

Claudia
Morgagni

Indomita
essenza

Progettista
dimenticata
degli anni d'oro
della grafica
italiana

Laureanda: Paola Abbiati
Relatrice: Fiorella Bulegato
Correlatore: Francesco E. Guida

Università Iuav di Venezia
Corso di laurea magistrale in
Design del prodotto e della comunicazione visiva
curriculum comunicazioni visive e multimediali
A.A. 2021-2022

58	11
	12
	15
	19
	19
	22
	24
	29
	39
42	45
	49
	53
58	61
	61
	69
	74
	76
	76
	88
	94
	98
	102
	112
	140
157	
161	

INDICE

INTRODUZIONE

1. PER UNA STORIOGRAFIA PIÙ INCLUSIVA
 - 1.1 LA SUPERIORITÀ MASCHILE
 - 1.1.1 L'ORIGINE DELLE DISUGUAGLIANZE
 - 1.1.2 STEREOTIPI DI GENERE
 - 1.2 L'INVISIBILITÀ SOCIALE FEMMINILE
 - 1.2.1 L'UOMO COME MISURA DI TUTTE LE COSE
 - 1.2.2 UNA STORIA FATTA DA UOMINI
 - 1.2.3 RISCOPERTA DELLE DONNE ARTISTE
 - 1.3 DONNE NEL PRODUCT E VISUAL DESIGN
 - 1.3.1 DESIGNER ITALIANE NELLA STORIOGRAFIA
2. FONDO CLAUDIA MORGAGNI
 - 2.1 GLI ARCHIVI DI GRAFICA
 - 2.2 INVENTARIARE IL FONDO
 - 2.2.1 METODOLOGIA E ORGANIZZAZIONE
3. CLAUDIA MORGAGNI
 - 3.1 NOTE BIOGRAFICHE
 - 3.1.1 L'ALTRA METÀ DELL'ACCADEMIA DI BRERA
 - 3.1.2 PIÙ RUOLI DA CONCILIARE
 - 3.1.3 COME SMUOVERE DELLE MONTAGNE
 - 3.2 ATTIVITÀ ARTISTICA E PROFESSIONALE
 - 3.2.1 DALL'ACCADEMIA ALLE MOSTRE D'ARTE
 - 3.2.2 LA GRAFICA COME GIUSTO MEZZO PER COMUNICARE
 - 3.2.3 STUDIO MORGAGNI
 - 3.2.4 IL LAVORO DI INSEGNANTE
 - 3.2.5 CONCORSI E RICONOSCIMENTI
 - 3.2.6 IL MESTIERE DI GRAFICA
 - 3.3 INTERVISTA AL FIGLIO PAOLO ROBAUDI

CONCLUSIONI

FONTI CONSULTATE

INTRODUZIONE

La storia del design della comunicazione visiva nazionale e internazionale ha riservato un ruolo minore alle donne progettiste. In Italia, in particolare, sono poche le figure femminili che emergono negli anni d'oro della grafica italiana, eppure numerose progettiste conducono attività professionali autonome o in collaborazione con i propri mariti. Purtroppo molte di queste storie devono ancora essere scoperte e raccontate e la figura di Claudia Morgagni è una di queste. Artista e designer, rompe gli stereotipi di un campo lavorativo dominato dagli uomini quale la grafica nell'Italia del Secondo dopoguerra. Tramite l'analisi dei materiali del Fondo Claudia Morgagni, depositato dagli eredi al Centro di Documentazione sul Progetto Grafico di AIAP, la tesi vuole contribuire a rendere la storiografia del design della comunicazione maggiormente inclusiva.

L'elaborato di tesi si sviluppa in tre capitoli; parte da una fotografia della società maschilista in cui viviamo, caratterizzata dall'invisibilità femminile e le sue conseguenze nella creazione della storiografia. Il contesto di riferimento è costituito dal dibattito tuttora aperto sul canone utilizzato nella storia del design grafico, così come il riconoscimento delle protagoniste e dei protagonisti che hanno contribuito alla scrittura di questa storia.

In seguito si procede con il racconto dell'ordinamento e della compilazione dell'inventario del fondo, volto a rendere i materiali che lo compongono facilmente accessibili. Gli archivi di grafica rappresentano parte del nostro patrimonio culturale e grazie al digitale possono diventare archivi vivi. Analizzando i materiali che compongono il fondo, ovvero originali, studi, bozzetti, documenti e fotografie, è possibile ottenere le informazioni necessarie per ricostruire la vita e la carriera di Claudia Morgagni.

Nel terzo capitolo viene presentata la designer Claudia Morgagni, partendo dalle note biografiche e analizzando poi la sua attività artistica e professionale. Donna, madre, insegnante, artista e progettista, la sua microstoria emerge dai documenti che compongono il fondo. La sua vita e la sua carriera vengono ricostruite a partire dalle fonti primarie come lettere, documenti dattiloscritti, fatture, ritagli di giornale, appunti e diari e, naturalmente, bozzetti e stampati dei suoi progetti. Le informazioni ottenute sono state integrate con i ricordi del figlio Paolo, per poter trasmettere un racconto completo di una pioniera della grafica.

Con l'attività del proprio studio autonomo, Claudia Morgagni merita di essere conosciuta e riconosciuta come rappresentante dell'indipendenza femminile.

I termini "femminismo" e "donne" sono utilizzati nel testo in riferimento al femminismo intersezionale e trans-inclusivo, che intende il genere come costruito sociale.

1. Per una

storiografia

più inclusiva

1.1 LA SUPERIORITÀ MASCHILE

La storiografia del design della comunicazione, come molti altri ambiti disciplinari, rappresenta lo specchio della società. Come tale è costruita da interpreti influenzati dal clima socio-politico del tempo e condizionati dalla propria visione parziale. La storiografia è soggettiva e l'identificazione storica della mascolinità con l'ingegno creativo, ha spesso impedito il riconoscimento dei lavori di donne negli annali della storia.

**Vi è tra uomini e donne un'indiscutibile asimmetria di potere, status, risorse, che viene costruita e sorretta da atteggiamenti e comportamenti che di volta in volta definiamo maschilismo, sessismo, machismo. La questione è antica, ma assume oggi un'urgenza particolare perché limita lo sviluppo culturale, sociale e civile: non dare a donne e uomini ciò che meritano e, più ancora, non prendere da loro ciò che possono dare allo sviluppo della comunità vuol dire impoverire la società tutta.
(Volpato, 2013: VII)**

Per evitare quindi di impoverire la società, diventa necessario recuperare le storie delle donne che nel corso dei secoli sono state messe in secondo piano rispetto a quelle maschili.

1.1.1.1 L'ORIGINE DELLA DISUGUAGLIANZA DI GENERE

La disuguaglianza di genere affonda le radici nella struttura sociale patriarcale in cui viviamo, che riserva ancora agli uomini l'autorità e il prestigio necessari per dominare la vita della comunità. Come analizzato dallo storico John Tosh (1996), nei documenti storici la mascolinità può essere definita allo stesso tempo presente e assente. Solo grazie al femminismo¹ è stato possibile affermare che mascolinità e femminilità sono costruzioni sociali e le donne hanno potuto così riappropriarsi del proprio pensiero e della propria parola (Volpato, 2013).

Con la pubblicazione nel 1949 del saggio *Il secondo sesso*, la filosofa Simone de Beauvoir apre a una mutazione antropologica della società tuttora in corso. L'autrice ha contribuito enormemente all'avanzamento degli studi sul ruolo della donna e dell'identità femminile (Guerra, 2020). Esponente di spicco del mondo intellettuale francese, Simone de Beauvoir diventa la capofila del movimento femminista del Dopoguerra, destando grazie a questo libro grande scalpore nella società del tempo.

Nel saggio la scrittrice si interroga su quale sia stato e quale continui a essere il ruolo e l'identità della donna nella società. Secondo sesso, sesso debole, gentil sesso, sesso altro dall'uomo. Il ruolo femminile viene analizzato da diverse prospettive dalla filosofa e la prima di queste è la natura. L'autrice si domanda cosa ci sia di scientifico nel ritenere la donna inferiore all'uomo. I dati della biologia confermano le differenze tra corpi maschili e corpi femminili, ma questa differenza di forza fisica non giustifica la sottomissione della donna all'uomo in campo sociale e culturale. Molto spesso la cultura presenta la donna come un uomo a metà, come nella concezione psicoanalitica di Freud, concentrandosi solo su ciò che alla donna manca.

In secondo luogo de Beauvoir analizza il ruolo avuto dalle donne nella storia e quale sia stata la sua evoluzione nel tempo. La misoginia occidentale affonda le radici nella diversità e inferiorità femminile teorizzata da Aristotele, contrapponendola all'uo-

mo ed escludendola dalla vita sociale della polis (Cantarella, 1981). Il destino della donna è sempre stato legato al destino della proprietà. Facendo leva sul vincolo della maternità, l'uomo ha fatto sì che la donna venisse confinata in casa e sottomessa alla sua autorità. Anche la cultura e il mito hanno raccontato il ruolo della donna, consolidando nel corso dei secoli un immaginario collettivo in cui la donna rappresenta il male, il peccato, l'altro rispetto all'uomo. Solo alla fine del Settecento la condizione delle donne ha cominciato a mutare. Uscendo dalle mura di casa e iniziando a lavorare allo stesso modo degli uomini, le donne hanno iniziato a rivendicarne gli stessi diritti. Ed è stata proprio la condizione più emancipata della donna in Inghilterra a contribuire alla rivoluzione industriale (Bateman, 2019).

Il secondo sesso implica che ce ne sia uno considerato come primo. Il mondo è sempre appartenuto al maschio e la donna è sempre stata definita in sua relazione, se non addirittura come una proprietà che si otteneva con il contratto matrimoniale. Non è mai un essere in sé, ma sempre in rapporto all'uomo.

Madre, moglie, sposa, puttana, ciò che l'uomo vuole che sia. Dai primi tempi del patriarcato gli uomini hanno trovato conveniente tenere la donna in stato di inferiorità, stabilendo una chiara gerarchia tra i sessi. Con il rafforzamento della distinzione dei ruoli maschili e femminili e con la pubblicazione del *Codice napoleonico* (1804), le donne vengono di nuovo completamente escluse dalla vita pubblica. I tentativi di emancipazione femminile pongono in discussione l'egemonia maschile, caratterizzando la Belle Époque da una lotta contro il "secondo sesso". Vengono pubblicati testi come *Sur l'imbecillité physiologique de la femme* (1900) di Paul Julius Moebius, il quale sostiene che la donna sia un uomo incompiuto, con lo scopo di screditare il genere femminile. Le guerre mondiali rafforzarono l'egemonia e il privilegio maschile (Volpato, 2013).

¹ femminismo s. m. - Movimento di rivendicazione dei diritti economici, civili e politici delle donne; in senso più generale, insieme delle teorie che criticano la condizione tradizionale della donna e propongono nuove relazioni tra i generi nella sfera privata e una collocazione sociale paritaria in quella pubblica. (Enciclopedia Treccani, 2023)

La supremazia del maschio è stata determinata nel corso dei secoli dalla sopravvivenza delle tradizioni, che hanno portato a percepire il predominio maschile come ordine naturale. La cultura e la società possono modificare la condizione subordinata della donna, ma è necessario comprendere come gli stereotipi di genere siano a tal punto interiorizzati da non permettere il compimento del mutamento antropologico auspicato da Simone de Beauvoir.

1.1.2 STEREOTIPI DI GENERE

Tutto intorno a noi ribadisce le differenze di genere, dalle banconote ai testi scolastici, dai segni stradali alle emoji. La quotidianità è invasa da manifestazioni massmediali che ribadiscono un'asimmetria tra i sessi. Questo squilibrio è alimentato dall'attuazione di stereotipi di genere.

Fin dalla nascita bambine e bambini sono educati in modo profondamente diverso, sottolineando le differenze e conflittualità tra i due generi. Come scrive Elena Gianini Belotti nel suo saggio *Dalla parte delle bambine* (1973), la cultura alla quale apparteniamo intende conservare e trasmettere una serie di valori, i vecchi ruoli di genere, servendosi di tutti i mezzi a disposizione.

Lo stereotipo è un atto cognitivo (Bucchetti, 2021) e rappresenta un insieme di credenze socialmente condivise, su come dovrebbero essere una serie di caratteristiche che definiscono una persona. Semplificando e categorizzando la realtà, in un processo allo stesso tempo individuale e collettivo, vengono associati qualità e comportamenti a un genere. Generando percezioni distorte della realtà (Villano, 2005), gli stereotipi producono ordine nella nostra mente e si fissano come impressioni immutabili.

Gli stereotipi di genere specificano come donne e uomini agiscono e come dovrebbero agire. L'aspetto descrittivo serve a semplificare la lettura e l'interpretazione dell'universo sociale, favorendone la comprensione a spese dell'accuratezza. L'impiego degli stereotipi permette infatti all'attore sociale di risparmiare risorse cognitive nella classificazione degli altri individui e gruppi, riservandole così ad altri compiti. Dato che gli stereotipi sono appresi durante i primi anni di vita e usati poi continuamente nell'interazione sociale, si trasformano in associazioni automatiche, che diventano implicite e influenzano percezioni e comportamenti senza che le persone ne siano consapevoli. Gli stereotipi descrittivi sono usati per prevedere carattere e comportamento di uomini e donne, creando una serie di aspettative che funzionano come scorciatoie cognitive. (Volpato, 2013: 30)

Gli studi di genere sono un campo interdisciplinare che unisce diversi settori e in cui è centrale il concetto di ruoli di genere. Agli esseri umani viene chiesto di conformarsi a comportamenti e aspettative connessi all'identità femminile o maschile. Questa dicotomia dei ruoli di genere è una costruzione sociale che determina e regola i rapporti di potere e l'accesso a decisioni e informazioni all'interno della società. Potere, forza, razionalità sono azzurri, sensibilità ed emozione rosa (Volpato, 2013).

La stereotipizzazione dell'identità femminile è strettamente legata alla produzione, divulgazione e consumo di media. La rappresentazione della donna che vediamo e viviamo ogni giorno è sintomo della cultura sessista che ha ripetuto all'infinito un modello di femminile denigrante e discriminante.

Esempio emblematico della complessità della questione è la denuncia che Lorella Zanardo comincia nel 2009 con la pubblicazione online del documentario *Il corpo delle donne*. L'autrice insieme a Cesare Cantù e Marco Malfi Chindemi analizza l'immagine della donna nella televisione italiana, con l'intento di evidenziare l'esaltazione del modello sessista. Il susseguirsi di immagini televisive da programmi di intrattenimento si rivela uno specchio della società italiana.

La donna proposta sembra accontentare e assecondare i presunti desideri maschili sotto ogni aspetto, abdicando completamente alla possibilità di essere l'Altro. Ridotta e autoridottasi a oggetto sessuale, impegnata in una gara contro il tempo che la costringe a deformazioni mostruose, costretta a cornice muta o assurta al ruolo di conduttrice di trasmissioni inutili dove mai è richiesta la competenza. È come se la donna non riuscisse a guardarsi allo specchio, non accettando se stessa, la propria faccia così com'è. (Zanardo, 2010: 192)

Il modello della televisione italiana è emblematico, ma è uno dei tanti media che confermano la rappresentazione androcentrica (Bourdieu, 1998) della società. Come afferma Iris Marion Young nel volume *Le politiche della differenza* (1996), la discriminazione esplicita è proibita formalmente dalla società

occidentale nei confronti di quasi tutti i gruppi e in quasi tutte le situazioni. Ma l'inerzia del pensiero discriminante complica il cammino verso una parità di genere effettiva nella nostra società. Queste norme di genere sono penetrate a tal punto nella nostra vita quotidiana da farci quasi dimenticare che non si tratta di norme naturali ma culturali. Sono state create dalle nostre convinzioni e i nostri pregiudizi e come tali vengono proiettate sulle persone che incontriamo. Il sessismo è retrocesso a livello inconscio e, come tutte le ideologie legittimanti, riesce a convincere i membri dei gruppi dominati ad accettare volontariamente l'ineguaglianza invece che agire contro di essa (Volpato, 2013).

Adattandosi poco alla realtà che intende rappresentare, lo stereotipo è una connotazione ideologicamente orientata (Zingale, 2012). Come esseri umani assorbiamo e produciamo forme stereotipiche in continuazione, in quanto si sviluppano all'infinito nella società. Lo stereotipo diventa opinione sociale e condivisa, diffondendosi e contagiando le biografie individuali e collettive (Bucchetti, 2021, 47).

Decostruendo il fenomeno, diventa cruciale il ruolo del design della comunicazione all'interno del processo. Il design è progetto nella serialità, in quanto utilizziamo la ripetizione per comunicare e raccontare, creando così modelli che vengono iterati all'infinito. Ciò si traduce nell'uso volontario o involontario degli stereotipi di genere anche nella progettazione di artefatti comunicativi. Decisiva diventa quindi la formazione dei designer sul tema, permettendo così lo sviluppo di una sensibilità necessaria per poter progettare in modo consapevole.

1.2 L'INVISIBILITÀ SOCIALE FEMMINILE

1.2.1 L'UOMO COME MISURA DI TUTTE LE COSE

Gli stereotipi che riguardano il rapporto tra uomini e donne, dilaganti nella società odierna, sono basati su false credenze. Il volume *Per soli uomini. Il maschilismo dei dati, dalla ricerca scientifica al design* (2021) scritto da Emanuela Griglié e Guido Romeo mira a smontare tali convinzioni in diverse aree del sapere considerate appannaggio esclusivo degli uomini. Elemento chiave è la convinzione diffusa che il potere degli uomini derivi da una successione di scelte “naturali”, quando invece sono tutt’altro che tali. Fornendo esempi statistici concreti, gli autori fanno luce su come la cultura della discriminazione di genere si annidi nella società. I dati presi in esame provano l’assenza di donne tra i settori più disparati, dalla medicina al design, dalla ricerca all’organizzazione della città.

In una società in cui l’uomo è la misura di tutte le cose, la donna è costretta a dimostrare continuamente di essere adeguata e capace. Sin dal mondo classico al vertice della gerarchia umana c’era l’uomo adulto e libero, decretando così il one-sex model (Laqueur, 1990).

Come ribadisce Caroline Criado Perez nel suo *Invisibili* (2020), il mondo in cui viviamo è un mondo per soli uomini, incentrato sul “maschio standard”. Rappresenta la taglia unica a cui siamo stati abituati a fare riferimento, su cui misuriamo e modelliamo tutto. Questo standard però oggi risulta poco rappresentativo anche degli uomini stessi, oltre che escludere qualsiasi tipo di corpi ed esigenze differenti. Il corpo maschile descrive l’anatomia stessa (Travis, 1992) e questa propensione al maschile risale a secoli e secoli fa, quando nell’antica Grecia la donna non veniva considerata altro che un maschio mutilato. La medicina è un settore che ha risentito pesantemente di questa disparità, come spiegano Griglié e Romeo, ma è solo uno dei tanti ambiti indagati.

Le donne, per esempio, hanno il 75% di probabilità in più di soffrire degli effetti collaterali di un medicinale. I ricercatori sono sempre stati poco propensi a fare sperimentazioni su di loro, anche per motivi di stampo paternalista. Temendo le conseguenze sui futuri feti, è stato molto più semplice escludere le donne dagli studi clinici e poi vietare loro certe medicine in gravidanza. Anche gli spazi urbani e le reti dei trasporti sono stati sviluppati pensando al cittadino tipo, che banalmente è bianco e si sposta solo per andare in ufficio, passando accanto a monumenti che raffigurano altri uomini, percorrendo strade che portano il nome di personaggi maschili e soprattutto potendo contare su mappe ben dettagliate per le sue esigenze. Questo perché il 97% delle carte stradali è creato da uomini e inevitabilmente descrive con precisione le cose rilevanti per loro. Alle donne non va meglio neanche se si affidano al digitale per orientarsi: il software di riconoscimento vocale di Google ha il 13% di probabilità in più di comprendere con precisione parole pronunciate da un uomo. (Griglié e Romeo, 2021: 7)

I bias cognitivi con cui ci scontriamo quotidianamente sono stati trasmessi dagli esseri umani agli algoritmi. Ovviamente il problema non sono le voci femminili, quanto piuttosto il *gender data gap*. Negli enormi database su cui si basano le tecnologie di riconoscimento vocale, detti *corpora*, predominano le voci maschili e ciò comporta l'elaborazione di algoritmi sbilanciati. Ma questi non sono gli unici database sbilanciati, anche i corpora testuali composti da esempi di linguaggio provenienti da articoli, romanzi e altre fonti scritte presentano vuoti enormi di dati (Criado Perez, 2020, 235).

Come evidenzia Caroline Criado Perez, una ricerca nel British National Corpus² ha provato che tra milioni e milioni di parole estratte da testi scritti negli ultimi anni dello scorso secolo, i pronomi femminili compaiono con una frequenza pari a circa la metà di quelli maschili. Problema analogo esiste anche per i cataloghi iconografici.

Il famoso soffitto di cristallo sembra oggi più che mai rinforzato dai dati che governano il mondo, definito su dati quasi esclusivamente maschili. Gli algoritmi finiscono per credere veramente che il mondo sia dominato dagli uomini.

Negli ultimi anni numerosi studiosi hanno affron-

tato la questione dei bias di genere e un interessante esempio è *Gender differences in Twitter use and influence among health policy and health services researchers*, pubblicato in *JAMA Intern Med*, 179 (2019). Nella ricerca gli autori dimostrano che i bias dell'algoritmo di Twitter danno meno voce alle donne in numerosi ambiti, ottenendo in partenza minor visibilità rispetto ai colleghi uomini. Prestare meno attenzione alle voci delle donne (e non solo), significa confermare un comportamento androcentrico, continuando così a considerare il maschile come universale neutro, come cittadino per eccellenza.

Le donne diventano quindi "altro" e ciò si manifesta in ogni ambito della socialità. L'uomo risulta essere la misura delle cose anche nella lingua, che usa il maschile come neutro e norma universale assorbita dalla società. Riconoscere l'esistenza del problema diventa essenziale per riuscire ad attuare delle soluzioni nella transizione culturale che stiamo attraversando.

² Il British National Corpus (BNC) è una raccolta creata dalla Oxford University Press che contiene 100 milioni di parole di testo tratte da una vasta gamma di generi (www.english-corpora.org/bnc/).

1.2.2 UNA STORIA FATTA DA UOMINI

History isn't everything that ever happened. It is a selective set of narratives that have been recorded and passed on. Writing history is a process of making connections among people, events, and broad social changes. Official histories focus on a society's most visible and dominant figures—kings, generals, business magnates, and famous artists, inventors, statesmen, and explorers. Today's historians are studying the achievements of overlooked people and practices in order to create decolonized histories, queer histories, gendered histories, local histories, disability histories, and histories of popular culture. (Lupton, 2021: 79)

Con queste parole si apre la seconda parte del libro *Extra bold. A feminist inclusive anti-racist nonbinary field guide for graphic designers* pubblicato nel 2021 dalla Princeton Architectural Press. L'autrice Ellen Lupton nell'articolo *Mapping history*, evidenzia quanto l'atto di scrivere la storia e trasmetterla agli altri sia una forma di potere. La storia valida le persone che descrive e può essere rappresentata più come una macchia invece di una linea. Una macchia d'inchiostro senza una forma definita, ma che muta e lascia un segno. E sono proprio questi segni, conclude Lupton, quelli ancora da scoprire.

Tracciare i confini di ciò che rientra nella storia è un problema ancora aperto. In vari ambiti tematici è il canone a stabilire i parametri che scandiscono cosa venga considerato meritevole di rientrare nella Grande Storia e cosa non ne sia invece all'altezza. Per troppo tempo le donne sono state considerate a priori come indegne. Solo in quanto donne.

Considerate sempre ai margini della storia, nei casi in cui si è invece scelto di raccontare storie di donne, la prospettiva della narrazione era comunque maschile. Questo in quanto il potere di raccontare era un privilegio fino a non troppi decenni fa nelle mani degli uomini. È importante sottolineare che non sono mancate protagoniste femminili, ciò che manca è invece il loro racconto.

Considerare le donne come oggetto di studio significa renderle parte della narrazione che la storiografia otto-novecentesca ha invece ignorato

o al massimo affiancato ad altri gruppi di minoranze. Recuperare le storie dimenticate è un primo passo per integrare la storia che conosciamo e che crediamo completa. Questo processo è volto a mettere in discussione i canoni consolidati e sfidare il concetto di inclusività della storia.

Troppo spesso nella storia le figure femminili sono state offuscate, se non addirittura coperte, da quelle maschili. Mariti, fratelli, amanti, in ogni caso erano le figure maschili che venivano riconosciute e ricordate. Alla loro ombra si trovavano però mogli, sorelle, amanti nel ruolo spirituale, culturale e professionale a cui dovevano sottostare. Nonostante le battaglie dell'emancipazione femminile durante il secolo scorso, molta è ancora la strada per la parità di genere che passa anche dalla considerazione e studio di progettisti e progettiste.

Come evidenziato da Giampiero Bosoni nel suo saggio contenuto in *Angelica e Bradamante: le donne del design* (2016), nella storia del design solo dagli anni Settanta si è iniziato a mettere in risalto il ruolo di progettiste come Charlotte Perriand (1903-1999) in relazione al lavoro svolto con Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Aino Aalto (1894-1949) rispetto alla collaborazione con il marito Alvar Aalto, Lilly Reich (1885-1947) in riferimento alla collaborazione con Mies van der Rohe. Queste, come tante altre, erano progettiste il cui lavoro non era stato riconosciuto adeguatamente e che negli ultimi anni stanno venendo riscoperte, grazie a lavori di ricerca che mettono in discussione i canoni finora utilizzati.

1.2.3 RISCOPERTA DELLE DONNE ARTISTE

Numerose studiose e storiche dell'arte hanno avviato ricerche sulle donne artiste in Europa e negli Stati Uniti d'America dall'inizio degli anni Settanta. I risultati di questo lavoro, scaturito sull'onda del femminismo, hanno portato alla fondazione di luoghi culturali dedicati a questi risultati, come il *National Museum of Women in the Arts* di Washington o la *Women's Art Library* di Londra.

In Italia questo campo di ricerca è stato affrontato più tardi. "L'altra metà dell'avanguardia" è stata indagata per la prima volta da Lea Vergine nella mostra da lei curata nel 1980, in cui vennero portate alla luce figure di pittrici e scultrici che ebbero un ruolo principale nel rinnovamento artistico della prima metà del Novecento.

Il terreno dove ci si è mossi era caduto al di fuori della memoria storica. Come una vecchia casa in rovina, circondata di censure, reticenze e crudeli discrezioni, un territorio - più che terreno - obliterato, quasi un museo di figure di cera dalle quali cavare l'alternativo, poiché dentro di esse, magiche erano le fisionomie reali. Si è trattato quindi di ideare una mostra e un libro che le facesse tornare a galla così come i colpi di cannone fanno tornare a galla gli annegati. Un grosso limite, ma anche un grosso incentivo, è stato il fatto che non ho potuto valermi né di interlocutori né di precedenti ricerche. Per nessun argomento, difatti, risulta esistere una storiografia così adulterata e lacunosa. Rendendo oggi accessibile a un vasto pubblico un materiale che mette a fuoco una prospettiva, la più corretta possibile, attraverso una documentazione non impostora, si intende offrire il primo punto di partenza, cui far riferimento d'ora in avanti. Che tutte le artiste scelte attendano ancora una sistemazione esauriente è scontato. Quel che importa, per ora, è che sia stata trasgredita la barriera del silenzio. Altri potranno ricercare sulla base di quello che considero un lavoro in corso; altri faranno luce nel groviglio delle ipotesi poiché, a partire da oggi, avranno la possibilità di confrontare caso per caso. (Vergine, 2005: 15)

Oggi è un fatto acquisito che ci siano state tante donne artiste, in luoghi e tempi più disparati. A partire dai primi studi in merito, è stato portato avanti nel corso dei decenni il recupero delle storie cancellate e dimenticate. Questo atto di rimozione delle presenze femminili nella storia dell'arte è stato effettuato dall'inizio del Novecento ed è intrinsecamente legato alla modernità (Trasforini, 2000).

