



POLITECNICO DI TORINO

Corso di Laurea in Design e Comunicazione Visiva

A.A 2021/2022

Le Donne della Cranbrook Academy:

La figura della designer nella storia del progetto americano dai primi del '900 agli anni '90

Relatrice:
Dellapiana Elena

Candidati:
Torre Elena

Indice

Introduzione	6
1. The Cranbrook Community: 1900-1930	7
1.1 I Booth e le Arts and Crafts	8
1.2 I Saarinen	14
1.3 Les émigrées	20
2. Trailblazers: il Dopoguerra 1940-1970	27
2.1 Florence Knoll e la Knoll Planning Unit	31
2.2 Gli Eameses' e la "coppia designer"	39
3. Generation McCoy: 1971-1995	45
3.1 Una conversazione con Laurie Haycock-Makela	48
4. "Were Are the Women?"	53
4.1 Non siamo invisibili	56
Ringraziamenti	59
Bibliografia e Sitografia	60

Introduzione

Ricordo che durante una lezione di storia del design rimase incredibilmente dalla Cranbrook e dalla sua storia.

Non mi capacitai di come in un periodo e in un territorio così ristretto potesse esserci una tale concentrazione di talento. Poichè indubbiamente dalla Cranbrook sono usciti molti dei designer americani più influenti del XX secolo e tra quei designer non una bensì due figure femminili di estrema rilevanza. In un programma pieno di figure prettamente maschili il fatto mi incuriosì immensamente, soprattutto perchè queste figure si collocavano in pieno periodo modernista.

La mia fascinazione per le donne della Cranbrook continuò così che quando fui nella posizione di dover scegliere un argomento su cui svolgere la mia tesi non ebbi dubbi.

In questo testo quindi il mio obiettivo è di portare alla luce non solo i design iconici di figure come Florence Knoll e Ray Eames, ma anche di tutte le altre donne, e sono state numerose, che hanno scritto la storia della Cranbrook.

Questa analisi mira anche a contestualizzare la figura della donna negli Stati Uniti e vedere come si sia evoluta nel tempo.

Il primo capitolo narra la nascita della Cranbrook e spiega quanto sia stata forte l'influenza delle Arts & Crafts sui fondatori, oltre che a far luce su figure femminili poco conosciute.

Nel secondo capitolo si fa luce sia sulla donna che ha dato il via alla figura dell'interior design-

er, Elsie de Wolfe, sia alle donne che tanto mi affascinarono in classe: Florence Knoll e Ray Eames.

Nel terzo capitolo ci si sposta dal mondo dell'interior al mondo della grafica, analizzando gli esiti importanti dell'operato di Katherine McCoy ed infine nel quarto capitolo si fa un panorama della situazione attuale delle designers negli U.S.A.

I. The Cranbrook Community: 1900-1930

Aperta ufficialmente nel 1932, La Cranbrook Academy of Art, nata sotto il modello dell'American Art Academy in Rome, è la più antica università statunitense dedicata alle arti applicate, l'unica devota al solo insegnamento di arte, architettura e design. Essa sorge a Bloomfield Hills, Michigan, una piccola città dell'Oakland County a circa 20 miglia da Detroit, coprendo un territorio pari a 300 acri. Ce la descrive Nancy Skolos, graphic designer, vincitrice di una medaglia AIGA, professoressa del dipartimento di grafica alla Rhode Island School of Design e studentessa del dipartimento di Design della Cranbrook, anno '77: *"The school is literally in the middle of nowhere but we didn't feel isolated, we were in own bubble... [Cranbrook] in itself it's such a beautiful place, so inspirational"*¹.

La Cranbrook non è solo un'università ma una vera e propria community. Il complesso è formato dai seguenti edifici: l'Academy of Art, dell'Art Museum, il Center for Collections and Research, le House and Gardens, l'Institute of Science e le Cranbrook Schools², frutto del duro lavoro compiuto dai suoi fondatori, i coniugi George e Ellen Booth e l'architetto finlandese Eliel Saarinen.

L'insegnamento della scuola non segue i canoni tradizionali. Il programma di due anni non ha né corsi né esami; gli undici dipartimenti sono gestiti da un Artist-in-Residence che vive ed insegna presso l'istituto seguendo e stimolando gli studenti nella materia da loro insegnata

attraverso workshops, discussioni ed interventi da parte di esterni rinomati. Il filo rosso del sistema educativo della Cranbrook è la contaminazione dei media il cui esito è una flessibilità artistica percepita da ogni singolo studente.

A parte l'introduzione di nuovi dipartimenti il sistema educativo è pressoché rimasto invariato dall'apertura della scuola nel 1932. In origine le materie di insegnamento erano le seguenti: Design, Architettura, Ceramica, Tessitura, Forgiatura, Pittura e Scultura. Fra queste discipline l'unica che ad aver subito una modifica è il dipartimento di Design, diviso in 2D e 3D Design a seguito della cattedra tenuta dai McCoy dal 1971 al 1995, con l'aggiunta del nuovissimo dipartimento di 4D Design, programma iniziato nel 2018. Ad essi si aggiungono il dipartimento di Stampa (1960) e il dipartimento di Fotografia (1971).

1. Intervista a Nancy Skolos da parte della tesista, 15 Dicembre 2021

2. <https://cranbrookart.edu/educational-experience/>

1.1 | Booth e le Arts and Crafts

Originato in Inghilterra nella seconda metà del XIX secolo, si attribuisce la data d'inizio del movimento delle Arts and Crafts al 1860, anno in cui Morris costruì la sua Red House nella periferia londinese³. Il nome del movimento è di per sé esplicativo; esso si basava sull'unione delle arti e del lavoro, "joy in labour", e fu una chiara risposta allo sconvolgimento provocato dalla Rivoluzione Industriale, sia nella produzione di beni commerciali sia nella creazione di prodotti artistici. Inizialmente diffuso attraverso gli scritti di Ruskin e Morris, l'obiettivo delle Arts and Crafts era quello di umanizzare il processo produttivo ponendo l'arte come denominatore comune attraverso un ritorno all'artigianato⁴. Romantico nei suoi ideali, lo spirito del movimento fu pervasivo e influenzò architetti e designer non solo in Europa - Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Adolf Loos, Charles Rennie Mackintosh e Edwin Lutyens - ma anche negli Stati Uniti, come Betram Goodhue e Frank Lloyd Wright⁵. Malgrado la nobiltà dei suoi principi, la poca praticità del movimento in un contesto industriale sempre più rapido e competitivo segnò la sua inevitabile fine, sicché alle porte della Prima Guerra Mondiale il movimento era praticamente morto⁶. La sua filosofia però sopravvisse e influenzò un'intera generazione, non solo di architetti, ma anche industriali; George G. Booth fu membro di questa generazione.

Nato il 24 Settembre 1984 a Toronto, Canada,

George G. Booth è stato uno dei più grandi pionieri del movimento delle Arts and Crafts negli Stati Uniti. La sua fascinazione per le arti applicate risale alle sue origini, lui stesso disse che la tradizione ancestrale dei suoi avi provenienti dal villaggio di Cranbrook, nel Kent, fu catalizzatore di questo interesse

... In [Cranbrook, Kent]... my father was born, and my grandfather and great-grandfather lived and worked as craftsmen. My grandfather, whom as a child I remember seeing only once or twice was a coppersmith, and a master of the craft. He made those wonderfully-formed ewers, kettles, and flagons of which the antiquarian is so proud - made them by hand as his father before him did. He was proud of his handiwork, and this characteristic has clung



Fig. 1: Cranbrook, Kent, Cranbrook Archives

3. Oscar L. Triggs, *The Arts & Crafts Movement*, Parkstone International, 2009, pp. 7

4. V., *Arts and Crafts*, Journal of Political Economy, Vol. 11, No. 1, December 1902, pp. 108-111

5. Clark, Robert Judson, Andrea P. A. Belloli, with David G. De Long, Martin Eidelberg, J. David Farmer, John Gerard, Neil Harris, Joan Marter, R. Craig Miller, Mary Riordan, Roy Slade, Davira S. Taragin, Christa C. Mayer Thurman, *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950*, 1983, pp. 20-21

6. Robert W. Winter, *The Arts and Crafts as a Social Movement*, Record of the Art Museum, Princeton University, 1975, Vol. 34, No. 2, Aspects of the Arts and Crafts Movement in America (1975), pp. 36-40

I. The Cranbrook Community

clung tenaciously to each branch of the family since, and I am certain it accounts for my own love for the artistic work of the handicraftsman...⁷

Vi furono numerose altre influenze significative su di Booth. Dopo aver completato la licenza media di oggi, Booth lavorò per un breve periodo a Toronto presso lo studio dello zio, l'architetto Henry Langley, e rimase affascinato dalla moltitudine di oggetti d'arte presenti nella sua dimora.

Nel 1881 la famiglia Booth si trasferì a Detroit e due anni dopo George iniziò a lavorare nell'azienda ferriera gestita padre nel Windsor, Ontario. Nel giro di pochi anni George comprò la società diventando capo di un business lucrativo. Booth si avvicinò ufficialmente al panorama artistico di Detroit quando nel 1887 sposò Ellen Warren Scripps, figlia di James E. Scripps, fondatore dell'*Evening News* e patrono del Detroit Museum of Art. Sotto la guida e l'insistenza del suocero, nel 1888 Booth divenne business manager della rivista, direttore generale nel 1897, e presidente del The Evening News Association nel 1906 a seguito della morte di Scripps, posizione che mantenne fino al 1929 quando decise di dedicarsi interamente alla Cranbrook. Rimase comunque membro del comitato direttivo del Detroit Evening News fino alla sua morte nel 1949.

Booth, estremamente cauto in questioni fi-



Fig. 2: George G. Booth, Cranbrook Archives

-nanziarie, iniziò ad avere un ruolo attivo nel patrocinio artistico solo all'inizio del ventesimo secolo quando il suo patrimonio fu ormai consolidato⁸. I vent'anni successivi furono dedicati alla promozione delle arti applicati a livello nazionale ed internazionale; la fondazione del Cranbrook Press nel 1900 e la partecipazione attiva nel Art Alliance of America e nell'American Federation of Arts, il lavoro svolto per quest'ultima culminato nella grande esposizione del 1922 di artigianato americano sotto l'egida del

7. George G. Booth, *The Cranbrook press, something about the Cranbrook press and on books and bookmaking; also a list of Cranbrook publications, with some fac-simile Pages from the same*, Detroit, 1902, pp.8-9

8. Robert J. Clark, *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950* cit, pp 36-37

I. The Cranbrook Community

Smithsonian Institution presso il Museo Nazionale di Washington. Riguardo il suo impegno e i suoi obiettivi riguardo la Cranbrook Press egli scrisse

“I selected for a beginning the type created by William Morris, after the Jensen model... I employed a printer who had learned his trade before the days of linotypes. I spent many days at the press myself learning a trade which I could find no one to teach me, until the hundred difficulties were overcome. I experimented with ink and paper, and finally fixed upon a choice. Then it might be said the Cranbrook Press was born.”⁹

A seguito del successo delle mostre di arti applicate del 1904 e 1905 presso il Detroit Museum of Art, nel 1906 Booth fu fra gli individui a dare vita alla Detroit Society of Arts and Crafts, di cui ne era preside. Nel 1911, data l'assenza di scuole dedite all'insegnamento delle arti applicate, la Società fondò la Detroit School of Design, a seguito affiliata al Detroit Museum anche grazie agli innumerevoli sforzi di Booth. Nonostante il continuo impegno di quest'ultimo la Società non stava raggiungendo gli obiettivi prefissati ed il Museo si rifiutava di esporre le opere donate da Booth in quanto considerate troppo contemporanee “*I do not believe that our museums*



Fig. 3: Booth House a Bloomfield Hills, Albert Kahn, 1907, Cranbrook Archives

9. George G. Booth, *The Cranbrook press, something about the Cranbrook press and on books and bookmaking; also a list of Cranbrook publications, with some fac-simile Pages from the same cit*, pp.10-11

I. The Cranbrook Community

*museums should seek to add to their collections of ancient household pots and pans except for the purpose of continually selecting the best*¹⁰ portando nel corso degli anni venti ad una partecipazione sempre inferiore.

Tuttavia il suo gesto d'amore più grande verso le Arts and Crafts fu indiscutibilmente la realizzazione della Cranbrook House a Bloomfield Hills¹¹. Con il suo progetto Booth tentò di applicare quel credo insito nelle Arts and Crafts per cui le arti sono parti del lavoro della vita quotidiana e non due entità separate. L'abbandonato lotto agricolo acquistato dai Booth nel 1904, ormai una famiglia di sette, rappresentava la perfetta opportunità di dar vita a questo ideale, l'unificazione di arte e lavoro; Booth visionava Cranbrook come una fattoria operante, una avente una concezione estetica. Una volta rimpiazzato il vecchio materiale, Booth assunse un sovrintendente e un agricoltore e si procurò tutto il necessario per far operare la fattoria, la quale nel corso degli anni divenne sempre più autosufficiente. Per creare il complesso Booth si avvalse degli architetti paesaggistici H. J. Corfield, O.C. Simonds, l'azienda degli Olmsted Brothers e Albert Kahn, noto architetto di Detroit che nel 1907 progettò la residenza dei Booth, la "Cranbrook House". Negli anni successivi l'azienda agricola subirà modifiche importanti; nel 1922 smise di essere operante e sebbene il casolare originale rimase intatto, durante la costruzione della Cranbrook Acade-



Fig. 4: Cranbrook Estate, Cranbrook Archives

my da parte di Eliel Saarinen a partire dal 1925, molti edifici parte del complesso originale verranno convertiti per la creazione della Bloomfield Hills School per ragazzi.

È negli albori degli anni '20 che Booth iniziò ad essere coinvolto in prima persona con il sistema educativo in Michigan. Il figlio, Henry Scripps Booth, frequentò la facoltà di architettura dal 1918 al 1924 e sovente scriveva al padre riguardo la rigidità dei corsi sia in termini di programma che in termini di istruttori¹². Sebbene Booth fosse da tempo coinvolto nella promozione delle arti applicate e avesse partecipato attivamente alla creazione di istituti dediti ad esse l'idea di creare una vera e propria comunità accademica venne solo nel 1919, a seguito di una proposta da parte dell'architetto paesaggistico William Tyler Miller.

10. George G. Booth, *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, Vol. 1, No. 2, November 1919, pp. 22-31

11. Diana Balmori, *The Invisible Landscape*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 53, No. 1, March 1994, pp. 30-60

12. Robert J. Clark, *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950* cit, pp 36-37

I. The Cranbrook Community

Questo ideale di comunità collettiva non era per niente alieno all'epoca negli Stati Uniti, soprattutto nel Mid West. Da New York allo Utah, da tempo il paese era terreno di esperimenti per piccole comunità, anche se perlopiù religiose¹³.

Se all'apparenza George Booth potesse sembrare distante da questi ideali, va ricordato che dagli anni '90 del XIX secolo il Mid West aveva visto un aumento di tipografie private e società locali; un terreno fertile per le Arts and Crafts. Nel saggio "The Fordizing of a Pleasant Peninsula" Leonard Lanson Chine descrisse gli abitanti del Michigan come "*people without identity, without community of purpose or past, without tradition*"¹⁴. La regione mancava di identità e aveva sete di riforma. Se le città negli U.S.A, Detroit compresa, erano prese dal fomento dello sviluppo dell'industria automobilistica, il resto del territorio era completamente lasciato a sé stesso.

Le Arts and Crafts davano l'opportunità al Mid West di riscattarsi; l'artigianato poteva essere veicolo di celebrazione del territorio oltre che alimentare la produzione di oggetti desiderabili e di bell'aspetto, l'industria un punto d'incontro dove poter nutrire anche dei valori sociali, uno strumento per uno stile di vita etico e responsabile.

È questo il contesto più in sintonia con la filosofia di Booth, da sempre devoto alle comunità e alla celebrazione dei loro territori, sicché a seguito della conversazione con Miller del '19

si recò presso istituti e musei nazionali e internazionali in cerca di un modello su cui basare la sua accademia sperimentale.

Lo trovò nel 1922 a seguito di una visita presso the American Art Academy in Rome, fondata nel 1894. In un articolo del 1922 della sua rivista, *The Detroit News*, the American Academy in Rome venne descritta come "*nourishing the flower of this nation's artistic genius in an atmosphere and under circumstances which, of all the world, are best designed to cause that flower to bloom*"¹⁵.

