, le mostre e le esposizioni – e in particolare le diverse edizioni della Triennale di Milano – rappresentano un laboratorio privilegiato da cui trarre insegnamenti. Solo una consapevolezza critica e profonda di questi processi potrà guidare la costruzione di narrazioni digitali efficaci, condivise e sostenibili, capaci non solo di riflettere il cambiamento, ma anche di orientarlo.

Note

¹ In generale, la bibliografia su mostre ed esposizioni è estremamente ricca e articolata. Ci limitiamo qui a segnalare una recente, che comprende anche riflessioni sulla sfida digitale: Bulegato & Della Mura, 2022.

² Anty Pansera parla di una «bankrupt edition», «disengaged and dedicated more to the artists than to the operators of the project». Pansera, 1985, p. 29. Per una trattazione più ampia sugli anni Settanta, vedi: *Il design italiano tra il 1973 e il 1980*, in Branzi, 2008, pp. 158-165. Si veda, infine, XV Triennale, 1973.

³ Aldo Rossi dirige la Sezione internazionale di Architettura; Ettore Sottsass jr., con Andrea Branzi, quella dedicata al Disegno industriale; mentre la Sezione italiana è curata da Eduardo Vittoria. Sulle note polemica fra “architettura razionale” e “architettura radicale”, vedi Martínez Capdevila, 2017, pp. 67-91.

⁴ Remo Brindisi, *Lettera a Eduardo Vittoria*, 24 novembre 1972, TRN_15_DT-059_C (059.02), f. Sezione italiana – Corrispondenza Eduardo Vittoria, Archivio Storico della Triennale di Milano (d’ora in poi ASTM). Su Vittoria, si veda in particolare: Nunziante & Perriccioli, 2018.

⁵ Per fare qualche esempio, si potrebbero menzionare la rivista *Habitat*, fondata e diretta da Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi tra il 1950 e il 1954; il volume di Richard Neutra *Life and Human Habitat* (1956); il convegno *Habi-*

tat et Civilisation, organizzato nel 1962 dalla Confédération Française pour l'Habitation et l'Urbanisme; e la rubrica Rai *Habitat*, curata da Giulio Macchi e trasmessa a partire dal 1970. Il termine *Habitat*, inoltre, è stato scelto dall'agenzia ONU dedicata alle questioni ambientali e compare anche in *Habitat 67*, il padiglione israeliano progettato da Moshe Safdie per l'Esposizione universale di Montreal.

⁶ Eduardo Vittoria, fogli dattiloscritti, giugno 1973, TRN_15_DT_059_P (059.01), f. Sezione italiana - Testi e programma mostra, XV Triennale di Milano, ASTM. Sul dibattito in Italia in quegli anni, Formia 2023, pp. 28-47.

⁷ Eduardo Vittoria, Quindicesima Triennale di Milano - Sezione italiana, documento non datato, TRN_15_DT_059_P (059.01), f. Sezione italiana - Testi e programma mostra, XV Triennale di Milano, ASTM.

⁸ Eduardo Vittoria, bozze dell'articolo "L'ambiente costruito" (*Il Globo*, 10 ottobre 1972), TRN_15_DT_059_P (059.01), f. Sezione italiana - Testi e programma mostra, XV Triennale di Milano, ASTM.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Nuovo ordinamento dell'ente autonomo La Triennale di Milano*, art. 1, Legge n. 137 del 1° giugno 1990, <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:sta-to:legge:1990-06-01;137@originale>

¹² Per il concetto di "sviluppo sostenibile": World Commission on Environment and Development, 1987. Vedi, inoltre: XVIII Triennale, 1992.

¹³ Alberto Cavalli, Letter to Eda Muller, Federal Ministry for Environment, Nature, Conservation and Nuclear Safety, Bonn, 12 novembre 1991, f. XVIII Triennale - Manzini, ASTM.

¹⁴ Alberto Cavalli, Lettera a Ernesto Longo, Direzione programmi e strategie per l'ambiente - IBM Semea, Segrate (MI), 12 novembre 1991, f. XVIII Triennale - Manzini, ASTM.

¹⁵ Sul progetto espositivo, si veda Branzi 1992, pp.156-159. Su alcuni allestimenti di Branzi degli anni Novanta: Zanella, 2022, pp. 141-157, più ampia-mente su Branzi, Zanella, 2025.

¹⁶ Alberto Cavalli, Rapporto dagli Uffici - Settore Iniziative, 21 novembre 1991, f. XVIII Triennale - Manzini, ASTM.

¹⁷ In Italia, la questione ambientale comincia a emergere come tema di un dibattito pubblico verso la fine degli anni Sessanta, anche grazie all'attività del Club di Roma e al volume *The Limits of Growth*, pubblicato nel 1972. Meadows et al., 1972. Sulla fortuna critica ricevuta dallo studio, Peruccio, 2023, pp. 16-27.

Riferimenti bibliografici

AMBASZ, 1972

Ambasz, E. (1972). *Italy: The new domestic landscape. Achievements and problems of Italian design*. The Museum of Modern Art.