Non mancavano donne all'interno dei primi movimenti artistici moderni, ma la selezione che veniva celebrata dalla storia dell'arte modernista era condizionata dalla tradizione dei miti maschili. Rifiutando la falsa convinzione che non ci siano state donne artiste, diventa necessario il recupero storico di informazioni su donne che hanno prodotto arte e al tempo stesso la decostruzione delle comuni norme della storia dell'arte (Parker & Pollock, 2020).

Le artiste emerse dalle ricerche rischiano di essere però considerate principalmente in quanto appartenenti al genere femminile, confermando nuovamente l'asimmetria tra i generi. Con le donne si tende sempre a specificare che si tratta di donne artiste, mentre non succede mai che venga puntualizzato nel caso si faccia invece riferimento a uomini artisti. Questo perché nella concezione comune, che tra le nuove generazioni si sta attenuando, l'astro artistico è ancora ritenuto prerogativa maschile.

La professione artistica è lontana dal ruolo prescritto per le donne, che le vorrebbe rilette nello spazio familiare e privato. Le artiste invece aspirano allo spazio pubblico e alla libertà di scegliere di fare arte, combattendo l'antitesi tra artista e donna.

Dalla seconda metà dell'Ottocento viene concesso alle donne un crescente ingresso nel mondo artistico professionale, per un numero sempre maggiore di richieste di entrare in percorsi scolastici dedicati all'arte. La crescente alfabetizzazione artistica delle donne e l'aumento del numero di donne sole, permettono la scolarizzazione volta alle professioni artistiche delle classi medio-basse.

L'ingresso sul mercato delle artiste innesca a inizio Novecento dinamiche di esclusione e conflitti e i critici d'arte del tempo rimangono scandalizzati.

Di tutte le ragioni che spingono ad abbracciare una carriera artistica quella di guadagnarsi la vita è certamente la più sciagurata. L'arte non è certo una vacca da mungere e ancor meno una istituzione caritatevole per giovani donne che fanno da comparsa. La massa di proletariato artistico maschile è già abbastanza grande senza che ci sia bisogno di uno femminile... (Sauer, 1990:24 in Trasforini, 2000)

Escluse come gruppo sociale, le artiste hanno dovuto lottare per guadagnare il ruolo professionale che meritavano e per non essere più considerate semplici dilettanti in quanto donne. Sono state molte le contraddizioni che hanno seguito l'ingresso e la giusta considerazione delle donne nel mondo dell'arte. Contraddizioni che sussistono tutt'oggi, prima tra tutte la battaglia per la rivendicazione di un salario equo per il proprio lavoro.

Dalla seconda metà dell'Ottocento aumenta il numero di artiste lavoratrici e parallelamente aumenta il loro isolamento dalla partecipazione culturale e il loro riconoscimento (Trasforini, 2000).

La narrazione novecentesca della storia dell'arte cancella dalla tradizione e dalla memoria le storie e le opere delle numerose artiste che, nonostante le enormi difficoltà che incontravano, lavoravano nel mondo dell'arte. Infatti nei testi di storia dell'arte, considerati oggi come classici, le donne sono poco o per niente menzionate e quando succede vengono commentate in maniera differente rispetto ai colleghi.

Fu Linda Nochlin, con l'articolo *Why have there been no great women artists?* pubblicato nel 1971 sulla rivista *Art News*, a ipotizzare una revisione completa della storia dell'arte in risposta all'assenza delle donne nella narrazione comune. Il testo precursore della storia dell'arte americana è stato poi pubblicato come saggio e preso come esempio per lavori successivi, basati sulla riscoperta delle donne artiste. Uno di questi è *The obstacle race. The fortunes of women painters and their work* (1979), il secondo libro di Germaine Greer, scrittrice australiana che si interrogò sulle cause strutturali che portano all'invisibilità femminile.

Negli anni Ottanta quest'analisi venne studiata da

Griselda Pollock e Roszika Parker nel loro *Old mistresses. Women, art, and ideology* (1981). Le autrici dimostrarono come, negli scritti di storia dell'arte analizzati, tutte le artiste venissero considerate inferiori rispetto agli artisti, considerati gli unici detentori del genio artistico. La presenza del secondo sesso è stata trascurata nella pittura, scultura, fotografia e design, nonostante siano molte le prove della loro partecipazione in ognuna di queste aree.

1.3 DONNE NEL PRODUCT E VISUAL DESIGN

Come la storia dell'arte, anche la storia del design è stata condizionata da una serie di scelte storiografiche che hanno omesso ed escluso le testimonianze dei contributi femminili. Vengono ripetuti i soliti pochi nomi di donne progettiste, legati ai colleghi con cui lavoravano. Questa ripetizione è strettamente legata al concetto di canone nella storia del design. Nella storia della grafica è stata emblematica la ricerca di Martha Scotford, la quale nel saggio *Is there a canon of graphic design history?* pubblicato in *Aiga Journal of Graphic Design* nel 1991, confronta i nomi maggiormente citati tra cinque testi di riferimento per la disciplina. I testi consultati da Scotford erano *Word and image* (1968) di Fern e Constantine, *A history of graphic design* (1983) di Meggs, *Graphic style. From Victorian to Post-Modern* (1988) di Heller e Chwast e *A history of visual communications* (1971) di Müller-Brockmann. Consultando questi volumi era emerso un canone, anche implicito, che confermava come certi nomi fossero citati e argomentati molto di più di altri.

Del resto l'idea di un canone oggettivo è un'utopia, anche perché, più in generale, la cultura è un processo e non un insieme di fatti; e a consolidare una disciplina intervengono regole d'ingaggio complesse tra i soggetti più diversi: associazioni, università, scuole pubbliche e private, convegni, mostre, pubblicazioni; dinamiche articolate, spesso conflittuali, che nel corso degli anni danno forma a un pantheon più o meno condiviso, ma pure a inevitabili storture. (Falcinelli, 2022: XXVI)

Come afferma Riccardo Falcinelli nell'introduzione al libro *Filosofia del graphic design*, pubblicato da Einaudi nel 2022, il criterio per definire i confini della disciplina è un problema tuttora aperto, così come il riconoscimento dei protagonisti e delle protagoniste che hanno contribuito alla storia del design grafico.

I primi esempi di singole designer in attività nel movimento *Arts and Crafts* in Inghilterra compaiono tramite le ricerche di Anthea Callen che confluiscono nel libro del 1979 *Women artists of the arts and*

crafts movement, 1870-1914. Di notevole rilevanza era stata anche la partecipazione delle donne alla *Wiener Werkstatte* (1903-1932), impiegate nei campi della grafica, pittura, ceramica, ricamo, tessuti e lavorazione di metalli e vetro. La documentazione sulle designer risulta però problematica e la presenza delle donne nella storia del design rimane troppo spesso avvolta nel silenzio.

Women have been involved with design in a variety of ways - as practitioners, theorists, consumers, historians, and as objects of representation. Yet a survey of the literature of design history, theory, and practice would lead one to believe otherwise. Women's interventions, both past and present, are consistently ignored. Indeed, the omissions are so overwhelming, and the rare acknowledgment so cursory and marginalized, that one realizes these silences are not accidental and haphazard; rather, they are the direct consequence of specific historiographic methods. These methods, which involve the selection, classification, and prioritization of types of design, categories of designers, distinct styles and movements, and different modes of production, are inherently biased against women and, in effect, serve to exclude them from history. To compound this omission, the few women who make it into the literature of design are accounted for within the framework of patriarchy; they are either defined by their gender as designers or users of feminine products, or they are subsumed under the name of their husband, lover, father, or brother.
(Buckley, 1986: 3)

Queste le parole scelte da Cheryl Buckley per aprire l'articolo *Made in patriarchy. Toward a feminist analysis of women and design* pubblicato nel numero autunnale del 1986 della rivista americana *Design Issues*. L'autrice analizza il contesto patriarcale nel quale le donne interagiscono con il design ed esamina le modalità utilizzate dagli storici del design per registrare queste interazioni. Buckley afferma che l'articolo rappresenta anche un tentativo di riassumere alcuni dei dibattiti chiave emersi nella storia del design in Gran Bretagna riguardanti il rapporto tra donne e design all'epoca. L'invito dell'autrice è di mettere in discussione i termini in base ai quali viene assegnato uno status inferiore a determinate

attività di progettazione femminile, riconoscendo la causa patriarcale di tale attribuzione.

Il progetto *MoMoWo. 100 works in 100 years. European women in architecture and design. 1918-2018* rappresenta un esempio del recente interesse dell'apporto femminile alla storia del design³. La mostra itinerante finanziata dall'Unione Europea e curata da Emilia Garda e Caterina Franchini, ha girato diverse città europee tra il 2016 e il 2017, come Oviedo, Lisbona, Grenoble, Amsterdam, Ljubljana e Torino. Anche negli anni successivi *MoMoWo* ha continuato a essere esposto in Europa, permettendo così di mantenere vivo il dibattito sulle figure femminili nell'architettura e nel design. La storia del design, e di quello grafico in particolare, può essere considerata una disciplina relativamente recente e negli ultimi decenni stanno aumentando le visioni più inclusive, create da persone che stanno ridefinendo la storia guardandola da prospettive diverse da quella a cui i manuali ci hanno sempre abituati. Come afferma Ellen Lupton:

Textbooks of graphic design history—written from a primarily White, Western point of view—focus on the people and events that helped create a certain profession that came to be practiced in the mid-twentieth century in industrialized countries around the world. The modern graphic designer was a white-collar intellectual who orchestrated the work of blue-collar printers, typesetters, and paste-up artists. This archetypal designer was equipped with Bauhaus-inspired views of rational communication.
(Lupton, 2021: 82)

Con il tentativo di riempire alcuni dei silenzi storiografici, Gerda Breuer e Julia Meer pubblicano nel 2012 per Jovis Verlag il testo *Women in Graphic Design*, sulle protagoniste della storia del design grafico. Come le stesse autrici scrivono nella prefazione del testo, prima della pubblicazione di questa ricerca non erano quasi presenti sul mercato altri studi che si concentrassero sulle progettiste grafiche nella storia, nonostante la comune impressione che le donne rappresentino una buona percentuale della forza lavoro del settore. Il lavoro di ricerca

³ Parte del progetto MoMoWo è il database consultabile online attraverso una mappa interattiva volta a sensibilizzare sul lavoro delle donne nel campo del design (www.momowo.polito.it).

svolto presso la Bergische Universität Wuppertal in diversi anni, si compone di una serie di saggi che mettono a fuoco la discriminazione storiografica, interviste a dodici designer contemporanee e una successione di brevi biografie di quasi quattrocento progettiste⁴ dal 1890 al 2012.

This raises the issue of women's visibility. Due to inadequate source material, it was impossible to achieve a representative overview of the subject. For this reason, we have devoted a large amount of space in this volume to short biographies, which provide a necessary foundation for further studies on female graphic designers. The historiography of design has also contributed to the limited visibility of female graphic designers. During their own lifetimes, many of the women mentioned were recognised within professional circles, and a considerable number of them enjoyed successful careers. However, few gained entry into the canon of design history, and those who did were reduced to the status of exceptions. (Breuer & Meer, 2012: 28)

Le autrici mirano ad attirare l'attenzione sulle vite e le conquiste delle donne in una disciplina che è stata di rado considerata da una prospettiva di genere. Nel saggio *Gender and creativity* Gerda Breuer evidenzia come sin dalle avanguardie moderniste, principale punto di riferimento per la storia del design, le donne abbiano lavorato in vari campi del design grafico. Nonostante non avessero inizialmente accesso alle forme di istruzione, con fatica sono riuscite a intraprendere la professione. Nelle avanguardie sono state marginalizzate e le poche che riuscivano a lavorare con successo in questi contesti erano ancora le sole eccezioni. Il Modernismo ha confermato il binarismo di genere nel design, rafforzando così le dicotomie tra i sessi. Arte applicata e Art Déco vennero definite come femminili e categorizzate come irrilevanti o in ogni caso secondarie. Le graphic designer erano molto più visibili nelle arti applicate all'inizio del Novecento e nel fiorente mercato delle riviste illustrate, dei giornali e della pubblicità. Ma anche in questo caso, seppur presenti e riconosciute, poche di loro sono entrate nel canone della storia del design.

⁴ Elenco delle designer delle quali viene pubblicata una breve biografia nel libro di Breuer, G., & Meer, J. (2012). "Women in graphic design. 1890-2012." Berlino: Jovis Verlag.

A

Lilo Ade
Beatrice Afflerbach
Rebecca Alaccari
Elena Albertoni
Ruth Albitz
Cordula Alessandri
Maja/frieda Allenbach
Nelly Amrein-Pieren
Gail Anderson
Ruth Ansel
Margaret Neilson Armstrong
Eva Aschoff
Jane Atché
Christel Aumann

B

Tine Baanders
Kerstin Baarmann
Barbara Bättig
Randa Abdel Baki
Marian Bantjes
Lillian Bassman
Cynthia Hollandsworth Batty
Monika Baum
Barbara Bauman
Sigrid von Baumgarten
Katja M. Becker

Evelyn ter Bekke
Jill Bell
Vanessa Bell
Anna Berkenbusch
Cateau Berlage
Johanna Bilak-Balusikova
Sara de Bondt
Irma Boom
Julia Born
Jennifer Bostic
Anne Brady
Sheila Levrant de Bretteville
Nina Brodsky
Maria Vera Brunner
Anne Burdick
Lina Burger
Veronika Burian

C

Margaret Calvert
Agnes Canta
Jacqueline S. Casey
Valery Casey
Doris Casse-Schlüter
Nadine Chahine
Deanne Cheuk
Walentina Chodassewitsch
Elaine Lustig Cohen
Frederika Cohen
Leni Collin
Nancy Sharon Collins
Marina Company Navau
Muriel Cooper
Doris Cordes-Vollert
Rie Cramer
Denise Gonzales Crisp
Moira Cullen

D

Jo Daemen
Hanna Dallos
Jutta Damm-Fiedler
Gerda Dassing

Meredith Davis
Susanne Dechant
Miki Denhof
Brenda Dermody
Carol Devine Carson
Barbara Dewilde
Friedl Dicker
Kirsten Dietz
Gisela Dongowski
Johanna Drucker
Inge Druckrey
Stacy Drummond
Wilhelmina Drupsteen
Helen Dryden

E

Ray Eames
Clara Ehmcke
Christa Ehrlich
Tina Roth Eisenberg
Veronika Elsner
Violetta Engelberg
Susanne Eppinger-Curdes
Lynette Erickson-Sikora
Lotte Eschner
Jean Evans
Jewgenia Ewenbach
Alexandra Exter
Anna Eymont

F

Nathalie Fallaha
Mary Faulconer
Alma Faulkner
Helen Federico
Marlies Fegebank
Bea Feitler
Louise Fili
Dorothea Fischer-Nosbisch
Mathilde Flögl
Amy Franceschini
Tina Frank
June Fraser

Annie French
Elisabeth Friedlander
Marie Rosalie Friedmann-Otten
Janet Froelich
Tilla Fuchs

G

Eva Galová-Vodrážková
Marga Garnich
Verena Gerlach
Mieke Gerritzen
Sara Giovanitti
Alice Russell Glenny
Gabriele Franziska Götz
Veruschka Götz
Carin Goldberg
Natalia Gontscharowa
Bertha M. Sprinks Goudy
Jane Bissell Grabhorn
Diana Graham
Nicolette Gray
Heike Grebin
April Greiman
Alice Greinwald-Clarus
Judith M. Grieshaber
Catherine Griffiths
Renate Grindler
Claudia Grönebaum
Diane Gromala
Grete Gross
Gisela Grosse
Nora Gummert-Hauser

H

Helen Haasbauer-Wallrath
Romy Haferkorn
Line Renée Hagen
Sibylle Hagmann
Iris Hahs-Hoffstetter
Gerta Haller
Sylvia Harris
Brigitte Hartwig
Dominika Hasse

Julia Hasting
Daniela Haufe
Tiziana Haug
Dora Hauth-Trachsler
Laurie Haycock Makela
Marianne Heim
Jessica Helfand
Ilka Helmig
Ursula Hiestand
Caroline Warner Hightower
Jessica Hische
Lucinda Hitchcock
Lilian Hocknell
Julia Hoffmann
Ruth Hoffmann
Milla Hoffmann-Lederer
Kris Holmes
Katy Homans
Jane Hope
Pegge Hopper
Irmgard Horlbeck-Kappler
Hilde Horn
Clemence Housman
Jill Howry
Dorothy Hutton

I

Jelisaweta Ignatowitsch
Ilona Iottu
Clara Istlerová

J

Martha Jäger
Elisabeth von Janota-Bzowski
Wera Jermolajewa
Hertha Jess

K

Karin Kaiser
Elisabeth Kallen
Katrin Kaltofen
Susan Kare
Agni Katzourakis

Jessie Marion King
Erika Giovanna Klien
Ursula Knecht
Petra Knyrim
Melanie Leopoldina Köhler
Aenne Koken
Magdalena Koll
Käthe Kollwitz
Hildegard Korger
Ljubow Kosinzewa
Melita Kosterlitz
Barbara Kotte
Ruth Krüger-Pauly
Barbara Kruger
Walentina Kulagina
Indra Kupferschmid
Klara Kvizova

L

Miriam und Nina Lambert
Lora Lamm
Sigrid Lämmle
Carolina Laudon
Brenda Laurel
Warja Lavater-Honegger
Margarete Leins
Annette Lenz
Zuzana Licko
Maria Likarz
Freda Lingstrom
Lou Loeber
Mary Amelie Loesener-Sloman
Fritzi Löw/Lazar
Verena Loewensberg
Lida Lopes Cardozo
Susanne Looser
Mary Lowndes
Florence Lundborg
Linnea Lundquist
Anna Lünemann
Ellen Lupton
Anja Lutz
Robin Lynch

M

Margaret Macdonald
Frances Macdonald
Ella Margold
Lika Marowka
Lucia Mathews
Luna Maurer
Monika Maus
Katherine Mccoy
Minnie Mcleish
Blanche Mcmanus
Rebeca Méndez
Laura Meseguer
Antje Mewes
Catelijne van Middelkoop
Tomoko Miho
Debbie Millman
Therese Moll
Dore Mönkemeyer-Corty
Isolde Monson-Baumgart
Maureen Mooren
Jennifer Morla
Joyce Knoedler Morrow
Alice C. Morse
Editha Moser
Betina Müller
Erika Müller

N

Isabel Naegele-Spamer
Marie Neurath
Nina Neusitzer
Kali Nikitas
Nagi Noda
Gertrud Nolte
Florence Pearl England Nosworthy

O

Sabina Oberholzer
Emily Oberman
Käthe Olshausen-Schönberger
Clotilde Olyff
Regina Ovesey

P

Jane Patterson
Julija Pavelic
Ruth Pfalzberger
Manuela Pfrunder
Cipe Pineles
Jacklin Pinsler
Natalia Pinus
Margit von Plato
Jelena Polenowa
Dora Polster
Ljubow Popowa
Lotte Pottel
Tania Prill

R

Rathna Ramanathan
Vera Rammelmeyer
Emma Redington Lee Thayer
Ethel Reed
Henriette Reiss
Nancy Rice
Tamyé Riggs
Nina Rittenberg
Hazel Roberts
Susana Rodriguez de Tembleque
Marte Röling
Charlotte Rollius
Fiona Ross
Olga Rosanowa
Dolly Rudeman
Hanne Maria Rudert
Nelly Rudin
Ana Maria Rutenberg
Asta Ruth

S

Freda Sack
Amy Maria Sacker
Louise Sandhaus
Rosemary Sassoon
Miriam Sauerbrey
Eugenie de Land Saugstad

Ruth Thompson Saunders
Alice Savoie
Judith Schalansky
Lina von Schauroth
Paula Scher
Hedwig Scherrer
Marie Schmid
Sigrid Schmidt
Adelheid Schmitz
Anna-Lisa Schönecker
Ilse Schroeder
Ilse Schüle
Margarethe Schultze
Lili Schulz
Ilse Schütze-Schur
Margit Schwarz
Eva Schweiss-Hohrath
Martel Schwichtenberg
Anne Harriet Sefton
Susan Sellers
Jelena Semenowa
Natasha Shah
Ellen Shapiro
Bonnie Siegler
Anna Simons
Jutta Simson
Maria Sinjakowa
Anna Sipkema
Inger Skjenvold Sørensen
Nancy Skolos
Jessie Wilcox Smith
Reba Sochis
Bridget de Socio
Irmgard Sörensens-Popitz
Antonina Sofronowa
Barbara Stauffacher Solomon
Sara Soskoline
Tiffany Wardle de Sousa
Ariane Spanier
Heike Sperling
Joan Spiekermann
Astrid Stavro
Kate Steinitz

Warwara Stepanowa
Jennifer Sterling
Grete Stern
Olivera Stojadinovic
Marieke Stolk
Ulrike Stoltz
Lisa Strausfeld
Ida Carola Stroeber
Bertha Stuart
Erika Stump
Dorothea Suffrain
Deborah Sussman
Gail Swanlund
Elisabeth von Sydow
Julia Sysmäläinen
Magda Szepes

T

Winnie Tan
Else Taterka
Lucille Tenazas
Margit Téry-Adler
Friedel Thomas
Andrea Tinnes
Rosmarie Tissi
Eleanor Treacy
Grete Troost
Galina Tschitschagowa
Olga Tschitschagowa
Carol Twombly

U

Rochelle Udell
Grete Uhland
Iris Utikal

V

Susanna Vallebona
Maria Vieira
Véronique Vienne
Lella Vignelli
Mira Vucko

W

Christine Wagner
Carol Wahler
Melissa Walker
Beatrice Warde
Cheryl Towler Weese
Debra Weier
Marie Weissenberg
Dyana Weissman
Dora Wespi
Dora Wibiral
Valerie Wieselthier
Ine Wijtvliet
Lorraine Wild
Ann Willoughby
Shelley Winter
Ann Wolff
Käte Wolff
Julie Wolfthorn
Sonya Wunderlich
Sarah Wyman Whitman

Y

Elizabeth Corbet Yeats
Margaret Youngblood

Z

Sue Zafarana
Gudrun Zapf-von Hesse
Teresa Zarnower
Catherine Zask
Crescencia Zelenák
Megi Zumstein

1.3.1 DESIGNER ITALIANE NELLA STORIOGRAFIA

In Italia è stata Anty Pansera a confermare con le sue ricerche quanto sia stata centrale la storiografia del design nel definire la limitata visibilità delle progettiste grafiche e non solo. L'ambito di indagine è la riscoperta di artiste e designer italiane troppo a lungo dimenticate. Come scrive nel suo saggio *Le designer nella storiografia*, nel testo curato da Raimonda Riccini *Angelica e Bradamante: le donne del design* (2016), nella storia del design nel nostro paese è stata operata una vera e propria rimozione nei confronti della rilevante presenza femminile.

Solo dagli anni Ottanta in Italia compaiono alcuni saggi che si interessano alla questione come *Le spose del vento. La donna nelle arti e nel design degli ultimi cento anni* (1979) di Luciano Rubino o *Dal salotto agli atelier. Produzione artistica femminile a Milano 1880-1920* (1989) a cura di Aurora Scotti, Maria Teresa Fiorio e Sergio Rebora ed edito da Jandi Sapi editore. Altro titolo citato da Pansera è *Profili di donna nell'architettura e nelle arti applicate* (1990) a cura di Laura Castagno.

L'assenza di studi storiografici sulle progettiste in Italia evidenzia un ritardo nell'affrontare e considerare la questione di genere. Nei casi sopracitati invece le ricerche sono limitate al contesto delle arti applicate e decorative, da sempre ritenuti prerogativa femminile.

Il testo curato da Raimonda Riccini mira a riflettere sulla storia delle donne in rapporto al mondo del design. La cultura del progetto viene analizzata grazie ai contributi di diversi autori che ne sottolineano i molteplici punti di contatto. Il volume è nato in seguito al terzo convegno nazionale dell' AIS/ Design Associazione italiana degli storici del design, svoltosi presso la Triennale di Milano il 17-18 giugno 2016, durante la nona edizione della Triennale dedicata alle donne. La mostra curata da Silvana Annicchiarico *W. Women in Italian Design* inaugurata il 2 aprile 2016 e conclusasi il 19 febbraio 2017, documenta la presenza rilevante ma rimossa delle donne nel design italiano.

Nella presentazione di *Angelica e Bradamante: le donne del design*, Silvana Annicchiarico scrive:

Il tema è analogo. Comune l'urgenza di risarcimento, la necessità di rivedere gerarchie consolidate, la volontà di colmare un vuoto. La IX edizione del Triennale Design Museum ("W. Women in Italian Design") e il convegno "Angelica e Bradamante", organizzato dall'Associazione degli storici del design, comunicano fra loro a partire da una singolare (e forse anche epocale...) coincidenza cronologica: il concept del Museo cominciava a prendere forma proprio mentre gli storici del design riflettevano e definivano il tema del loro convegno. La coincidenza - inconsapevole, involontaria, ma in qualche modo epifanica - non è solo temporale: dice piuttosto come le riflessioni e le interrogazioni sulla creatività e progettualità femminile non siano più procrastinabili e come diventi sempre più urgente per non dire doveroso dare alle donne quel che è delle donne: uno spazio centrale e un ruolo niente affatto ancillare nella storia ricca e densa del design italiano dal dopoguerra ai giorni nostri. (Annicchiarico, 2016: 11)

Risale a pochi anni prima (2013), il numero 24 della rivista *Progetto Grafico*, dedicato alla storia della grafica italiana *Grafica, Storia, Italia: Estendere il campo*, a cura di Maddalena Dalla Mura e Carlo Vinti. Tra le questioni analizzate dagli autori, è stato affrontato il tema del genere nella storia della cultura visiva e grafica italiana.

Se la ricostruzione dei profili e dei percorsi di queste donne è auspicabile, sarebbe anche utile - come è stato già sollecitato più in generale dagli studi storici del design - accogliere gli stimoli di certa storiografia femminista e iniziare a interrogarsi su contesti culturali, sociali e organizzativi in cui tali figure hanno operato. Non solo per individuare le ragioni della loro relativa invisibilità storiografica, ma anche per analizzarne il ruolo nella produzione e circolazione di segni e immaginari, valutando per esempio distanze o tangenze con la cospicua comunicazione visiva elaborata, negli stessi anni o in quelli successivi, da quanti si sono battuti per l'emancipazione femminile e poi per la rivendicazione della diversità di genere. (Dalla Mura, 2013: 24)

e curatori stanno facendo riemergere le storie di numerose professioniste. Nel catalogo del premio internazionale design della comunicazione *AWDA Aiap Women in Design Award* dal titolo *Uncover*, Laura Ottina nel saggio *Le donne della grafica: un'eredità ancora da riscoprire* ripercorre il percorso travagliato che ha portato le donne al successo nelle professioni della comunicazione visiva, riflettendo infine sulla situazione attuale italiana.

Inoltre, l'accresciuta presenza femminile in campo educativo contribuì in modo decisivo a una ridefinizione della didattica e a una messa in discussione degli assunti del modernismo. Oggi godiamo delle conseguenze di quest'ultima fase espansiva, che ci permette di considerare la discriminazione di genere nel nostro settore un problema in gran parte superato. Ma sicuramente l'incontro con le storie perdute che filo per filo si svelano al nostro sguardo non può che arricchire ognuna di noi, rimpiazzando l'assenza e il silenzio con una trama ricca e multicolore. (Ottina, 2022: 64-65)

"Non è facile neppure supporre per quali ragioni il numero delle donne che si dedicano alla grafica pubblicitaria sia tanto modesto e risultino rare, fra di esse quelle che si distinguono." Così Dino Villani apriva un articolo pubblicato nella rivista mensile *Parliamoci*. Sessant'anni dopo queste parole, appaiono invece evidenti le ragioni di questa asimmetria. Diventa quindi importante proseguire con la rilettura storica della professione tuttora in corso e discutere sulla questione metodologica. In questo processo è centrale il concetto di *microstoria*, ovvero un tipo di ricerca storiografica che fa riferimento ad aree circoscritte, dalle quali è possibile far riaffiorare una serie di informazioni sfuggite alle periodizzazioni della storia (Carbone, 2016). In questo modo la storia del design può aggiornarsi grazie alla riscoperta di progettiste rimaste troppo a lungo nell'ombra. Le fonti primarie per questo tipo di ricerca sono gli archivi, che permettono di far emergere storie di progettiste. Una delle microstorie conservate nel Centro di Documentazione sul Progetto Grafico di Aiap è quella di Claudia Morgagni.