Dall'Academy prese spunto per il suo concept iniziale; non ci sarebbero stati corsi né programmi da seguire, si sarebbero invitati artisti provenienti da vari settori: pittura, scultura, architettura e design presso la Cranbrook fornendo vitto e alloggio a condizione che essi producessero lavori per la facoltà al fine di in-



Fig. 5: George e Ellen Booth a Bloomfield Hills, Cranbrook Archives

13. Robert J. Clark, *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950* cit, pp 14-15

14. Leonard L. Cline, *The Fordizing of a Pleasant Peninsula*, in Ernest Gruening, ed., *These United States. A Symposium*, New York, 1923, pp. 180-187

15. Robert J. Clark, *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950* cit, pp 25

I. *The Cranbrook Community*

nalzarne il prestigio ed il valore artistico. Essi sarebbero stati inoltre accompagnati da dei “fellow” che avrebbero lavorato per loro e ricevuto del compenso per tale lavoro, in modo da iniziare a formare la prossima generazione di artisti. Tutto ciò si allineava con la logica per cui l’architettura del luogo fosse parte del programma educativo fornendo un esempio di “good design”.

Trovato il modello per il suo istituto, Booth necessitava di un architetto che condividesse i suoi ideali per dar vita alla sua visione e lo trovò in Eliel Saarinen.

I. The Cranbrook Community

1.2 | Saarinen

Non sorprende che Eliel Saarinen sia stato l'uomo al quale Booth affidò la creazione del suo amato istituto. Come Booth, Saarinen fu parte di quella generazione fortemente influenzata dalle Arts and Crafts. Saarinen in particolare, di matrice europea, fu profondamente influenzato dal movimento tedesco del Deutscher Werkbund, anch'esso focalizzato sul tema del ruolo dell'arte nell'industria. Oltre ad una forte affinità di ideali e di spirito, i due erano cresciuti in territori alquanto simili; così come ai primi del '900 il Midwest aveva visto un risorgimento di tipografie e società dedicate alle Arts and Crafts, negli stessi anni in Finlandia nacquero scuole e istituti dediti all'insegnamento delle arti, sintomo del fomento artistico dei territori¹⁶.

Oltre a queste similitudini, si può dire che l'America intera stesse subendo l'influenza Nord Europea, come testimoniato dalla competizione del 1922 del Chicago Tribune, a cui Eliel Saarinen partecipò arrivando secondo fra un gruppo di partecipanti per metà provenienti dalla Germania, Scandinavia e Paesi Bassi. Va inoltre ricordata l'emigrazione in massa da parte di intere famiglie europee verso l'America a seguito della Grande Guerra.

Eliel Saarinen entrò a far parte del progetto Cranbrook nel 1925 tramite il figlio di Booth, Henry Scripps Booth, suo allievo presso il dipartimento di architettura della facoltà del Michigan dove insegnava come docente. Saarinen ricorda come fu approcciato da Booth per la

costruzione della scuola "I happen to have two things," disse Booth "First, I happen to have money, and second, I happen to have a great interest in art."¹⁷

Quel momento diede inizio ad una collaborazione alla quale si deve la nascita dell'intera Cranbrook Community. Poiché si è largamente



Fig. 6: Famiglia Saarinen, Finlandia, Cranbrook Archives

16. Robert J. Clark, *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950* cit, pp 16-17

17. Eliel Saarinen, *The Story of Cranbrook*, "Cranbrook" (ca. 1950) Box 6-6, Accession number 1990-08, 13.

I. The Cranbrook Community

a conoscenza dei contributi di Eliel Saarinen sia nella storia dell'architettura che nella storia di Cranbrook, sarebbe opportuno sottolineare l'importanza di altri membri della famiglia Saarinen, a partire dalla moglie Loja.

Sposati nel 1907, la coppia viaggiò insieme per tutta Europa, dove Loja ebbe modo di entrare in contatto con figure di prestigio e subire diverse influenze artistiche. Come ogni altro Saarinen Loja era una donna talentuosa; formata come da tradizione finlandese nell'arte della tessitura, aveva anche nozioni di fotografia e scultura, oltre che grandi capacità nel modellismo, e si cimentò già in gioventù in progetti di decorazioni d'interni, ma viene ricordata principalmente per lo Studio Loja Saarinen, dove ricopriva il ruolo di capo tessitrice.



Fig. 7: Studio Loja Saarinen, Cranbrook Archives

Il contributo di Loja verso la Cranbrook va ben oltre la mera gestione dello studio e successivamente del dipartimento tessile; fu lei a costruire i modellini per l'iniziale presentazione del progetto del campus ai Booth, e anche se inospicue, vi sono documentazioni che attestano la sua progettazione degli interni di Kingswood (la scuola per ragazze voluta da Ellen Booth) e di parte dei giardini dell'istituto, oltre all'arredamento degli interni di casa Saarinen.

A proposito del suo interesse per i giardini di Cranbrook ce ne parla Marianne Strengell, "*She was always interested in plants and did all the planting at Hvitträsk also.*"¹⁸

Le fonti riguardo l'operato di Loja sono alquanto scarse prettamente perché, escludendo lo studio, il suo lavoro era condiviso con il marito e, come illustra l'urbanista e designer paesaggistica Diana Balmori, non si sentiva la necessità di documentare la sua partecipazione in altri progetti se non quelli legati al tessile poiché erano gli unici convenzionalmente associati alle donne. L'identità di Loja dipendeva interamente da quella del marito tant'è che quando Eliel lasciò la scuola per volere di Booth, fu costretta ad andarsene anche Loja, nonostante il suo desiderio di rimanere a insegnare e lavorare presso lo studio.

Come accennato precedentemente, i contributi di Loja presso la Cranbrook sono scarsamente documentati ma ci è fortunatamente rimasto abbastanza materiale ad attestare il suo lavoro

18. Diana Balmori, *The Invisible Landscape* cit, pp 56

I. The Cranbrook Community

sia come docente che come direttrice dello Studio Loja Saarinen.

Non sorprende che Booth nutrisse un interesse profondo per tutti i rivestimenti che avrebbero adornato gli edifici dell'accademia tanto che chiese a Loja *"What are we going to do for rugs and textiles to go with these new buildings, and the contemporary furnishings which your husband is designing? Why don't you design some for us and let us send them to Finland where they do such beautiful weaving and have them woven on those looms?"* al che Loja rispose *"Why not design them and wave them here?"*¹⁹ e nell'Ottobre 1928 fu fondato lo Studio Loja Saarinen.

Lo studio ebbe un notevole successo, partendo con un telaio arrivò ad averne trentatré. Il lavoro nello studio consisteva principalmente nel fornire arredi per i nuovi edifici appena costruiti presso l'accademia ed in seguito si occupò di commissioni esterne le quali aiutavano ad aumentare il prestigio della scuola. Il suo lavoro da insegnante durò molto poco, si trattava perlopiù di supervisionare il personale, in quanto il suo tempo era prettamente dedicato alla gestione dello studio.

Lo studio vantò committenti di prestigio fra cui Frank Lloyd Wright in persona. A seguito di una delle sue numerose visite alla Cranbrook durante gli anni '30, portò i design che avrebbero arredato l'ufficio di Pittsburgh da lui progettato per Edgar J. Kauffmann a Loja, fiducioso che ella avrebbe saputo tesserli con gusto e



Fig. 8: Saarinen House a Bloomfield Hills, Cranbrook

maestria. Ad oggi i rivestimenti, i tappeti e le tende realizzate per lo studio Kauffmann sono esposte presso il Victoria and Albert Museum a Londra.

Altri suoi committenti furono; Charles Eames, il quale aveva bisogno di tappeti per il suo progetto a St. Louis, la "John Philip Meyer House"; un pezzo di notevoli dimensioni per la Tabernacle Church a Columbus, il cui design fu erroneamente attribuito a Eliel; il Richard Hud-

19. Robert J. Clark, *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950* cit, pp 175

I. The Cranbrook Community



Fig. 9: Atrio a Kingswood, Cranbrook

nut Salon ed il Yardley Shop, entrambi negozi di prestigio alla Fifth Avenue di New York ed il Chrysler showroom a Detroit.

Nel 1942 Loja fu costretta a lasciare il suo lavoro presso lo studio, nonostante fosse un motivo di vanto per l'accademia, l'unico dipartimento ap-

erto ed in funzione alla Cranbrook durante gli anni della Depressione, e responsabile di aver innalzato la reputazione della scuola durante i suoi primi anni di vita. Corrispondenze fra Booth e Loja nel 1942 fanno luce sulla situazione. Nel 29 Luglio Loja scrisse:

“Dear Mr. Booth

When Mr. Saarinen brought me the sad news that from next semester on, I am not any longer the head of the weaving department, there came a few questions in my mind on which I would appreciate your answer. As you know besides being head of the weaving department I have also supervised the interior decoration at the Academy and for the last two years, I have with your consent planned the planting around the museum building”²⁰

E sempre durante il medesimo scambio:

“I am now to give up my work. Because of the War I do not have any orders and have no means to do things for exhibitions or to keep them in stock. I enjoyed my work and I knew that my work was the best advertisement for the weaving department which after all was my baby and simultaneously it has been a source of inspiration for my students.”²¹

Date le dispute che vi erano in quegli anni fra Eliel e Booth riguardo Saarinen ed il suo lavoro

20. Diana Balmori, *The Invisible Landscape* cit, pp 56

21. Robert J. Clark, *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950* cit, pp 192

I. The Cranbrook Community

al di fuori della Cranbrook, Loja finì per pagarne le conseguenze, nonostante il suo ruolo presso l'accademia non fosse minimamente legato al lavoro del marito.

Pipsan Saarinen Swanson, primogenita di Loja ed Eliel, similamente alla madre visse sotto l'ombra del fratello Eero e successivamente del marito Richard, non ricevendo mai i riconoscimenti degni di una donna del suo talento. Gli interessi di Pipsan spaziavano dal design alla moda, dalla lavorazione del vetro alla lavorazione dei metalli, dagli arredi ai tessuti, brillando in ognuna di queste aree. Un suo contemporaneo la descrisse come *"creative to her fingertips, with a sense of colour and line, which her mother also has."*²²

Ella fu responsabile per la decorazione degli interni della Kingswood School for Girls e nel 1927 realizzò il soffitto per l'atrio principale della Cranbrook School.

Pipsan fu la prima artist-in-residence del dipartimento di design della Cranbrook insegnando corsi dinamici ed originali come "Design dei Costumi" e "Tecnica del Batik Design" dal 1932 al 1933, legati alla tradizione, oltre ad introdurre corsi più moderni e contemporanei come "Design degli arredi ed interni contemporanei" nel 1935.

Il suo periodo da docente alla Cranbrook fu molto breve a causa dei suoi impegni presso lo studio di architettura che gestiva col marito, sicché nello stesso anno dovette lasciare la

posizione. Così come i suoi interessi anche il lavoro svolto con il marito spaziava immensamente; la coppia progettava fabbriche stampate per svariate aziende, stoviglie, lampade, cristalleria, oltre che portare avanti il loro studio di arredamento.

Uno dei progetti di maggior rilievo fu sicuramente la Flexible Home Arrangements, introdotta nel 1939 grazie alla Johnson Furniture Company. Come molti progettisti contemporanei gli Swansons avevano percepito la necessità di creare arredi moderni che potessero sposarsi al meglio con le nuove architetture e, non riuscendo a trovare nulla sul mercato in grado di soddisfare questa esigenza, li crearono loro dando vita alla F.H.A, una linea di arredi flessibili economici e moderni. La linea ebbe un gran successo e furono in grado di coinvolgere altri colleghi della Cranbrook fra cui Marianne



Fig. 10: General Motors Technical Center

22. Robert J. Clark, *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950* cit, pp 189

I. The Cranbrook Community

Strengell, Charles Dusenbury, Ben Baldwin e Lydia Winston.

Nonostante l'accessibilità della linea le composizioni create dagli Swansons erano "*backgrounds for living, not stage settings*"²³, capaci di trasmettere domesticità e calore in gran parte grazie alla palette di fabbriche e colori scelti da Pipsan, la quale era in grado di creare armonia in ogni contesto.

Dal 1944 al 1947 Pipsan lavorò anche con il padre ed il fratello, oltre che con il marito, diventando partner presso la firma Saarinen Swanson and Saarinen. La firma collaborò al progetto del General Motors Technical Center dove Pipsan fu responsabile dell'interior design, un fatto purtroppo poco conosciuto. Successivamente, nel 1947, continuò il lavoro con il marito sotto la Swanson Associates occupandosi, negli anni '50, perlopiù di residenze private e uffici.

È evidente come la famiglia Saarinen vivesse in toto la filosofia Arts and Crafts rispetto la totalizzazione delle arti, non solo in ogni campo della vita professionale esplorando ogni area del design, ma anche proprio all'interno della famiglia stessa. Peccato che all'inizio del XX secolo, poiché quasi inconcepibile che una donna potesse eccellere in ruoli non convenzionalmente associati al genere femminile, queste designer non ricevettero mai gli elogi riservati alle loro controparti maschili.

23. Brown, Ashley and Green, Henry D., *Examining Mid-Century Decorative Arts: Pipsan Saarinen Swanson's Printed Textiles for the Saarinen Swanson Group* (2000). Textile Society of America Symposium Proceedings. 789.

1.3 Les Emigrées

Non sorprende che la presenza di Eliel Saarinen alla Cranbrook portò numerosi individui presso la scuola neocostituita. Alcuni erano architetti invitati per tenere lezioni con gli studenti, primo fra tutti Frank Lloyd Wright, altri erano giovani incuriositi dall'istituto desiderosi di imparare. In particolare un gran numero di finlandesi istruite nella tradizionale arte tessile si

trasferirono in America per lavorare sotto l'egida di Loja Saarinen.

Ai fini di onorare la tradizione del medium e garantire un'elevata qualità dei prodotti, nonché prestigio, lo studio di Loja Saarinen era interamente composto da designer scandinave esperte e istruite nell'arte. Su di esse purtroppo si sa molto poco ma ciò che è certo è che la loro



Fig. 11: Tessitrici presso lo Studio Loja Saarinen, Cranbrook Archives

I. The Cranbrook Community

storia vale la pena di essere raccontata.

Lo studio necessitava di un gran numero di tessitrici per poter fornire gli arredi necessari ad arredare la Kingswood; compito completato nel giro di un anno grazie al lavoro instancabile di 12 donne.

Una di esse fu Maja Anderrson Wirde, svedese, parte dello staff dello studio Loja Saarinen oltre che insegnante presso il dipartimento di tessitura dal 1929 al 1933. Come moltissimi emigrati iniziò a farsi una reputazione nel continente americano tramite le grandi esposizioni. I suoi lavori vennero esposti per la prima volta negli Stati Uniti nel 1927 durante la mostra "Swedish Contemporary Decorative Arts" al MoMa di New York, successivamente portata anche a Detroit e a Chicago, in quanto artista rappresentante del Foereningen Handarbetets Vänner, un'associazione per cui lavorava da tempo.

Nel viaggio da Stoccolma alla Cranbrook Maja fu accompagnata da altre due designer tessili, anch'esse future dipendenti dello studio Loja Saarinen: Lillian Holm e Ruth Ingvarson. Lillian Holm in particolare, produsse dei tendaggi di notevole bellezza per la scuola, come testimonia "First Sight of New York", e assunse il ruolo di direttrice del dipartimento dal 1934 al 1937, mentre la frequentazione della Ingvarson fu largamente influenzata dalla Grande Depressione che colpì la scuola nel 1933, aparendo nei registri dal 1930 al 1932 e successivamente nel

1934 e nel 1941.

L'anno di partenza della Holm vide anche l'arrivo di Marianne Strengell, futura direttrice del dipartimento la quale cambiò totalmente lo stile e l'approccio della scuola al medium tessile.

Se prima i prodotti uscenti dalla Cranbrook ritenevano uno stile molto più legato alla tradizione, con soggetti e rappresentazioni tendenti al decorativo, l'impostazione adottata da Marianne segnò il passaggio dall'antico al moderno, creando prodotti perfettamente in sintonia con i nuovi interni del Movimento Moderno. Nata in Finlandia da madre designer e padre architetto, Marianne era amica di lunga data sia della famiglia Saarinen che della famiglia Miles, talmente tanto che il padre aveva accompagnato Eliel Saarinen negli Stati Uniti nel 1923

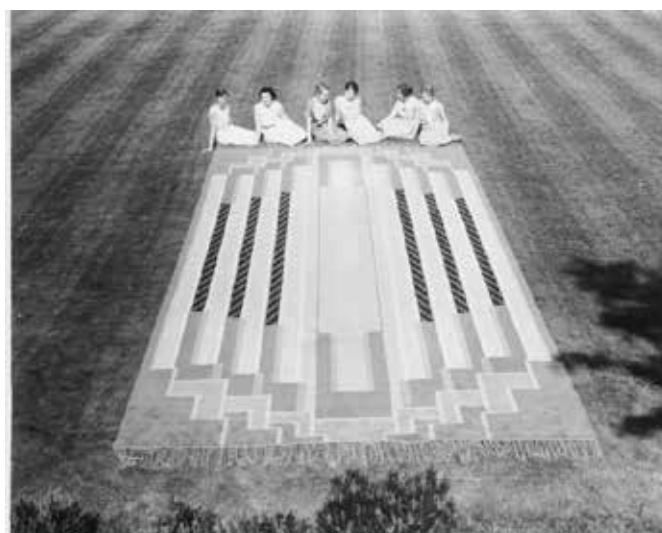


Fig. 12: Tessitrici a Cranbrook, Cranbrook Archives

I. The Cranbrook Community



Fig. 13: Marianne Strengell, Cranbrook Archives

per fungergli da interprete durante la competizione del Chicago Tribune.