ANTONELLI, 2019

Antonelli, P. (2019). Broken Nature. In *XXII Triennale di Milano. Broken Nature* (pp. 16-42) (catalogo della mostra a cura di P. Antonelli con A. Tannir, Milano, Palazzo dell'Arte, 1 marzo-1 settembre 2019). Electa.

BRANZI, 1992

Branzi, A. (1992). Isole di senso. In *XVIII Triennale di Milano. La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale* (pp. 156–159) (catalogo della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte, 6 febbraio-3 maggio 1992). Electa.

BRANZI, 2008

Branzi, A. (a cura di). (2008). *Il design italiano 1964-2000*. Electa-Triennale Design Museum.

BULEGATO & DELLA MURA, 2022

Bulegato, F., & Della Mura, M. (a cura di). 2022. *Design esposto: mostrare la storia / la storia delle mostre* (V convegno AIS/Design, Venezia, 26-27 novembre 2022). Università Iuav di Venezia.

CARMAGNOLA et al., 1992

Carmagnola, F., Doveil, F., Manzini, E., Morace, F., & Petrillo, A. (1992). Il giardino delle cose. Una nuova ecologia dell'artificiale. La metafora e la mostra. In *XVIII Triennale di Milano. La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale* (pp. 128–155) (catalogo della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte, 6 febbraio-3 maggio 1992). Electa.

COLOMINA & WIGLEY, 2025

Colomina, B., & Wigley, M. (2025). *Are we human? Notes on an archeology of design* (ed. orig. 2016). Lars Müller Publishers.

DAINESE, 2013

Dainese, E. (2013). The concept of "Habitat": The cellular design reformulation of the post-war modern movement. In C. Newman, Y. Nussauume, & B. Pedroli (Eds.), *Landscape and imagination. Towards a new baseline for education in a changing world* (pp. 51–54). Bandecchi & Vivaldi.

DE ANGELIS, 1992

De Angelis, A. (1992). La casa per l'uomo. *Il Mattino*. 4 febbraio 1992.

DELLAPIANA, 2022

Dellapiana, E. (2022). *Il design e l'invenzione del Made in Italy*. Einaudi.

DOGLIO, 2021

Doglio, F. (2021). (Intervista a Mirko Zardini). *Dopo le crisi: 1973, 2001, 2008, 2020*. LetteraVentidue.

FINESSI, 2014

Finessi, B. (2014). Dall'autoproduzione all'autosufficienza. In *Il design italiano oltre le crisi: autarchia, austerità, autoproduzione* (pp. 236-241) (Milano, Palazzo dell'Arte, 4 aprile 2014-22 febbraio 2015). Electa-Triennale di Milano.

FORMIA, 2023

Formia, E. (2023). Design e pensiero ecologico. Convergenze tra culture del progetto, ecologia politica e futures studies nelle pagine delle riviste italiane dei primi anni settanta. *Ais Design Journal – Storia e Ricerche*, 10(19), 28–47.

HARAWAY & KENNEY, 2015

Haraway, D. J., & Kenney, M. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. Donna Haraway in conversation with Martha Kenney. In H. Davis, & E.

Turpin (Eds.), *Art in the Anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies* (pp. 255–270). Open Humanities Press.

IRACE, 2023

Irace, F. (a cura di). (2023). “Italy: the New Domestic Landscape”. I primi cinquant’anni. *AIS Design Journal – Studi e Ricerche*, 10(18).

JÉGOU & MANZINI, 2003

Jégou, F., & Manzini, E. (2003). *Quotidiano sostenibile. Scenari di vita urbana*. Edizioni Ambiente.

MANZINI, 1997

Manzini, E. (1997). Progettare la sostenibilità, Leapfrog: anticipazioni di un futuro possibile. *Domus*, 789, 41–47.

MARTÍNEZ CAPDEVILA, 2017

Martínez Capdevila, P. (2017). An Italian querelle: Radical vs. tendenza. *Log*, 40, 67–91.

MEADOWS et al., 1972

Meadows D. H., Meadows, D. L., Randers, J., & Berhens III, W. W. (1972). *The limits to growth: A report for the Club of Rome’s project on the predicament of mankind*. Universe Books.

NEUTRA, 1956

Neutra, R. (1956). *Life and human habitat*. Verlagsanstalt Alexander Koch.

NICOLIN, 2011

Nicolin, P. (2011). *Castelli di carte. La 14. Triennale di Milano, 1968*. Quodlibet.

NUNZIANTE & PERRICCIOLI, 2018

Nunziante P., & Perriccioli, M. (a cura di). (2018). *Eduardo Vittoria. Studi Ricerche Progetti*. Clean Edizioni.

PANSERA, 1985

Pansera, A. (1985). The Triennale of Milan: Past, present, and future. *Design Issues*, 2(1), 23–32.

PERUCCIO, 2023

Peruccio, P. P. (2023). I limiti dello Sviluppo 1972: ambiente, futuro, design, industria. *Ais Design Journal – Storia e Ricerche*, 10(19), 16–27.