2. Fondo

Claudia

Morgagni

2.1 GLI ARCHIVI DI GRAFICA

Gli artefatti grafici sono concepiti spesso per non sopravvivere, ma rappresentano a tutti gli effetti parte del nostro patrimonio culturale, agendo sulla memoria collettiva e sui processi di reimpiego (Vinti, 2019). Tra questi artefatti che fanno parte della nostra vita quotidiana alcuni sono pensati per durare nel tempo ed essere conservati, mentre altri sono progettati per essere efficaci soprattutto nel presente.

Se il libro, come molti altri prodotti editoriali, è concepito per una lunga durata ed è destinato idealmente agli spazi di conservazione delle biblioteche, i manifesti, gli annunci, gli imballaggi e tutta una serie di stampati per loro natura effimeri, non sono creati per rivolgersi alle generazioni future ma per veicolare un messaggio a breve termine. Fra i due poli rispettivamente a lunga e a breve durata dell'editoria e della pubblicità, c'è poi il caso di creazioni grafiche come i caratteri tipografici, i pittogrammi, i logotipi e i sistemi di identità visiva che, una volta realizzati, possono continuare a circolare per lungo tempo attraverso spazi di iscrizione molteplici e in modo del tutto indipendente da una intenzione di salvaguardia e dalle condizioni materiali di conservazione. (Vinti, 2019: 118)

Un esempio emblematico dell'essenza transitoria degli artefatti grafici è il manifesto, che rappresenta l'incrocio tra arte, design e pubblicità, concepito per rivolgersi alle persone direttamente dalle strade delle città. Come scrive Ruth E. Iskin (2014) i manifesti commerciali sono sottorappresentati nelle collezioni dei musei, in quanto considerati di livello inferiore rispetto a quelli artistici. Sin dal XIX secolo la gerarchia tra i due tipi di manifesti si rispecchia anche nelle scelte dei collezionisti e per tutto il XX secolo questa tradizione si consolida. I manifesti si diffondono in gallerie, musei e archivi spesso come pezzi rari, nonostante siano estremamente presenti nella quotidianità delle persone. L'interesse del collezionismo per questi artefatti ha permesso il riconoscimento del loro ruolo cruciale nello sviluppo del design grafico. Collezionare, e insieme archivia-

re, rappresenta una pratica sociale e culturale che determina e condiziona la storiografia.

Come ricorda Carlo Vinti (2019), il design grafico appare ubiquo e molteplice, rivelando quanto il suo valore culturale, ma anche storico, non risieda unicamente nei pezzi originali, ma anche in altri tipi di documenti che riguardano il processo di progettazione, come bozzetti, disegni esecutivi e prove di stampa. Queste tracce documentarie permettono di contestualizzare meglio i progetti, riuscendo a farci entrare intimamente in relazione con l'autore o l'autrice. Lo statuto culturale del design grafico è decisamente peculiare e l'epoca digitale rappresenta certamente una sfida, la quale potrebbe però rivelarsi un'opportunità da cogliere.

L'avvento del digitale ha avuto un notevole impatto su archivi, biblioteche e musei, che si sono trovati a dover ripensare, quotidianamente, il loro ruolo e le loro funzioni. Di fronte a loro è stata tracciata una strada – spesso riassunta nella idea dell'“archivio vivo” o “animato” – che comporta un mutamento profondo di concezioni e pratiche, un cambiamento delle priorità e una trasformazione di quelle che erano differenze in convergenze. Si tratta di uno scenario in cui, più che sulla conservazione come valore in sé, l'accento viene posto sull'accesso, sulla distribuzione e sull'utilizzo di informazioni e materiali da parte di un pubblico esteso, senza più distinzioni di grado fra specialisti e non specialisti; tradizionali modelli di servizio e consultazione si integrano con possibilità di accesso in remoto, di condivisione e riutilizzo, e si sperimentano modalità di fruizione aumentate, favorendo il coinvolgimento del pubblico fra reale e virtuale, fisico e digitale, materiale e immateriale; [...] in generale, si favorisce la collaborazione, l'interazione e la convergenza di interessi fra istituzioni, comunità e soggetti diversi, variamente dislocati nello spazio e nel tempo. (Dalla Mura, 2016)

Oggi, grazie alla digitalizzazione, abbiamo la possibilità di rintracciare con facilità progetti conservati nei luoghi più disparati. Gli archivi digitali permettono l'accesso alle fonti primarie, favorendo la possibilità di creare nuove prospettive di studio e di ricerca nella storia del design (Scodeller, 2017). L'auspicio è quello di rendere l'archivio “vivo”, sfruttando le

possibilità del digitale e riuscendo a far vivere i lavori grafici del passato anche nel presente (Vinti, 2019). Già nel 2012 Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner e Jeffrey Schnapp nel testo *Digital Humanities* proponevano un approccio di conservazione basato sulla moltiplicazione dell'accesso agli artefatti del passato in archivi, musei e biblioteche. L'idea alla base è considerare il patrimonio culturale come bene pubblico.

Accumulation is no longer enough to ensure the survival of the cultural patrimony. Objects that sit in storage, though they may have a potential afterlife, disappear into the ever-expanding heap of cultural remains, entering a limbo that in no essential way differs from being lost. So the “animation” of archives stands for a series of strategies for launching that afterlife from the very moment of archival processing. This implies a user-centered approach to the construction of archives that builds a multiplicity of use-scenarios into the very architecture of the archive; breaks down partitions between collections and bricks-and-mortar institutions [...]; engages real or potential user communities from the outset [...]; and integrates curatorial and content-production tools into access portals. (Burdick et al., 2012)

Nel XXI secolo risulta necessaria l'intersezione tra aspetto virtuale e aspetto fisico, così da implementare non solo l'accessibilità delle fonti, ma anche stabilire nuovi modelli di selezione e collegamento tra i diversi materiali messi a disposizione dell'utente. Alla sfida della rivoluzione digitale degli archivi e delle collezioni si aggiunge la complessa questione della natura effimera di certi artefatti grafici che rende in molti casi difficile la loro conservazione e archiviazione. Queste evidenti problematiche sono accompagnate e legate alla dispersione dei materiali dovuta, in Italia, alla mancanza di un archivio nazionale del progetto grafico (Bulegato, 2013). Nonostante il rinnovato interesse per l'archiviazione della memoria del design grafico, la frammentazione degli archivi e la scarsa accessibilità, rappresentano un ostacolo alla comparazione degli artefatti. Tra le realtà nazionali, il Centro di documentazione sul progetto grafico di AIAP rappresenta una peculiarità.

2.2 INVENTARIARE IL FONDO

L'Archivio storico del progetto grafico, custodito nella sede dell'associazione in via Ponchielli a Milano, è composto da archivi di progetto, fondi e collezioni per un totale di 74 tra donazioni e lasciti da grafici o da eredi.

Nel CDPG – Centro di Documentazione sul Progetto Grafico – sono presenti oltre 70.000 artefatti, divisi tra Archivi di progetto, Fondi e Collezioni a cui AIAP dedica iniziative, mostre e pubblicazioni. I materiali conservati sono il risultato di donazioni e lasciti da parte di soci ed eredi di progettisti grafici e l'esito di un lavoro di ricerca e acquisizione sistematica, teso a individuare la possibilità di riscoprire e condividere case study a livello italiano e internazionale. Il CDPG collabora con professionisti, ricercatori e studenti per la consultazione di materiali per studio, ricerche e progetti di valorizzazione; l'ideazione e la realizzazione di iniziative editoriali sulla storia del progetto grafico italiano e l'organizzazione di mostre. È inoltre disponibile per prestiti e riproduzioni per esposizioni e pubblicazioni esterne all'Associazione e per fornire expertise su richiesta. La necessità di un centro di ricerca e di organizzazione delle culture riferite al progetto grafico è per AIAP la risposta a fondamentali esigenze come l'aggiornamento professionale, la cultura del progetto, la formazione, l'istruzione specialistica. L'obiettivo è quello di innescare una crescita di interesse verso la cultura del progetto e della comunicazione visiva, con chiari obiettivi di divulgazione a un ampio pubblico di addetti e non addetti ai lavori. (AIAP, 2022)

Un fondo è un insieme di documenti prodotti o conservati da un ente o persona singola. Nel caso di archivi di persona, questi si distinguono anche per la presenza di materiali attinenti il curriculum di studi e di lavoro, costituito da manoscritti, corrispondenze, ritagli, fotografie e disegni. Rappresenta uno strumento importante per conservare la memoria di un'attività.

In seno agli archivi di persona trova un suo spazio specifico anche l'archivio d'artista, la cui struttura corrisponde alla natura stessa dell'atto creativo da cui scaturisce l'opera d'arte. Per l'artista il documento corrisponde alla sua propria creazione e quindi l'archivio prodotto da un artista implica processi di archiviazione più articolati, che ne rispettino la natura espressiva, ma anche la complessità delle ragioni che ne determinano la necessità e l'ampio spettro di significati in esso contenuto. (Donati e Tibertelli de Pisis, 2022: 20)

Il Fondo Claudia Morgagni (d'ora in poi FCM) è composto dai materiali conservati dall'artista e designer in relazione ai propri progetti e non solo, potendo così essere assimilato all'archivio di una progettista. Come tale custodisce non solo gli artefatti progettuali, ma anche le idee e le elaborazioni a essi propedeutici ed essenziali (Scodeller, 2017). Il fondo è costituito da progetti, bozzetti, lavori preparatori, fotografie e documenti prodotti nel corso della sua attività. Dopo la sua morte nel 2002, il fondo è rimasto per più di dieci anni nella casa dove viveva l'ex marito Mario Robaudi. Il figlio Paolo ha poi donato il fondo all'AIAP nel 2015, ma come lui stesso ha dichiarato Claudia Morgagni aveva iniziato già a prendere accordi con l'associazione qualche anno prima di morire. Risulta quindi evidente la volontà dell'autrice di ricostruire una memoria del proprio lavoro. L'atto di archiviare è una scelta di conservazione del significativo (Lodolini, 2002). Il complesso dei documenti che forma un fondo spesso nasce dal semplice accumulo di materiali nello studio del progettista, ma può essere successivamente recuperato, studiando e organizzando i documenti che lo compongono.

Lo scopo del tirocinio presso il Centro è stato quello di ordinare il FCM per poter essere consultato, così da rendere fruibili i materiali che lo compongono e accelerare il processo di selezione dei materiali di interesse. Purtroppo la conformazione del fondo acquisito dall'AIAP quasi certamente non si trovava nelle stesse condizioni in cui era stato lasciato dalla progettista, in uno stato di conservazione complessivamente discreto. In ogni caso qualsiasi archivio rappresenta il frutto di una serie di

scelte consapevoli o inconsapevoli della persona e del caso, che portano alla sopravvivenza di alcune memorie e la perdita di altre (Donati e Tibertelli de Pisis, 2022). L'ordinatore di un archivio deve sempre tener ben presente questo aspetto. Diventa importante, quando possibile, la ricognizione storica da fonti esterne all'archivio. Partendo dall'archivio è spesso possibile restituire un personaggio a tutto tondo, dalla sfera pubblica a quella privata e intima. Indagare un archivio significa mettere in luce il passato e allo stesso tempo consentire una rilettura del presente.

Il cuore del FCM è costituito da originali, studi, bozzetti, documenti e fotografie. Ogni tipo di documento è una testimonianza; può avere un aspetto materiale diverso, ma porta sempre con sé delle informazioni. Inventariare il complesso dei materiali che compongono il fondo significa da un lato ordinarli e conservarli utilizzando cassettiere e scatole messe a disposizione dell'associazione; dall'altro registrare le varie tipologie di documenti così da essere facilmente rintracciabili.

L'azione dell'archiviazione è infatti strettamente connessa al bisogno di raccogliere e conservare la memoria. Trattandosi di un archivio costituito dopo la morte dell'autrice, il lavoro consiste nel sistematizzare ciò che è stato lasciato con lo scopo di permettere il riconoscimento del suo lavoro. In questo caso ovviamente si può incorrere in criticità, non potendo verificare con la persona interessata il riconoscimento dell'originalità delle opere.

L'archivio non è mai da considerarsi del tutto completo né concluso; al contrario, può sempre essere arricchito grazie a documenti che possono essere ritrovati in biblioteche, archivi di musei, o grazie a collezionisti, galleristi, studiosi, altri artisti. Per questa ragione, non è mai da considerarsi l'esatto rispecchiamento della verità, giacché alcuni documenti, fonte di informazioni storicamente rilevanti, possono essere stati oggetto di scarto, volontario o meno, oppure possono non essere mai stati rinvenuti. (Bernardi, 2022: 100)

Occuparsi del riordino del Fondo Claudia Morgagni ha permesso di entrare in contatto con la parte del suo lavoro più intima e privata, che ha portato alla stesura di una prima ricerca monografica su una pioniera nel mondo della comunicazione visiva, con la speranza che possa costituire il punto di partenza per ulteriori ricerche, oggi sempre più necessarie, sulle figure ancora sconosciute degli anni d'oro della grafica italiana.

2.2.1 METODOLOGIA E ORGANIZZAZIONE

Il metodo utilizzato per dividere e organizzare i materiali che costituiscono il FCM è stato quello di visionare tutti i documenti presenti, iniziando così a distinguere i tipi di documenti contenuti al loro interno. Il FCM si presentava diviso inizialmente in dodici scatole in cartone di varie misure e in uno schedario Olivetti Synthesis composto da quattro cassette. Lo schedario è stato trasportato nella sede dell'associazione esattamente nelle condizioni in cui si trovava al momento dell'acquisizione del fondo nel 2015.

I documenti devono essere organizzati in base a criteri coerenti, scelti in funzione della corretta conservazione del materiale e soprattutto della loro facile accessibilità sia per chi lavora in archivio, sia per utenti esterni. La fase dell'ordinamento è una delle più lunghe e delicate. La scelta del criterio di ordinamento varia in base alla composizione stessa del fondo, allo spazio disponibile in archivio e alla stessa tipologia di materiale che lo compone. Verificare che nel fondo acquisito non siano state già messe in atto dei criteri di ordinamento è quindi essenziale. La divisione dei materiali nelle varie scatole che componevano il FCM, così come era stato acquisito nel 2015, non era ragionata. Nello schedario Olivetti invece, composto da cartelline Olivetti Synthesis, alcune di queste presentavano già un'etichetta riassuntiva del loro contenuto. La scelta presa per il FCM è stata quella di distinguere i documenti in base al committente, permettendo così di seguire uno scopo fin dalla visione dei primi materiali. Lo scopo perseguito è stato quello di permettere la ricostruzione della produzione di Claudia Morgagni.

La visione dei materiali è stata accompagnata dalla registrazione di quelli che vengono man mano inventariati in un unico strumento che permette di rintracciare immediatamente un documento e la sua posizione in archivio, ovvero su un file Microsoft Excel, come richiesto dal CDPG di AIAP. Essendo in possesso di numerosi fondi e collezioni, risulta

indispensabile per l'associazione utilizzare metodi di ordinamento che possano essere facilmente aperti e consultati da chi ne ha bisogno. Il metodo scelto si basa su database creati utilizzando il programma Microsoft Excel che consente di registrare ogni documento tramite elementi minimi, organizzati in cartelle. Questo tipo di file permette ricerche incrociate tra le varie schede, rendendo maggiormente funzionale l'atto di ricerca.

Il FCM è stato ordinato, organizzando i materiali in relazione agli spazi disponibili in archivio. Lo schedario Olivetti Synthesis, parte integrante del fondo, è stato utilizzato sfruttando la sua capienza per conservare i documenti divisi nelle relative cartelle Olivetti. Nei quattro cassette dello schedario sono stati ordinati i documenti personali relativi alla vita di Claudia Morgagni, comprese agende, diari e quaderni; quelli burocratici relativi all'insegnamento; quelli relativi alla professione, con curriculum, articoli, mostre, concorsi e premi; quelli relativi alla contabilità; i prototipi di packaging.

I materiali divisi nelle dodici scatole di cartone sono invece stati organizzati in otto ripiani di una cassetiera, due scatole per i materiali di grande formato e un tubo contenente i manifesti, rendendoli così facilmente reperibili e conservandoli nel modo migliore possibile.

Il caricamento dei dati è stato in costante aggiornamento per tutta la fase di ordinamento dei materiali e rappresenta solo la base a cui apportare modifiche future. Ogni documento del fondo è stato analizzato seguendo una sequenza richiesta dall'associazione: cassetto, denominazione cassetto, collocazione, note alla collocazione, committente, note al committente, luogo, titolo, tipologia di materiale, contenuto/descrizione, formato, data, note alla data, segnatura.

Schedario Olivetti Synthesis

- Cassetto 1: 18 cartelle Olivetti Synthesis
- Cassetto 2: 17 cartelle Olivetti Synthesis, 29 agende annuali
- Cassetto 3: 14 cartelle Olivetti Synthesis, 3 diari, 6 rubriche telefoniche, 8 libretti cassa, 5 quaderni di appunti
- Cassetto 4: 10 prototipi di packaging, 3 matrici tipografiche

Cassettiera

- Cassetto 1: 30 cartelle cliente (Studio Morgagni, Decca, EMI Italia, Sidasi, Genco, Nivion, Hotel Como, Hope Italia, DMS, Le buone cose, Guaranteed London Shrunken Finish, Gubra, LisaP, Standardkessel Italiana, Bosch, Siemens, Saipem, SNAM, Delegazione Terra Santa, Singer, Fabbrica Italiana Lapis ed Affini, Silver Lyster, Vichy, Pfizer, Brylcreem, Macleens, Signal, Desalan, Santagostino, Taroni)
- Cassetto 2: 1 cartella cliente (Montedison)
- Cassetto 3: 11 cartelle cliente (Manifattura San Maurizio Canavese, Caesar, Marca Aeroplano, Everglaze Minicare, Manifattura Marzotto, Fuso d'oro, Lanerossi, PRM Calze Nailon, Condor, Mabinza, Marengo)
- Cassetto 4: 16 cartelle cliente (Pellizzari, Esso, 3M, Ciba farmaceutici, Valeas, Boehringer, Blanka, Céramiques Sanitaires, Domus, Linea Grafica, Sertec, Caress, Ideal, Anic, Gasa, Castelletti)
- Cassetto 5: 19 cartelle cliente (Tupperware, Olandese Elefante, Ecco, Zaini, Foralpino, Louit Frères, Supermercato Standa, Miscela Leone, Isolabella, Folonari, Vorlo, Ruffino, Tè Vittoria, Althea, Kneipp, Caffè Franck, Caffè Jesi, Bourbon, Orzoro)
- Cassetto 6: 1 cartella cliente (IBM), 3 cartelle concorsi
- Cassetto 7: progetti artistici, disegni, sperimentazioni
- Cassetto 8: progetti artistici, disegni, illustrazioni, fiabe
- Scatola 1: materiale vario di progetto grande formato
- Scatola 2: materiale fotografico
- Tubo: 5 manifesti pubblicitari

Salvataggio automatico Fondo Claudia Morgagni • Salvataggio completato Cerca (ALT+X) ABBIATI PAOLA AP

File Home Inserisci Layout di pagina Formule Dati Revisione Visualizza Guida Commenti Condividi

Calibri 11 A A Testo a capo Generale Unisci e allinea al centro

Appunti Carattere Allineamento Numeri Stili Celle Modifica Riservatezza

C64

Fondo Claudia Morgagni (1928-2002)													
Cassetto	Denominazione cassetto	Collocazione	Note alla collocazione	Committente	Note al committente	Luogo	Titolo	Tipologia di materiale	Contenuto / descrizione	Formato (cm)	Data	Note alla data	Segnatura
1	Materiale vario di progetto		La cartelletta originale riporta l'etichetta dello studio con logo e informazioni utili	Studio Morgagni	Studio fondato da Claudia Morgagni nel 1957 in autonomia	Milano	Amore e felicità più auguri infiniti di buon natale e di buon anno 1984/1985	Bozza biglietto pieghevole	Bozza del biglietto di auguri natalizi, con incollata una stampa nera su bianco e annotazioni a malita. Altre 12 stampe in bianco e nero di formato 7,5 x 7,5 cm come quella incollata sulla copertina, con riproduzioni di opere di Claudia Morgagni	11,6 x 17,6	1984		FCM-GRba001
							Auguri da Claudia e Paolo 1994	Bozza biglietto pieghevole	Bozza del biglietto di auguri natalizi, stampa nera su cartoncino verde incollato su foglio di carta. Annotazioni in inchiostro e malita. Stampa fotografica della composizione tipografica "auguri" incollata in copertina	11,5 x 17,8	1994		FCM-GRba002
							1996 auguri	Bozza biglietto pieghevole	Bozza del biglietto di auguri natalizi, pennarelli colorati su foglio A4 piegato in due	14,9 x 21	1996		FCM-GRba003
							Buon Natale e felice anno 1961 dallo studio grafico Morgagni	Biglietto	Biglietto di auguri natalizi, stampa su carta di riso con firma in inchiostro	14 x 14	1961		FCM-GRba004
							Auguri di buon Natale e di felice anno nuovo dalla pittrice Claudia Morgagni	Biglietto	5 biglietti di auguri natalizi stampa su cartoncino, tipografia verde da un lato. Dall'altro segno grafico stampato con cerchi colorati in acetato verde e rosso in posizioni invertite su due biglietti (su uno assenti). Una bozza del segno grafico	16,4 x 22			FCM-GRba005
							Menabò auguri	Busta con menabò	Busta con annotazione "Menabò auguri". Menabò di un fascicolo realizzato con ritagli di fogli e annotazioni a malita	11,5 x 11,5			FCM-GRba006
							Claudia Morgagni	Biglietti da visita	4 biglietti da visita Claudia Morgagni, stampa nero su cartoncino bianco con numero aggiornato scritto con biro	9 x 5,2			FCM-GRst001
							Claudia Morgagni	Biglietti da visita	7 biglietti da visita Claudia Morgagni con numero aggiornato	9,5 x 5,5			FCM-GRst002
							Claudia Morgagni	Biglietti da visita	27 biglietti da visita stampa nero su cartoncino bianco	13,5 x 7,3			FCM-GRst003
							Studio Morgagni	Biglietti da visita	2 biglietti da visita stampa a colori su cartoncino. Sfondo rosso, scritte bianche e nere, con annotazioni sul retro di due indirizzi. Foglio con bozza composizione testo nel biglietto da visita	5,7 x 11,9			FCM-GRst004
								Biglietto	Biglietto per comunicare il trasferimento dello studio in via S. Martino 8	10,8 x 15	1959		FCM-GRst005

Cassettiera 1 Cassettiera 2 Cassettiera 3 Cassettiera 4 Cassettiera 5 Cassettiera 6 Cassettiera 7 Cassettiera 8 Schedario cassetto 1 Schedario cassetto 2 Schedario cas ...

3. Claudia



Fig. 3.1 Fotografia di Claudia Morgagni, n.d., FCM-DPfg001/12.

3.1 NOTE BIOGRAFICHE

3.1.1 L'ALTRA METÀ DELL'ACCADEMIA DI BRERA

Claudia Morgagni nasce a Milano il 21 luglio 1928 da Ferrino Morgagni e Alberta Camerani, entrambi originari di Filetto, un piccolo paese fuori Ravenna.¹ I due hanno quattro figlie, Claudia, Liliana, Annamaria e Gabriella. Nel 1934 la primogenita Claudia inizia la scuola elementare femminile Cinzica De' Sismondi in via Ansperto a Milano, nel pieno del ventennio fascista. L'istruzione in quegli anni era affidata all'Opera Nazionale Balilla, ente morale per l'assistenza e per l'educazione fisica e morale della gioventù. Le lezioni seguite da Claudia e i suoi compagni di classe durante il primo anno erano religione, lettura ed esercizi scritti di lingua, aritmetica e contabilità, nozioni varie e cultura fascista, lavori donneschi e manuali, disciplina, igiene e cura della persona. Nel 1936, al terzo anno di elementari, Claudia cambia istituto scolastico, rimanendo sempre in città, e frequenta la scuola elementare femminile Eleonora d'Arborea. Conclude il suo percorso didattico alla scuola primaria nel 1939 in un'altra scuola milanese, la scuola elementare speciale Gaetano Negri.

Nell'ottobre 1943, durante la sessione autunnale dell'anno scolastico 1942-43, si diploma all'Istituto Casati Suore Orsoline, scuola secondaria di avviamento professionale di tipo commerciale. Nel documento attestante la licenza dalla scuola², spicca il voto "nove" in disegno e calligrafia. Claudia Morgagni prosegue gli studi al liceo artistico dell'Accademia di Brera a Milano, istituito nel 1923 con la riforma della scuola di Giovanni Gentile, e si diploma nella sessione estiva dell'anno 1949. Quell'autunno si iscrive subito al corso di quattro anni di pittura, continuando il suo percorso scolastico all'Accademia di Belle Arti di Brera, fondata nel 1776 per decreto di Maria Teresa d'Austria.

Nel secondo dopoguerra l'Accademia riapre con la direzione di Aldo Carpi, artista e insegnante di Brera sopravvissuto ai campi di concentramento (Levi, 2022).

¹ Le note biografiche sono tratte dai documenti d'identità di Claudia Morgagni e Alberta Camerani conservate nel FCM presso il CPDP di AIAP e dall'intervista a Paolo Robaudi incontrato in data 7.03.23.

² FCM-CDPG, Licenza di scuola secondaria presso l'Istituto Casati Suore Orsoline, 1943, FCM-DPfo007/4.

Da quella sua bizzarra clandestinità Brera uscì nell'immediato dopoguerra, quando anche la vita del quartiere parve ridestarsi da un letargo. [...] e il merito non era soltanto di quei piccoli bar, di quelle oscure ed economiche trattorie, ma proprio dell'Accademia, che faceva un po' da catalizzatore. (Roberto de Monticelli, 1952)

Nella sessione estiva dell'anno 1953 Claudia Morgagni consegue il diploma di licenza nel corso di pittura con il massimo dei voti in storia dell'arte. Negli anni Cinquanta nelle aule di pittura di Brera le allieve erano più numerose degli allievi, nonostante venissero screditate dai compagni e accusate di avere poca vocazione per l'arte.

Le ragazze di Brera [...] godono di una libertà che mille altre ragazze invidierebbero e non ne approfittano. Più sono libere e più fanno buon uso di questa libertà. Il motivo del loro autocontrollo dovrà essere in questo scopo ben definito che esse perseguono. Sanno esattamente ciò che vogliono ed è già un vantaggio rispetto agli altri giovani che non sanno esattamente cosa faranno domani. Il loro tormento artistico è una valvola di sfogo che serve a controllarle, a maturarle lentamente, senza disperazione. Anche se un giorno non riusciranno a diventare Leonor Fini, troveranno ai margini dell'arte un mestiere che le soddisfi e le renda indipendenti. [...] Che conta se le donne di Brera son troppe e se di diecimila una sola riuscirà a fare parlare di sé. Le altre novemilanovecentonovantanove finiranno per fare bozzetti pubblicitari, figurini di moda, arrederanno appartamenti, diventeranno ottime artigiane ma avranno trovato uno scopo alla loro vita. Assillate e sospinte da questo imperativo categorico, trovare la propria strada, le ragazze di Brera non hanno tempo di perdersi. Credono in se stesse e non desiderano appoggiarsi a nessuno. Vogliono arrivare con le proprie forze. [...] Maria Rosa Pozzi, Lalla Aldovrandi e cento altre ragazze così, frequentano Brera. Liliana Traldi, Claudia Morgagni, Tina Conti. La storia di una è la storia di tutte. Di quelle che prendono ogni giorno il treno per sbarcare alle otto e mezzo in via Brera e di quelle che abitano in via Solferino o in via Fiori Oscuri. È una generazione di donne che con l'aiuto dell'arte si sta preparando una vera indipendenza. (di Guida, n.d.)