Era inoltre esperta nell'arte tessile avendo studiato ad Helsinki sotto Elsa Guilberg, rinomata artista tessile svedese, e aveva partecipato a numerose esposizioni fra cui quella di Barcellona del 1929 e quella di Parigi del 1937. Riuscì ad arrivare negli Stati Uniti tramite un visto di lavoro e fra il 1937 e il 1942 insegnò al dipartimento tessile sotto la supervisione di Loja per poi gestirlo indipendentemente dal 1942 al 1961. Rinomata e stimata per il proprio operato, Marianne Strengell godeva di una libertà assoluta nella gestione del suo corso, il quale era

incredibilmente ricco e approfondito. Ai suoi studenti insegnava tutto ciò che era necessario per creare tappeti, stoffe per tendaggi e vestiti; dalla progettazione di campionari e pezzi di modeste dimensioni, alla sperimentazione con diversi materiali, colori e texture, fino al merchandising. La modernità del corso introdotto dalla Strengell non si riscontra solo nel suo voluto solo insegnamento del "contemporary weaving", ma emerge anche nella sua enfasi nel lavorare entro dei limiti prestabiliti. In un'intervista del 1942 con Thurman, Marianne rivelò che prima di ogni progetto richiedeva ai suoi studenti di considerare sette criteri: materiali, prezzo, temperatura, manodopera, attrezzatura, contesto architettonico e personalità, rivelando quanto fosse avanti rispetto ai suoi tempi essendo tutti parametri utilizzati dai progettisti ancora oggi. Ella fece moltissimo per le generazioni future; incoraggiò la creazione di una normativa per permettere agli studenti di iniziare a lavorare per committenze esterne durante la frequentazione del corso in modo che comprendessero in prima persona come gestire il rapporto con il cliente e soprattutto dando loro l'opportunità di farsi un nome e di iniziare a guadagnare del denaro, indispensabile per l'acquisto di materiale aggiuntivo e grande fonte di stimolo per il futuro.

Questa polizza venne mantenuta anche negli anni successive tant'è che Nancy Skolos, parlando di come iniziò la sua carriera da graphic

I. The Cranbrook Community



Fig. 14: Studio di Marianne Strengell, Cranbrook Archives

designer disse: “*we were encouraged by the McCoy’s to enter competitions as students, that’s how I got my work and name out there.*”²⁴

La Strengell vantava inoltre competenze tecniche significative, essendo nota per la sua padronanza del telaio meccanico, una tecnica incredibilmente avanzata e complessa all’epoca, il cui uso fu insegnato agli studenti oltre al tradizionale intreccio a mano dopo l’acquisizione di un telaio meccanico per il dipartimento nel 1945.

Va inoltre ricordato che quando Marianne fu messa a capo del dipartimento il ruolo del progettista tessile in America, soprattutto nel Midwest, stava cambiando radicalmente trasformandosi da una figura legata al mondo dell’artigianato ad una più in linea con quella del produttore. Nel Dopoguerra aveva adottato una filosofia del “waste not want not”, e data

la scarsità di materiali disponibili e di conseguenza una forte richiesta di tessuti a basso costo, lavorò nello sviluppo di fibre sintetiche che potessero essere prodotte in serie, inevitabilmente molto meno care rispetto ad un prodotto fatto a mano artigianalmente.

Marianne fu comunque in grado di mantenere una qualità artistica che non aveva nulla da invidiare ai manufatti “handwoven”, divenendo artefice di uno shift importante non solo nel mondo tessile ma anche più in generale del mondo dell’interior design.

Il suo stile volutamente anonimo si sposava perfettamente con i nuovi arredi prodotti dai suoi contemporanei e colleghi della Cranbrook, ed era generalmente in linea con i canoni estetici dell’International Style. Ed Rossbach, suo allievo alla Cranbrook, disse dei suoi lavori “*One could feel about her work that anyone could do it. A wonderful deception, of course.*”²⁵ Le sottigliezze si nascondevano nella padronanza del mezzo attraverso l’uso di diversi colori e texture, un processo di astrazione della tradizione scandinava riletta in chiave formale. Le fibre erano trattate come materiale architettonico ed il manufatto finale esisteva in funzione dell’ambiente nel quale si sarebbe collocato. I nuovi “tessuti contemporanei” infatti avevano l’arduo compito di conferire calore ed un senso di domesticità ai nuovi spazi senza però appesantire l’ambiente, compito che i design della Strengell eseguirono alla perfezione.

24. Intervista a Nancy Skolos da parte della tesista, 15 Dicembre 2021

25. Ed Rossbach, *Marianne Strengell*, «American Craft» (Archive : 1979-2005); Apr 1, 1984; 44, 2; Art & Architecture Archive pg. 8

I. The Cranbrook Community

Nella sua lunga carriera Marianne lavorò per committenze importanti sia in America che all'estero. Si ricorda in particolare la sua collaborazione con la General Motors, (fu parte dei designer coinvolti con il progetto per la realizzazione General Motors Technical Center), il Saarinen Swanson Group, la United Airlines Jet sotto Raymond Loewy e la Planning Unit di Florence Knoll, oltre che a progetti in Giappone, Jamaica e le Filippine.

Nonostante i numerosi impegni dettati dal lavoro, Marianne riuscì a creare una famiglia con il marito architetto, Hammarstrom, trovando il tempo per essere madre e moglie, un'impresa a dir poco ercolana.

Il dipartimento tessile non fu l'unico a subire l'influenza Scandinava. Il dipartimento di ceramica della Cranbrook non sarebbe stato lo stesso se non per Maija Grotell, ceramista Finlandese artist-in-residence dal 1938 al 1966. Nata a Helsingfors nel 1899, Finlandia, da madre artista e padre insegnante, si formò nella Central School of Industrial Arts in Helsingfors nelle arti della pittura, scultura e design e successivamente lavorò come tessitrice e progettista al National Museum mentre compieva i suoi studi sulla ceramica, durati sei anni.

Essendo che molti materiali necessari per la realizzazione di prodotti ceramici non erano disponibili in Finlandia, nel 1927 si trasferì negli Stati Uniti, insegnando per i dieci anni successivi in vari istituti a New York, fra cui la School



Fig. 15: Maija Grotell a Cranbrook, Cranbrook Archives

of Ceramics Engineerings della Rutgers University dal 1936 al 1938. In questi anni ottenne anche i suoi primi riconoscimenti, esponendo le sue opere presso gallerie newyorkesi ed esposizioni internazionali, in particolare la Barcelona International Exhibition, dove vinse il primo di venticinque premi che le verranno assegnati per opere presentate ad esposizioni.

Nel 1938 ottenne la cattedra alla Cranbrook come artist-in-residence del dipartimento di ceramica ma non fu un processo semplice. L'arte della ceramica era considerata perlopiù un passatempo e i predecessori di Maija alla Cranbrook; Ruth Erikson Allen (1931), Waylande

I. The Cranbrook Community

Gregory (1932-1933) e Marshall Fredericks (1934-1937), non erano riusciti a dare un'impostazione soddisfacente al programma, quindi lo scenario di partenza non era tra i più favorevoli. Inoltre, nonostante avesse visitato l'accademia nel 1934 portando con sé dei lavori apprezzati ampiamente sia da Booth che da Saarinen, quando nel 1937 la Cranbrook era alla ricerca di *"a young potter and ceramist... [with] strong creative ability"*²⁶, a Grotell non fu data la posizione perché donna. Di fronte al rifiuto Maija diede dimostrazione di classe e umiltà, mandando foto delle sue opere più recenti e suggerendo Arthur Baggs come docente.

Il destino riservava altri piani per Grotell, sicché nel 1938 le fu finalmente offerta la posizione. Avendo sempre lavorato da sola, Grotell si ritrovò in un ambiente completamente diverso rispetto quello cui era abituata, circondata da artisti motivati e creativi, Maija scoprì uno spazio in cui poter sperimentare ed esprimere la sua incessante energia e creatività. Ella era quella che oggi si definirebbe una "stakanovista"; incredibilmente intelligente - parlava sei lingue - e dotata di un'instancabile energia, Maija insegnava in settimana e lavorava ai suoi progetti personali nel weekend, una donna completamente devota alla sua arte.

Grotell fu un insegnante generosa ed empatica. Toshiko Takaezu, una delle allieve più brillanti formate da Grotell, disse della sua insegnante: *"The realization and acceptance of the rare wordless*

*words in Maija's teaching and being had a strong impact which created the formless form (no alternative but that one has to go inside to form your own form, but then you have to make it your own form, and the form is to become and individual)."*²⁷

Un'altra sua allieva di rilievo fu Lillian Saarinen, meglio di Eero, e principalmente studentessa presso il dipartimento di scultura alla Cranbrook. Lillian era solita progettare dei pezzi complementari alle architetture di Eero, anche se non le fu mai accreditato nulla, e iniziò a se-



Fig. 16: Vaso di Maija Grotell, Cranbrook Museum

26. Robert J. Clark, *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950* cit, pp 221

27. Jeff Schlanger, *MAIJA GROTELL: The Work*, « Craft Horizons» (Archive : 1941-1978); Nov 1, 1969; 29, 6; Art & Architecture Archive pg. 15

I. The Cranbrook Community

guire il corso di ceramica, sintomo di quanto il corso di Maija fosse complementare all'architettura e simile al processo architettonico.

Era presente per gli studenti ogni qualvolta avessero bisogno ma era comunque capace di fornirgli i giusti strumenti così che potessero avere successo da soli in futuro. Lei stessa ammise: *"If you help a student too much they are lost when they leave or you leave. The best thing you can do for students is to make them independent so they do not miss you."*²⁸

Maija Grotell è conosciuta come "the mother of modern ceramics" per valide ragioni. Le sue opere, grandi e scultoree, mostrano la sua predilezione verso pattern geometrici e colori brillanti talvolta contrastanti [fra le sue palette di colori preferite vi erano il turchese abbinato al nero ed il lime abbinato all'argento], influenzate dalle avanguardie europee ma aventi una personalità propria indiscutibilmente contemporanea. La sua instancabile curiosità ed energia la portò a sperimentare con vari materiali e tecniche; dalle cotture da bassa ad alta temperatura per ottenere affascinanti effetti stratificati, un processo incredibilmente difficile che richiede grande maestria; l'incantevole effetto "bolla" e la smaltatura blu brillante, ottenuta dopo anni e anni di lavoro in solitudine, vista la limitatezza delle informazioni disponibili all'epoca.

I suoi traguardi nel processo della smaltatura furono di vitale importanza per la realizzazione

di un'intera parete del General Motors Technical Center, e divennero un punto base per la smaltatura a parete. Il progetto fu uno dei pochi lavori a fini commerciali cui Maija prese parte, largamente svolto più come un favore a Saarinen, essendo che ella rivendicò sempre la sua arte ed il suo essere in primis artista.

Maija Grotell fu una figura determinante nel panorama della ceramica moderna. Tramite l'artisticità delle sue opere pose il medium in un'ottica cui non era mai stato considerato; da passatempo per signore borghesi divenne una forma d'arte degna di essere studiata e apprezzata, creando nel mentre una vera e propria cultura devota alla ceramica moderna. Grazie a lei l'insegnamento della ceramica fu introdotto in numerosi programmi di studi sparsi in tutto il paese e molti degli studenti formati da Grotell, fra cui Toshiko Takaezu, Richard DeVore e John Parker, andarono ad insegnare presso quegli stessi istituti, diffondendo la cultura originata da Maija Grotell.

Si può quindi dedurre quanto la Cranbrook e il mondo del design debba a queste donne, le quali coraggiosamente attraversarono il Mar Atlantico, spesso da sole, le quali, spinte dalla necessità e dal desiderio di poter esprimere la loro arte, combatterono contro ogni avversità.

28. Jeff Schlanger, *MAIJA GROTELL: The Work*, « Craft Horizons» (Archive : 1941-1978); Nov 1, 1969; 29, 6; Art & Architecture Archive pg. 15

2. Trailblazers: il Dopoguerra 1940-1970

Sebbene la storia dell'architettura e del design negli stati uniti nel ventesimo secolo, come del resto anche in Europa, sia stata perlopiù dettata dagli uomini, le donne non vi sono mai state estranee. Elsie de Wolfe, conosciuta anche come Lady Mendl, attrice e farfalla sociale dell'America dell'alta borghesia, dopo aver guadagnato una certa fama come donna di stile, gusto e immaginazione decise, ormai quasi quarant'enne, di aprire il suo studio di arredamento, divenendo colei che oggi viene riconosciuta come la prima interior designer.

Nata a New York nel 1859, Elsie passò parte della sua infanzia in Scozia per poi tornare a New York intraprendendo la carriera da attrice. Dopo qualche successo in cerchi teatrali amatoriali divenne attrice professionista interpretando ruoli d'epoca e comici durante gli anni novanta di fine secolo. Già durante il suo periodo trascorso nel mondo dello spettacolo de Wolfe catturò l'attenzione del pubblico per il suo stile e gli abiti da lei indossati, scelti da lei personalmente – solitamente pezzi couture parigini provenienti da Paquin, Doucet o Worth.

Nel 1887 andò a vivere con Elizabeth “Bessie” Marbury, un “Boston marriage”²⁹, come si direbbe all'epoca. Elizabeth Malbury era un personaggio noto nella società newyorkese essendo agente letterario di successo e rappresentante in affari di personaggi di estremo rilievo come Wilde, Shaw, Bernhardt, Sardow, Rostand e Feydeau; una donna di prestigio con un patrimonio

non indifferente. Dopo aver rimodernato il loro appartamento a Irvin Place – eliminando la confusione vittoriana a favore di spazi più ariosi e luminosi – nel 1905 Elsie de Wolfe decise di fare dell'arredamento d'interni il suo mestiere ed il caso volle che nello stesso anno un gruppo di élite donne newyorkesi – Astor, Harriman, Morgan, Whitney, Marbury – organizzassero il primo club della città riservato esclusivamente al gentil sesso, il Colony Club, situato a Madison e 31st Street. Il Club fu progettato dall'architetto Stanford White, il quale, insieme alla Marbury e ad altre donne del consiglio, commissionò alla de Wolfe l'arredamento degli interni.

Aperto al pubblico nel 1907, il Colony fu un successo immediato. Le scelte stilistiche della de Wolfe si sposavano perfettamente con quella che era la filosofia del club; chintz lucidi, pavimenti piastrellati, tendaggi leggeri, muri pas-



Fig. 17: Elsie De Wolfe

29. Si definiva “Boston Marriage” una convivenza fra due donne benestanti



Fig. 18: Interni decorati da Elsie De Wolfe

tello, poltrone in vimini, tavoli da trucco – l'esito fu un ambiente frizzante e informale tutto al femminile, un primo assaggio della indole ribelle e anticonformista della designer e soprattutto, un luogo perfetto per la clientela cui era destinato. Abituati ad ambienti scuri e contegnosi, la meraviglia del pubblico di fronte a questo nuovo approccio, evocativo di un mondo appartenente alla Francia e all'Inghilterra del XVIII secolo, era inevitabile e ben presto il lupo ed il fiore, stemma della business card della de Wolfe, fece il giro del paese. I sei anni successivi la portarono alla fama e al successo economico grazie a numerosi ingaggi per clubs e case private, lavorando per committenti di prestigio come gli Astors e i Vanderbilts, oltre che a girare il paese tenendo conferenze per discutere il suo manuale del buon gusto "The House in Good Taste"³⁰. Dunque quando Elsie fu contattata da

quello che diverrà il suo più importante committente, Henry Clay Frick, non aveva alcuna necessità economica (possedeva una serie di uffici ed uno showroom in Fifth avenue, con tanto di staff di assistenza e segretari, ed addirittura degli emulatori), ciò che più la affascinava era la natura del suo committente.

Alle porte del XX secolo Henry Clay Frick era uno dei più grandi industrialisti di tutti i tempi, ed uno dei più ricchi, grazie al suo monopolio sull'approvvigionamento di carbone stabilito nella seconda metà del diciannovesimo secolo. La fama di Frick si estendeva oltre il settore industriale; egli era anche un noto collezionista d'arte e grazie al suo notevole patrimonio era riuscito ad acquisire 150 dipinti che resero la sua collezione la più invidiabile al mondo: capolavori di Bellini, Bronzino, Constable, Degas, Van Dyck, Fragonard, Gainsborough, Goya, El Greco, Hals, Holbein, Manet, Rembrandt, Renoir, Titian, Turner, Velázquez, Vermeer, Veronese, e Whistler, ancora oggi parte della Frick Collection.