ROMANELLI, 2016

Romanelli, M. (2016). XV Triennale di Milano 1973. *Domus*, 1000 (Suppl. “La Triennale di Milano I→XX”).

SCIANNA, 1973

Scianna, F. (1973). Cosa significa questa Triennale? Intervista con il presidente della mostra, Remo Brindisi. *L’Europeo*, 15 novembre 1973, 138–141.

SCODELLER, 2023

Scodeller, D. (2023). Design tra ecologia politica e ambientalismo “scientifico”. Dalle esperienze degli anni settanta al contributo di Ezio Manzini. *Ais Design Journal – Storia e Ricerche*, 10(19), 176–196.

VITTORIA, 1973a

Vittoria, E. (1973). Sezione italiana: lo spazio vuoto dell’habitat. Una cosa, un

nome, un concetto, un'immagine. In *XV Triennale di Milano: esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna* (pp. 55-57) (catalogo della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte, 20 settembre-20 novembre 1973). Grafiche A. Nava.

VITTORIA, 1973b

Vittoria, E. (1973 gennaio-febbraio). La Triennale del '73. *Rassegna. Modi di abitare oggi*, 26, 20-21.

WORLD COMMISSION ON ENVIRONMENT AND DEVELOPMENT, 1987

World Commission on Environment and Development. (1987). *Our Common Future*. Oxford University Press.

XV TRIENNALE, 1973

XV Triennale di Milano: esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna (catalogo della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte, 20 settembre-20 novembre 1973). Grafiche A. Nava.

XVIII TRIENNALE, 1992

XVIII Triennale di Milano. La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale (catalogo della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte, 6 febbraio-3 maggio 1992). Electa.

XXII TRIENNALE, 2019

XXII Triennale di Milano. Broken Nature (catalogo della mostra a cura di P. Antonelli con A. Tannir, Milano, Palazzo dell'Arte, 1 marzo-1 settembre 2019). Electa.

ZANELLA & BRANZI, 2022

Zanella, F., & Branzi, A. (2022). L'esposizione tra riflessione teorica e storia del design. In F. Bulegato, M. Della Mura, & G. Monti (a cura di), *Design esposto: mostrare la storia / la storia delle mostre* (pp. 141-157) (V convegno AIS/Design, Venezia, 26-27 novembre 2022). Università Iuav di Venezia.

ZANELLA, 2025

Zanella, F. (2025). *Andrea Branzi. Racconti di design*. Mimesis.

ZEVI, 1973

Zevi, B. (1973, 14 ottobre). La scala è una macchina per salire. *L'Espresso*, 41, 18.

L'attuale scenario pone sfide imponenti per le imprese del Made in Italy. Da un lato, le tecnologie emergenti hanno spinto molte realtà italiane a confrontarsi con competitor internazionali più avanzati nella trasformazione digitale dei prodotti; dall'altro, queste stesse realtà hanno spesso bussato alle porte dell'industria italiana con ingenti capitali, acquisendo imprese manifatturiere. Se la storia del Made in Italy, il suo fascino sempre vivo e i suoi valori fondativi – a partire dall'idea del *saper fare* – continuano a ispirare esperienze, soluzioni e narrazioni, è anche vero che queste necessitano oggi di una riconsiderazione alla luce delle urgenti questioni ambientaliste. Questo volume raccoglie i risultati di una ricerca interdisciplinare condotta nell'ambito del partenariato esteso PE11 – *Made in Italy Circolare e Sostenibile*, finanziato dal Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR). Il progetto ha visto la collaborazione tra università, centri di ricerca e imprese, con l'obiettivo di sviluppare strategie di rilancio economico dopo la crisi pandemica. Sullo sfondo di un'indagine storica che ritrova le origini di una mentalità votata alla protezione dell'ambiente nel design italiano degli anni Sessanta e Settanta, si affrontano gli odierni dibattiti sul Made in Italy proponendo riflessioni sulla svolta circolare e sostenibile che ne determinerà il futuro.

Andreas Sicklinger

Professore ordinario in Disegno Industriale incentra il suo interesse di ricerca su tre fronti: Design as Science; Design Education e Future Design Aesthetics; Design del Territorio e del Mediterraneo. È stato capo di Dipartimento di Product Design all'Università tedesca del Cairo per diversi anni. Ha pubblicato numerosi libri e articoli sui temi di interesse di ricerca.

Francesco Spampinato

Professore ordinario in Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, coordinatore del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive e Direttore della Summer School in Climate Change, svolge ricerche nell'ambito degli studi visuali e delle pratiche artistiche contemporanee in relazione ai media, alla tecnologia e alla sostenibilità.

Ines Tolic

Professoressa associata di Storia dell'Architettura presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna – Campus di Rimini, dove coordina il Corso di Laurea Magistrale internazionale in *Fashion Studies*. È membro eletto del Comitato Direttivo dell'Associazione Italiana di Storia Urbana (AISU). Le sue ricerche si concentrano sull'architettura contemporanea, con particolare attenzione alle modalità di rappresentazione del costruito e alle relazioni tra architettura e contesto urbano.