Queste alcune parole scritte da Enzo di Guida nell'articolo *Dieci in condotta per le ragazze di Brera* pubblicato sul settimanale "Settimo giorno". Nella foto in alto in seconda pagina dell'articolo è ritratta anche Claudia Morgagni, intenta a brindare con un aperitivo in mano insieme alle compagne di corso [fig. 3.3]. La didascalia recita "È l'ora dell'aperitivo. Oggi paga l'allieva dell'Accademia milanese, signorina Tina Conti, che fabbrica spille e tanti altri gioiellini di ceramica ed è riuscita a trovare un cliente." Per lo scrittore, è normale che le studentesse di Brera, finiti gli studi, si accontentino di qualsiasi opportunità lavorativa si presenti loro. A metà degli anni Cinquanta era concezione comune che le donne potessero ambire solo a un mestiere "ai margini dell'arte", senza il rischio di entrare in competizione con i colleghi uomini, dai quali invece ci si aspettava grandi cose. Nonostante questa visione, di Guida evidenzia una caratteristica importante delle studentesse di cui parla nell'articolo, ovvero l'indipendenza. Nella vita di Claudia sarà ricorrente questo forte desiderio, che la accompagnerà in scelte personali e professionali non semplici e la porterà su strade ancora da percorrere. Sono proprio gli studi all'Accademia di Brera che aprono a Claudia le porte dei circoli culturali e artistici dell'epoca.

DIECI IN CONDOTTA PER LE RAGAZZE DI BRERA



Mirilla Cozzi quando si reca da un'amica non resiste di fronte a un cavalletto. Ha trovato i colori già pronti sul terrazzino e mentre le amiche prendono il tè lei dipinge.

Le allieve dell'Accademia milanese sono molte, ma i loro compagni le accusano di avere poca vocazione per l'arte

LA COMITIVA dei ragazzi francesi, era arrivata da Parigi alla una precisa. Milano, durante la fiera, diventa un campionario di uomini, di dialetti e di lingue. Il cittadino s'abituava a non guardar più le messicane col diamante nel naso e gli spagnoli col sombrero, tuttavia intorno al gruppo degli accademisti francesi s'era fatta un po' di folla. I ragazzi, pittori scultori e scenografi, erano vestiti alla maniera « forte » in quella foggia che oggi sveltamente s'usa definire « esenzialista »: pantaloni sformati scotti e stinti, maglioni alla palombara, strofinacci al collo, camicie alla « Buffalo » e padelle dappertutto. Quelli di Brera scanzonati e coreografici nei loro vestiti, con le barbette incolte, sembravano convittori svizzeri al loro ritorno. Puffini e savi, col presidente del Consiglio di faccia in testa, il giovanissimo Giancarlo Aliprandi, si accostarono al gruppo e lo circondarono. Abbracci baci e partenza dal corridoio centrale della stazione, incontro alla città. Milano era umida piastrioccosa di pioggia. Vista dall'alto della scalinata, quella macchia sparsa di colori sul selciato nero, sembrava un prato di papaveri e di fiori di campo. Le ragazze francesi, le « mademoiselles » seguaci di Braque e Picasso si erano incollate ai giovani accademisti italiani. Ogni tanto saltavano sulle gambe elastiche e volavano bacioni sulla bocca e certi « cherie cherie » che elettrizzavano i vigili urbani sui tamburi di legno. All'altro lato della piazza li aspettava un torpedone. Sistemazione in un albergo dietro Piazza della Scala e subito a capofitto in Brera, la seria via della scapigliatura milanese che vive di vecchi ricordi, in mezzo agli orribili palazzi bancari, ancorata alla sicura Titta che non intende mollare il suo dominio agli ammutinati del Jamaica. Una visita come ne avvengono tante, durante un anno, fra accademisti di una nazione e un'altra. Giri delle aule, Manzù, Carpi, Marino, commozioni davanti al Napoleone nudo, problemi di pittura scultura e prospettiva trattati in un miscuglio di italofrancoinglese che non lascia capire niente a nessuno. « Voi come state lì? Noi come stiamo qui? Vendete quadri? Ce la fate a vivere? Arte concreta, cos'è? ». Poi giri veloci per la città, e musei visitati con una rapidità impressionante. Finalmente viene la sera e i giovani stranieri, questi ultimi francesi per esempio, chiedono divertimenti. « Bene, e le vostre mademoiselles? Dove si riuniscono le ragazze di Brera? Avrete una « boîte »? ». Giancarlo Aliprandi, in mezzo a quindici ragazzi decisi a portare a Parigi il ricordo della scapigliatura gioventù di Brera, non sa che pesci pigliare. Dove andarle a pescare le ragazze libertine coi pantaloni di velluto e la collana di denti di porco? La verità è che Brera di queste ragazze ballerone non ne possiede. Il giovane Aliprandi, per non far restar male gli amici francesi, li conduce tutti

in un locale del centro dove un astuto impresario, tiene a mille lire al giorno alcuni ragazzi scervellati travestiti da esenzialisti e li obbliga a dimenarsi ogni qualvolta entra un cliente. In questo scantinato buio e macabro i francesi e le mademoiselles passarono una serata indimenticabile, ballando il mambo e masticando la gomma. Credettero che le ragazze di qui con i gonnellini sopra le ginocchia, le mutandine a fiori e i maglioni variopinti fossero le ragazze di Brera con un problema intimo da risolvere ballando, ubriacandosi e facendo salti mortali. Credettero tutto quello che gli piacque e se ne tornarono a Parigi l'indomani, a raccontare che Saint Germain des Prés è una cosa... ma anche Milano eccetera eccetera.

Partiti i francesi, ora si aspettano gli inglesi, poi gli spagnoli e poi i finlandesi. Arrivano giovani artisti da tutto il mondo e subito chiedono con circospezione, notizie sulle ragazze di Brera. Dev'essere una malattia che s'attacca da una nazione all'altra e forse la colpa è anche un po' nostra, abituati a immaginarci questa strada sempre piena di torbidi misteri. Bisogna farsi coraggio una volta per sempre e dire a questa gente che Brera, l'Accademia soprattutto, non è un ricettacolo di mondanità o l'asilo delle schizofrenie cerebrali, sempre pronte a esperienze libertine. Le ragazze di Brera, così come le abbiamo conosciute, viste e fotografate, ci hanno rivelato un mondo di pulizia che ci ha veramente meravigliati. Niente occhi torbidi, niente mani rapaci, niente sorrisi ambigui e pose lascive. Signorinette con lo sguardo alla Liala, ragazzette di provincia pavide e pudiche, gioventù moralmente sana, un'ovasi nella dilagante amoralità dei giovani d'oggi. Godono di una libertà che mille altre ragazze invidierebbero e non ne approfittano. Più sono libere e più fanno buon uso di questa libertà. Il motivo del loro autocontrollo dovrà essere in questo scopo ben definito che esse perseguono. Sanno esattamente ciò che vogliono ed è già un vantaggio rispetto agli altri giovani che non sanno esattamente cosa faranno domani. Il loro tormento artistico è una valvola di sfogo che serve a controllarle, a maturarle lentamente, senza disperazione. Anche se un giorno non riusciranno a diventare Leonor Fini, troveranno ai margini dell'arte un mestiere che le soddisfi e le renda indipendenti.

Non è giusto che l'Accademia sacrifici il suo spazio vitale per ragazze che dimostrano fin dall'ammissione di non aver nessun talento artistico e che un giorno forse non toccheranno mai più un pennello o una stecca ». Dicono così i ragazzi di Brera, che vorrebbero professori feroci e segreti intransigenti. D'accordo, ma quant'è di quelle che accedono all'Accademia solo per una cultura complementare e che prima dipingono e poi scoliscono e infine si dedi-



E' l'ora dell'aperitivo. Oziò passa l'allieva dell'Accademia milanese, signorina Tina Conti, che fabbrica spille e tanti altri gioielli di ceramica ed è riuscita a trovare un cliente.



La giovane pittrice Elisabetta Ruggero appena fuori dell'Accademia corre a casa e ricomincia a dipingere. Non le bastano le lezioni all'Accademia; dipingere è anche una necessità.

cano alla scenografia, durante questo travaglio, imparano a cercarsi, a capirsi e a trovarsi? Che conta se le donne di Brera son troppe e se di diecimila una sola riuscirà a far parlare di sé. Le altre novemilanoveventioventinove finiranno per far bozzetti pubblicitari, figurini di moda, arredare appartamenti, diventeranno ottime artigiane ma avranno trovato uno scopo alla loro vita. Assillate e sospinte da questo imperativo categorico, trovare la propria strada, le ragazze di Brera non hanno tempo di perdersi. Credono in se stesse, non desiderano appoggiarsi a nessuno. Vogliono arrivare con le proprie forze. Tutto il giorno lavorano nelle aule dell'Accademia. Appena fuori, hanno mille lavori da svolgere: ceramiche, bozzetti, arredamenti di vetrine, tutto per sbarcare il lunario e pagarsi le tasse. Già perché, le tasse, molto spesso se le pagano loro dovendo combattere contro la testardaggine dei padri che tagliano i viveri considerando la permanenza a Milano e la frequenza dell'Accademia un pretesto per mascherare ignobili tendenze libertine. No, non hanno proprio tempo le ragazze di Brera per frequentare « boîte », crearsi « clan » e dedicarsi a giochetti amorosi che ruberebbero loro tempo prezioso. Beninteso non abbiamo trovato un'Accademia quacchera e sepolcrale. La libertà, dono principale di queste ragazze, è esercitata e goduta fino al limite possibile del lecito. Ci sono anche eccezioni negative, c'è qualche caso di spappolata cerebrale che vive ai margini di questo mondo educato e pulito, folleggiando, sputando bile sull'umanità e chiedendo ai colori e ai pennelli il pretesto per giustificare una vita scomita nata. Non contano queste rarità. Contano le ragazze di Brera che ancora con le mani sporche di colore vanno al Parco con il ragazzo a guardarsi negli occhi e finiscono per togliere un blocchetto di carta dalla borsetta per disegnare un profilo o un capitello. Contano i pome-

riggi quieti passati in casa a dipingere su un terrazzo di Via Solferino grande come un pollaio, mentre in cucina qualcuno prepara crostini imburattati e tè. Contano le serate di divertimento a cui abbiamo assistito. Dieci ragazzi, una bottiglia di cognac, un pianoforte che suona valzer lenti e un grammofono che vive ancora coi dischi di Benny Goodman senza esasperazioni di Parker e Gillespie. Feste che sembrano riportarci a venti anni fa, quando ancora i genitori s'interessavano dei figli e li seguivano con gli occhi vigili se si appartavano su di un divano.

Eccone una di queste ragazze: Maria Rosa Pozzi. E' figlia di un industriale milanese, un costruttore edile. Ha una sensibilità acuta, spasmodica ma indefinita. Avrebbe potuto scegliere una qualsiasi università, ma una disciplina esatta non sarebbe mai calata al suo temperamento. Brera è per lei la confessione giornaliera dei suoi limiti e dei suoi slanci. A Brera ella può conoscere se stessa. Può dipingere con i colori mutevoli che più rispecchiano i suoi stati d'animo: oggi una forma concreta in rosso e nero, domani un paesaggio lamento di verdi e di azzurri. Ha dentro di sé un mondo inafferrabile, pensa frasi che non si concretizzano in poemi. E' una di quelle ragazze venuta su fra due guerre che se non avesse dentro questa valvola di sfogo, farebbe parte oggi, probabilmente, della massa di giovani sfasati e inconcludenti che disprezzano la sana morale della vita, si ubriacano di parole inutili e sognano un mondo decadente, sottilmente e benedetto da Sartre. Che farà Maria Rosa: dipingerà un capolavoro o si sposerà un giorno, dimenticando i tormenti dei ventidue anni? Nell'uno o nell'altro caso Brera l'avrà aiutata a cercarsi e a trovarsi.

Ed ecco Lilla Aldovrandi, una ragazza che sembra saltata fuori da una tela di Renoir. Bella, capelli rossi, tiziano,

DIECI IN CONDOTTA PER LE RAGAZZE DI BRERA

porta scritto sulla fronte, sempre corrucciata, l'intimo tormento della sua vita. Un'altra come lei, venuta su in una atmosfera familiare un po' sfasata, si sarebbe persa. Lei no. Ha trovato la forza di reagire. E' partita da Bologna e se ne è venuta a Milano. S'è iscritta a Brera ed ha fatto pittura. Oggi scolpisce nell'aula di Manzù. Quando ha finito il suo lavoro porta in giro la sua calda bellezza bolognese con un freddo distacco. Discute con toni di voce smorzati, sembra immobile nel tempo della sua fanciullezza quando ancora ogni idea è un capolavoro.

Forse ci troviamo di fronte a un vero caso di vocazione artistica ed è un peso maggiore, per questo ragazze, la vocazione vera dell'arte. Si diventa tetragoni ad adattamenti borghesi che la vita offre quando non può regalarci il sogno. Lalla

vuole raccontare un giorno la sua favola meravigliosa e oggi soffre. Vive giornate di nero sconforto e di subitanea esaltazione. Lavora alle ceramiche, costruisce spille ma disprezza i suoi gioiellini che servono solo per comperar tele e colori. Mandi quadri alle mostre e intanto aspetta. Aspetta che nel suo animo maturi il capolavoro.

Maria Rosa Forzi, Lalla Aldovrandi e cento altre ragazze così, frequentano Brera. Liliana Traldi, Claudia Morgagni, Tina Conti. La storia di una è la storia di tutte. Di quelle che prendono ogni giorno il treno per sbarcare alle otto e mezzo in Via Brera e di quelle che abitano in Via Solferino o in Via Fiori Oscuri. E' una generazione di donne che con l'aiuto dell'arte si sta preparando una vera indipendenza.

Enzo Di Guida



LA PRIMA DELLA CLASSE

1 Lalla Aldovrandi è nata a Bologna ed ha ventidue anni. Frequenta l'Accademia da quattro anni e fa scultura. E' anche pittrice ed ha esposto alla Galleria San Fedele e al Naviglio. Le piace ballare ma ancora alla vecchia maniera: valzer lenti e tanghi.

2 Lalla sta lavorando in Accademia. Fra poco uscirà e andrà a comperare colori. Ama dipingere di nascosto ma è sempre insoddisfatta di sé. Aspetta il capolavoro.

3 Lalla quando va a scegliere una stoffa è una cliente difficile. Desidera colori tenui con sfumature particolari che i commercianti non hanno nei loro scaffali.

4 Ogni tanto Lalla dedica qualche quarto d'ora ai problemi del cuore. Eccola al Parco, ma si è già dimenticata dell'amore. Ha cavato dalla borsetta un biocchetto di carta e disegna il profilo del suo innamorato.



FINE

Fig. 3.2, 3.3, 3.4 Pagine del settimanale "Settimo giorno" con l'articolo di Enzo di Guida "Dieci in condotta per le ragazze di Brera", n.d., FCM-CVgi001/1.

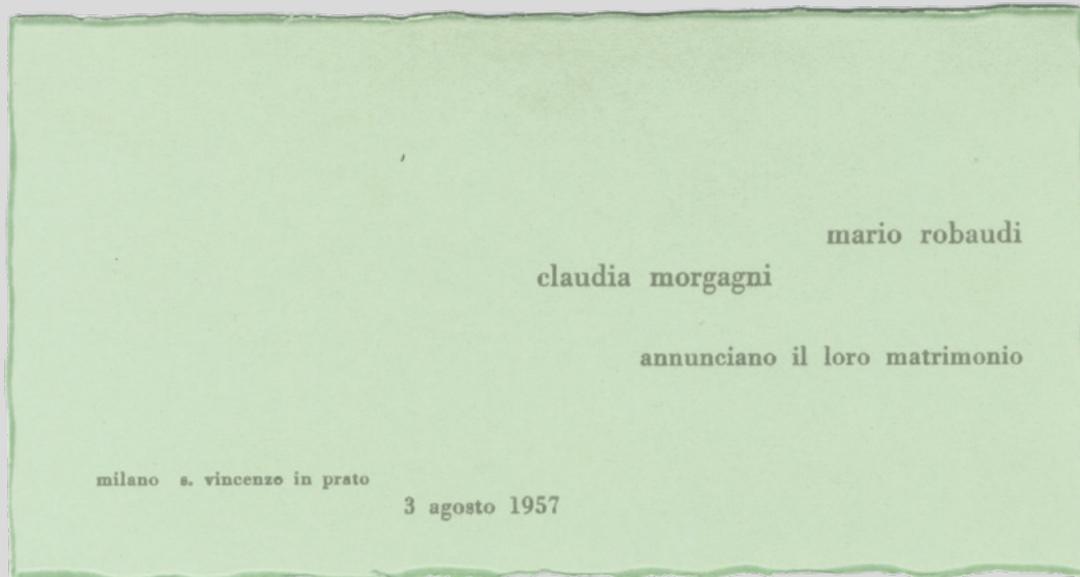


Fig. 3.5 Invito al matrimonio di Claudia Morgagni e Mario Robaudi, 1957, FCM-DP1e002/4.

3.1.2 PIÙ RUOLI DA CONCILIARE

Tra i circoli culturali di Brera, Claudia Morgagni conosce l'aspirante scultore Mario Robaudi, nato a Imola il 29 ottobre 1933. Mario Cesare Romano Robaudi, questo il suo nome intero, è autore, tra gli altri, del monumento ai Bersaglieri in corso Europa e del monumento alla Resistenza all'Idroscalo (Morra, 2015). Lascia Firenze per studiare all'Accademia di Brera, trasferendosi a Milano nell'ottobre 1953, per seguire le lezioni di scultura di Giacomo Manzù e di Marino Marini. I due giovani artisti si sposano il 3 agosto 1957 nella chiesa di San Vincenzo in Prato a Milano [fig. 3.5]. Il 10 gennaio 1958 nasce il primogenito Simone, il 1 marzo 1959 nasce Francesca e il 23 maggio 1967 nasce il terzo figlio Paolo.

Mario Robaudi viaggia molto per studio e per lavoro e rimane per diversi mesi lontano da Claudia e dai bambini. Nel 1960 gli viene assegnata la borsa di studio "Devoto" della Fondazione Falck per la Maison d'Italie a Parigi. Nel 1965 gli viene affidato, su commissione vaticana, il restauro del Santo Sepolcro a Gerusalemme. Il Natale di quell'anno lo passa lontano dalla famiglia e manda un biglietto di auguri a casa. L'anno successivo sarà Claudia a raggiungerlo a Gerusalemme, dove Mario risiede fino al 1969. In un curriculum³ Claudia scrive: "Nel 1966 ho lasciato l'insegnamento a Brera per raggiungere mio marito a Gerusalemme dove l'ho aiutato ad eseguire lavori di scultura per le opere del S. Sepolcro."

Il 31 agosto 1966 Claudia scrive una lettera⁴ da Gerusalemme per salutare sua madre Alberta, assicurandola sul suo rientro in Italia: "Io penso di rientrare a novembre, massimo a dicembre, è bene per il mio lavoro, per i bambini e per tutto." Dalle fotocopie delle pagine del passaporto⁵ con i visti si può ricostruire una permanenza a Gerusalemme dal marito da giugno a novembre 1966 con i figli Simone e Francesca. Come scrive alla madre, per il bene del suo lavoro Claudia dopo sei mesi in Israele deve tornare a Milano. Riuscire infatti a conciliare il ruolo di progettista e quelli di moglie e madre non è semplice e l'anno successivo nasce Paolo.

³ FCM-CDPG, Curriculum vitae, n.d., FCM-GRfo001/4.

⁴ FCM-CDPG, Lettera di Claudia Morgagni alla madre Alberta, 1966, FCM-DP1e002/4.

⁵ FCM-CDPG, Pagine fotocopiate del passaporto di Claudia Morgagni, 1966, FCM-DPfo001/13.

⁶ FCM-CDPG, Documenti della causa per il divorzio tra Mario Robaudi e Claudia Morgagni del 31.10.1973 al Tribunale civile e penale di Milano, appello in data 4.02.1975, FCM-DPfo022/2

⁷ Ibid.

È stato in definitiva confermato che la separazione tra le parti, iniziata per motivi di lavoro nel 1965, in occasione dell'incarico ottenuto dal Robaudi per alcune sculture in Gerusalemme, e interrotta da un breve viaggio della moglie in Israele nell'estate 1966, è diventata volontaria almeno come animo, a partire dal 1967. Se infatti è vero che una separazione di fatto non è di per sé indice di rottura di convivenza nel senso più alto della parola poiché può anche essere imposta ai coniugi da motivi gravi, e quindi è da essi sopportata o mal accettata, è pur vero che in questo caso la separazione tra il Robaudi e la Morgagni, pur se causata da motivi di lavoro, ebbe a partire dai primi mesi del 1965, una particolare coloritura, fu cioè caratterizzata da una reciproca e progressiva indifferenza nel senso che entrambe le parti -o forse più il Robaudi- consideravano questo stato di cose non come temporaneo, ma come un inizio di un nuovo tipo di vita, sciolto da impegni coniugali. (Tribunale penale e civile di Milano, 1973)

Il 2 febbraio 1972 i due stipulano una separazione consensuale, mentre risalgono al 31 ottobre 1973 gli atti del divorzio del Tribunale penale e civile di Milano. La legge sul divorzio in Italia era stata promulgata solo qualche anno prima, nel 1970, rendendo possibile lo scioglimento dei matrimoni nell'ordinamento giuridico italiano. All'epoca per ottenere il divorzio era necessario che la separazione di fatto tra i coniugi fosse superiore ai cinque anni. Negli atti della causa civile⁶ voluta da Mario contro Claudia si riporta:

Rientrato in Italia nel 1969, Mario non torna a vivere con la moglie e i figli. La sentenza del Tribunale⁷ affida i figli minori Simone, Francesca e Paolo alla madre, con facoltà per il padre di vederli quando vuole e di tenerli con sé un mese all'anno durante le ferie estive. Pone a carico di Robaudi l'assegno alimentare mensile di 150.000 lire, più il pagamento di spese condominiali e di riscaldamento dell'appartamento abitato dalla moglie e dai figli.

Claudia rimane così sola a badare ai tre bambini, con non poche difficoltà nel riuscire a conciliare il ruolo di madre e quello di progettista grafica. All'epoca il ruolo della donna era spesso definito da stereotipi consolidati, ma Claudia si impegna invece

a romperli. Nel 1957 compie una scelta coraggiosa e decide di fondare una propria attività, riuscendo in questo modo a mantenere un'autonomia professionale.

Tra le lettere conservate nel fondo, ce ne sono in particolare due che evidenziano le difficoltà economiche affrontate da Claudia Morgagni a seguito della separazione dal marito. La prima è indirizzata proprio a Mario, datata 9 ottobre 1977 [fig. 3.6].

[...] In fondo il riflettere prima di far sì che le situazioni assumano delle sproporzioni ed ingigantiscano non sarebbe male, altrimenti si corre il rischio di valutare insufficientemente le cose che veramente hanno un peso e che contano. Questo purtroppo è successo nella nostra vita precedente lasciando spazio a dispersioni inutili e a cose che frantumavano giorno per giorno, quel poco che, con fatica, si riusciva a costruire. Questo molte volte per impossibilità di comunicazione, pur avendo scelto ambedue, nella vita, come mestiere il mestiere di comunicare... almeno visivamente. [...] Questi scontri verbali, alle volte possono fare molto male, più di quanto noi stessi possiamo immaginare, e non ce ne rendiamo mai perfettamente conto, dato che è un tipo di comportamento ben preciso sia nei Robaudi che nei Morgagni. È chiaro che mi riferisco soprattutto ai ragazzi per meglio affrontare il rapporto tra noi e loro. A suo tempo mi dicesti che dovevamo smetterla con gli avvocati ed i tribunali ed avere buon senso, in quanto questi soldi sprecati, tu avresti potuto darmeli per i ragazzi e di conseguenza aiutarli di più. Simone e Francesca sono diventati maggiorenni, ma ancora adesso i nostri figli non hanno tratto alcun vantaggio da quell'accordo, anzi non hanno ricevuto neppure quanto era stato stabilito dal tribunale. Tutto è rincarato notevolmente, ho eliminato la Caterina che mi aiutava tre ore al mattino, esclusi sabato e domenica, mentre io ero fuori a lavorare e i ragazzi a studiare. Ora lavorando nella scuola ed in casa sono occupata tutto il giorno ed il solo stipendio che percepisco non è sufficiente per vivere in quattro. [...] È un momento difficile e i tuoi figli vanno aiutati maggiormente, almeno a superare il primo impatto con la vita reale; io da sola non ce la faccio più. (Morgagni, 1977)

CLAUDIA MORGAGNI

Raccomandata per Mario, milano 3 ottobre 1977,

E' da tempo che ti volevo scrivere, te lo avevo promesso l'ultima volta che siamo stati insieme, una domenica di luglio coi ragazzi. avrebbe dovuto essere una bella domenica, ma quel giorno al momento del commiato, non sei stato molto gentile con i tuoi ospiti: eravamo rimasti noi, Simone, Francesca, Paolo ed io, e, come spesso succede abbiamo sciupato un incontro che poteva essere valido, specialmente per loro. Sapevi benissimo quale sarebbe stata poi la nostra reazione in questo ci assomigliamo, e come ci difendiamo contro chi pensiamo sia ingiusto.

Tra l'altro quel giorno la tua cucina era stata ben sistemata e ben pulita, i sacchetti della spazzatura erano già stati tolti dalla moglie di Dodo Mariani, quello rimasto doveva essere riposto da Francesca, perchè io non riuscendo a piegarmi glielo avevo chiesto; probabilmente la ragazza se ne era dimenticata, sono piccole cose che succedono nella vita quotidiana sulle quali alle volte è bene non creare complicazioni.

In fondo il riflettere prima di far sì che le situazioni assumano delle sproporzioni ed ingigantiscano non sarebbe male, altrimenti si corre il rischio di valutare insufficientemente le cose che veramente hanno un peso e che contano. Questo purtroppo è successo nella nostra vita precedente lasciando spazio a dispersioni inutili e a cose che frantumavano giorno per giorno, quel poco che, con fatica, si riusciva a costruire.

Questo molte volte per impossibilità di comunicazione, pur avendo scelto ambedue, nella vita, come mestiere il mestiere di comunicare ... almeno visivamente.

Questi scontri verbali, alle volte possono fare molto male, più di quanto noi stessi possiamo immaginare, e non ce ne rendiamo mai perfettamente conto, dato che è un tipo di comportamento ben preciso sia nei Robaudi che nei Morgagni.

E' chiaro che mi riferisco soprattutto ai ragazzi per meglio affrontare il rapporto tra noi e loro.