Elsie de Wolfe entrò a far parte del progetto nel 1913, quando i lavori erano già avviati. Non essendoci alcuna documentazione nessuno sa bene come ella ottenne l'incarico ma dato il successo del Colony Club è assai probabile che Mrs. Frick e Helen, figlia dei coniugi, abbiano avuto modo di vedere con i propri occhi l'operato della de Wolfe. A quest'ultima fu affidata la decorazione di quattordici stanze, incluse le camere da

30. Elsie De Wolfe, *The House in Good Taste*, New York: Century Co., 1914
<https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t2893wz9q>

letto di Mr. e Mrs. Frick; fotografie testimoniano come la designer adottò un approccio lussuoso e confortevole, una rilettura del classicismo francese per cui era nota. Il signor Frick non badò a spese, andando fino a Parigi con la de Wolfe per scegliere i migliori pezzi allora disponibili. Sicura delle sue capacità, Elsie non si fece mai problemi a dire la sua, come attesta un episodio durante la significativa gita a Parigi. De Wolfe aveva programmato di andare a vedere la residenza di Sir John Murray Scott in rue Laffitte, il quale aveva ereditato la collezione di arti decorative francese assemblata dalla marchesa di Hertford e dal figlio, Sir Richard Wallace. La residenza di Sir Scott gli fu sequestrata a causa di problemi legali ma il caso volle che il mercante d'arte Jacques Seligmann riuscì a far vedere i pezzi alla coppia in attesa della risoluzione della causa. De Wolfe riuscì a trascinare Mr. Frick all'appuntamento, nonostante egli volesse disperatamente passare la mattinata a giocare a golf al Saint-Cloud County Club, e concordarono sull'acquisto di una serie di pezzi il cui valore giungeva ai milioni di franchi. Di quell'evento ella racconta *"I realized that in one short half-hour I had become what was tantamount to a rich woman. I was also astounded at the revelation that a businessman, so astute and even cold as Mr. Frick was known to be, could spend a fortune with such nonchalance in order to keep a golf appointment."*³¹

Un cospicuo numero di corrispondenze testimoniamo ulteriormente la tenacia di Elsie nel

perseguire i suoi obiettivi, come quando scoprì che a Sir Charles fu affidata la decorazione di un paio di camere appartenenti al secondo piano: *"I have thought a great deal about what you said regarding the possibility of my not doing the two rooms on the second floor. . . . I feel that all my scheme as planned should go together, and that it will be the greatest mistake if these rooms are not carried out by one person. To take two of the principal rooms right out breaks the harmony, and certainly, White-Allom Co., with all the big downstairs rooms to their credit, should be willing to waive any imaginary claim they may feel they have on the upstairs portion of the house. I feel very strongly about this, so I write frankly, though it is not in my scheme of creation to fight for work, and I am, believe me, not writing now, impelled by any monetary consideration, but my sincere desire to make for you a complete and harmonious floor, so please, dear Mr. Frick, tell White-Allom that you wish me to do those two rooms on "my" floor and to confine their energies to the downstairs portion."*³²

Dato l'impegno preso da Flick con l'altro architetto Elsie non riuscì ad arredare le stanze com'era suo intento ma un curioso scherzo del destino volle che negli anni successivi fu invitata da Edoardo VIII a riprogettare l'arredamento di Buckingham Palace, progetto di cui era a competenza Sir Charles.

Come anticipato precedentemente la signora De Wolfe non viene ricordata solo per la sua eleganza e il suo buon gusto. Nel suo libro, *"The House in Good Taste"*, analizza nel dettaglio ciò

31. <https://www.architecturaldigest.com/story/dewolfe-article-012000>

32. <https://www.architecturaldigest.com/story/dewolfe-article-012000>

che il progettista deve considerare in un progetto di interni, anticipando tematiche quali l'importanza dell'uso dei colori, la problematica del riscaldamento, e come utilizzare al meglio l'illuminazione artificiale, temi affrontati ancora al giorno d'oggi nei percorsi di studio di design e architettura. Rivendica inoltre il ruolo della donna all'interno della casa *"It is the personality of the mistress that the home expresses. Men are forever guests in our homes, no matter how much happiness they may find there."*³³ e come una dimora debba essere funzionale rispetto alle esigenze di chi la abita, attestato dai suoi progetti il cui carattere mostra l'enorme cura per il dettaglio della progettista in cui nulla viene lasciato al caso.

È assai probabile che la de Wolfe si ispirò a *"The Decoration of Houses"* per il suo libro. Scritto nel 1902 dalla scrittrice Edith Wharton con l'architetto Ogden Codman Jr., *"The Decoration of Houses"*³⁴ attesta un interesse generale da parte delle donne verso tematiche inerenti alla casa e al loro arredamento.

Queste ricche donne borghesi di gusto, nonostante non possano propriamente essere definite *"designer"*, hanno fatto emergere come la donna volesse espandere il proprio ruolo, non solo rilegato allo scenario domestico, e hanno sicuramente tracciato un percorso per le generazioni successive.

33. Elsie De Wolfe, *The House in Good Taste* cit, pp 5

34. Edith Warton and Ogden Codman Jr, *The Decoration of Houses*, New York: Charles Scribner's Sons, 1897
<https://hdl.handle.net/2027/coo1.ark:/13960/t332ohg54>

2.1 Florence Knoll e la Knoll Planning Unit

Se c'è una donna che ha indelebilmente ridefinito la storia dell'architettura e del design per il genere femminile è Florence Shust Knoll Basset. In un'epoca in cui l'architettura era un mestiere dedicato esclusivamente agli uomini e le poche progettiste donne chiamate "decorators", termine ad indicare la concezione frivola del mestiere, Florence sfatò questo mito per



Fig. 19: Florence alla Kingswood Academy for Girls, Cranbrook, Knoll Archives

sempre. Considerandosi architetto e designer, *"I am not a decorator... The only place I decorate is my own house"*³⁵, l'operato di Florence pose la figura del designer sotto una nuova luce, una più professionale, mostrando che il mestiere dell'architetto differisce da quello del designer solo in termini di area di intervento, non nel procedimento e nella metodologia, che l'interno di un edificio meritasse la stessa attenzione del suo esterno e soprattutto, ritagliò un posto per le donne all'interno di un sistema in cui fino ad allora ne erano state escluse.

Nata Florence Margaret Shust il 24 Maggio 1917, fu cresciuta nell'alta società di Saginaw, Michigan; il nonno tedesco Henry Shust, arrivò negli Stati Uniti nel 1882 e fece successo nel primo decennio del XX secolo con la fondazione della Shust Baking Company. A seguito della morte della madre Mina nel 1930, rimase orfana alla tenera età di dodici anni. Florence trovò la sua casa e la sua famiglia alla Cranbrook; da sempre appassionata di architettura, nel 1931 visitò il campus e se ne innamorò e nel 1932 entrò alla Kingswood School for Girls. Brillante e solare, Florence si integrò perfettamente nella scuola e trovò un primo mentore in Rachel de Wolfe Raseman, art director alla Kingswood, con la quale fece i suoi primi progetti e successivamente in Eliel Saarinen. I Saarinen avevano adottato Florence come se fosse parte della famiglia e trascorrevano ogni estate insieme presso la loro casa a Hvitträsk. Completati gli studi a

35. Bobbye Tigerman, *'I am not a decorator': Florence Knoll, the Knoll Planning Unit and the Making of the Modern Office*, «Journal of Design History», Spring 2007, Vol. 20, No. 1, Oxford University Press on behalf of Design History Society, pp. 61



Fig. 20: Hans e Florence Knoll, Knoll Archives

Kingswood nel 1934, fu Eliel a consigliare Florence ad iscriversi al dipartimento di architettura della Cranbrook dove vi trascorse un anno. Nel 1935 si trasferì alla Columbia University School of Architecture come studente speciale presso il dipartimento di urbanistica e dopo un anno tornò alla Cranbrook per motivi di salute. Il suo percorso di studio tuttavia non era ancora finito, e Florence era determinata a ottenere la sua laurea in Architettura. Durante l'estate del '36 trascorsa come solito in Finlandia presso la casa dei Saarinen, Florence ebbe l'opportunità di parlare con Alvar Aalto, il quale, una volta consapevole dell'interesse di Florence per l'architettura, le suggerì di andare a Londra presso l'Architectural Association (AA). Grazie ai contatti di Aalto e Saarinen presso l'associazione, Florence fece un colloquio con un docente della

scuola e nell'autunno del 1936 si iscrisse all'istituto dove rimase fino agli albori della Guerra, momento in cui fu costretta a tornare negli Stati Uniti.

A New York, il suo sesso rappresentava un grosso ostacolo nella ricerca di un impiego sicchè, non riuscendo a trovar lavoro, contattò Marcel Breuer e nel 1940 fu presa come apprendista nel suo studio condiviso con Walter Gropius a Cambridge, Massachusetts. Dopo questo breve periodo di apprendistato dove ebbe l'opportunità di apprendere da due dei più grossi esponenti del Movimento Moderno, Florence completò la sua laurea in architettura presso l'Illinois Institute of Technology a Chicago, laureandosi nel 1941. Riguardo al suo periodo con Breuer e Gropius, in una lettera a Rachel Raseman, direttrice di Kingswood a Cranbrook con la quale era rimasta in ottimi rapporti, scrisse *"the work is most interesting and Gropius and Breuer are terribly nice to work for ..."*.³⁶

All'IIT conobbe un'altra figura fondamentale che influenzò profondamente la sua concezione e visione del design, e successivamente anche la sua carriera professionale: Mies Van der Rohe. A detta di Florence egli *"had a profound effect on my design approach and the clarification of design"*.³⁷ Nonostante non avesse alcun corso con Mies, Florence ricorda i pomeriggi trascorsi con lui e Ludwig Hilberseimer, altro docente dell'IIT emigrato dal Bauhaus, a sorseggiare tè e a parlare d'architettura e design, dove oltre ad un ulteri-

36. Bobbye Tigerman, *'I am not a decorator': Florence Knoll, the Knoll Planning Unit and the Making of the Modern Office* cit, pp. 63

37. Bobbye Tigerman, *'I am not a decorator': Florence Knoll, the Knoll Planning Unit and the Making of the Modern Office* cit, pp. 63

2. Trailblazers

ore consapevolezza del design nacque un'amizizia.

Una volta completati gli studi, Florence si buttò nuovamente nel mondo lavoro ma nonostante la sua freschissima laurea in architettura il mestiere non era ancora disponibile al genere femminile così che Florence si ritrovò a proget-

tare interni ed è in quel contesto che conobbe Hans Knoll.

Il primo lavoro per Hans fu il progetto per il rifacimento dell'ufficio di Henry L. Stimson a New York, all'epoca ministro della difesa statunitense. Hans aveva ottenuto l'incarico tramite Bronson Winthrop, socio presso il prestigioso



Fig. 21: Florence ad un meeting della Planning Unit, Knoll Archives

studio legale Winthrop, Stimson, Putnam and Roberts, il quale gli aveva richiesto la progettazione dell'ufficio del colonello Stimson. Non avendo alcuna competenza per completare l'incarico, Hans si rivolse a Florence, la quale, nei due anni successivi, continuò a lavorare in nero per la Hans G. Knoll Furniture Company nonostante avesse trovato lavoro presso lo studio di architettura Harrison & Abramovitz.

Il 1943 fu l'anno di svolta; Jens Risom, danese, capo progettista della Knoll, partì per il servizio militare e, in mancanza di designer, Hans assunse Florence a lavorare a tempo pieno per la Knoll. Sotto la nuova leadership nacque la Knoll Planning Unit. Dopo una collaborazione di tre anni la coppia si sposò e nel 1946 l'azienda cambiò nome e divenne la Knoll Associates⁷⁸. La partnership professionale tra i due segnò l'inizio di un periodo incredibilmente fertile per l'azienda. Lavoravano instancabilmente, Florence ricorda *"We worked... We used to work from early morning until lunch time, then we'd break for lunch, go back to work, go off at four o'clock and have a touch football game out in the fields, or walk or something, then back to work until dinner and then after dinner we'd all go back to work and work 'til ten o'clock, when we'd have a hamburger at the local diner... That was just standard procedure."*³⁸

Entrambi giovanissimi, condividevano il desiderio di portare una nuova modernità agli interni americani; Hans, con il suo spirito imprenditoriale, aveva avvertito la necessità di

trasformazione nel dopoguerra e mise a disposizione la sua azienda per finanziare tale cambiamento e Florence era la donna con le skills adatte per dar vita a questa visione, avendo competenze in ogni ambito progettuale.

Il breakthrough arrivò negli anni '50; nel 1951 sia lo showroom che la sede generale della Planning Unit si spostarono da un piccolo edificio

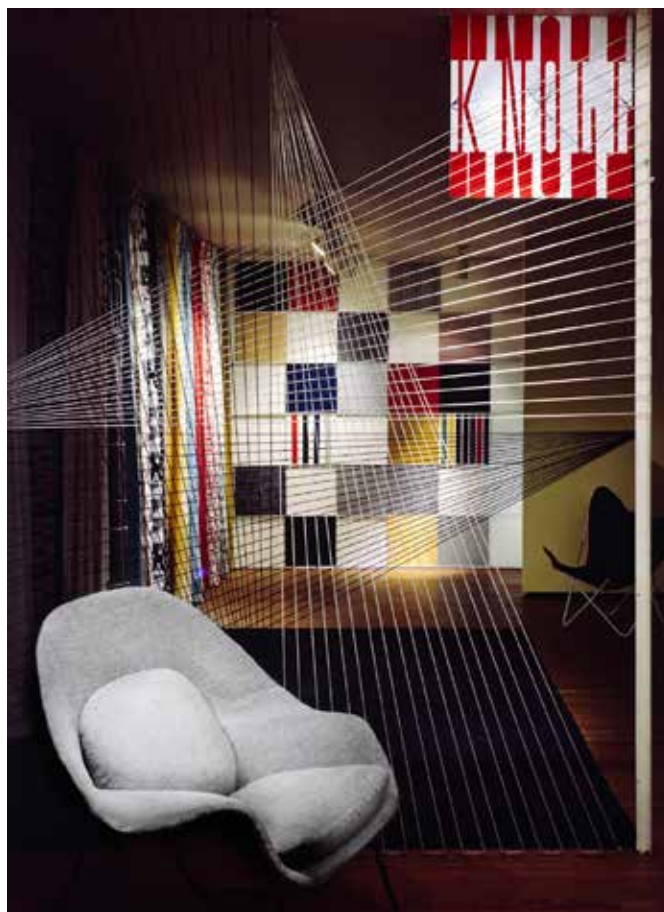


Fig. 22: Showroom Knoll, Knoll Archives

38. Eric Larrabee, Massimo Vignelli, *"Knoll Design"*, 1981, New York Abrams, pp. 16



Fig. 23: Paste-up della Planning Unit, Knoll Archives

a cinque piani della 601 di Madison Avenue in un grattacielo presso la 575 di Madison Avenue, anche se nonostante i successi accumulati negli anni lo staff rimase sempre ristretto, e nel 1952 ricevette quello che sarà l'incarico più importante della Planning Unit, la progettazione degli uffici per la Columbia Broadcasting System (CBS) presidiata da Frank Stanton. *"Probably the most significant one was not a very big one, but it was the CBS job in the old building. It was before Frank [Stanton's] death ... He knew what was going on. He was watching us, I think. He called us. Things like that – small jobs with high visibility, which led to many other jobs."*³⁹

La forza della Planning Unit si trovava su due fronti; gli showroom – i quali rappresentavano

la loro immagine pubblica; e i progetti per corporation e privati, solitamente acquisiti tramite passaparola, i quali aumentavano il loro prestigio e la loro reputazione professionale. Grazie al lavoro svolto per Frank Stanton ottennero un incarico per il rifacimento degli interni del Center for Advanced Study in the Behavioural Sciences, un istituto di ricerca di immenso prestigio finanziato dalla Ford Foundation a Palo Alto. Fu commissionato dallo studio di architettura Calif, Wurster, Bernardi & Emmons proprio per via della raccomandazione di Stanton, e così fu per la maggior parte dei progetti successivi.

Gli showroom invece, a detta di Florence la parte più divertente *"I think the showrooms were more fun than anything else"*⁴⁰, erano un "blank canvas" in cui poter sperimentare il "Knoll Look" e creare ambienti più caldi e domestici, in quanto il loro scopo era creare un appeal residential in modo da incentivare la vendita dei mobili. Negli showroom inoltre emerge il gusto personale di Florence; una palette di toni neutri composta da bianchi, neri e beige con accenti di colore più brillanti, un contrasto tra vari materiali e texture differenti per creare un ambiente più caldo – predominanza di legni scuri, marmi di diversa tipologia e metalli, in primis acciaio – e un ampio utilizzo di grafiche e quadri. La Planning Unit teneva moltissimo alla comunicazione visiva e all'immagine del brand tant'è che fin dal primo showroom del 1948 a Madison Avenue fecero uso delle grafiche di Herber Matter, con

39. Bobbye Tigerman, *'I am not a decorator': Florence Knoll, the Knoll Planning Unit and the Making of the Modern Office* cit, pp. 64

40. Bobbye Tigerman, *'I am not a decorator': Florence Knoll, the Knoll Planning Unit and the Making of the Modern Office* cit, pp. 68

il quale, da quel momento, nacque una collaborazione professionale, dando una connotazione moderna ai loro spazi.