A suo tempo mi dicesti che dovevamo smetterla con gli avvocati ed i tribunali ed avere buon senso, in quanto questi soldi sprecati, tu avresti potuto darli per i ragazzi e di conseguenza aiutarli di più. Simone e Francesca sono diventati maggiorenni, ma ancora adesso i nostri figli non hanno tratto alcun vantaggio da quell'accordo, anzi non hanno ricevuto neppure quanto era stato stabilito dal tribunale. Tutto è rincarato notevolmente, ho eliminato la Caterina che mi aiutava tre ore al mattino, esclusi sabato e domenica, mentre io ero fuori a lavorare ed i ragazzi a studiare. Ora lavorando nella scuola ed in casa sono occupata tutto il giorno ed il solo stipendio che percepisco non è sufficiente per vivere in quattro (per fortuna sono riuscita ad avere anche per loro l'assistenza medica). Ora, anche se tu togli le spese del condominio e del riscaldamento per la parte di casa intestata a te a suo tempo, ho pur sempre l'affitto ed il riscaldamento per la parte di casa dove dorme Simone e

20122 MILANO VIA SAN MARTINO 8 TELEFONO 8358393

Claudia si trova costretta a dover chiedere aiuto, situazione che la mette in grande imbarazzo, ma che purtroppo non può evitare. Il giorno seguente, il 10 ottobre 1977 scrive una lettera⁸ al signor Sassoli, suo primo datore di lavoro, aggiornandolo sulla critica situazione economica e chiedendogli un prestito.

⁸ FCM-CDPG, Lettera di Claudia Morgagni al signor Sassoli, 10.10.1977, FCM-DP1e002/2.

Ho anche dei lavori di studio che dovrei ultimare ed essere quindi compensata per le prestazioni. Per cui si tratterebbe di un aiuto momentaneo e a breve scadenza per la restituzione. Naturalmente se le è possibile. Penso da quest'anno di dedicare meno tempo alla scuola, la quale ha assorbito in questi ultimi anni parecchi sforzi fisici e mentali, per riprendere meglio nella mia professione con idee e capacità migliori. (Morgagni, 1977)

Conciliare l'aspetto personale e quello professionale rappresenta uno scoglio per numerose progettiste, ancora oggi. Scegliendo nel 1957 di aprire uno studio autonomo, Claudia conquista l'indipendenza creativa che cercava e una possibilità di organizzare il proprio tempo non scontata. Da un lato quindi questa autonomia le permette di portare avanti il proprio lavoro da grafica pubblicitaria, quello di insegnante a cui si dedica totalmente per lunghi anni della sua carriera e quello di madre di tre figli. Dall'altro lato l'incertezza economica che ne deriva è evidente e sarà uno dei problemi che Claudia affronterà durante la propria carriera.

Fig. 3.6 Lettera di Claudia Morgagni a Mario Robaudi, 9.10.1977, FCM-DP1e002/1.

3.1.3 COME SMUOVERE DELLE MONTAGNE

Tra i documenti presenti nel fondo, si possono trovare numerosi fogli e foglietti su cui Claudia fermava i propri pensieri o scriveva poesie. In uno di questi scriveva: "Non so, sento una grande fatica pesarmi sul corpo e nella mente, come se avessi smosso delle montagne". Questa nota è accompagnata da alcuni segni a matita, che sintetizzano un ritmo altalenante [fig. 3.7].

Nella pagella della terza elementare⁹ dell'anno scolastico 1936-1937, Claudia Morgagni risulta "dispensata" nella materia di educazione fisica. Fin dagli otto anni infatti inizia a essere sottoposta a cure contro la scoliosi. Come scrive in una lettera¹⁰ indirizzata al dottor Paul Daverio nel 1984, in cui riassume la propria condizione clinica fin dall'infanzia, il 13 novembre 1983 uscendo con amici, si accorge di respirare veramente male e con fatica. Dopo diverse visite specialistiche, il 2 gennaio 1984 inizia le cure di ventilazione polmonare con ossigeno e ginnastica respiratoria tre volte a settimana alla clinica San Raffaele Resnati di Milano.

Con gli anni il problema continua e la costringe all'ossigenoterapia, ovvero alla somministrazione di una quantità aggiuntiva di ossigeno, tramite cannula nasale collegata a bombole di ossigeno direttamente a domicilio. Claudia entra così a far parte dell'Associazione milanese di ossigenoterapia riabilitativa a lungo termine (AMOR), fondata nel 1983 dai pazienti ipossiemicici dell'Ospedale Niguarda di Milano. L'Associazione nasce con lo scopo di promuovere la diffusione dell'ossigenoterapia domiciliare a lungo termine e migliorare la qualità di vita dei pazienti, organizzando inoltre soggiorni per i soci. In un articolo¹¹ sul turismo della salute nel numero di febbraio 1995 della rivista "La Sicilia", viene nominata anche Claudia tra i soci dell'associazione AMOR che avevano preso parte a un soggiorno sulle spiagge siciliane.

Nel 1986 Claudia affronta un'ulteriore sfida. Le viene diagnosticato un tumore al seno e viene operata all'Istituto nazionale per lo studio e la cura dei tumori di Milano. Nel 1986 le viene riconosciuta l'invalidità per le condizioni dovute all'ossigenoterapia, che è costretta a continuare fino alla fine dei suoi giorni. Claudia Morgagni muore il 7 gennaio 2002 a Milano.

⁹ FCM-CDPG, Pagella di promozione alla classe quarta presso la Scuola Elementare femminile E. d'Arborea di Milano, 1937, FCM-DPfo007/3.

¹⁰ FCM-CDPG, Lettera di Claudia Morgagni al dottor Paul Daverio, 1984, FCM-DPle002/3.

¹¹ FCM-CDPG, fotocopia dell'articolo sul turismo della salute della rivista "La Sicilia", febbraio 1995, FCM-DPfo004.

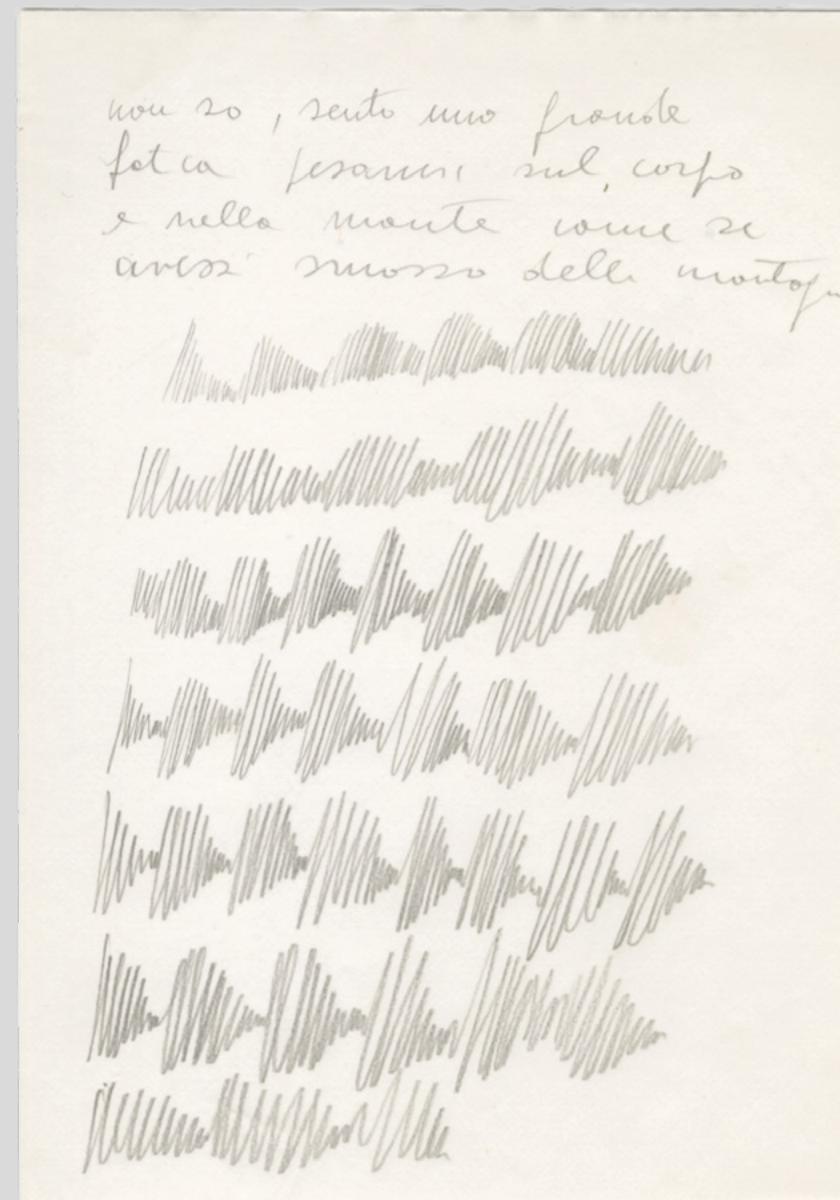


Fig. 3.7 Foglio di appunti, n.d., FCM-DPle001/12.

3.2 ATTIVITÀ ARTISTICA E PROFESSIONALE

3.2.1 DALL'ACCADEMIA ALLE MOSTRE D'ARTE

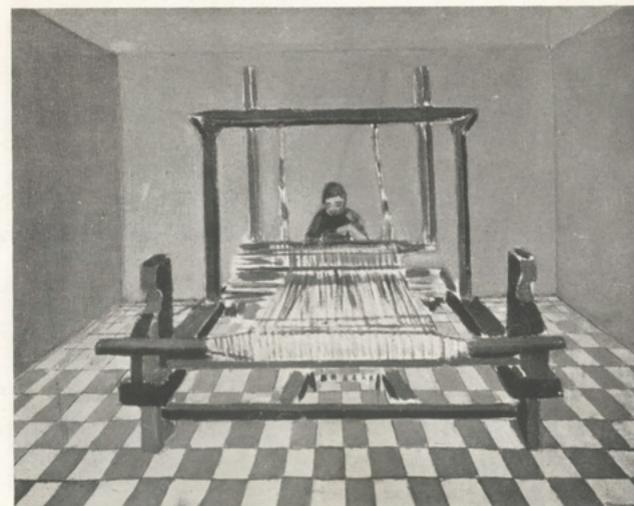
Fin dagli anni di studio in Accademia, Claudia Morgagni partecipa a numerose mostre collettive di arti figurative. Dal 24 giugno al 31 luglio 1951 prende parte alla *Mostra Nazionale di Pittura Premio Città di Monza* presso la Villa Reale con due dipinti "Natura morta" e "La tessitrice" [fig. 3.8]. Nel fondo sono presenti il fascicolo con il regolamento e la disposizione delle sale della mostra, oltre alla tessera da espositrice [fig. 3.9]. Inoltre una lettera¹² datata 19 giugno 1951 comunica all'artista le due opere selezionate e accettate dalla giuria.

Il 16 settembre dello stesso anno viene inaugurata a Gorizia la *Terza Mostra Giovanile di Arti Figurative* dell'Associazione giovanile italiana a Gorizia, dove Claudia espone l'opera "Ritratto". Nel novembre 1951 la mostra viene trasferita a Graz e in seguito a Vienna.

Nel 1952 a Messina partecipa alla *Prima Mostra della Ceramica d'Arte Italiana* [fig. 3.10] promossa dall'Azienda autonoma di soggiorno e turismo dal 21 giugno al 13 luglio 1952, con dieci opere: Vasetto con manico, Vasetto a due bocche, Drago, Galli in lotta, Orzetta, Pulcinella, Pierrot, Piattino, Posacenere, Pannello "Il circo". Dal 13 al 20 ottobre 1952 espone l'opera "La spagnola" alle *Seconde Olimpiadi Culturali della Gioventù*, mostra delle opere partecipanti alla selezione lombarda del Concorso di pittura scultura bianco e nero presso la Galleria Cairola a Milano.

Coincidente con il diploma in pittura dall'Accademia è la partecipazione al *VI Premio Suzzara: Lavoro e lavoratori nell'arte*, organizzato dal Comune di Suzzara, in provincia di Mantova, in collaborazione con la Galleria Cairola di Milano, la Galleria Gianferrari di Milano e la Villa Bertazzoni di Suzzara nei mesi di ottobre e novembre 1953.

¹² FCM-CDPG, Lettera dal sindaco di Monza alla pittrice Claudia Morgagni con le opere accettate "Natura morta" e "La tessitrice" per la Mostra Nazionale di Pittura Premio "Città di Monza", 19.06.1951, FCM-M0pi001/3.



CLAUDIA MORGAGNI - Tessitrice

Fig. 3.8 Pagina con la riproduzione dell'opera "Tessitrice" di Claudia Morgagni nel fascicolo con la disposizione delle sale della Mostra Nazionale di Pittura Premio Città di Monza, 1951, FCM-M0pi001/1.

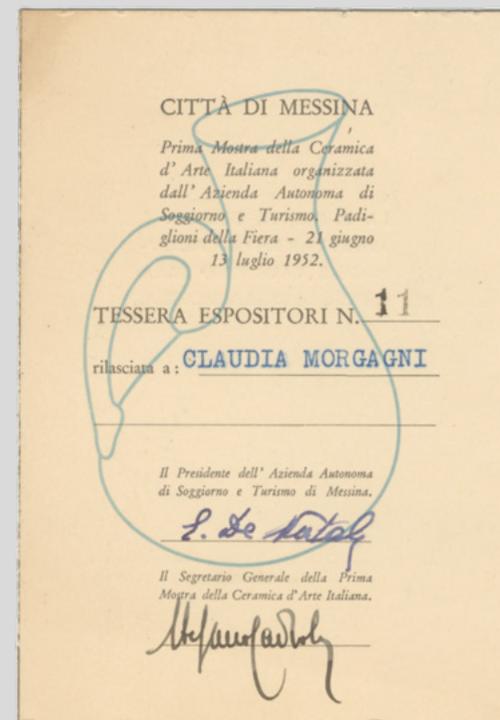


Fig. 3.9 Tessera da espositrice per la Mostra Nazionale di Pittura Premio Città di Monza, 1951, FCM-M0pi001/2.



Fig. 3.10 Tessera da espositrice per la Prima Mostra della Ceramica d'Arte Italiana di Messina, 1952, FCM-M0pi003/3.

¹³ FCM-CDPG, Lettera della commissione mostre del Sindacato Artisti e Scultori della sezione regionale di Bologna, per gestire la riconsegna delle opere invendute dopo la mostra personale di ritratti di Claudia Morgagni alla Galleria il Voltone di Bologna, 1954, FCM-M0pi006/3.

¹⁴ FCM-CDPG, Lettera dattiloscritta del Comitato promotore della mobilitazione degli artisti contro il blocco clericico-fascista e della Mostra d'arte nazionale "Via il Governo Andreotti" a seguito della riunione del 31.10.1972, FCM-M0pi007/1.

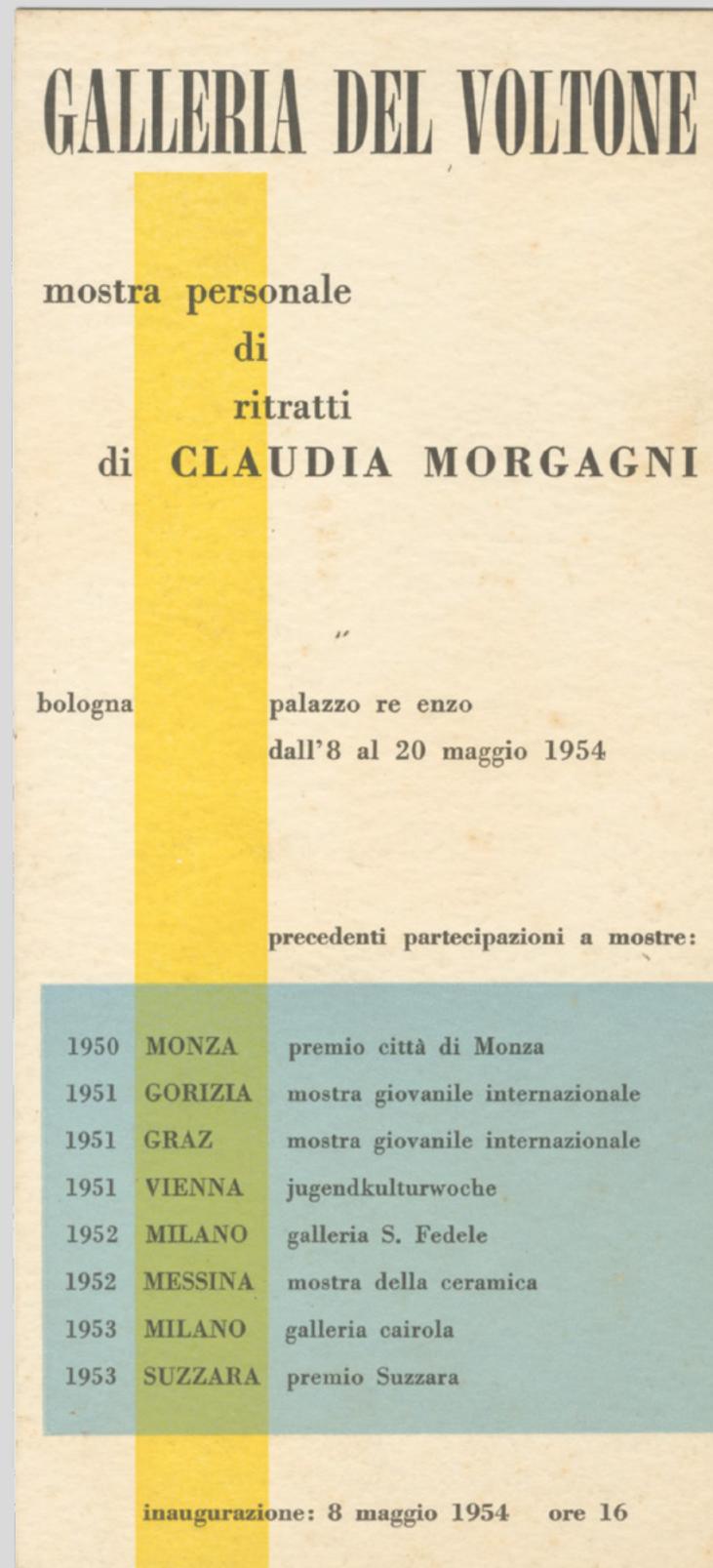
¹⁵ FCM-CDPG, Lettera del presidente dell'Associazione nazionale partigiani d'Italia (ANPI) a Claudia Morgagni, 20.05.1974, FCM-M0pi008/1.

L'anno successivo alla Galleria del Voltone di Bologna viene presentata una mostra personale di ritratti di Claudia Morgagni dall'8 al 20 maggio 1954 [fig. 3.11]. La mancata vendita delle opere è documentata da una lettera¹³ della commissione mostre del Sindacato Artisti e Scultori della sezione regionale di Bologna, per gestire la riconsegna dei materiali artistici.

Dalle fonti primarie conservate in archivio, Claudia Morgagni riprende a partecipare a mostre di carattere pittorico nel 1973 con la *Mostra d'arte nazionale "Via il governo Andreotti"* ideata dal Comitato promotore della mobilitazione degli artisti contro il blocco clericico-fascista [fig. 3.12]. Nella mostra viene esposta l'opera "Metenite" di Claudia Morgagni dal 9 al 17 marzo in viale dei Mille a Milano, con lo scopo di aprire al dibattito sui problemi attuali della società e della ricerca artistica degli artisti italiani. Viene richiesto dal comitato promotore che i proventi delle opere vendute durante la mostra vengano devoluti al soccorso rosso¹⁴.

Altra partecipazione dalla quale è chiaro lo schieramento politico dell'artista è la *Mostra vendita di opere d'arte a favore della resistenza internazionale*, organizzata nella Sala della Balla del Castello Sforzesco di Milano dall'8 al 30 giugno 1974 dall'Associazione nazionale partigiani d'Italia (ANPI) [fig. 3.13]. Il documento dattiloscritto presente nel fondo attesta il dono dell'opera "Macrosma" realizzata nel 1970 da Claudia Morgagni, come "contributo personale e preziosa manifestazione di solidarietà alle lotte dei popoli contro il fascismo nel mondo e in Italia"¹⁵.

Fig. 3.11 Invito alla mostra personale di ritratti di Claudia Morgagni presso la Galleria del Voltone a Bologna, 1954, FCM-M0pi006/1.



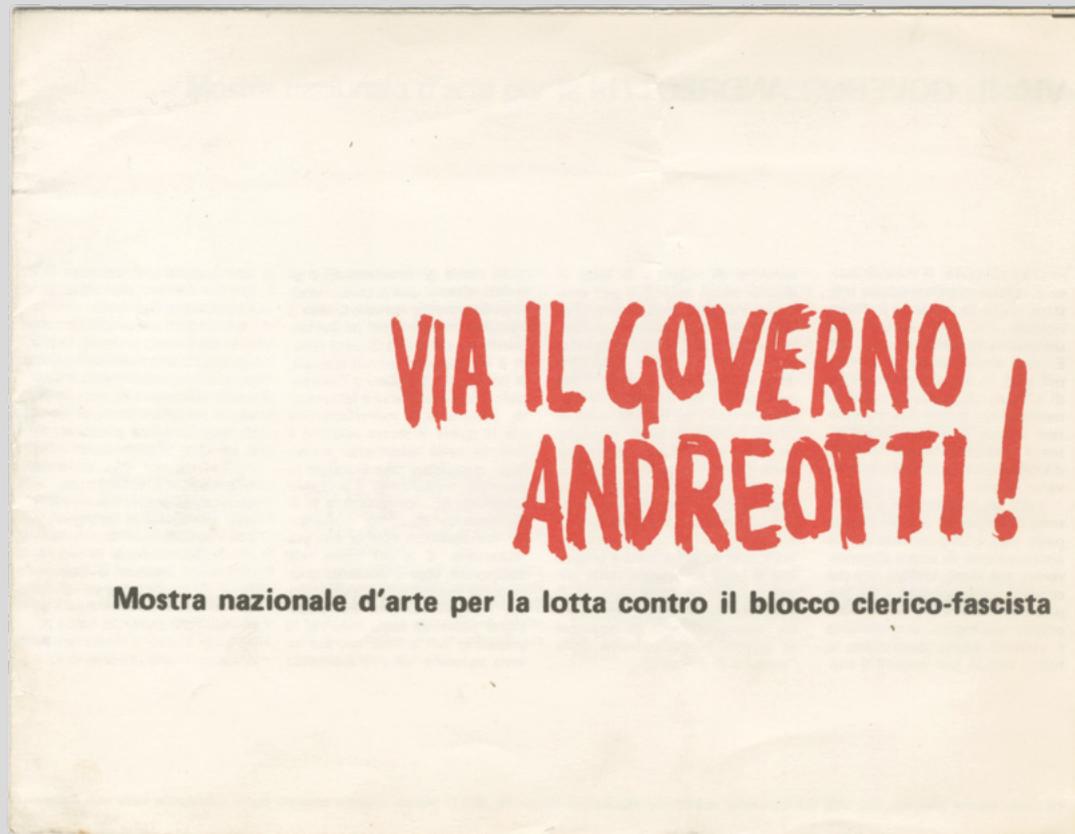


Fig. 3.12 Depliant con la presentazione della mostra "Via il Governo Andreotti" Mostra nazionale d'arte per la lotta contro il blocco clericofascista, 1973, FCM-M0pi007/3.



Fig. 3.13 Mostra vendita di opere d'arte a favore della resistenza internazionale organizzata dall'Associazione nazionale partigiani d'Italia, 1974, FCM-M0pi008/2.

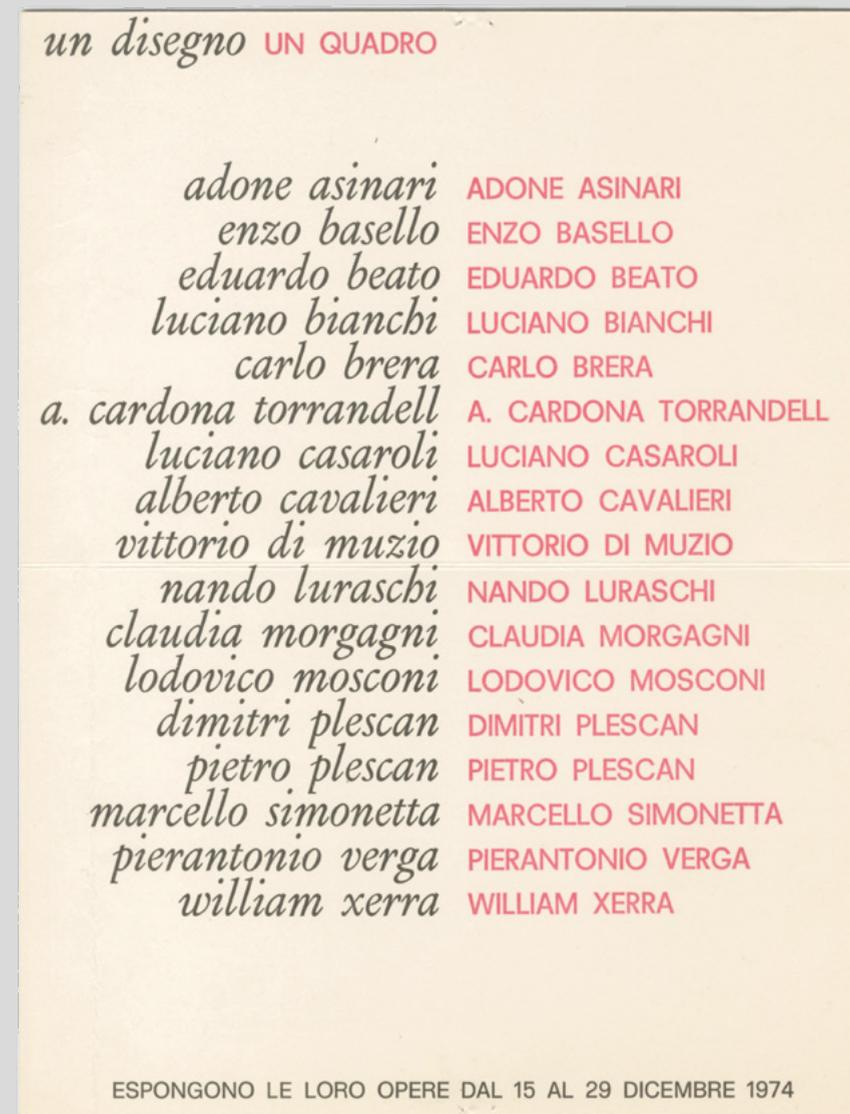


Fig. 3.14 Volantino mostra "Un disegno un quadro" organizzata da "Il Centro" di Desio, 1974, FCM-M0pi009/1.

¹⁶ FCM-CDPG, rivista "il Settimanale" anno II n.4, 25.01.1975, sezione Arte scritta da Vanni Scheiwiller a pp.74-75, FCM-GRri004.