Lo “Knoll Look” può essere definito come un “modernismo umanizzato”. Avendo appreso dai grandi maestri del Movimento Moderno Florence aveva padronanza dello stile ed era a conoscenza delle sue lacune. Florence disse che i suoi grandi maestri furono Mies Van der Rohe e Eliel Saarinen; da Saarinen apprese la totalità del design in ogni dettaglio e da Mies “*a greater clarification of design*”⁴¹ e quanto fosse importante creare un contrasto attraverso l’uso di diversi materiali. Florence fu in grado di assimilare questi insegnamenti, provenienti dal moderno europeo, e tradurli nel contesto dell’America del Dopoguerra con successo.



Fig. 24: Credenza progettata da Florence Knoll, Knoll Archives

Gli ambienti talvolta freddi e senza personalità venivano arricchiti tramite l’uso di colori e texture, i tessuti in particolare un tema a cui Florence teneva particolarmente.

Nonostante i grandi avanzamenti tecnologici e il modernissimo International Style, nel Dopoguerra negli Stati Uniti soleva ancora arredare la propria casa con gli chintz resi popolari da Elsie de Wolfe a inizio secolo. Cresciuta alla Cranbrook, la conoscenza di Florence Knoll del mondo tessile era superiore rispetto alla media degli architetti e designer praticanti all’epoca, avendo appreso da Loja Saarinen in persona. Consapevole dell’arretratezza del tessile nel mondo degli interni, Florence contattò un’altra esperta parte del corpo docente della Cranbrook, Marianne Strengell, la quale, attraverso le sue conoscenze del processo di tessitura meccanica, rese la Knoll Associates una delle prime aziende a produrre in serie modelli moderni per il contract finalmente al passo con i nuovi arredi.

Fu così che nel 1947 la Knoll aprì un dipartimento tessile, un vantaggio decisivo per la Planning Unit. Una delle più grandi novità introdotte da Florence Knoll fu quella del “paste-up”, una tecnica bi-dimensionale simile al collage in cui venivano applicati dei pezzi di stoffa sulla veduta planimetrica per dare al cliente maggiori informazioni ed un “feel” generale riguardo del progetto. Incominciò ad utilizzare questa tecnica durante il suo periodo all’A.A a Londra

41. Robert J. Clark, *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925–1950* cit, pp 133

e lo portò alla Planning Unit ricevendo immediatamente feedback positivi *"It was extraordinary how small swatches of fabrics and wood could convey a feeling of the space."*⁴²

La Planning Unit, sempre per volere di Florence, esibiva anche dei modellini 3D dello spazio i quali, insieme agli swatch del "paste-up", erano in grado di comunicare brillantemente tutto ciò di cui il cliente avesse avuto bisogno. Il processo progettuale della Planning Unit si basava costantemente sulla partecipazione del cliente, una parte del business che Florence gestiva con maestria e professionalità *"good design is good business"*.

L'attitudine imprenditoriale di Florence emerse anche nel momento in cui chiamò colleghi e amici per invitarli a collaborare con la Knoll, producendo quelle che oggi ancora oggi vengono repute fra le più grandi collezioni del XX secolo. Moltissimi erano colleghi della Cranbrook: Ralph Rapson, chiamato dalla Knoll nel 1944, creò la Rapson Line, la prima a seguito delle collezioni progettate da Jens Risom; Eero Saarinen, considerato da Florence un fratello maggiore, collaborò con la Knoll più volte progettando la Womb Chair (1948) e l'iconica Pedestal Collection (1958); Harry Bertoia, chiamato dalla Knoll dopo il suo periodo in California con gli Eameses', il quale, nonostante la sua iniziale riluttanza, collaborò con la Knoll per la Bertoia Collection (1952); ma ciò che consolidò la posizione della Knoll fu la vendita degli arredi

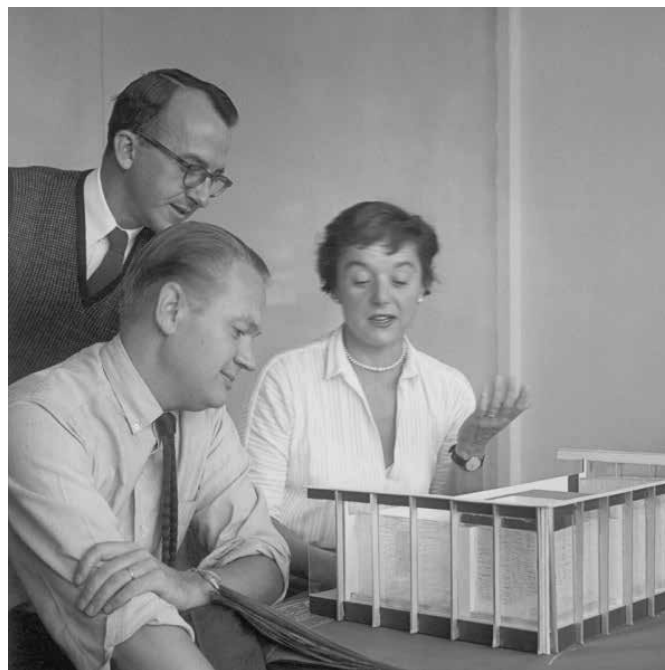


Fig. 25: Florence Knoll e Eero Saarinen, Knoll Archives

Mies Van der Rohe tramite un accordo stabilito nel 1946, sempre grazie a Florence e alla sua amicizia con l'architetto europeo.

La maggior parte del catalogo della Knoll era progettato da Florence, nonostante parlasse del suo lavoro da product designer in questi termini *"I never really sat down and designed furniture. I designed the fill-in spaces that no one was doing."*⁴³

Se si analizzano i suoi arredi infatti si può chiaramente percepire la sua matrice da architetto: semplici, statuari, solidi, volutamente anonimi in modo da poter porre l'accento sui colori e sulle texture, i quali avevano il ruolo di creare e separare i vari ambienti, mantenendo ugual-

42. Bobbye Tigerman, *'I am not a decorator': Florence Knoll, the Knoll Planning Unit and the Making of the Modern Office* cit, pp. 67

43. Robert J. Clark, *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950* cit, pp. 133

mente un effetto chic ed elegante.

Quando Hans morì in un tragico incidente d'auto nel 1956, Florence rimase sia a capo della Planning Unit che della Knoll Associates ma quando nel 1965 lasciò l'azienda, Vincent Cafiero, progettista da tempo presso la Knoll, descrisse la Planning Unit come *"a boat that had lost its rudder"*⁴⁴, a sottolineare quanto la presenza di Florence fosse fondamentale sia per l'azienda che per i progettisti stessi.

Florence Knoll era la Planning Unit; fu lei e progettare gli showroom, fu lei a riempire i cataloghi Knoll di arredi moderni, fu lei a formare giovani progettisti, fu lei ad affascinare i clienti con le sue presentazioni, fu lei a persuadere i progettisti dell'epoca a collaborare con l'azienda, fu lei che fece della Knoll un'azienda competitiva grazie alle sue idee. Non sorprende quindi che nel 1971, sei anni dopo la partenza di Florence, la Planning Unit chiuse per sempre. Ad oggi Florence Knoll è il designer che più ha influenzato il Dopoguerra statunitense, non solo per aver progettato gli uffici di un paese intero portando umanità e comfort, ma soprattutto per aver legittimato una professione fin ad allora snobbata con tenacia, grazia e professionalità.



Fig. 26: Florence Knoll

44. Bobby Tigerman, *'I am not a decorator': Florence Knoll, the Knoll Planning Unit and the Making of the Modern Office* cit, pp. 73

2.2 Gli Eameses' e la coppia designer

Margaret e Charles Rennie Mackintosh, Lella e Massimo Vignelli, Aino e Alvar Aalto, Afra e Tobias Scarpa, Denise Scott Brown e Robert Venturi; ci sono state numerose coppie che hanno scritto la storia del design ma la più celebre e importante coppia del XX secolo è indiscutibilmente formata da Charles e Ray Eames, anche conosciuti come gli "Eameses".

Charles e Ray Eames furono tra i più grandi designer di arredi del Movimento Moderno, progettando prodotti di qualità sufficientemente low-cost per gli standard dell'epoca riuscendo a creando soluzioni adottando tecniche avanzate e innovative. Eclettici nel loro stile e nei loro interessi, hanno fossilizzato la loro posizione nella storia grazie ai loro prodotti in compensato modellato, plastica modellata e il loro arredi in alluminio, ma si sono anche cimentati nell'exhibit e nel cinema, in particolare con il loro film "The Powers of Ten" del 1977.

Gli Eameses' hanno progettato molti dei pezzi di arredamento più iconici di sempre, spesso riconoscibili anche da chi non nutre alcun interesse in materia, ma se si scava a fondo si scopre che il loro percorso è caratterizzato da contraddizioni profonde e che quella che all'apparenza può sembrare una "partnership perfetta" per molto tempo non fece luce sul lavoro di uno dei due membri: Ray Kaiser.

I principi dettati dal modernismo portati avanti da Mies Van der Rohe, Walter Gropius e Le Corbusier si basavano principalmente



Fig. 27: Ray Eames, Eames Office

sulla funzione, "la forma segue la funzione", e si tendeva a rifiutare tutto ciò che potesse essere scambiato per "decorativo", ritenuto perlopiù non interessante e soprattutto superfluo. Nell'ignoranza generale che contagiava anche le menti contemporanee più brillanti, vigeva la

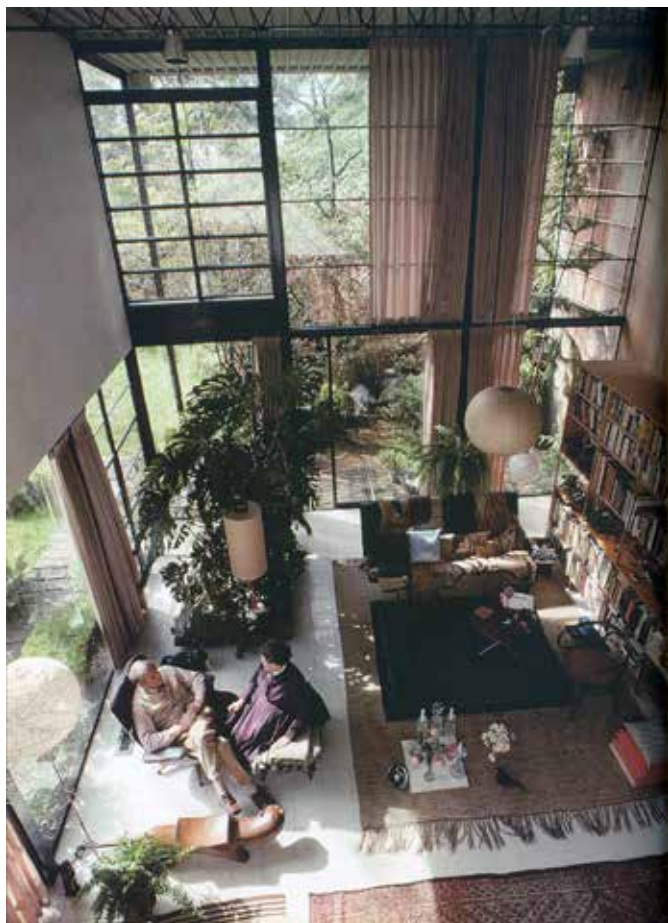


Fig. 28: Eames House, Case Study House n.8

regola per cui il maschile eguagliasse “tecnologia”, “rigore”, mentre il femminile veniva associato a quel “decorativo” e “superfluo” tanto detestato. Inoltre gli ideali del Movimento Moderno cercavano di distaccarsi il più possibile da quelli che avevano cresciuto la generazione precedente, i principi Arts and Crafts tanto amati da Eliel Saarinen e George Booth.

Oggi gli arredi degli Eameses sono apprezzati e celebrati per aver portato umanità al modernismo, come Florence riuscì per il settore business, ed essere stati i pionieri di quella che si può definire una “functioning decoration”, tanto amata dagli Smithsons e Venturi, evidente nella distribuzione degli arredi nella loro casa in California, la ‘Case Study House n.8’.

Il problema del mancato riconoscimento di Ray durante i primi anni del loro operato, oltre che nella discriminazione di genere, era radicato proprio nel conflitto tra artigianato e modernità, per cui la vena “tradizionale” e “decorativa” portata avanti dagli Eameses è stata inizialmente rigettata, e con essa tutti i contributi di Ray.

Per capire quanto i critici di allora avessero torto bisogna tornare alle radici, agli anni formativi di Ray Kaiser e Charles Eames, prima che i loro destini si incrociassero alla Cranbrook nel 1940.

Ray Kaiser, nata Bernice Alexandra Kaiser nel 1912, a Sacramento, California, crebbe in quella che Pat Kirkham, storica del design cui si deve moltissimo nella rivalutazione della figura di Ray Eames, definisce una “loving but overprotective home”. Da sempre affascinata verso ogni tipo di espressione artistica, nel 1931 si trasferì a New York dove frequentò la May Friend Bennet School sotto Lucinda Duble, la quale la spinse a seguire i corsi del pittore Hans Hofmann presso la Arts Students League, che Ray iniziò a fre-

quentare nel 1933.

Da sempre Ray nutriva una passione per le arti e per la danza, come testimonia il “Ray’s Trunk” denominato da Esther McCoy, e gli insegna-



Fig. 29: Dipinto astratto di Ray Kaiser, Eames Office

menti di Hofmann non fecero che coltivare ulteriormente le sue passioni e la sua inclinazione artistica.

Hofmann, pittore astrattista formato nelle avanguardie della Parigi di inizio '900, credeva nell'idea per cui la funzione del colore fosse quella di creare volume, insegnamento del quale Ray ne fece tesoro. Grazie a Hofmann entrò in contatto con il lavoro di pittori delle avanguardie fra cui Vasily Kandinsky, Jean Arp, Joan Mirò e Piet Mondrian, l'influenza di quest'ultimo evidente nei successivi lavori con Eames, e abbracciò gli ideali dell'arte astratta a pieno, diventando fra gli artisti fondatori delle A.A.A (American Abstract Artists). Il 26 Gennaio 1937 scrisse “*Modern arch[itecture] – not a style. A philosophy of life. A waking up to the fact of living surrounded by forms because of industrial revolution.*”⁴⁵

Ray si impegnò al massimo per il movimento tant'è che ogni anno dal 1937 fino al 1941, (tranne il 1940, anno in cui morì la madre), partecipò con altri artisti astratti alla mostra presso la Squibb Galleries, nella 57esima strada.

Attraverso lo studio del colore apprese l'importanza della spazialità e acquisì delle competenze tali che la resero abile nel creare composizioni con qualsiasi materiale e attraverso qualsiasi forma, anche questo aspetto si rivelò cruciale nei successivi arredi in compensato stampato sviluppati con Charles. Il suo talento e la sua abilità nel creare composizioni sono palesemente evidenziati nelle sue sculture ed

45. Donald Albrecht, “*The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention*”, 1997, Essays by Donald Albrecht, Beatriz Colomina, Joseph Giovannini, Alan Lightman, Hélène Lipstadt, Philip Morrison and Phylis Morrison, New York: Harry N. Abrams, in association with the Library of Congress and the Vitra Design Museum, pp. 48

emergono nelle proposte portate dagli Eames in occasione della mostra “International Competition for Low-Cost Furniture Design” tenutasi al MoMa nel 1948, mostra in cui Ray non fu nemmeno citata.

Gli studi portati avanti da Ray Kaiser in gioventù evidenziano quanto presto sia entrata in contatto con i principi modernisti, molto prima del suo arrivo alla Cranbrook nel 1940, mentre l'introduzione di Charles al modernismo avvenne anni dopo, solo una volta arrivato alla Cranbrook nel 1938.

Charles Eames si formò come architetto a St. Louis, in Missouri, e fin da giovane mostrò interesse verso qualsiasi processo meccanico - data la morte precoce del padre la quale lo costrinse a lavorare dopo scuola in un'acciaieria - e per la fotografia, la quale Charles riteneva utile nell'analisi delle strutture architettoniche. Egli non mostrava preferenze moderniste, tutt'altro; nel 1928 fu espulso dalla Washington University per la sua affinità verso i principi di Frank Lloyd Wright di matrice Arts and Crafts. Ottenne il suo posto alla Cranbrook proprio per questa complicità con l'estetica Arts and Crafts; la Saint Mary's Church progettata da Charles nel 1935 catturò l'attenzione di Eliel Saarinen proprio per la sua contaminazione di stile Scandinavo e Art Decò.

Fu solo quando arrivò alla Cranbrook nel 1948 che Charles iniziò ad abbracciare i principi modernisti, in particolare grazie al collega ed



Fig. 30: Mobile Eames, Eames Office

amico Eero Saarinen. Il corso di design industriale inizialmente tenuto da Charles era alquanto tradizionale “*What he was teaching was pretty basic – how to use tools, how to cut out of wood, how to find out how strong you could make sheets of paper by folding them. He wasn't trying to teach us artistic styles – no furniture design, just learning about materials and tools.*”⁴⁶ ricorda Don Albinson, suo allievo. Inoltre Raph Rapson, designer e collega alla Cranbrook, racconta di quanto poco tempo Charles effettivamente passasse nel dipartimento di architettura “*The interesting thing, was that Charlie spent no time in his architectural studio, absolutely none – he spent all of his time in the ceramics studio, in the photography studio, in the metal shop, in the weaving studio, obviously preparing himself for the things he would do later on...*”⁴⁷

Il lavoro che Charles ed Eero svolsero per la competizione “Organic Design in Home Fur-

46. Donald Albrecht, *The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention* cit, pp. 53

47. Donald Albrecht, *The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention* cit, pp. 52

nishing” del MoMa nel 1941 fu quindi un momento pilotale nella carriera di Charles, la sua introduzione al odernismo, quasi dieci anni dopo Ray.

Per la critica di quegli anni non fu difficile accantonare Ray; da una parte c'era Ray Eames, apparente moglie devota al servizio del marito, dall'altra Ray Kaiser, artista astratta scomoda agli occhi di enti prestigiosi come il MoMa, sfavorevoli alla A.A.A poich  la loro arte ritenuta troppo “decorativa”.

Ma quali furono gli episodi in cui Ray venne palesemente ignorata dai critici dell'epoca? Nella mostra del 1946 al MoMa “New Furniture Designed by Charles Eames” oltre ad omettere Ray dal titolo della mostra, nell'articolo della rivista Arts&Architecture, scritto da Eliot Noy-

es a seguito della mostra, il nome di Ray Eames non venne citato una sola volta. I favoritismi della critica verso Charles, non solo mancavano di rispetto a Ray, sua collaboratrice stretta e partner, ma all'intero team con cui gli Eameses solevano lavorare. Non fu un caso che a seguito della mostra del '46 Bertoia, Ain, Raetze e Matter lasciarono la California e l'ufficio, successivamente chiamato “The Office of Charles and Ray Eames”. Mercedes Matter, moglie di Herbert Matter e compagna di scuola di Ray sia alla Bennet che nei corsi di Hofmann disse a riguardo “*He was always talking about the group, how the group was so important, and in the end it was only he who took all the credit*”.⁴⁸

Anche Arthur Drexler, successore di Noyes al MoMa, continu  a non menzionare Ray in occasione di mostre e all'interno di articoli.

Se la critica ignorava il contributo di Ray nei progetti pi  in linea con i canoni modernisti, non esitava a darle il credito per i loro arredi pi  giocosi e “crafty”. Cos  fu per la sedia in compensato del 1945, definita “absurdly romantic” da Arthur Drexler per il ritaglio a forma di cuore sul sedile. In quelle istanze il design era attribuito solo a Ray. Carismatico e affascinante, era risaputo che nel lavoro Charles fosse esigente ed estremamente puntiglioso, un “maniac del controllo”, risulta quindi difficile pensare che egli avrebbe messo il suo nome in un design da lui non approvato. Inoltre l'amore degli Eameses', Charles incluso, verso i giochi e gli



Fig. 31: Ray Eames che lavora alla creazione de ‘La Chaise’, Eames Office

48. Donald Albrecht, *The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention* cit, pp. 47



Fig. 32: Ray Eames con print astratta, Eames Office

arredi per bambini non era un segreto, tutt'altro, *"Rather than looking at toys as miniature architecture, I would look at them as miniature science. Much of hydraulics found its way into toys, displays, and tricks before it became a mechanical science. Static electricity went a long way in toys before being developed much as a science."*⁴⁹

Ovviamente in una partnership lavorativa di qualsiasi tipo, soprattutto se romantica, è difficile stabilire il "chi ha fatto cosa". Se espres-

samente chiesto entrambi rivendicavano l'importanza della loro collaborazione artistica, in un'intervista con Pat Kirham Ray disse *"We always worked in collaboration. At first we used the name Charles Eames for our work – it seemed so simple – but then later we started to say Charles and Ray Eames. It was always both of us together, chipping in ideas.... It annoys me when people write Ray 'did the colour'. First of all it is wrong. We both did it. But it also implies that I did that and nothing else. In the same way they say 'Oh, Ray – well she did the interior' because they feel the exterior was all Charles."*⁵⁰ Così come Charles direbbe *"I probably said, 'These are all our chairs.'"*⁵¹

È solo grazie al contributo dei critici Esther McCoy e Joseph Giovannini che si iniziò a scoprire e a rivalutare il ruolo di Ray nella coppia, una rivalutazione esplorata a fondo negli anni '70 e '80, grazie alla quale si cerca il più possibile di combattere gli stereotipi di genere, anche se spesso si fallisce ancora oggi.

49. Owen Gingerich and Charles Eames, *A Conversation with Charles Eames*, «The American Scholar», Summer 1977, Vol. 46, No. 3, The Phi Beta Kappa Society, pp. 330

50. Pat Kirkham, *INTRODUCING RAY EAMES (1912-1988)*, «Furniture History», 1990, Vol. 26, The Furniture History Society, pp. 136

51. Owen Gingerich and Charles Eames, *A Conversation with Charles Eames* cit, pp. 326

3. *Generation McCoy: 1971-1995*

Se finora non si è affrontato il tema del design grafico alla Cranbrook c'è un motivo. Il dipartimento di design si era sempre focalizzato maggiormente sul settore dell'interior e della progettazione di arredi, un mercato la cui richiesta è cresciuta esponenzialmente nel Dopoguerra. Gli Stati Uniti in generale non avevano alcuna tradizione nella grafica, né per quanto riguardasse fonti di storia della grafica, né in fatto di artisti. Negli anni '70 si cavalcava ancora l'onda Modernista europea ed i McCoy, insieme ad altri "hippy modernists", credevano che la ricerca formale nella grafica fosse terminata col Modernismo e che bisognasse quindi focalizzarsi altrove, ma nella metà degli anni '70 risultò apparente che c'era ancora tanto da scoprire.

Quando i McCoy furono messi a capo del dipartimento di design nel 1971 erano poco più giovani dei loro studenti. Katherine, in particolare, inizialmente interessata in architettura si laureò in design industriale sotto consiglio dei suoi docenti, lo stigma per cui l'architettura fosse una professione maschile era ancora molto forte negli anni '60, e nel 1967 iniziò a lavorare per la Unimark International. Il lavoro per la Unimark, di natura interdisciplinare, ed il suo background industriale si riveleranno estremamente utili per il futuro.

Alla Cranbrook, Micheal insegnava ai suoi studenti disegno industriale, mentre Katherine si focalizzò sulla grafica, coprendo quindi una moltitudine di argomenti diversi.



Fig. 33: Katherine e Micheal McCoy alla Cranbrook, Cranbrook Archives

Durante la cattedra dei McCoy, durata fino al 1995, si possono identificare tre fasi diverse, la fase modernista, la fase di transizione post-moderna, e la fase critica postmoderna, molto più critica e sperimentale.

La fine degli anni '70 fu un momento cruciale per la scuola, i McCoy si resero conto della carenza di letteratura nel design grafico, gli unici scritti in merito *Problems of Design* (1979) di George Nelson, *Paul Rand's Thoughts on Design* (1951) di Paul Rand e *Design for the Real World Human Ecology and Social Change* (1971) di Victor Papanek.

Non c'era abbastanza materiale verso cui indirizzare gli studenti sicchè per incentivare un

interesse verso la storia del design grafico nel dipartimento, nel 1975 Katherine assegnò un progetto pratico in perfetto stile Cranbrook, "Project and Processes".

Seguendo i principi della scrittura per cui le tre aree principali per ogni prodotto scritto sono la storia, la teoria, e la criticità, come sottolinea Massimo Vignelli, il progetto si incentrava sulla ricerca di un designer e della successiva creazione di un poster grafico con cui poter comunicare le nozioni apprese.

Co-designer del progetto fu Lorraine Wild, la quale, in un'intervista, ricorda quanto sia stato significativo quel progetto, non solo per la sua immersione nella storia del design, ma per il futuro dell'intero dipartimento.

Da quel momento in poi la parola scritta divenne uno strumento complementare ad ogni progetto visivo, stimolando gli studenti allo studio e alla ricerca, spingendo ad esplorare

temi talvolta scomodi, ed è così che il dipartimento arrivò ad affrontare il tema della critica del design *"We always encourage students to read. It is an unstructured programme so we have never had courses with official reading lists. Instead, because of the personal nature of each student's programme, they independently construct their own focus."*⁵²

Si stavano iniziando a subire altre influenze oltre il classico Modernismo radicato nella grafica Bauhaus; le teorie postmoderniste di Robert Venturi e Denise Scott Brown; ed il postmodernismo e decostruttivismo francese. Come ormai d'abitudine si assimilavano le nozioni attraverso la parola scritta, ma poi le si traducevano visivamente, dando inizio ad una fase di transizione. A proposito di ciò Katherine disse *"Coming out of literary theory, visual phenomena are analyzed as language encoded for meaning. Meanings are deconstructed, exposing the dynamics of power and the manipulation of meaning."*⁵³

Negli anni '80 la scuola acquisì notorietà per aver adottato a pieno le teorie postmoderniste, o ancora meglio un atteggiamento post-strutturalista, come direbbe Katherine, portando alla luce progetti insoliti, talvolta bizzarri, fra cui Visible Language, dove agli studenti fu assegnato il compito di unire le teorie letterarie francesi alla composizione tipografica. L'esito fu percepito come una grande provocazione; non solo misero in discussione i tipici canoni dell'impaginazione testuale, ma sconvolsero anche la lingua stessa.

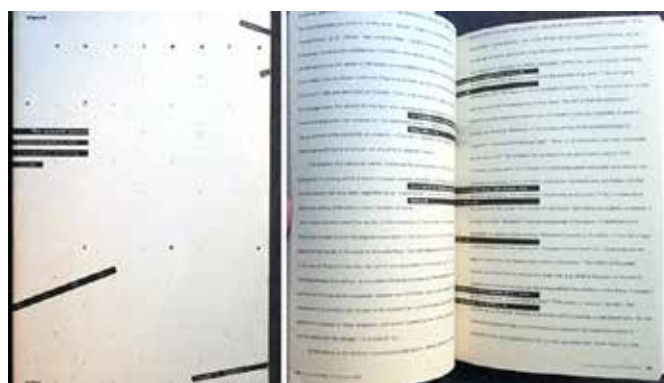


Fig. 34: Visible Language

52. <https://designtraveler.wordpress.com/2015/04/19/katherine-mccoy-thoughts-on-design-writing/>

53. <https://designtraveler.wordpress.com/2015/04/19/katherine-mccoy-thoughts-on-design-writing/>

3. Generation McCoy

Non sorprende quindi che la scuola sia stata accusata di ermetismo, formalismo e offuscamento teorico.

Ciò che più piaceva a Katherine dell'approccio post-strutturalista era la possibilità di potersi concentrare sulla soggettività del processo progettuale, la libertà di espressione, *"Syntax is the hardware of graphic design, while semantics is the software. Syntax is grammar, system and structure while semantics is soft, referential meaning. It's subjective and emotional."*⁵⁴

Insieme a degli ex-alluni, fra cui Lorraine Wild e Ed Fella, nel 1991 i McCoy pubblicarono *"Cranbrook: The New Discourse"*, saldando per sempre la reputazione della scuola. Attraverso il libro e ad altri scritti precedenti, i McCoy crearono una base per una letteratura americana dedicata alla storia del design grafico americano e al suo insegnamento.

Il metodo di insegnamento dei McCoy, aperto al dialogo e alla sperimentazione, incredibilmente interdisciplinare ed innovativo, insegnò ad una generazione ad apprezzare e a pensare alla storia del design. Katherine McCoy scrisse numerosi temi a riguardo non solo della storia del design, ma anche riguardo all'insegnamento del design e il suo futuro. *"Participation in critiques encourages the development of the capability to evaluate, critique, and coach others, challenging students to define their own standards of evaluation."*⁵⁵

Nonostante inizialmente non avesse alcun in-

teresse nel diventare docente, in un'intervista degli anni novanta ammise *"...at this point I could never see myself not teaching, because you learn so much! I'm totally convinced that the teacher learns the most! So that's my motivation for teaching – it is almost self-interest. It is so stimulating, it challenges you to grow."*⁵⁶

Durante loro cattedra i McCoy furono da mentori a una gamma eclettica di studenti, ma tutti furono influenzati profondamente dalle loro teorie e dal loro approccio all'insegnamento del design.

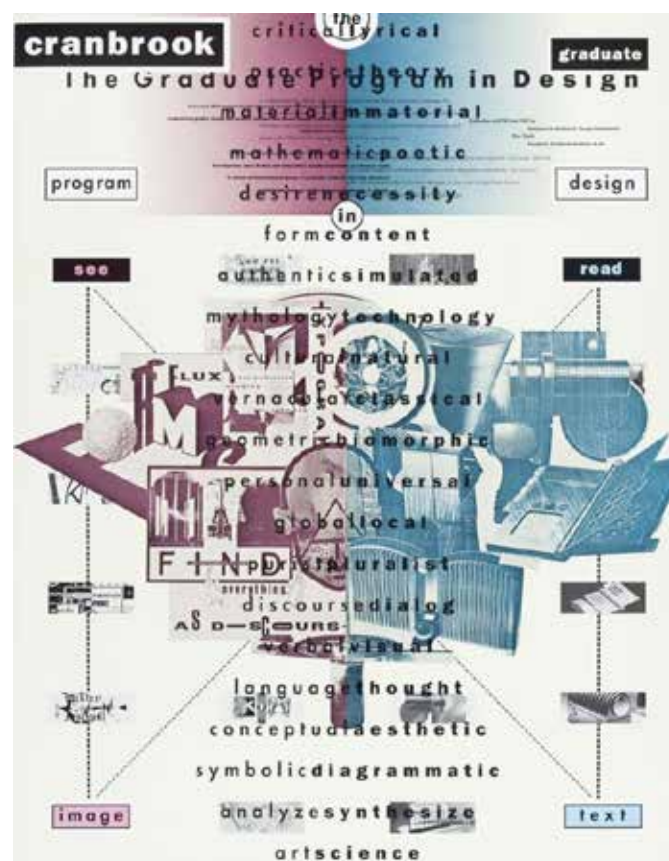


Fig 35: Poster per il calendario accademico della Cranbrook, Cranbrook Museum

54. <https://designtraveler.wordpress.com/2015/04/19/katherine-mccoy-thoughts-on-design-writing/>

55. Katherine McCoy, *Professional Design Education: An Opinion and a Proposal*, «Design Issues», Autumn, 1990, Vol. 7, No. 1, Educating the Designer, The MIT Press, pp. 20

56. <https://www.eyemagazine.com/feature/article/katherine-mccoy>

3.1 Una conversazione con Laurie Haycock Makela

Laurie Haycock Makela è un'insegnante e graphic designer statunitense. La sua carriera si spande per più di trent'anni; è stata artist-in-residence presso il dipartimento 2D con il defunto marito, Scott Makela, dal 1996 al 2001, oltre che ad aver frequentato la scuola come studenti nel 1990-1991. Il loro studio Words + Pictures for Business + Culture ha avuto clienti prestigiosi come la Nike, MTV, e la Warner Bros ed insieme, nel 2000, sono stati premiati con la medaglia AIGA.

Durante lo svolgimento della tesi, ho avuto l'occasione di intervistare Laurie Haycock Makela durante la quale abbiamo parlato del suo ultimo progetto "speechless: different by design" per il Dallas Art Museum, e della sua esperienza alla Cranbrook oltre che alla sua esperienza di donna designer negli U.S.A.

Recentemente hai avuto l'opportunità di riunirti con altre ex-alunne ed insegnanti della Cranbrook per la mostra tenuta a settembre 2021 in occasione dell'uscita del libro "With Eyes Opened: Cranbrook Academy of Art since 1932". Come sei stata coinvolta nella mostra e com'è stata l'esperienza?