Dal 15 al 29 dicembre 1974 Claudia è una dei diciassette artisti presentati da Rinaldo Meda nella mostra *Un disegno, un quadro* presso "il centro" di Desio [fig. 3.14]. L'esposizione natalizia in provincia viene menzionata nella rivista "il Settimanale" del 25 gennaio 1975¹⁶, in cui nella sezione arte Vanni Scheiwiller scrive:

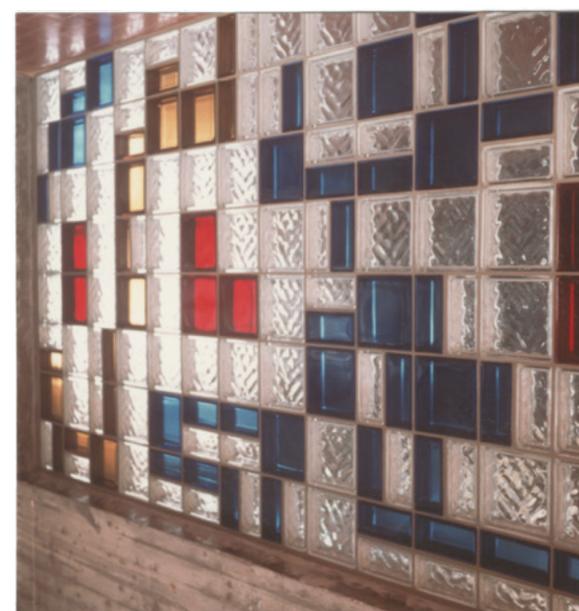
Non un panorama delle tendenze ma 17 artisti, giovani e meno giovani, che hanno in comune un rigore morale che li porta a esprimersi ancor oggi con i tradizionali mezzi del pittore: tela e colori. Tra questi: Adone Asinari, futurista e astrattista fin dagli anni '30, il marchigiano Luciano Casaroli, Claudia Morgagni, legata all'esperienza optical (Storia di un raggio di luce, che espone anche a Milano alla galleria Ponte Vetere), il proustiano Lodovico Mosconi, piacentino, Dimitri Plescan, disegnatore superbo, e William Xerra. Presentati tutti da Rinaldo Meda, che da due anni tenta in provincia un discorso con le arti visuali. (Scheiwiller, 1975)

Nel 1974 Claudia Morgagni partecipa al concorso pubblico per l'ideazione ed esecuzione di un'opera d'arte destinata alla decorazione della nuova scuola elementare nel quartiere Maiocchetta del Comune di Melegnano. Nel novembre 1975 la progettista sottoscrive la lettera d'impegno per la realizzazione dell'opera di 6 x 2 m in conformità al bozzetto approvato dall'amministrazione. Il progetto consiste in quattro pareti in vetrocemento, con moduli di 24 x 24 cm e di 24 x 11,5 cm in quattro diverse colorazioni, trasparenti, rossi, gialli e blu [figg. 3.15, 3.16]. Nei materiali conservati ci sono i bozzetti per scegliere la composizione definitiva dei moduli in vetrocemento [figg. 3.17-3.32]. Morgagni scrive spiegando la soluzione scelta:

Lo spazio architettonico della Maiocchetta-Scuole è vissuto in una dinamica simile al pensiero metodologico di Piaget, per questo ho ritenuto necessario citarlo e citare soprattutto il suo libro 'La rappresentazione nel mondo del fanciullo'; cioè una realtà di spazi e contospazi dove il fanciullo ha la sua identificazione e la sua crescita. Le vetrate sono state pensate in questa funzione, quella di inserirsi nella realtà del fanciullo che è soprattutto realtà creativa. Ed acquisire quindi attraverso la lettura di giochi di luci di colori

dei vetri colorati, mondi e giochi fantastici che possono ritrovare al contatto della vita e della natura. Il ritrovare quindi attraverso i colori e le forme che si muovono su queste superfici bidimensionali valori spaziali a più dimensioni. (Morgagni, 1975)

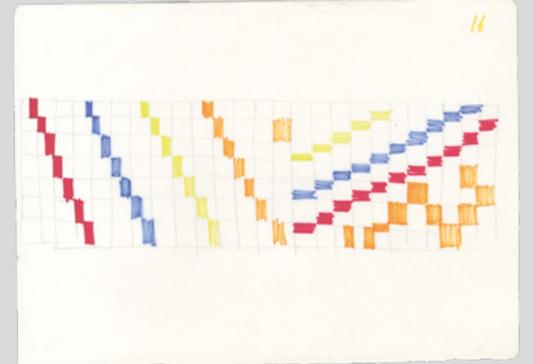
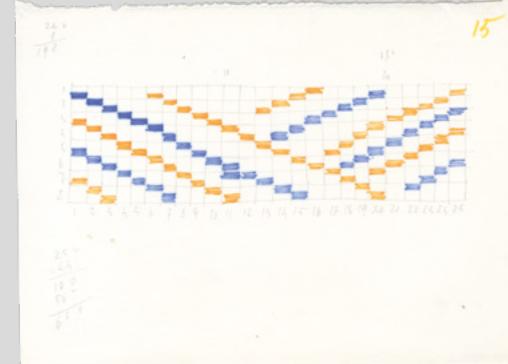
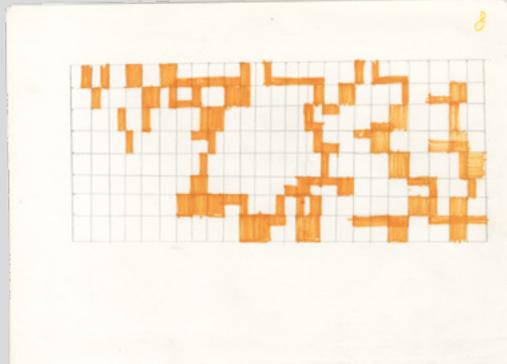
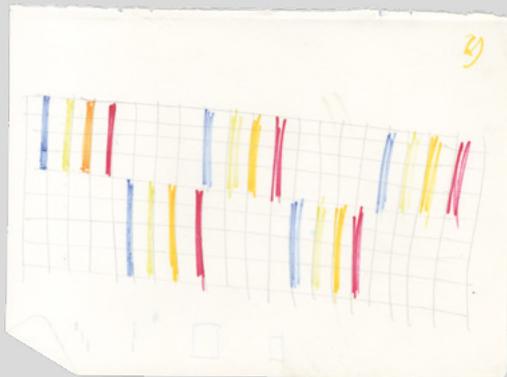
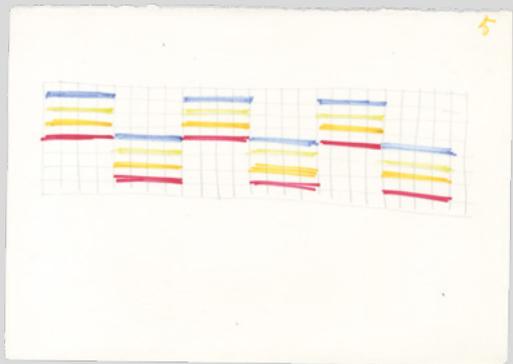
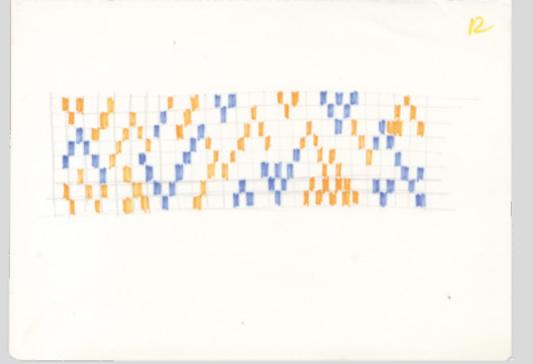
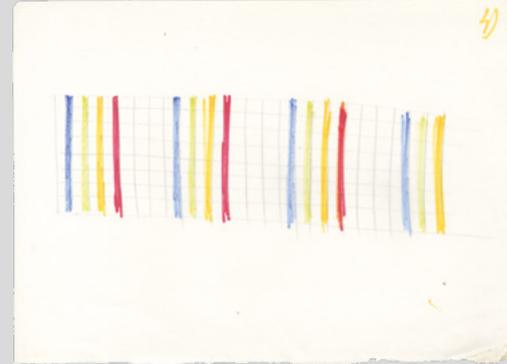
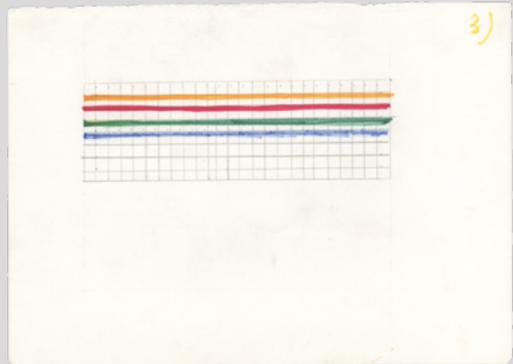
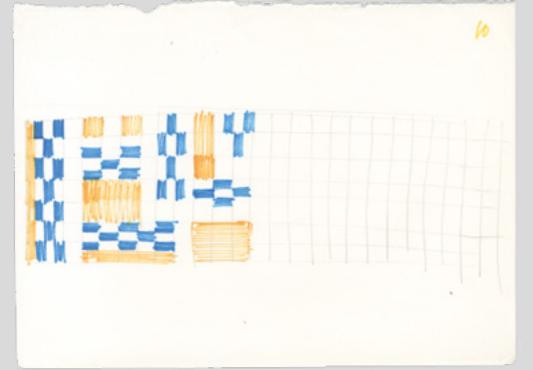
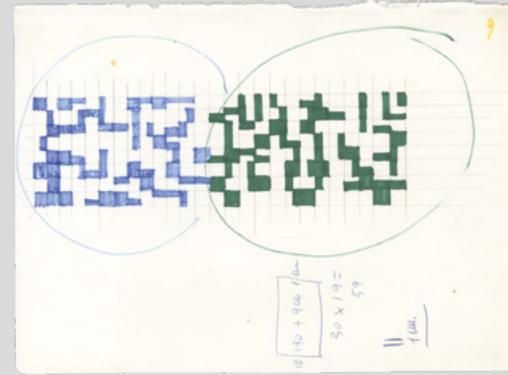
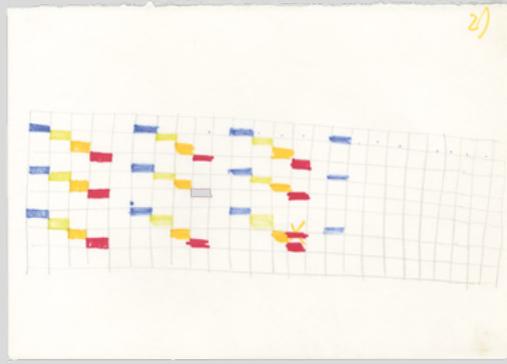
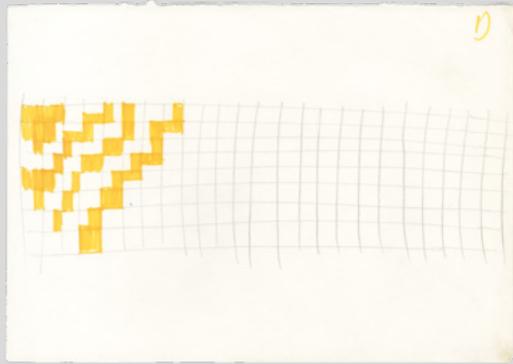
I lavori si concludono a marzo 1976, entro i 150 giorni dalla data della lettera d'impegno e il compenso totale è di 6.275.843 lire¹⁷.



¹⁷ FCM-CDPG, Lettera d'impegno sottoscritta da Claudia Morgagni per l'ideazione e l'esecuzione dell'opera d'arte destinata alla nuova scuola elementare del Comune di Melegnano, 12.11.1975, FCM-GR1e003/2.

Figg. 3.15, 3.16 Fotografie della realizzazione della vetrata presso la scuola elementare di Melegnano, 1976, FCM-GRfg003/2-3.

Nelle pagine seguenti:
Figg. 3.17-3.32 Bozzetti per la composizione dei moduli in vetrocemento per la decorazione della scuola elementare di Melegnano, 1975, FCM-GRsc001/1-16.

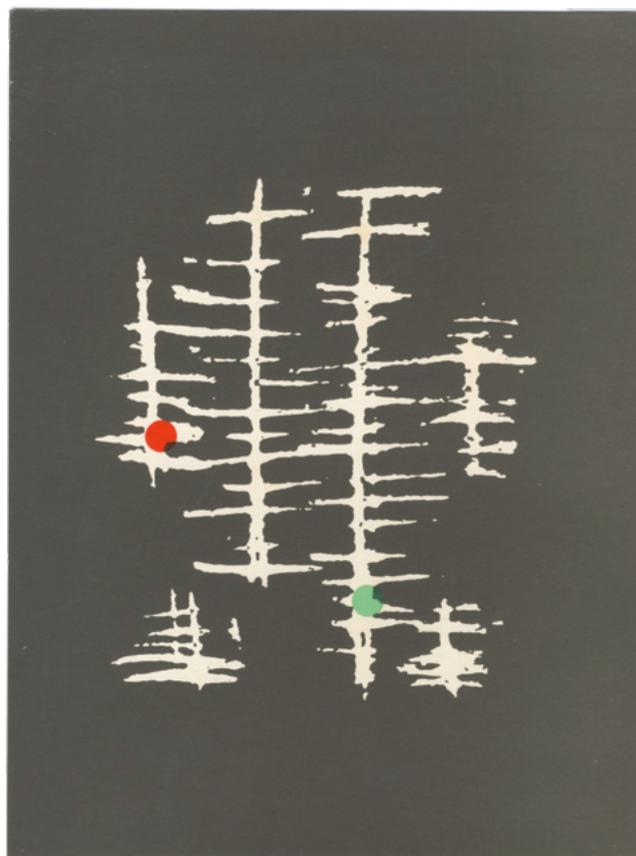


¹⁸ FCM-CDPG, Bozza di una cartella per acquaforte dal titolo "Le Corbeau et le Renard. Acquaforte originale" e all'interno "Con gli auguri di buon Natale 1985 da Arturo Jeker e Luigi Maestri", 1985, FCM-GRim001.

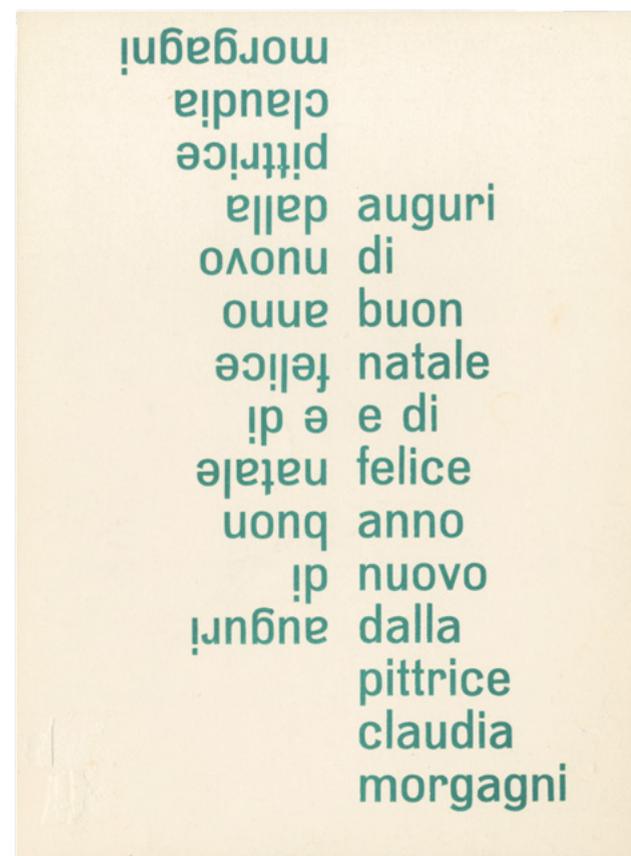
Oltre a portare avanti la propria ricerca artistica su opere pittoriche e la partecipazione a mostre collettive, Claudia Morgagni sperimenta continuamente. Nel fondo sono conservati bozze e disegni di vario tipo, disegni per gioielli, sperimentazioni fotografiche e bozze per acquaforti¹⁸. Ogni anno realizza delle incisioni su commissione di Arturo Jeker, il quale le regala agli amici per Natale.

Dal 6 marzo al 2 aprile 1997 l'artista partecipa con delle acquaforti alla mostra *Io sono acqua. Segni da poesie di Laura Cantelmo* con Angela Colombo e Giovanna Cremona presso il Centro per l'incisione Alzaia Naviglio Grande, circolo culturale di Milano.

L'arte ha vissuto con Claudia Morgagni, mutando forma nel corso degli anni, ma accompagnandola sempre.



Figg. 3.33, 3.34 Fronte e retro di un biglietto di auguri natalizi, n.d., FCM-GRba005.



3.2.2 LA GRAFICA COME GIUSTO MEZZO PER COMUNICARE

Dopo gli studi in pittura all'Accademia di Brera, Claudia frequenta l'Istituto del mosaico di Ravenna e l'Istituto della ceramica di Faenza, oltre a studi in grafica a Parigi e Zurigo. Alla carriera di artista affianca quindi subito quella di progettista grafica.

Quando mi resi conto che la pittura era in profonda crisi e non poteva essere utile alla società, con i vari ismi, e questo verso il 1953, mi dedicai alla grafica pubblicitaria credendoci, perché come mezzo mi sembrava il più giusto. Ora abbiamo visto che le due arti come mezzo di comunicazione si chiudono a circonfrenza, quando riescono a comunicare.¹⁹ (Morgagni, 1977)

¹⁹ FCM-CDPG, Lettera di Claudia Morgagni al signor Sassoli, 10.10.1977, FCM-DP1e002/2.

L'anno successivo alla conclusione degli studi all'Accademia di Brera, Claudia Morgagni inizia a lavorare come dipendente per la ditta Santagostino – storica azienda produttrice di filati in cotone e calze fondata a Milano nel 1876 – dal 25 agosto 1954 al 28 febbraio 1956. Parallelamente all'impegno in ambito artistico e alla partecipazione a mostre personali e collettive, inizia quindi a occuparsi di grafica e pubblicità.

Per la Santagostino Claudia si occupa della realizzazione di depliant e annunci pubblicitari, studi per i packaging dei prodotti venduti come Aurata, Mister Rill, Trionfo, Style o Grazia. Alcuni di questi packaging sono realizzati in cartoncino, altri in plastica come Desirée, Amica o Stretch. L'azienda possiede un logo con Papà Santagostino, che rappresenta un'icona tra il pubblico dei primi anni Cinquanta. Tra i lavori realizzati in questi anni, ci sono anche interessanti sperimentazioni per texture colorate, probabilmente studi per possibili carte da imballo per i prodotti Santagostino. Degno di nota è il collage per un annuncio pubblicitario con due leoni che litigano per un calzino, realizzato con tessuti incollati su un'illustrazione realizzata a inchiostro [fig. 3.35].

Negli annunci pubblicitari destinati a promuovere i magnifici amici di Santagostino, è evidente il sintetismo scelto da Morgagni per esprimere il concetto della campagna "L'amicizia è lo spirito della vita" [figg. 3.36, 3.37].

Come quello di tutti i grafici il nome della Morgagni circola poco perché l'opera degli artisti che lavorano per la pubblicità o per il disegno industriale resta generalmente anonimo: si annulla dietro un marchio che otterrà forse un grande successo perché definito così come l'artista lo ha saputo creare con un lungo e sapiente lavoro di ricerca e dopo innumerevoli tentativi per arrivare gradualmente all'espressione più semplice: quella che doveva essere e nessun'altra, e che non lascia traccia della personalità di chi lo ha creato. (Villani, n.d.)

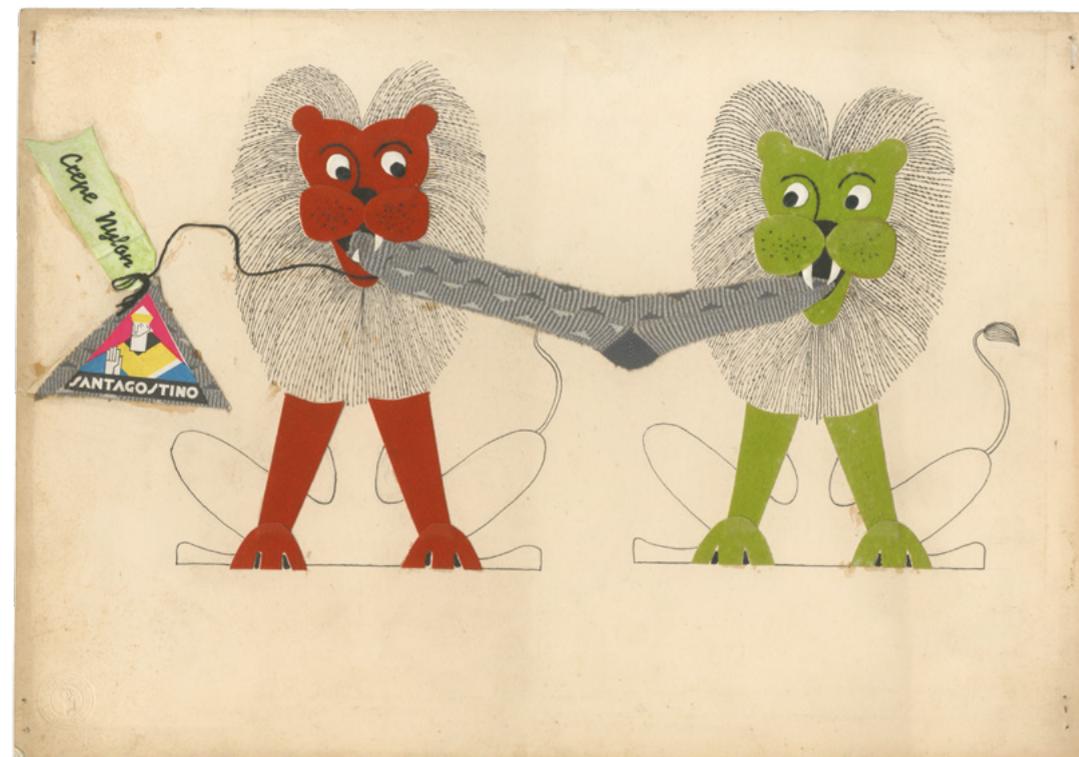


Fig. 3.35 Collage e illustrazione con due leoni per Santagostino, 1954-56, FCM-GR1y004.

Figg. 3.36, 3.37 Annunci pubblicitari Santagostino "L'amicizia è lo spirito della vita", 1954-56, FCM-GRst019, FCM-GRst020.

A destra: figg. 3.38, 3.39 Annunci pubblicitari "Coppa calze Santagostino", 1954-56, FCM-GRst016, FCM-GRst017.

Santagostino è l'amico più fidato dei maglietici.
I maglietici con macchine Santagostino sono gli amici più fidati dei loro clienti.

l'amicizia è lo spirito della vita

i nostri buoni amici

AVAGOLF via Montenapoleone 8 - Milano
ADRIANO CIATTI viale Ronzoni 15 - Milano
MAGLIFFICO ALLIERI via Prina 15 - Monza
MAGLIFFICO BARBARA via Labriola 11 - Livorno
MAGLIFFICO CASARI via Zanfanello 65 - Bergamo
MAGLIFFICO "DIOGENE" via Spesera 54 - Milano
MAGLIFFICO MARINA via Sestini 10 - Milano
MAGLIFFICO MINA SALA Digiata Ceko - Como
M.A. L. B. S. S. Bernardo di Nova Milanese
"M.M.M." via Caraccioli 41 - Bari
"MODELLA" corso Matteotti 11 - Milano
MODELLI "NANA" via Pier Lombardo 18 - Milano
PAGANI MAGLIERIE viale Turinca 10 - Milano

amichetti felici di PAPÀ SANTAGOSTINO

sono felici perché hanno partecipato al Concorso **COPPA CALZE SANTAGOSTINO**

inviando 15 etichette di Calze Santagostino da ragazzo, da uomo, da donna a **PAPÀ SANTAGOSTINO** Milano - Niguarda **e hanno vinto!**

partecipate anche Voi; potrete vincere uno dei 500 premi estratti mensilmente

100 biciclette ogni mese
50 palloni in cuoio ogni mese
50 grandi bambole ogni mese
100 penne stilografiche ogni mese
200 scatole di pastelli ogni mese

Santagostino è l'amico più fidato dei maglietici.
I maglietici con macchine Santagostino sono gli amici più fidati dei loro clienti.

l'amicizia è lo spirito della vita

i nostri buoni amici

ADRIANO CIATTI viale Ronzoni 15 - Milano
AVAGOLF via Montenapoleone 8 - Milano
MAGLIFFICO CASARI via Zanfanello 65 - Bergamo
MAGLIERIA "DIOGENE" via Spesera 54 - Milano
MAGLIFFICO "MAGA" via Prina 15 - Monza
M.A. L. B. S. S. Bernardo di Nova Milanese
MAGLIFFICO "MAMI" via S. Vincenz. 20 - Milano
MAGLIFFICO "MARINA" via Sestini 10 - Milano
"M.M.M." via Caraccioli 41 - Bari
MAGLIFFICO "MIVI" via Bizzozzi 11 - Varese
MAGLIFFICO RONCELLI via Ruggieri 51 - Bergamo
MINA SALA Digiata Ceko - Como
"MODELLA" corso Matteotti 11 - Milano
MODELLI "NANA" via Pier Lombardo 18 - Milano
PAGANI MAGLIERIE viale Turinca 10 - Milano

Anche le ferocissime tigri reali s'interessano al Concorso **COPPA CALZE SANTAGOSTINO** e invidiano i bimbi che vi possono partecipare!

Bastano 15 etichette per vincere, se fortunati, le meravigliose biciclette da gran corsa o da turismo che Papà Santagostino offre ai concorrenti

Ogni mese 500 premi:

100 biciclette
50 palloni
50 bambole
100 penne stilografiche
200 scatole di pastelli

Chiedete a **PAPÀ SANTAGOSTINO** Milano (Niguarda) le norme del concorso

Conclusa l'esperienza alla Santagostino, Claudia Morgagni lavora per l'agenzia pubblicitaria Itamco, collaborando per importanti clienti dal 1 marzo 1956 al 16 ottobre 1957. Itamco è la sede italiana dell'americana Young & Rubicam, fondata a Philadelphia nel 1923 dal copywriter Raymond Rubicam e John Orr Young. L'agenzia americana compra nel 1953 l'agenzia italiana Itam, rinominandola poi Itamco.

Alcuni tra i suoi clienti più conosciuti sono Barilla ed Esso. Per Esso Claudia Morgagni realizza diversi progetti. Si occupa principalmente di annunci pubblicitari, ma anche di qualche pieghevole. Lavorando per un'agenzia, la libertà artistica nelle decisioni è limitata dalla necessità di seguire linee guida aziendali già definite e consolidate. L'azienda ha una storia molto lunga. Nata a Venezia nel 1891 per il commercio di petrolio, con il nome di Società Italo Americana per Petrolio (SIAP), diventa una delle prime affiliate della Standard Oil Trust, nota come Esso per la pronuncia delle iniziali. Nel 1950 infatti l'azienda cambia nome in Esso Standard Italiana e nello stesso anno viene messo in vendita l'Esso Extra Motor Oil, che diventa il nuovo prodotto di punta. Il manifesto realizzato da Claudia Morgagni per questo nuovo carburante raffigura una latta di Esso Extra, nella mano di una donna con caschetto chiaro e occhi puntati sull'osservatore al di sopra della latta [fig. 3.40]. La fotografia della figura femminile è trattata con una retinatura e virata sul colore ciano. Il manifesto rappresenta uno dei lavori più riusciti durante il periodo in cui Claudia opera in agenzia.



3.2.3 STUDIO MORGAGNI

Concluso il contratto con l'agenzia, nel 1957 Claudia apre il proprio studio indipendente con sede in via San Martino 8, nella casa in cui vive con il marito Mario e i figli Simone e Francesca. Dino Villani, primo presidente di AIAP (all'epoca ATAP quando l'associazione univa ancora artisti e tecnici pubblicitari), scrive in un articolo sul mensile *Parliamoci* che Claudia Morgagni ha

un curriculum importante e diremmo imponente, per una donna che lavora senza aver alle spalle una organizzazione; che resiste a svolgere la propria attività da sola, per poter conservare l'indipendenza e far valer la propria individualità anche se ciò rende più lungo e complicato il suo lavoro. In uno studio o in una agenzia non avrebbe preoccupazioni ma dovrebbe rinunciare alle proprie convinzioni che invece intende far valere non tanto per orgoglio e per ragioni di prestigio ma perché è convinta che interpretando con segni personali la personalità del cliente, è l'unico modo per servire bene gli interessi del cliente stesso e anche per fare un lavoro che si possa difendere in sede artistica. (Villani, n.d.)

Claudia non rappresenta l'unica donna nel mondo della grafica pubblicitaria dell'epoca, le progettiste sono numerose e impiegate nei ruoli più disparati. Dalle più note Anita Klinz e Lora Lamm, alle meno conosciute Simonetta Ferrante, Umberta Barni o Alda Sassi. La maggior parte di queste numerose lavoratrici del settore, spesso tuttora sconosciute, lavora però in agenzie o studi di medie o grandi dimensioni, rimanendo in questo modo in secondo piano rispetto ai propri superiori e rendendo molto più complicato il lavoro di ricerca per far emergere le loro storie. Claudia è invece una delle poche che decide di aprire uno studio autonomo, di preservare la propria indipendenza. Questa scelta seppur difficile per molti versi, le permette di mantenere un respiro proprio, la libertà di poter gestire da sola clienti e progetti.



Fig. 3.41 Biglietto da visita dello Studio Morgagni, 1957 ca., FCM-GRst004.

Sotto: fig. 3.42 Esecutivo del logo per lo Studio Morgagni, 1957 ca., FCM-GRly003.



Figg. 3.43, 3.44 Copertina tariffario AIAP e pagine interne con compenso consigliato per la realizzazione di un marchio, 1974-75, CDPG AIAP.



14 Marchio Logotipo che abbia valore di marchio Testata di giornale o rivista	
Per piccola azienda (giornale o rivista a bassa tiratura)	da L. 190.000
Per media azienda (giornale o rivista a media tiratura)	da L. 370.000
Per grande azienda (giornale o rivista a grande tiratura)	da L. 750.000
Marca per prodotto o logotipo 20% di sconto sui prezzi base.	
15 Port-Folio (Sales Folder) (vedi N. 17)	
16 Prospetti formato massimo cm. 21 x 29,7 - 2 facciate	
Soluzione tipografica semplice	L. 50.000
Soluzione tipografica con illustrazione	L. 90.000
Soluzione creativa su una facciata e tipografica sul retro	L. 150.000
17 Stampati vari confezionati o rilegati, agende, cataloghi o monografie	
Copertine e autocopertine	
Composizione di tabella	L. 25.000
Composizione tipografica in colonna, più fotografie	L. 15.000-20.000
Composizione tipografica in colonna tabelle e fotografie	L. 20.000-25.000
Composizione di tabelle e fotografie	L. 25.000-30.000
18 Volantini formato massimo cm. 21 x 21	
Soluzione tipografica semplice o con illustrazione	L. 70.000
Soluzione creativa	L. 110.000
Pubblicità cinematografica e TV	
19 Diapositive	
Soluzione tipografica semplice: soluzione con illustrazioni	L. 80.000
soluzione creativa	L. 120.000
Spese per disegni, fregi, fotografie ed eventuali elaborazioni, fotoregia, sono da considerarsi a parte.	

Dal 1957 dirige il suo studio pubblicitario. Claudia Morgagni deve alla sua rigorosa formazione culturale, al suo gusto vivacissimo, alla ricca esperienza maturata in questi anni di intensa attività il buon nome di cui oggi gode tra i giovani grafici pubblicitari italiani. Le numerose ideazioni della Morgagni si distinguono, infatti, tutte per il misurato controllo dei mezzi espressivi e per la efficace caratterizzazione. (Fagone, 1961)

L'articolo firmato da Vittorio Fagone nel numero di novembre-dicembre 1961 della rivista *Legatoria* presenta la progettista al pubblico, mostrando anche alcuni dei lavori realizzati per i nuovi clienti dello Studio Morgagni. Una volta aperto lo studio, Claudia riesce a costruirsi un portfolio clienti di tutto rispetto, con aziende come Lanerossi, Manifattura Marzotto, Caffè Franck, Tupperware, Pellizzari, Montecatini e molti altri.

Basta scorrere l'elenco degli organismi per i quali ha lavorato e lavora l'artista per rendersi conto che ci troviamo di fronte ad un grafico che, sebbene ancor giovane, ha saputo maturare e temperare le proprie doti. (Villani, n.d.)

Confrontando le fatture²⁰ a lei intestate con i tariffari AIAP, strumenti ideati dall'associazione per aiutare e orientare i soci nell'organizzazione e nella gestione economica delle prestazioni professionali, i suoi compensi possono essere definiti adeguati e tendenzialmente in media con i colleghi. Il tariffario AIAP venne pubblicato annualmente dal 1962 e rappresentava uno strumento unico e un punto di riferimento per i professionisti del settore. Un esempio fra tutti, Claudia Morgagni realizza il marchio Foralpino per la ditta Interform di Jeker e Maestri, richiedendo il 20 aprile 1974 per lo studio, la progettazione ed esecuzione definitiva del marchio 400.000 lire, che corrispondono oggi a circa 2.500 euro. Nel tariffario AIAP del 1974 [fig. 3.44] vengono consigliate come cifre per la realizzazione di un marchio 190.000 lire per una piccola azienda e 370.000 lire per una media azienda. Confrontando quindi le cifre, Claudia esigeva di essere pagata esattamente come i suoi colleghi.

²⁰ FCM-CDPG, Fatture intestate a Claudia Morgagni da alcuni clienti, 1971-1977, FCM-DPfo020.

3.2.4 IL LAVORO DI INSEGNANTE

Nei documenti d'identità di Claudia Morgagni accanto alla voce professione si legge "insegnante". La progettista consegue l'abilitazione all'insegnamento del disegno in tutti gli istituti medi il 27 aprile 1951 tramite un concorso indetto con decreto ministeriale. Nell'ultimo anno di studi all'Accademia di Brera, ovvero l'anno scolastico 1952-53, inizia a insegnare Storia del costume presso l'Istituto artistico dell'abbigliamento Marangoni e dopo il diploma in pittura, Disegno di figurini, ogni domenica mattina dalle 9 alle 12, presso le Scuole professionali per adulti gestite dal Consorzio provinciale per l'istruzione tecnica di Milano per tre anni scolastici, dal 1953 al 1956.²¹

Iscrittasi ufficialmente nel 1955 all'albo professionale degli insegnanti medi per l'insegnamento di disegno, inizia a insegnare Disegno nel 1958 nella Scuola media statale Duca degli Abruzzi, dove rimane per quattro anni, fino al 1962. Da quell'anno diviene docente di Pubblicità alla Scuola serale artefici di Brera, annessa all'Accademia, per altri quattro anni, fino al 1966.

²¹ È stato possibile ricostruire la carriera scolastica di Claudia Morgagni grazie ai documenti necessari per poter fare domanda di pensionamento custoditi in una cartella Olivetti Synthesis con dicitura "Documenti scuola", 1951-1987, FCM-DPfo007.

Forse alla Morgagni è servito anche l'insegnamento esercitato per quattro anni presso il Corso di Pubblicità che si tiene a Brera perché quello dell'insegnare è una delle prove che saggiano la solidità della propria preparazione e costringono a tener conto delle tendenze e delle opinioni degli allievi, come se fossero le inclinazioni e le volontà del cliente, a verificarle per respingerle se non sostenibili, ma anche adattarle, quando abbiano un fondamento, a quelle ragioni che in pubblicità sono molto spesso più forti della ragione pura. (Villani, n.d.)

Riprende poi nel 1969 come professoressa alla Scuola media statale Odoardo Tabacchi e come insegnante di grafica presso i corsi diurni per grafici per due anni scolastici alla Società umanitaria, collaborando con Albe Steiner e Pino Tovaglia.

Nel 1972 viene nominata insegnante di ruolo per la cattedra di disegno nei licei scientifici e negli istituti magistrali e viene assegnata dal 1 ottobre

1972 all'Istituto magistrale di Cosenza. Nell'anno scolastico 1972-73 usufruisce di periodi di congedo e aspettativa per motivi di salute, risultando così in servizio presso l'Istituto. Il 25 gennaio 1973 sostiene la discussione orale per conseguire l'abilitazione all'insegnamento di materie pittoriche. Dal 1973 al 1975 presta servizio presso il Liceo scientifico statale di Sesto San Giovanni come professoressa di Disegno e Storia dell'arte. Il 25 settembre 1975 presso il liceo di Sesto Claudia Morgagni ha prestato giuramento di essere fedele alla Repubblica Italiana e di adempiere ai doveri dell'ufficio nell'interesse dell'amministrazione del pubblico bene.

Dal 1975 è in servizio presso l'Istituto tecnico statale a ordinamento speciale in via Pace a Milano per sei anni scolastici. All'ITSOS è docente di ruolo per la materia di Grafica e cultura figurativa. Dal 1981 per altri sei anni insegna all'Istituto Salvator Allende di Milano fino al 1987.

Nel 1977 chiude la partita iva, concludendo così l'attività dello studio e proseguendo solo con l'insegnamento. Interrotta l'attività di grafica pubblicitaria, il suo impegno professionale si è concentrato nel formare la nuova generazione di professionisti. La scelta di percorrere fin dal diploma anche la strada dell'insegnamento rappresenta per Claudia una scelta ideologica, ma anche una certezza per avere accesso al servizio pensionistico e sanitario.

Fig. 3.45 Claudia Morgagni
durante una lezione all'ITSOS,
1979, foto di Davide Cerati.



3.2.5 CONCORSI E RICONOSCIMENTI

Il 28 aprile 1955 viene conferito a Claudia Morgagni il diploma d'onore per il Primo Concorso Nazionale per bozzetti e modelli di vetrine *Vetrine in vetrina*. Il concorso era stato organizzato dalla rivista *Vetrina*, mensile per commercianti tessili e la consegna dei premi viene effettuata presso il Centro italiano della moda in Piazza San Babila. La giuria era presieduta dall'avvocato Dino Alfieri, presidente del Centro italiano della moda e composta da Dino Villani, presidente della Federazione italiana pubblicità (FIP); Carlo Benedetti, presidente dell'Associazione Nazionale Vetrinisti e Decoratori (ANVED); Marzio Simonetto, direttore di *Vetrina*; la pittrice e illustratrice Brunetta Mateldi; la giornalista Vera Rossi. Nell'ultima pagina del numero 47 del 25 aprile 1955 di *Vetrina* [fig. 3.46], vengono annunciati i risultati del concorso e Claudia Morgagni viene premiata con 50.000 lire offerte da SNIA Viscosa per il progetto "Calza che non molla" per calze confezionate con lilion realizzato per l'azienda Santagostino. Un articolo²² in un numero seguente del mensile è dedicato al giorno della premiazione con le fotografie dei progettisti. Insieme a Claudia sono stati premiati Anna Evangelista, Alfonso Reggiori, Ivo Sedazzari ed Enzo Mari.

²² Articolo del mensile "Vetrina" anno VIII n. 53 con la premiazione del concorso "Vetrine in vetrina", 25.10.1955, FCM-GRri002/2.

Fig. 3.46 Ultima pagina del mensile "Vetrina" anno VIII n. 47 con i risultati del concorso "Vetrine in vetrina", 25.04.1955, FCM-GRri002/1.

Vetrine in vetrina
I risultati del 1° concorso nazionale per bozzetti e modelli di vetrine

L'Avv. Dino Alfieri, Pres. del Centro Italiano della Moda (al centro) riceve i membri della Giuria. A sinistra, il Dott. Dino Villani.

ANNA EVANGELISTA

ALFONSO REGGIORI

ENZO MARI

CLAUDIA MORGAGNI

IVO SEDAZZARI

Il 6 Aprile 1955 si è riunita presso il CENTRO ITALIANO DELLA MODA a Milano la Giuria del 1° Concorso nazionale per bozzetti e modelli di vetrine, presieduta dall'Avv. Dino Alfieri, Presidente del CENTRO ITALIANO DELLA MODA, e composta dai Sigg. Dott. Dino Villani, Presidente della F.I.P.; Carlo Benedetti, Presidente dell'AN.V.E.D.; Marzio Simonetto, Direttore di VETRINA; pittrice Brunetta; giornalista Vera Rossi. Dopo l'esame dei lavori pervenuti da tutta Italia (circa 200 fra bozzetti e modelli), la Giuria ha ritenuto di assegnare i premi nell'ordine sotto indicato, dopo aver suddiviso in due aliquote "ex aequo" il premio di VETRINA e preso atto di un nuovo premio di L. 50.000 offerto dalla SNIA VISCOSA.

Per il miglior progetto in senso assoluto
Sig. IVO SEDAZZARI di Milano
(titolo: « Occhiali e gatti »),
diploma e premio del CENTRO ITALIANO DELLA MODA di L. 100.000

Per progetti di vetrine tessili o di abbigliamento
Signorina ANNA EVANGELISTA di Milano
(titolo: « Paucinella »)
Sig. ALFONSO REGGIORI di Milano
(titolo: « La moda maschile in primavera »),
diploma e premio della rivista VETRINA, ciascuno di L. 50.000

Per un progetto di vetrina con profumi
Sig. ENZO MARI di Milano
(titolo: « Vetrina per un profumo giallo »),
diploma e premio della GI. VI. EMME L. 50.000

Per il progetto « Calza che non molla »,
per calze confezionate con Lilion,
Signorina CLAUDIA MORGAGNI di Milano
diploma e premio della SNIA VISCOSA di L. 50.000

La consegna dei premi sarà effettuata presso il CENTRO ITALIANO DELLA MODA, piazza S. Babila, 4 d. Milano, il 28 Aprile 1955, alle ore 16.
Nelle sale del Centro saranno esposti i progetti premiati e quelli che la Giuria ha giudicato degni di segnalazione. Pubblichiamo intanto le fotografie dei progetti premiati, con riserva di pubblicare nel prossimo numero elenco e fotografie di altri progetti.

FEDERATION EUROPEENNE DES FABRICANTS DE CERAMIQUES SANITAIRES
(F.E.C.S.)

SECRETARIAT.
MILANO (235) 11 Luglio 1963
3, FILIPPO CORRIDONI
TÉLÉPHONE. 791.849 - 792.722

Gentile Signora, è per me un vivo piacere confermarLe che la giuria internazionale del concorso per un manifesto sulle ceramiche sanitarie, indetto dalla FEDERATION EUROPEENNE DES FABRICANTS DE CERAMIQUES SANITAIRES "F.E.C.S.", da me presieduta, ha, fra le 283, opere concorrenti scelto il bozzetto da Lei presentato e che assai bene sintetizza le finalità del concorso stesso.

Nel rinnovarLe, quindi, i miei più vivi complimenti, Le accludo l'ammontare del premio messo in palio dalla F.E.C.S. e Le auguro ancora molte di queste significative affermazioni.

Angelo Lupi

Il PRESIDENTE
(Dott. Angelo Lupi)

alleg. assegno della Banca Popolare di
Milano- n.9709835 di £. 1.438.150,== cor-
rispondente a Frs. sv. 10.000,== al cambio
odierno di £it.143.815

Gentile Signora
Prof. Claudia Morgani
M I L A N O
Via S. Martino, 8

Quasi dieci anni dopo, nel 1963, Claudia Morgagni partecipa al Concorso per un manifesto sulle ceramiche sanitarie indetto dalla Fédération européenne des fabricants de céramiques sanitaires (FECS). In una lettera [fig. 3.47] datata 11 luglio 1963, il presidente della Federazione Angelo Lupi comunica con "vivo piacere" che, tra 283 proposte, la giuria internazionale del concorso ha scelto il bozzetto presentato da Claudia. La proposta vincitrice è un segno morbido e minimale, che divide lo spazio del manifesto in due parti, una bianca e una nera. La forma ricrea la silhouette di un sanitario, riuscendo a "sintetizzare le finalità del concorso stesso". Il premio del concorso messo in palio da FECS ammontava a 10.000 franchi svizzeri, corrispondente a 1.438.150 lire o 16.800 euro d'oggi. La notizia della vittoria della designer italiana Claudia Morgagni viene riportata anche nell'articolo *International award for Italian* della rivista *Advertiser's Weekly*²³. Inoltre vengono nominati tutti i membri della giuria, ovvero Angelo Lupi, il presidente della Federazione; Jacques Adnet, direttore dell'Ecole nationale Supérieure des Arts Décoratifs; Raymond J. Baumgartner, art director di *Synergie-Publicite*; William Hellicar, creative director di *Greenlys Advertising*; Umberto Folliero, direttore di *La Ceramica*; Horst-Gunther Hawel, direttore marketing e Bernard Villemot, artista.

²³ Articolo "International award for Italian" dalla rivista "Advertiser's Weekly", 3.05.1963, FCM-GRag001.

Fig. 3.47 Lettera a Claudia Morgagni da Angelo Lupi, presidente della FECS, 11.07.1963, FCM-GR1e004.

²⁴ Lettera a Claudia Morgagni da Stanislaw Lorentz, direttore del Museo nazionale di Varsavia, 11.08.1966, FCM-GR1e005.

Con il manifesto vincitore per la FECS, Claudia Morgagni si iscrive alla *I Biennale Internationale de l’Affiche* di Varsavia del 1966. In una lettera²⁴ del direttore del Museo nazionale di Varsavia viene chiesto all’autrice il consenso per far entrare i manifesti presentati alla manifestazione nel museo che in quell’anno apre una nuova sezione dedicata.

Avant l’intention d’exposer les plus belles affiches du monde, d’accord avec le Comité d’organisation de la I-ère Biennale Internationale de l’Affiche, je me permets de vous demander, Madame, si votre consentement nous serait acquis à transmettre aux collections du Musée National de Varsovie les affiches exposées dans le cadre de la Biennale actuelle. (Lorentz, 1966)



In seguito partecipa anche rispettivamente nel 1968 alla II Biennale e nel 1970 alla III Biennale con tre manifesti.

Negli anni Settanta Claudia Morgagni partecipa a diversi concorsi, senza successo. Nel 1970 risponde al bando per la progettazione del logo del Concorso Premio Venticinquennale Alitalia, insieme alla sua assistente Antonia Pessina. Con la progettista e Claudio Spelta collabora nello stesso anno anche alla progettazione del manifesto di propaganda alla sicurezza stradale per un concorso indetto dal Ministero dei lavori pubblici.

Nel 1971 Claudia Morgagni viene invitata a partecipare alla tavola rotonda “La donna e l’automobile” organizzata dalla Alfa Romeo presso la sala colonna dell’Hotel Sonesta a Milano. L’incontro viene organizzato e mediato da Leonardo Sinisgalli, Franco Massari e Giuseppe Gozzini, responsabili della rivista trimestrale dell’Alfa Romeo *Il Quadrifoglio*. Le donne protagoniste del convegno²⁵ erano Christine Beckers, campionessa belga sport automobilistico; Elena Cumani, consulente in uno studio d’architettura; Adriana Sormani Fornara, creatrice di accessori per la moda; Francisca Lurani Cernuschi, studentessa; Germana Marucelli, creatrice di moda; Claudia Robaudi Morgagni, grafica pubblicitaria; Svatava Vhynal, giornalista e consulente di pubbliche relazioni; Valeria Vicari, giornalista dell’automobile.

²⁵ Tavola rotonda “La donna e l’automobile” riportata nella rivista trimestrale dell’Alfa Romeo “Il Quadrifoglio”, anno VI, gennaio 1971, FCM-GRri003.

Fig. 3.48 Proposta vincitrice di Claudia Morgagni per il Concorso per un manifesto sulle ceramiche sanitarie indetto dalla FECS, 1963, FCM-GRfg001.

Venendo dalla ^{arte} pittura che tutt'ora ha nel sangue
 della ^{littura} ~~littura~~
 la scelta di dedicarsi alla grafica pubblicitaria
 nel 1953-54 non è stata casuale, in quegli anni il messaggio al pubblico attraverso il
 linguaggio visivo si stava trasferendo dalla pittura alla grafica, in
 quanto diventava un linguaggio più comprensibile immediato e di
 uso quotidiano. A differenza della pittura che era disponibile solo
 per pareti d'appartamenti importanti o musei e non per il grosso
 pubblico che cominciava per le strade a vedere i manifesti ed
 entrar e nei negozi, a vedere le confezioni dei prodotti; leggere
 i quotidiani e i settimanali e vedere le pagine pubblicitarie che
 facevano un discorso pulito e chiaro. La scuola, l'incontro con i
 giovani, il rapporto diretto con la società vera e la vita vera, che
 non è solo quella del contatto con l'industria a livelli manageriale,
 ho con le schematizzazioni delle agenzie pubblicitarie erano e lo
 sono tutt'ora motivi di ricerca e di studio importantissimi per capi-
 re meglio i rapporti e le modifiche dei rapporti, per un migliora-
 mento del linguaggio visivo.

NOVEMBRE '75
 GRIGNANI

Fig. 3.49 Lettera di presentazione scritta da Franco Grignani per Claudia Morgagni, 1975, FCM-GR1e001/2. Trascrizione a lato.

«Venendo dalla pittura che tutt'ora ha nel sangue. La scelta di dedicarsi alla grafica pubblicitaria nel 1953-54 non è stata casuale, in quegli anni il messaggio al pubblico attraverso il linguaggio visivo si stava trasferendo dalla pittura alla grafica, in quanto diventava un linguaggio più comprensibile immediato e di uso quotidiano. A differenza della pittura che era disponibile solo per pareti d'appartamenti importanti o musei e non per il grosso pubblico che cominciava per le strade a vedere i manifesti ed entrar e nei negozi, a vedere le confezioni dei prodotti; leggere i quotidiani e i settimanali e vedere le pagine pubblicitarie che facevano un discorso pulito e chiaro. La scuola, l'incontro con i giovani, il rapporto diretto con la società vera e la vita vera, che non è solo quella del contatto con l'industria a livelli manageriale, ho con le schematizzazioni delle agenzie pubblicitarie erano e lo sono tutt'ora motivi di ricerca e di studio importantissimi per capire meglio i rapporti e le modifiche dei rapporti, per un miglioramento del linguaggio visivo. NOVEMBRE '75 GRIGNANI»

Nel 1975 Claudia Morgagni riceve un telegramma per comunicarle che è stata scelta per il riconoscimento all'impegno della donna nella pubblicità su iniziativa dell'Associazione consulenti pubblicitari italiani (ACPI) con il patrocinio della società Mellin. La lettera di referenze per candidarsi al premio è scritta dal progettista Franco Grignani [fig. 3.49]. Il 10 dicembre 1975 nella Sala del Grechetto di Palazzo Sormani la giuria, con voto unanime, conferisce a Claudia Morgagni la targa d'argento in riconoscimento della sua attività grafica.

Una Targa d'Argento speciale è stata assegnata alla signora Claudia Morgagni, Milano, per il complesso delle sue creazioni di grafica pubblicitaria. La premiazione ha avuto luogo alla presenza di esponenti del mondo pubblicitario, giornalistico e industriale.²⁶

Nel 2019 la quarta edizione di *Aiap Women in Design Award* (AWDA), ha previsto un premio speciale alla carriera, vinto da Lora Lamm, e un premio speciale alla memoria dedicato a Claudia Morgagni.

²⁶ Ritaglio di articolo di giornale sulla consegna dei premi per il riconoscimento all'impegno della donna nella pubblicità, 1975 ca., FCM-Grag002.

A Claudia Morgagni va il premio alla memoria quale riconoscimento molteplice alla figura di una progettista grafica, di un'artista, di un'insegnante, di una madre, di una donna che ha saputo far convivere i suoi diversi ruoli, i suoi diversi interessi, le sue passioni, le sue competenze e inclinazioni affermando con decisione e perseveranza, in un'epoca in cui non era affatto semplice, la propria professionalità e il proprio modo di interpretarla. Claudia Morgagni può costituire un modello di riferimento per le progettiste e per le donne, di oggi e di domani. (Ferrara, Moretti, Palladino, 2022)

AWDA è un premio dedicato alle donne designer della comunicazione visiva, che ha lo scopo di far emergere il ruolo, finora poco indagato, delle donne nella storia del design. Il premio è curato da Cinzia Ferrara, Laura Moretti e Carla Palladino con il supporto di AIAP.

Claudia Morgagni è socia dell'allora Associazione Italiana Artisti Pubblicitari (AIAP) – che alla sua costituzione nel 1955 contava quattro progettiste: Umberta Barni, Brunetta Mateldi, Alda Sassi e Annaviva Traverso – e compare sin dall'annuario

Sotto: fig. 3.50 Annuario AIAP pubblicato come numero speciale della rivista "Poliedro", rassegna di lavori grafici degli iscritti all'Associazione Italiana Artisti Pubblicitari. Socia Claudia Morgagni a pag.109, 1963, FAIAP-GRri009.

A destra: fig. 3.51 Aa. Vv., "Due dimensioni. Chi sono e cosa fanno", Claudia Morgagni a pag.194, 1973, FAI-GRn002.

pubblicato nel 1963 che presenta l'elenco degli associati iscritti alla data del 15 giugno 1963. La pubblicazione, numero speciale del *Poliedro*, documenta che su 199 membri totali iscritti all'AIAP le donne sono 12: Umberta Barni, Myrna Cohen, Brunetta Mateldi, Claudia Morgagni, Elena Pinna, Annamaria Sanguinetti, Alda Sassi, Inger Stigare, Maria Rosaria Tonti Silletti, Elda Mafalda Torreani, Annaviva Traverso, Verbena Calzelli Guerini. A seguire l'elenco degli iscritti viene proposta una rassegna dei loro lavori grafici e a pagina 109 viene presentato il lavoro di Claudia Morgagni [fig. 3.50].



Il nome Morgagni compare anche in altre due rassegne dedicate ai progettisti grafici italiani: nella prima edizione della pubblicazione *Due dimensioni. Grafici, illustratori e fotografi pubblicitari italiani*, pubblicata nel 1964, è tra le venti donne pubblicate su un totale di 281 progettisti, mentre nell'edizione edita dallo Studio Sironi nel 1973, *Due dimensioni. Chi sono e cosa fanno*, Claudia Morgagni è una delle 11 donne su 171 progettisti totali [fig. 3.51].

3.2.6 IL MESTIERE DI GRAFICA

Claudia Morgagni inizia la professione di grafica pubblicitaria come dipendente della Santagostino dal 1954 al 1956. In seguito lavora per l'agenzia Itamco, che all'epoca annovera importanti clienti come la Esso, fino all'apertura del proprio studio autonomo nel 1957. Altro importante cliente della Itamco è Isolabella, storica ditta milanese di alcolici, per cui la progettista inizia a collaborare nel 1956, continuando oltre all'ottobre 1957 quando conclude il contratto con l'agenzia. Risalgono al 1959 infatti alcune campagne pubblicitarie realizzate da Claudia Morgagni per l'Amaro 18 Isolabella.