Ero a conoscenza del libro visto che include dei lavori miei e di Scott, del quale sono incredibilmente onorata, e una volta saputo che ci sarebbe stata la mostra volevo assolutamente prendervi parte. È stato incredibilmente speciale, se

ci penso mi commuovo quasi! Mi sono ritrovata a contattare delle donne con cui ho mantenuti i rapporti per capire chi volesse andare di modo da prendere insieme un Airbnb, e così ci siamo ritrovate nella stessa casa per quattro giorni, cosa che non era mai successa prima d'ora. È stato emozionante in primis tornare alla Cranbrook, che già di per sé è un'esperienza quasi trascendentale, ed assistere al meraviglioso discorso tenuto da Andrew Blauvelt nonchè vedere per la prima volta il libro, progettato ad arte da Lorraine è un gioiello speciale conosciuto da pochi, un po' come la Cranbrook, e soprattutto trascorrere inaspettatamente quattro giornate con queste sei donne a parlare per ore e a condividere le nostre esperienze di questi ultimi anni. Tutte noi avevamo dei ricordi legati alla scuola ma per me in particolare è simbolo delle esperienze più significative della mia vita. Qui sono stata studentessa, qui ho partorito (letteralmente) i miei figli, sono tornata ad insegnare e poi ho perso mio marito, è stato praticamente il filo rosso sia della mia carriera professionale che della mia vita privata e vi sono incredibilmente affezionata.

Sei nel settore da anni, non solo come graphic designer celebrata ma anche come insegnante. Qual è stato il catalizzatore del tuo interesse verso il design?

Questa è una domanda molto interessante.

3. Generation McCoy

Cercherò di rispondere il più sinteticamente possibile. Ero una studentessa a Berkley e stavo studiando inglese, dato il mio interesse per la poesia e per la letteratura in generale. Poi ho incontrato degli architetti e dei designers in un'altra zona della scuola e rimasi folgorata dal potere visivo delle parole, la tipografia. Mi piacque così tanto che cambiai corso e dal dipartimento di inglese mi trasferii al dipartimento di arti visive, sempre alla Berkley. Sapevo che mi sarebbe piaciuto fare design grafico ma non pensavo che potesse essere tradotto in termini commerciali, non ero consapevole delle sue potenzialità.

Hai incontrato tante donne nel tuo percorso di studi?

Anche questa è una domanda interessante! Mentre stavo studiando alla Berkley arrivò una donna, e questa donna era Sheila de Bretteville, fu la prima donna che incontrai nel mondo del design, venne da Los Angeles alla Berkley per tenere una lezione. Incontrai anche April Greiman, la quale tenne la sua prima mostra alla Berkley proprio quando iniziò ad essere fantastica. Quindi ad essere sincera le prime donne che incontrai erano delle vere e proprie rockstars del settore e fin dall'inizio la mia immersione al design fu attraverso le donne, e capisco che sia estremamente raro, basta leggere qualsiasi libro di storia del design per capire quanto la mia esperienza sia stata insolita. Alla

R.I.S.D invece non è stato così, ma ci ho passato veramente poco tempo e mi ricordo poco di quel periodo. Sheila e April mi hanno influenzato profondamente, da una parte April faceva sembrare tutto molto eccitante, dall'altra Sheila mi colpì per la sua consapevolezza sociale e la sua enfasi sull'importanza della lingua e della comunicazione.

Hai iniziato a studiare molto presto, dal 1983 per l'esattezza. Hai sempre avuto una passione per l'insegnamento? Sei stata tu a fare domanda per le posizioni da insegnante che hai ottenuto o ti sono state offerte?

È successo tutto molto naturalmente. La prima persona che mi ha chiamato per insegnare fu Sheila de Bretteville, forse ero troppo giovane ma lei aveva appena dato il via al suo programma e stava cercando persone con la sua stessa filosofia. Adesso che ci penso anche la mia seconda posizione da docente mi fu offerta da una donna. Ero a CalArts e mi chiamò Lorraine. Ci siamo create un piccolo network, e me ne sto rendendo conto solo adesso che ne stiamo parlando, poiché effettivamente non c'erano molte donne che lavoravano nel settore all'epoca ma in quel momento della mia vita mi sono ritrovata di fianco a molte donne. Riguardo la posizione da insegnante le donne storicamente hanno sempre ricoperto quel ruolo e l'hanno sempre fatto molto bene. Io non sono mai partita con l'aspirazione di insegnare ma è anche la natura

3. Generation McCoy

stessa del design che mi ha permesso di diventare insegnante, non avevo bisogno di una laurea, bastava essere bravi in ciò che si stava facendo. Inoltre insegnare dà anche la possibilità di restare al corrente di ciò che succede nel settore oltre che una stabilità economica, il che fa sempre comodo.

Dal 1996 al 2000 sei stata a capo del dipartimento di 2D Design con il tuo ex-marito, Scott Makela, mancato tragicamente nel 1999. Siete anche stati studenti alla Cranbrook, come sei venuta a conoscenza della scuola?

Al tempo stavo insegnando a CalArts e nel frattempo c'erano anche Lorraine Wild, Ed Fella e Jeff Keedy, io e Scott ci siamo conosciuti e nello stesso momento abbiamo conosciuto la Cranbrook grazie a tutti questi docenti di CalArts i quali avevano precedentemente frequentato la scuola. Scott voleva assolutamente andare e quindi io gli dissi 'Se vai tu vado anch'io!'. Tra l'altro quando io e Scott decidemmo di tornare all'università Lorraine era appena stata messa a capo del dipartimento di grafica e aveva avuto premura che sia io che Scott avessimo le nostre posizioni da docenti quando partimmo per il Michigan! Prima che incontrassi quel gruppo pensavo che R.I.S.D fosse l'unica scuola dove ricevere un'educazione formale di design grafico quindi no, non sapevo molto della Cranbrook.

Essendo stata sia studentessa che insegnante alla Cranbrook, come descriveresti queste due esperienze?

Quando fui studentessa il dipartimento era diretto da Katherine McCoy, la donna del design americano per antonomasia, e non posso far altro che partire da lei. Katherine mi vide veramente, Scott era incredibilmente bravo, il talento della sua generazione, ma Katherine mi notò. Nel frattempo, sempre da studentessa alla Cranbrook, io e Scott ci siamo sposati e abbiamo avuto nostra figlia Carmela, quindi penso che probabilmente non sia stata un'alunna particolarmente brava e attenta. Kathy andava oltre, ha reso la vita parte integrante della mia vita da studentessa alla Cranbrook. La mia tesi di laurea fu "Motherhood: the end of theory", perché la valenza teorica era molto importante all'epoca, e se torno indietro mi rendo conto che la mia tesi non era rivoluzionaria ma le mie priorità erano altrove, ero diventata madre. Scott d'altra parte aveva portato una tesi incredibile e Kathy si rese conto anche di quello, pubblicizzò molto il suo lavoro aprendogli molte porte ma non si dimenticò di me, mi aiutò a trovare una posizione lavorativa al "The Walker". Appresi il suo pensiero: vedere è leggere, le parole sono immagini, le immagini sono parole, aveva un approccio bellissimo al design e al suo insegnamento, rendeva tutto molto chiaro e accessibile. Quando tornai per insegnare con Scott aveva-

3. Generation McCoy

mo tantissimi progetti diversi, era il momento ideale per insegnare, il lavoro pubblicitario offriva tante possibilità, si investiva tantissimo nella comunicazione visiva. Io e Scott siamo riusciti ad insegnare insieme come un team sempre grazie a Katherine e Micheal, senza di loro non avremmo mai avuto quel tipo di posizione alla Cranbrook. Quando loro se ne andarono la tecnologia stava appena emergendo, io e Scott siamo entrati nel pieno dell'onda tecnologica, i nostri metodi di insegnamento di conseguenza seguirono un approccio diverso. Nel nostro dipartimento abbiamo portati diversi media: video, musica, incisioni, volevamo esplorare tutte le possibilità multimediali accessibili con le nuove tecnologie.

Mentre insegnavi alla Cranbrook tu e Scott lavoravate parallelamente presso il vostro studio grafico. Com'è stato bilanciare la tua vita professionale e la tua vita privata?

Forse sarò troppo romantica ma è stato bellissimo, è una cosa meravigliosa quando funziona. Anche quando finì, sono felice che abbia avuto quel tipo di esperienza e custodisco quei ricordi con affetto. È difficile fare tutto e non posso negare che in certe istanze molte cose non funzionino ma per noi, in quel momento, era semplice. Nella seconda parte della mia vita le mie priorità cambiarono drasticamente. Quando mancò Scott per me fu più importante essere

una brava madre che non una brava professionista, quando si è un genitore single diventa tutto inevitabilmente più difficile.

Hai avuto due emorragie cerebrali in gioventù nel giro di pochi anni. Che ruolo ha ricoperto l'arte in quel periodo della vita? Il tuo ultimo progetto "speechless" è stato in qualche modo catartico rispetto all'esperienza passata?

Dopo che ho avuto la prima emorragia il recupero neurologico fu incredibilmente lento. Passano dieci anni senza rendersene conto. In quel frangente ho trascorso molto tempo in centri di riabilitazione neurologica in Svezia e nel frattempo ho iniziato pian piano a fare piccoli progetti un passo alla volta, perlopiù davo una mano ad amici e a persone a me care, come Lorraine e April. Fu quasi una reazione istintiva, non ho mai veramente smesso perché il lavoro da designer mi è sempre stato familiare, un po' come tornare a casa, ma avevo parecchie difficoltà. Ci sono voluti anni per rimettermi in sesto ma ho sempre avuto la consapevolezza di voler tornare a fare design. Contemporaneamente sono anche tornata al mondo della scrittura e della letteratura, tutte cose che mi facevano sentire meglio. Con "speechless" sapevo di essere ufficialmente tornata, è stato un progetto molto difficile e complesso. Sono riuscita a farne parte grazie all'invito da parte di un'ex-curatrice della Cranbrook. Ci siamo incroci-

ate un paio di volte mentre ero docente ma nulla di più, vent'anni dopo ci risentiamo e mi chiede di progettare questo libro, non posso negare che ero intimidita dalla prospettiva, era da anni che non lavoravo ad un progetto simile ma lei si è fidata di me. Il libro tratta di divergenze neurologiche e analizza scrupolosamente tutti i vari livelli della comunicazione, anche la mostra è stata studiata a fondo, ci ho lavorato tantissimo. Grazie al lavoro che ho fatto per "speechless" mi sono stati offerti diversi progetti e sento di aver nuovamente una carriera.

Come pensi si sia evoluto il ruolo della donna nel panorama del design?

Se devo essere sincera non ho mai seguito troppo attentamente il lato "promozionale" del mestiere. Scott invece era sempre al corrente di chi veniva pubblicato nelle riviste e chi veniva premiato alle esibizioni, era molto più ambizioso. Questo discorso si ricollega ad un pezzo che scrissi con Ellen Lupton negli anni '80 chiamato "Underground Matriarchy"⁵⁷, riguardo alle donne e all'insegnamento. Spesso prendevo in giro Scott dicendogli che "in a man's world" solo un uomo può stare in cima e prendersi tutta la gloria, all'epoca l'uomo in cima alla montagna era probabilmente David Carson, mentre noi donne preferiamo stare in cima insieme, diamo meno importanza a queste cose. Sarò romantica ma ci credo. Sicuramente molti più uomini

vengono premiati per il loro lavoro ma io so che si sono moltissime donne in gamba nelle scuole e nelle cattedre. Vorrei tornare di nuovo a Scott solo per dire che quando nacque Carmela, il primo anno lui rimase a casa come "papà casalingo", so che non per tutti è così.

Molto spesso noi donne, dopo la laurea, creiamo una famiglia e le nostre energie sono rivolte a quello piuttosto che alla promozione del nostro operato, lo so perché succede a molte mie studentesse ancora oggi.

57. <https://www.eyemagazine.com/feature/article/underground-matriarchy>

4. “Where are the Women?”

Le donne hanno sempre lavorato nel design, non a caso si associa la nascita dell'interior design ad una figura femminile, Elsie de Wolfe, talvolta però è difficile trovare i loro contributi nei libri di storia, nonostante rappresentino la maggior parte dell'industria, poiché ai vertici si vedono ancora solo uomini. Data USA ha constatato che nel 2016 la percentuale di lauree in interior design sono all' 89,7 % state assegnate a donne e nel 2018 The National Center for Education Statics evidenzia che nel 2018 questo numero è solo accresciuto, arrivando al 99,6%. Eppure dall'esterno l'industria sembra apparentemente dominata dagli uomini: negli ultimi 30 anni il 75% dei membri dell'Interior Design Hall of Fame erano uomini, negli ultimi 40 anni i vincitori del Contract Designer of the Year

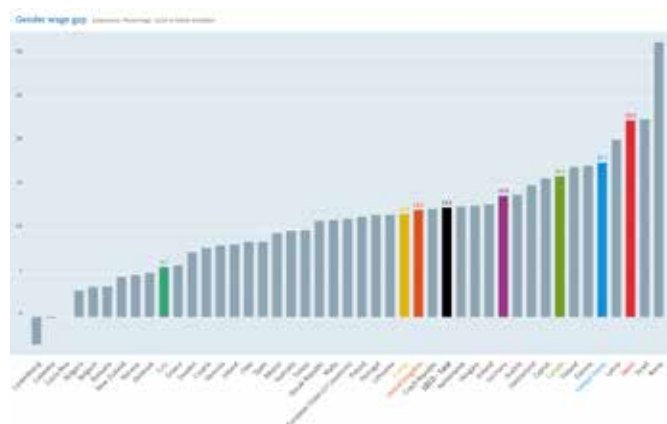


Fig. 36: Gender Wage Gap mondiale, SIGI

Firm	CEO	% Female Board of Directors	% Female C-Suite
1	Male	33 %	0 %
2	Male	44 %	31 %
3	Male	17 %	0 %
4	Female	40 %	0 %
5	Male	33 %	0 %
6	Male	20 %	0 %
Averages	17 %	31 %	5 %

Fig. 37: Tabella che evidenzia le percentuali leadership uomo/donna

sono stati uomini e nelle grandi aziende la leadership è al 67% in mano agli uomini e solo al 33% in mano a donne.

L'industria è inizialmente al 90% composta da donne ma coloro che riescono ad arrivare a gestire la propria firma scende precipitosamente al 20%. Questi numeri valgono per il settore dell'interior design, composto al 69% da donne, ma in settori come quello dell'architettura e del product design i valori scendono nuovamente, essendo perlopiù settori composti in maggioranza da uomini (la percentuale di architetti negli Stati Uniti è al 70,6% composta da uomini e al 22,6% composta da donne mentre i product designer sono al 67,9% uomini e al 24,6% donne).

Un report svolto nel gennaio 2020 ha investigato la ripartizione di genere di 33 conferenze tenute nel paese tra nel 2019 e i risultati sono

4. “Where are the Women?”

stati alquanto deludenti. Le conferenze rappresentano una parte importante del business, sono un momento di condivisione ed un territorio fertile per lo sviluppo di nuove idee. Chiunque venga invitato a parlare durante queste occasioni riceve un onore non indifferente, il messaggio non così implicito che la sua opinione sia degna di nota, e con una maggioranza di uomini sul palco il messaggio ricevuto è che

la loro opinione sia generalmente più rilevante di quella di chiunque altro. Il report non ha calcolato solo la percentuale di persone invitate a parlare, ma anche il tempo dedicato ad ogni singolo invitato, e anche in quel caso veniva dedicato più tempo a guests di sesso maschile.

Oltre che ad una scarsa rappresentazione di genere durante eventi e conferenze, una scarsa leadership femminile nelle aziende, ed un'ev-

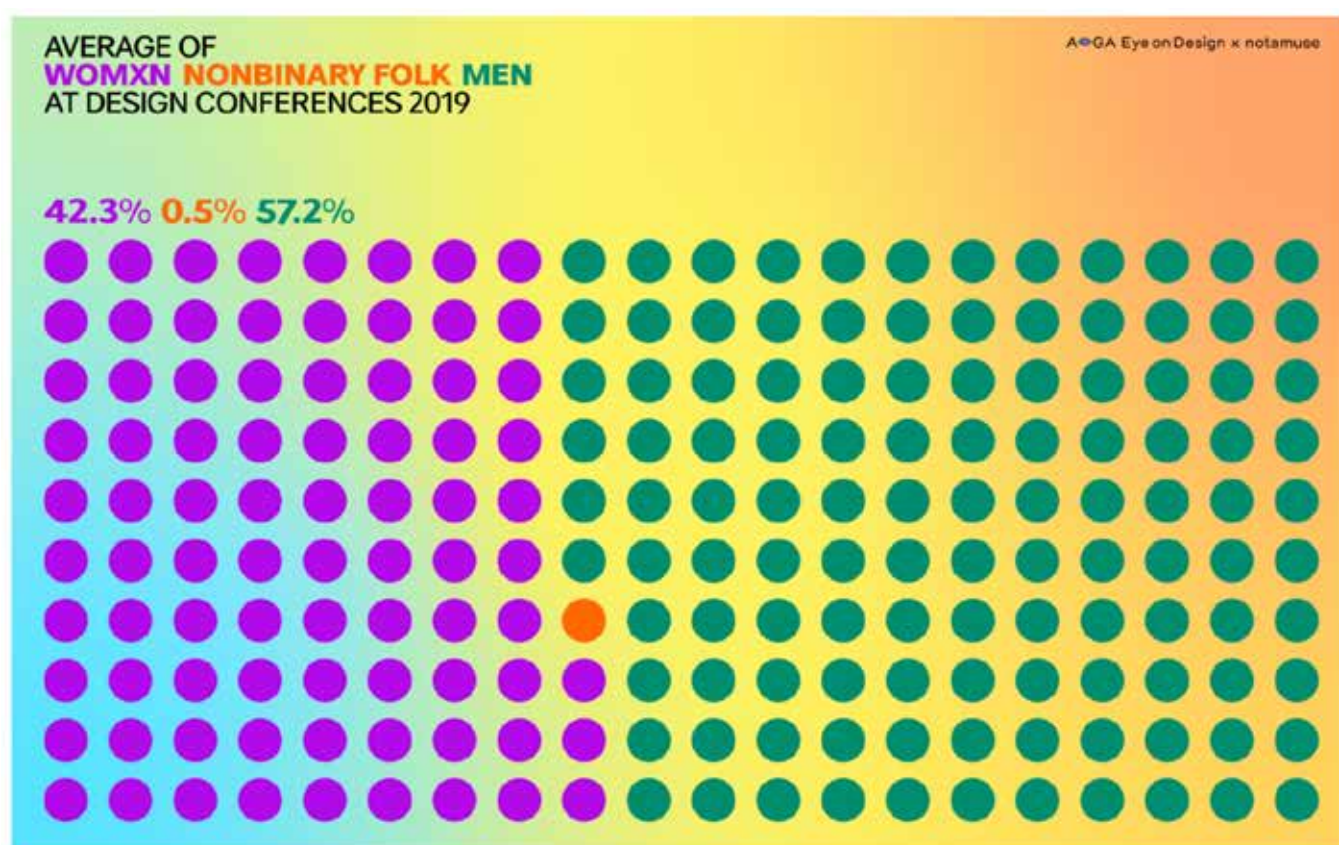


Fig. 38: Ripartizione di genere presso conferenze di design 2019

4. “Where are the Women?”

idente disparità quando si tratta di premiare chi opera nel settore, le donne sono anche pagate molto meno rispetto alla loro controparte maschile. Un interior designer donna guadagna 98¢ per ogni 1\$ guadagnato da un interior designer uomo, una grafica guadagna 95¢ per ogni 1\$ guadagnato da un grafico, una product designer 90¢ per ogni 1\$ di un product designer ed un architetto donna 94¢ per ogni 1\$ assegnato alla loro controparte maschile.

Questa disparità risale ai tempi delle Arts and Crafts in cui il lavoro della moglie veniva considerato di “supporto” rispetto l’operato del marito, ma a più di un secolo di distanza è essenziale che questa nozione debba smettere di esistere.

Con questa disparità fra coloro che prendono un titolo di studio nel settore e chi effettivamente riesce a navigarci e a ottenere dei successi è evidente che le donne vengano ostacolate nel momento in cui si trovano a dover gestire il proprio lavoro e la propria famiglia, come in tanti altri settori ma in settore creativo come quello del design stona ancora di più. Chi è che guardando un interior o il layout di un libro sa discernere se è stato fatto da un uomo o da una donna?

Nonostante questi dati c’è comunque modo di essere ottimisti. La natura del design presuppone che la meritocrazia giochi una parte importante *“design is a visual profession—you can see if someone is good. That’s the advantage every wom-*

*an has. If you stay in the game and you do the work, you’ll be recognized. Women have the work.”*⁵⁸, dice Paula Scher.

Inoltre, nonostante in percentuale minore rispetto agli uomini, le donne che sono riuscite ad ottenere posizioni di prestigio, hanno l’opportunità di essere più inclusive e di aiutare chi vuole salire la vetta ed hanno anche modo di educare il cliente e aziende collaboratrici a nuove realtà più inclusive.

58. <https://eyeondesign.aiga.org/women-make-up-more-than-half-of-the-design-industry-but-how-do-they-get-to-the-top/>

4.1 Non siamo invisibili

Il titolo di questo sottocapitolo prende il nome dal libro di Caroline Criado Perez, *Invisible Women: Exposing Data Bias in a World Designed for Men*. Il libro illustra come il mondo sia disegnato a misura d'uomo in ogni aspetto, anche in dettagli all'apparenza insignificanti, a partire dalla storia. Dal XIV al XVII secolo si parla di 'Rinascimento' nonostante le donne fossero escluse dalla vita artistica e intellettuale, il XVIII secolo è associato 'all'Illuminismo' e sebbene abbia ampliato i diritti degli uomini ha ristretto i diritti e la libertà delle donne, le quali non avevano diritto sui loro beni e sul loro patrimonio ed erano escluse da ogni tipo di educazione professionale, ed infine l'antica Grecia, vista come la culla della democrazia, nonostante metà della popolazione non avesse diritto al voto.

La discriminazione di genere va persino a intaccare la lingua; molte lingue, compreso l'italiano, fanno una distinzione di genere in tutti i sostantivi, il maschile e il femminile, e quando si fa riferimento a delle persone, il genere neutrale è sempre il maschile. In certi tipi di professione il maschile è talmente radicato che per indicare il sesso femminile bisogna “aggiungere” un suffisso o una parola intera, “modificando” il termine, come se fosse una “derivazione del maschile”. Il maschile neutro è talmente radicato che quando si parla di gruppi multipli di persone, basta che ci sia un uomo all'interno del gruppo che si passa dal femminile al maschile.

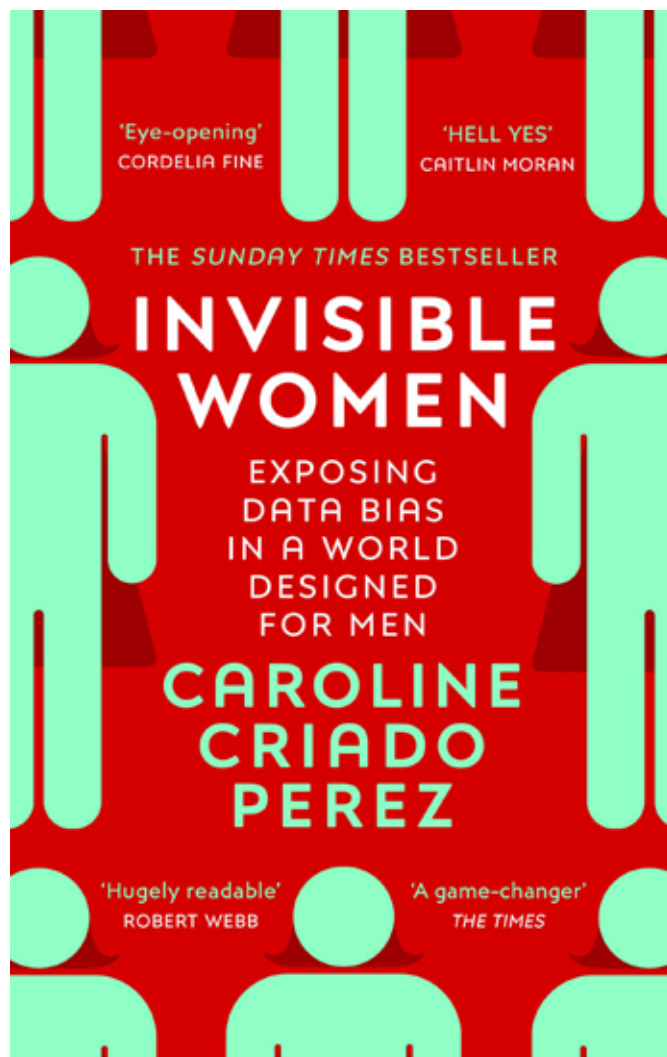


Fig. 39: Copertina 'Invisible Women'

Ad esempio, se riferendosi a un gruppo composto di sole bambine femmine arriva anche solo un bambino, si passa automaticamente da “bambine” a “bambini”.

Non è un caso che nei media e nei film agli uo-

4. “Where are the Women?”

mini venga dedicato più tempo nello schermo; l'eroe è maschio.

Anche il design soffre di questa concezione patriarcale. Le poche designer che appaiono nei libri di design sono infatti definite o dal loro sesso o dal nome del marito, padre o fratello. La natura stessa dell'operato delle donne è vista sotto una lente patriarcale: i talenti posseduti dalle donne nel design sono spesso stati visti come “naturalisti” e “innati”, togliendo di fatto parte del merito, mentre il ruolo degli uomini è considerato più da un punto di vista “culturale” che non “naturale”, motivo per cui il design industriale è sempre stato percepito come più “prestigioso” e “difficile” del design tessile.

Alle donne vengono associate particolari abilità dettate dalla loro biologia che influenzano il loro operato mentre gli uomini sono liberi da ogni tipo di stereotipo. Lo stereotipo per cui il femminile viene associato all'istinto e all'emozionalità è un altro motivo di deprezzamento di ciò che è stato fatto da parte del genere femminile nella storia del design. Questo è anche uno dei motivi dello svilimento dell'arte decorativa nel modernismo, poiché vista come parte della biologia innata che caratterizza il sesso femminile, e porta ad una visione generale di incompetenza delle donne nel lavoro.

Uno studio del 1999 da parte di Bente Elkjaer ha analizzato come questa diversa percezione delle “competenze” fra i sessi ponga le sue radici nell'esperienza. Lo studio ha messo alla luce

l'importanza dell'ambiente e come, se poste in un ambiente favorevole, moltissime donne avevano piacere ed eccellevano nella lavorazione di più tipi di materiale, anche in lavori “hands-on” spesso associati al sesso maschile. Ciò che è emerso dallo studio è proprio come certe competenze vengano assimilate ad un particolare genere e come le donne siano ritenute “ospiti” in spazi lavorativi di competenza tradizionalmente “maschile”.

Questa stereotipizzazione è radicata nel nostro subconscio, donne comprese, e crea numerosi ostacoli nei casi in cui si volesse uscire da questa logica dominante, come è successo per la maggior parte delle designer nel XX secolo.

Per colpa di questi stereotipi ancora oggi l'interior designer viene considerato “meno” rispetto ad un architetto, solo per la connotazione femminile del mestiere, nonostante entrambe le professioni siano di matrice tecnico-scientifica.



Gruppo di 'Cranbrook Women' in occasione della mostra
"With Eyes Opened: Cranbrook Academy of Art Since 1932"

Foto scattata da Laurie Haycock Makela e mandata da Nancy Skolos

Ringraziamenti

Giunta al termine di questo percorso accademico vorrei ringraziare tutti i professori che mi hanno accompagnato in questo lungo viaggio, ed in particolare la mia relatrice per il costante supporto ed incoraggiamento.

Un ringraziamento speciale a Nancy Skolos e Laurie Haycock Makela che hanno condiviso generosamente con me le loro esperienze.

Ed infine vorrei ringraziare la mia famiglia ed i miei amici per il loro amore e affetto incondizionato.

Bibliografia e Sitografia

- Owen Gingerich and Charles Eames, "A Conversation with Charles Eames", «The American Scholar», Summer 1977, Vol. 46, No. 3, The Phi Beta Kappa Society, pp. 326-337
- Pat Kirkham, "Humanizing Modernism: The Crafts, 'Functioning Decoration' and the Eameses", «Journal of Design History», 1988, Vol. 11, No. 1, Craft, Modernism and Modernity, Oxford University Press on behalf of Design History Society, pp. 15-29
- Esther McCoy, "Charles and Ray Eames", «Design Quarterly», 1975, No. 98/99, Nelson, Eames, Girard, Propst: The Design Process at Herman Miller, Walker Art Center, pp. 20-29
- Alan Michelson, Reviewed Work(s): "Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century" by Pat Kirkham: "The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention" by Donald Albrecht, Beatriz Colomina, Joseph Giovannini, Alan Lightman, Hélène Lipstadt, Philip Morrison and Phyllis Morrison, «Journal of the Society of Architectural Historians», Mar., 1999, Vol. 58, No. 1, University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians, pp. 100-103
- Hughaldersy Williams, "When Charles met Ray", «New Statesman», Sep 11, 1998, ProQuest, pp. 42
- Pat Kirkham, "INTRODUCING RAY EAMES (1912-1988)", «Furniture History», 1990, Vol. 26, The Furniture History Society, pp. 132-141
- Pat Kirkham, "Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century", 1995, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press
- Donald Albrecht, "The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention", 1997, Essays by Donald Albrecht, Beatriz Colomina, Joseph Giovannini, Alan Lightman, Hélène Lipstadt, Philip Morrison and Phyllis Morrison, New York: Harry N. Abrams, in association with the Library of Congress and the Vitra Design Museum
- Lucinda Kaukas Havenhand, "A View from the Margin: Interior Design", «Design Issues», Autumn, 2004, Vol. 20, No. 4, The MIT Press, pp. 32-42
- Sue Clegg and Wendy Mayfield, "Gendered by Design: How Women's Place in Design Is Still Defined by Gender", «Design Issues», Autumn, 1999, Vol. 15, No.3, The MIT Press, pp. 3-16
- Cheryl Buckley, "Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design", «Design Issues», Autumn, 1986, Vol. 3, No. 2, The MIT Press, pp. 3-14
- Bobbye Tigerman, "I am not a decorator: Florence Knoll, the Knoll Planning Unit and the Making of the Modern Office", «Journal of Design History», Spring 2007, Vol. 20, No. 1, Oxford University Press on behalf of Design History Society, pp. 61-74
- Brian Lutz, "Knoll: un universo moderno", 2011, Sassi Editore
- Eric Larrabee, Massimo Vignelli, "Knoll Design", 1981, New York Abrams
- Svinhufvud, Leena, "The Politics of Textile Entrepreneurship Loja Saarinen and Her Weaving Studio in the Cranbrook Art Community" (2012). Textile Society of America Symposium Proceedings. 748.

- Camargo, Iara Pierro de; Velloso, Leandro M. R. 2012. "Search for meaning: a study on the Cranbrook Academy of Art's Graphic Design Department", In Farias, Priscila Lena; Calvera, Anna; Braga, Marcos da Costa & Schincariol, Zuleica (Eds.). Design frontiers: territories, concepts, technologies
- Brown, Ashley and Green, Henry D., "Examining Mid-Century Decorative Arts: Pipsan Saarinen Swanson's Printed Textiles for the Saarinen Swanson Group" (2000). Textile Society of America Symposium Proceedings. 789.
- Ed Rossback, "Marianne Strengell", «American Craft» (Archive : 1979-2005); Apr 1, 1984; 44, 2; Art & Architecture Archive pg. 8
- Jeff Schlanger, "MAIJA GROTELL: The Work", «Craft Horizons» (Archive : 1941-1978); Nov 1, 1969; 29, 6; Art & Architecture Archive pg. 15
- Jennifer Scanlan, "Pathmakers: women in craft, art, and design mid-century and today", «The Journal of Modern Craft», 2015, 8:2, 109-114
- Katherine McCoy, "Professional Design Education: An Opinion and a Proposal", «Design Issues», Autumn, 1990, Vol. 7, No. 1, Educating the Designer, The MIT Press, pp. 20-22
- Christa C. Mayer Thurman, "Rooted in Chicago: Fifty Years of Textile Design Traditions", «Art Institute of Chicago Museum Studies», 1997, Vol. 23, No. 1, The Art Institute of Chicago, pp. 4-11+95
- Clark, Robert Judson, Andrea P. A. Belloli, with David G. De Long, Martin Eidelberg, J. David Farmer, John Gerard, Neil Harris, Joan Marter, R. Craig Miller, Mary Riordan, Roy Slade, Davira S. Taragin, Christa C. Mayer Thurman, "Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950", 1983
- Caroline C. Perez, "Invisible Women: Exposing Data Bias in a World Designed for Men", 2019, Vintage
- <https://eyeondesign.aiga.org/women-make-up-more-than-half-of-the-design-industry-but-how-do-they-get-to-the-top/>
- <https://eyeondesign.aiga.org/we-surveyed-gender-equity-at-design-conferences-again-and-not-much-has-changed/>
- <https://www.contractdesign.com/practice/business/does-interior-design-have-a-gender-problem/>
- <https://designtraveler.wordpress.com/2015/04/19/katherine-mccoy-thoughts-on-design-writing/>
- <https://www.printmag.com/podcasts/2020/design-matters-live%3A-laurie-haycock-makela/>
- <https://www.eyemagazine.com/feature/article/the-academy-of-deconstructed-design>
- <https://www.eyemagazine.com/feature/article/katherine-mccoy>
- <https://lauriehaycockmakela.com/1419-2/>

- https://www.riluxa.com/en_GB/blog/69-of-interior-designers-are-women-so-why-do-men-take-all-the-glory?__store=en_GB
- <https://interiordesign.net/designwire/women-in-design-confronting-the-glass-ceiling/>
- <https://www.zippia.com/architect-jobs/demographics/>
- <https://www.zippia.com/product-designer-jobs/demographics/>
- <https://www.zippia.com/graphic-designer-jobs/demographics/>
- <https://cdm9024.contentdm.oclc.org/>
- <https://www.architecturaldigest.com/story/dewolf-012000>
- <https://www.nytimes.com/1984/04/08/magazine/the-cranbrook-vision.html>