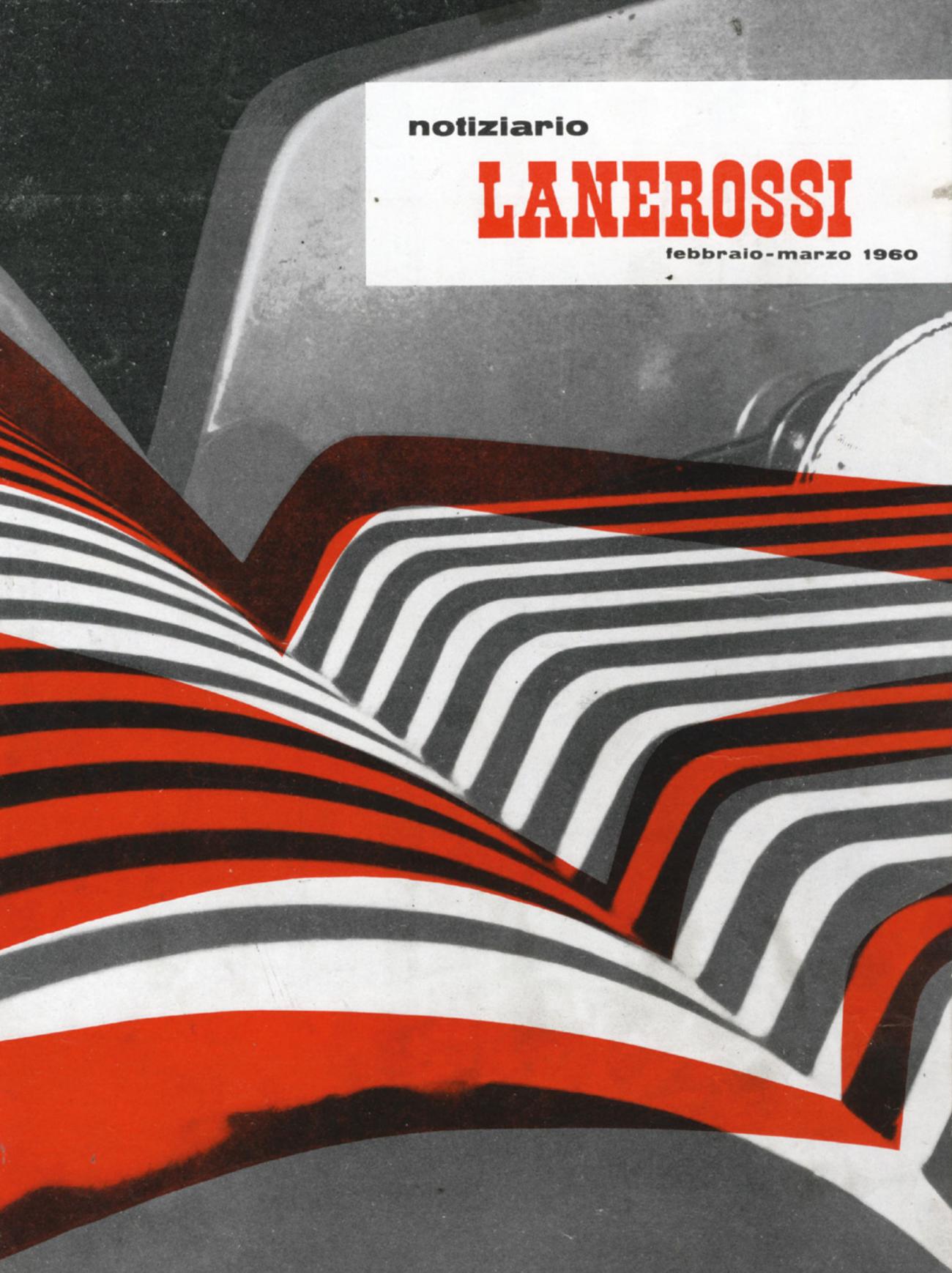
Tra i primi clienti dello Studio Morgagni ci sono Saipem, SNAM, Ideal, Brylcreem, Folonari, Caesar, ma anche Lanerossi. Nata nel 1817, la storica azienda tessile può vantare collaborazioni con altri grandi nomi della comunicazione visiva del Secondo dopoguerra, come Bob Noorda, Salvatore Gregorietti, Pino Tovaglia, Bruno Munari e Riccardo Ricas. Claudia Morgagni realizza alcuni progetti dal 1959 al 1962 circa, negli stessi anni in cui Pino Tovaglia²⁷ collabora con Lanerossi tramite l'Ufficio Propaganda Lanerossi. Tra i progetti sono sicuramente degne di nota le copertine del Notiziario Lanerossi del 1960 e 1961. Risulta difficile affermare quanta libertà avesse Claudia Morgagni nella realizzazione di questi progetti per Lanerossi e quanto invece dovesse attenersi a regole o adattare materiale aziendale. Il trattamento usato per le copertine dell'*house organ* però è decisamente interessante: aggiunge a fotografie in bianco e nero un livello grafico colorato con forme geometriche o legate all'immagine sottostante, creando così un'impronta riconoscibile, ma senza conformare drasticamente le copertine tra loro [fig. 3.52-3.57].

²⁷ Il legame tra Claudia Morgagni e Pino Tovaglia è un probabile rapporto professionale ancora da indagare.

Fig. 3.52 Copertina del Notiziario Lanerossi, 1960, FCM-GRst070.

Nelle pagine successive:
Figg. 3.53-3.57 Copertine del Notiziario Lanerossi, 1960-61, FCM-GRst071/075.

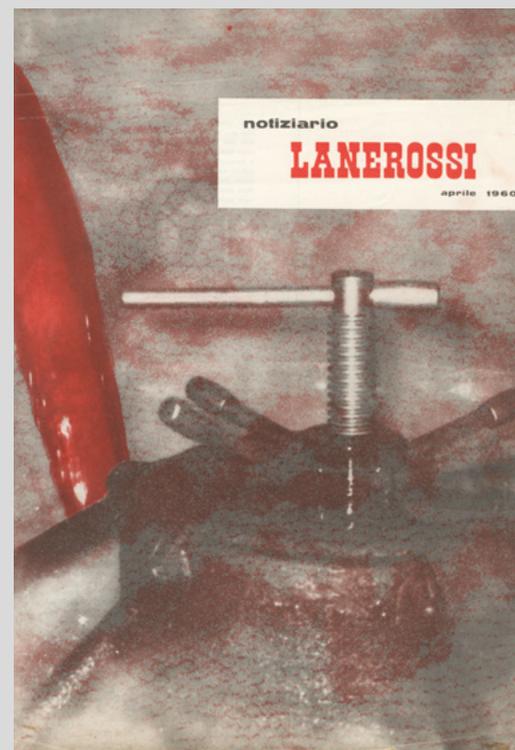




notiziario

LANERROSSI

febbraio-marzo 1960



notiziario

LANERROSSI

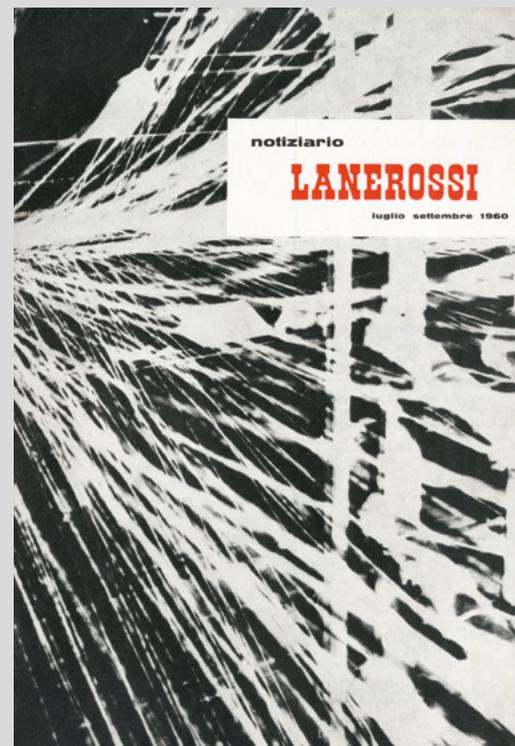
aprile 1960



notiziario

LANERROSSI

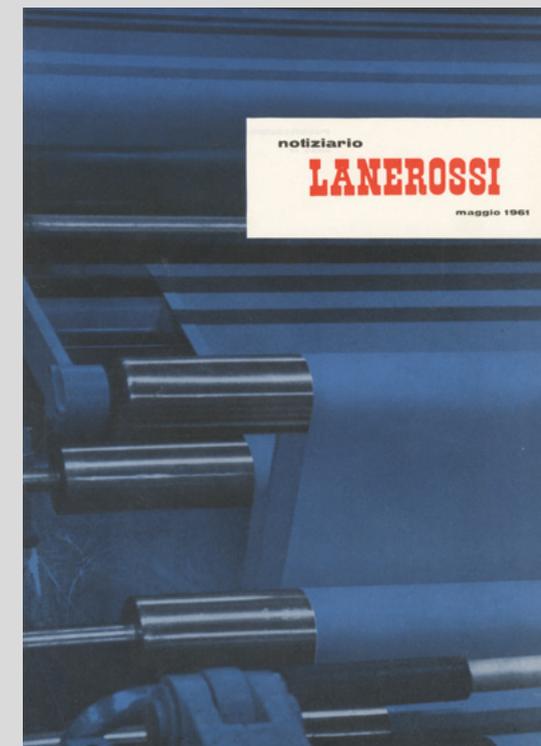
maggio - giugno 1960



notiziario

LANERROSSI

luglio settembre 1960



notiziario

LANERROSSI

maggio 1961

**settimanale
femminile
d'attualità
da questa
settimana**

STOP

**formato
grande**

Supplemento al n° 799 di STOP del 17/1/1964 aut. n° 6373

Nei primi anni Sessanta Claudia Morgagni realizza campagne pubblicitarie per la Manifattura San Maurizio Canavese e per la Manifattura Marzotto, con i brand Fiesta e Fuso d'oro. Negli stessi anni inizia la collaborazione con Franck industria nazionale dei succedanei al caffè per i prodotti Malto kneipp, Orzoro, Miscela leone, Olandese elefante ed Ecco. Risalgono al 1964, anno successivo alla vittoria del concorso per Céramiques Sanitaires, due poster supplemento alla rivista *Stop*, settimanale femminile di attualità diretto da Luciana Peverelli.



Figg. 3.58, 3.59 Poster per "Stop" settimanale femminile di attualità, supplementi al n.790 e al n.799, 1964, FCM-GRma003, FCM-GRma004.

Nel 1965 progetta il logotipo e dei fascicoli per la nuova fibra sintetica Euroacril dell'Azienda nazionale idrogenazione combustibili (ANIC). Realizza anche la copertina per il numero di luglio-agosto 1965 de *L'ufficio moderno*, rivista mensile di studi aziendali e di tecnica pubblicitaria.

Dallo stesso anno inizia una collaborazione con Tupperware Italia fino al 1970, come è stato possibile ricostruire dai numerosi depliant per i concorsi a premi destinati alle presentatrici del brand che raggiungevano gli obiettivi di vendita e di reclutamento.



Fig. 3.60 Copertina depliant "Fibre Anic Euroacril", 1961, FCM-GRst167.



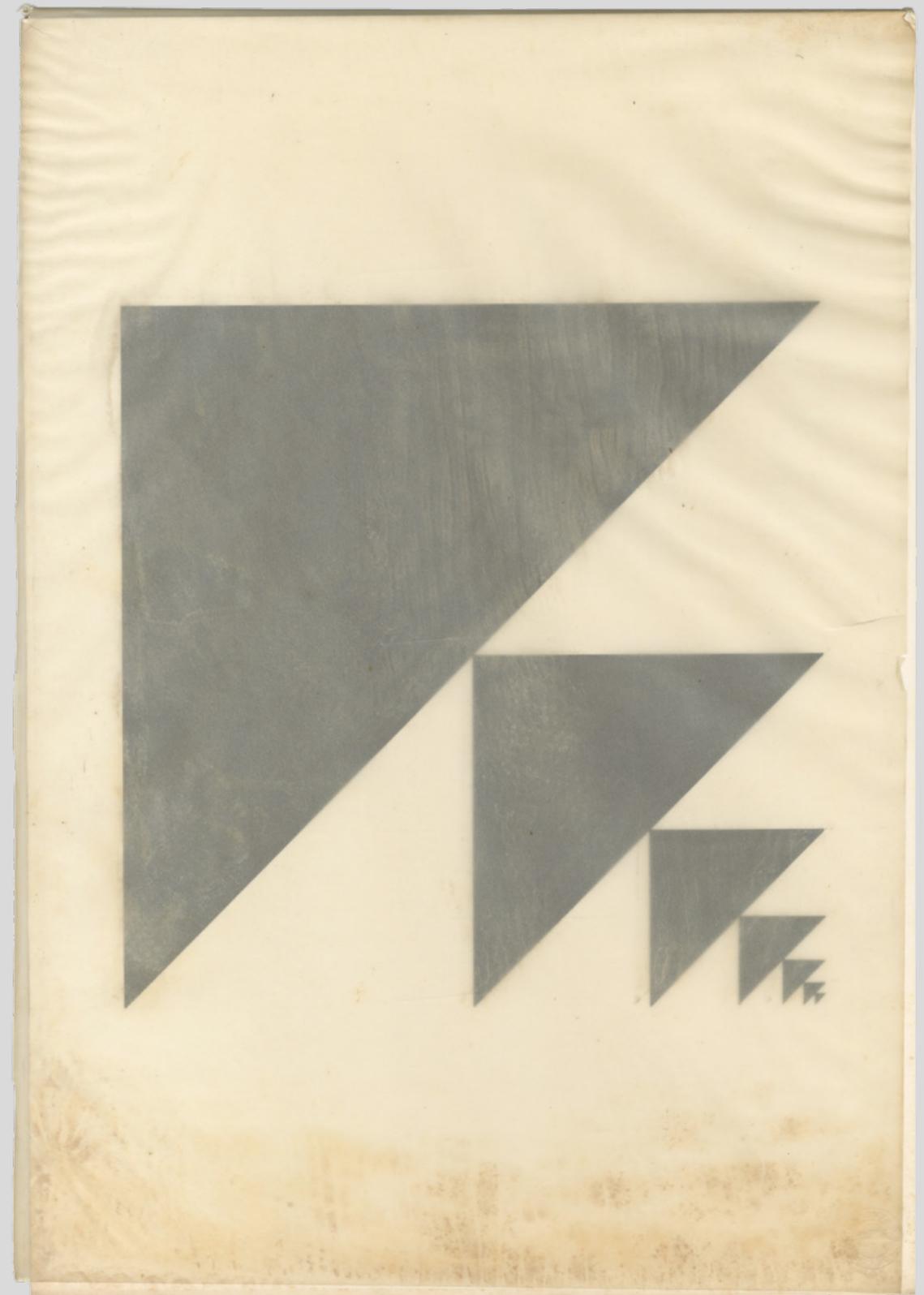
Fig. 3.61 Copertina rivista "L'ufficio moderno", luglio-agosto 1965, FCM-GRco004.

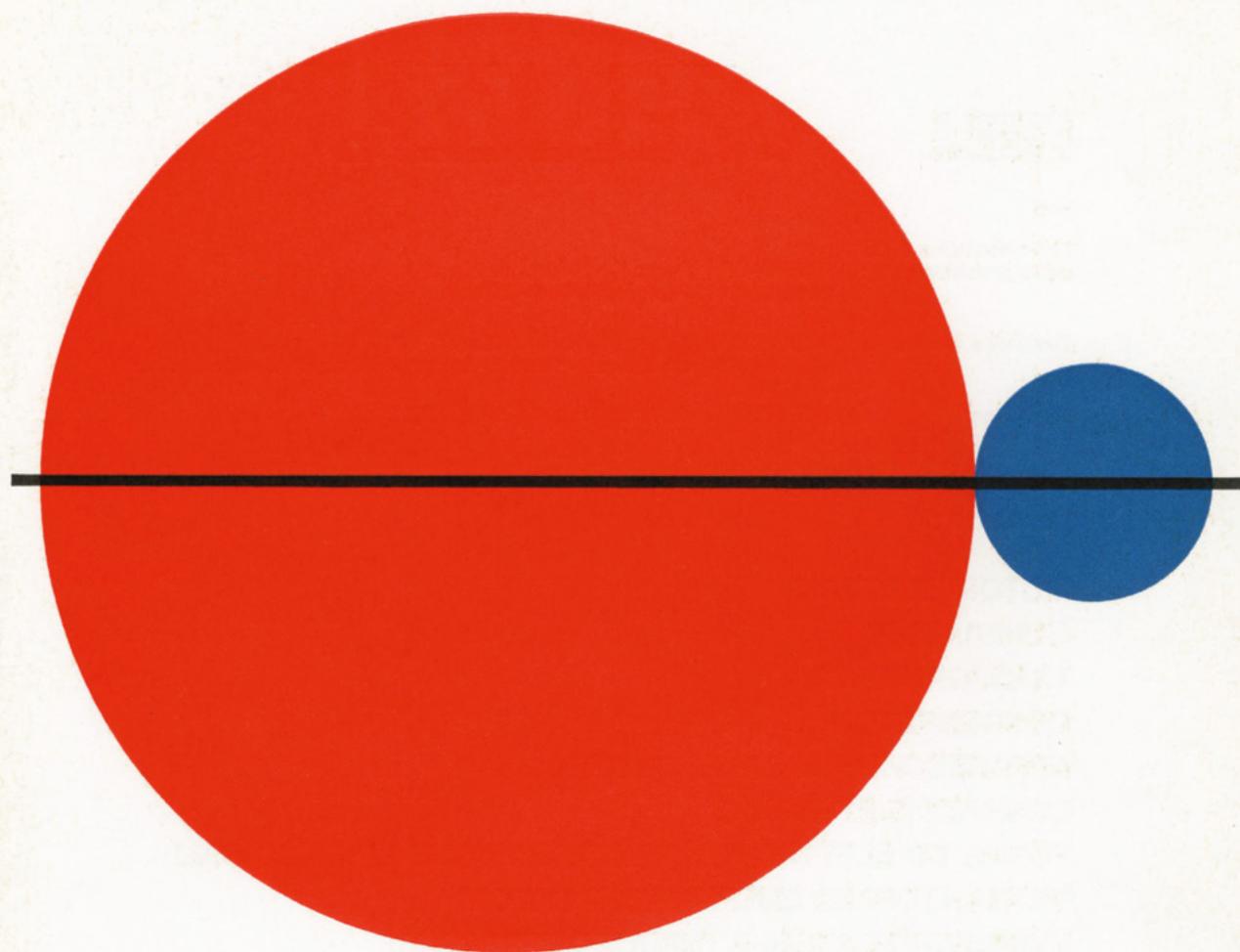
Sotto: fig. 3.62 Copertina depliant "Primi al traguardo" Tupperware, 1969, FCM-GRst187.



La maggior parte dei rapporti con i committenti non dura più di qualche anno, eccezione fatta per Montecatini, azienda con cui Claudia Morgagni instaura uno dei rapporti lavorativi più longevi da quanto è stato possibile ricostruire a partire dai materiali conservati nel fondo. I primi progetti risalgono al 1960, mentre gli ultimi al 1975. L'azienda viene poi acquisita nel 1966 da Edison, diventando Montecatini Edison, in seguito abbreviato in Montedison. Il sintetismo che caratterizza il manifesto del 1963 si può riscontrare anche in certi progetti realizzati per il gruppo industriale italiano come nel depliant Algofrene, la cui copertina è formata da semplici forme triangolari accostate.

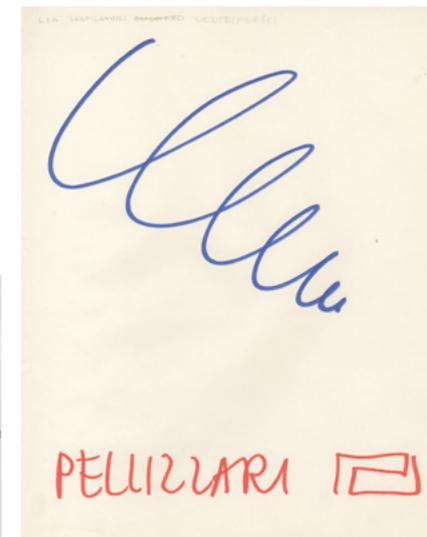
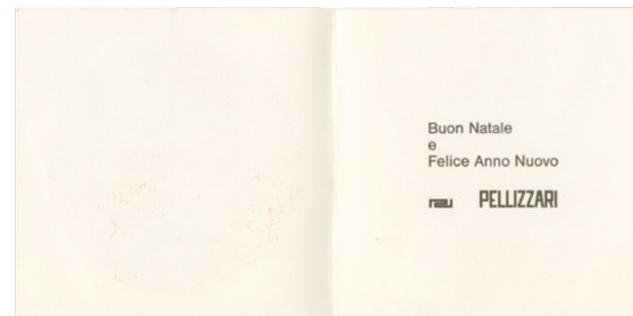
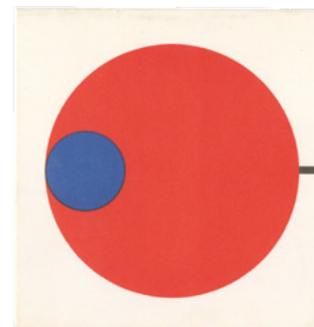
Figg. 3.63, 3.64 Copertina depliant "Algofrene" Montecatini Edison ed esecutivo bozza composizione, 1969, FCM-GRst128, FCM-GRly006.





PELLIZZARI 

Lo stesso approccio essenziale si può cogliere nella collaborazione con l'azienda Pellizzari, produttrice di macchine industriali, tra il 1967 e il 1968. Gli stampati nascono da composizioni geometriche utilizzando solo i colori rosso, blu, nero e qualche tocco di verde.



A sinistra: fig. 3.65 Copertina cartellina portadocumenti Pellizzari, 1967, FCM-GRst157.

Sopra: figg. 3.66, 3.67 Biglietto di auguri natalizi Pellizzari, 1967, FCM-GRst165.

A destra: figg. 3.68, 3.69 Schizzi con pennarelli colorati per stampati Pellizzari, 1967-68, FCM-GRsc003/09, FCM-GR003/10.

Nel 1968 Claudia Morgagni si occupa anche degli allestimenti per Pellizzari alla Fiera di Verona. Il progetto consiste in una lunga parete dinamica che permette il movimento delle fasce verticali che compongono una grande fotografia di mani al lavoro sulle macchine dell'azienda. Nell'allestimento la parete mobile fa da sfondo ai macchinari presentati alla fiera. Anche questo progetto testimonia la volontà della progettista di preferire l'utilizzo di pochi elementi ragionati, in grado di rendere efficace il messaggio da comunicare.

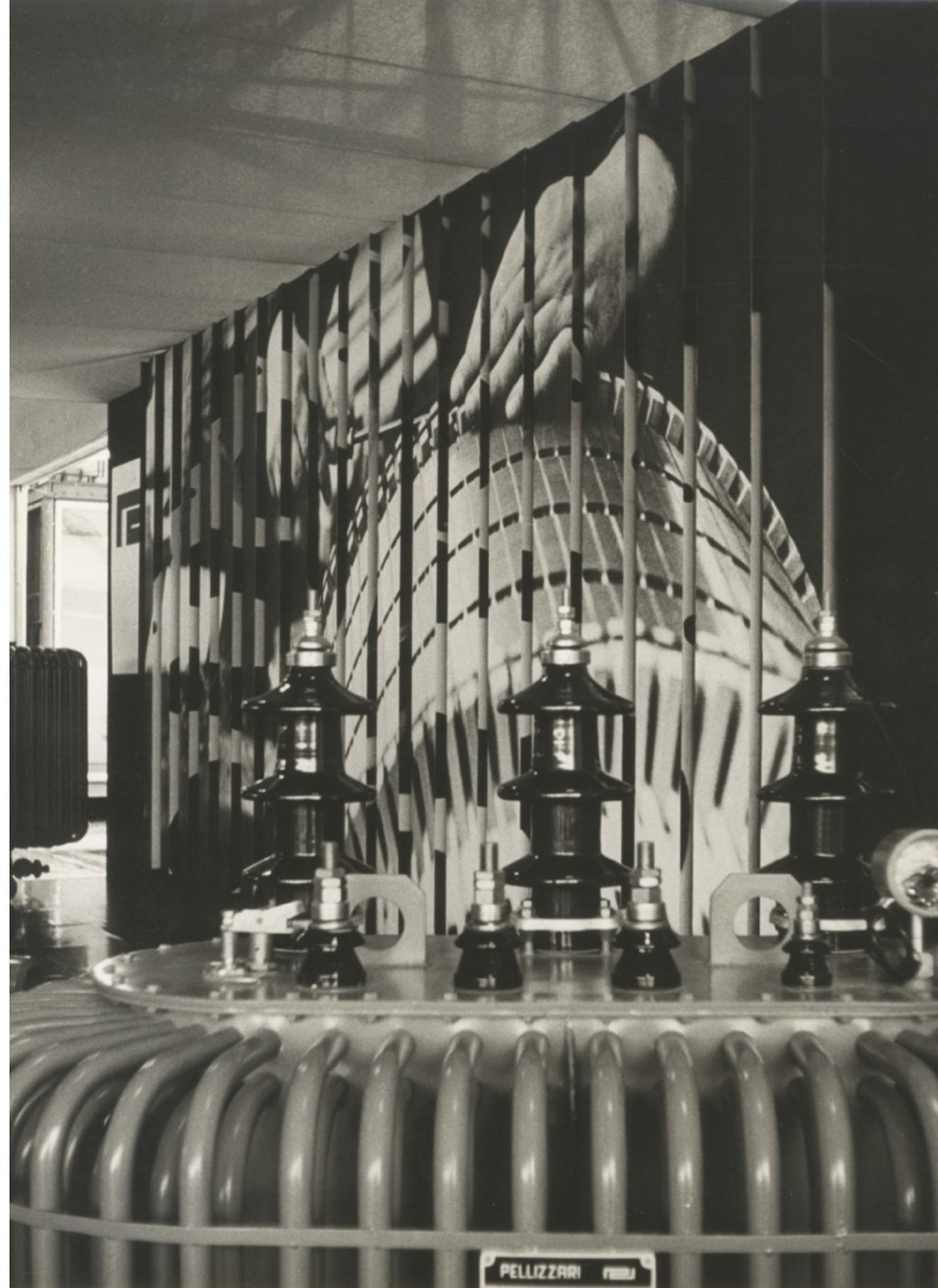
Basta ricordare l'allestimento per una mostra creata per la Pellizzari, un allestimento dinamico di grande effetto e quel che più conta adatto a rendere il carattere dell'azienda e specialmente della sua produzione. (Villani, n.d.)



70ª FIERA DI VERONA
10 - 19 marzo 1968

INTERNAZIONALE DELL'AGRICOLTURA E ZOOTECNIA
XXI SALONE DELLA MACCHINA AGRICOLA

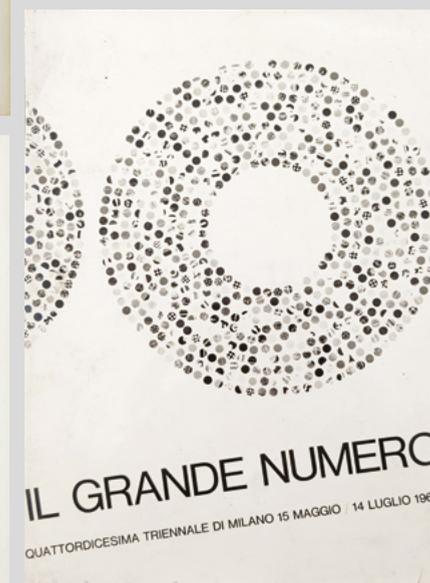
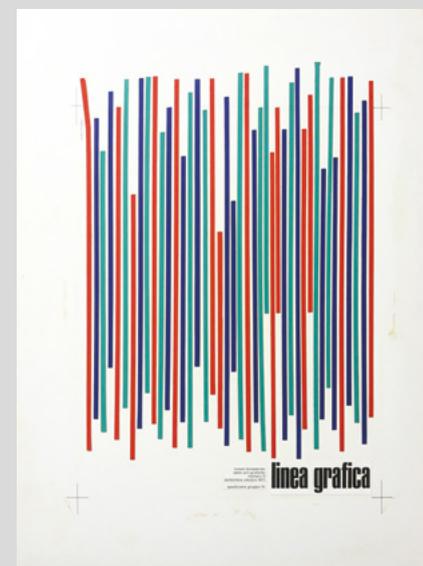
Figg. 3.70, 3.71 Fotografie di Lucio Gorzegno dell'allestimento per Pellizzari alla Fiera di Verona, 1968, FCM-ALfg014, FCM-ALfg017.





Figg. 3.72, 3.73 Fotografie di Arno Hammacher dell'allestimento per Pellizzari alla Fiera di Verona, 1968, FCM-ALfg011, FCM-ALfg012.

Appare quindi evidente l'attenzione della progettista volta a far emergere la voce del committente. Nel 1970 realizza alcune pubblicità per Taroni, storica azienda tessile di Como, in cui sperimenta la manipolazione di alcune fotografie realizzate da Tiberti. La sperimentazione è una prerogativa dell'approccio al progetto, come possiamo vedere dalle bozze per le copertine di *Domus* (n.d.) o *Linea Grafica* (1971), ma anche dalla bozza per la XIV Triennale di Milano nel 1968.



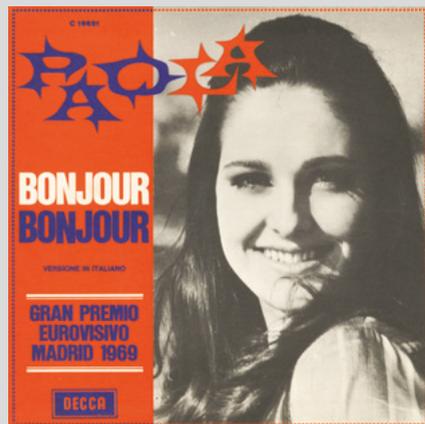
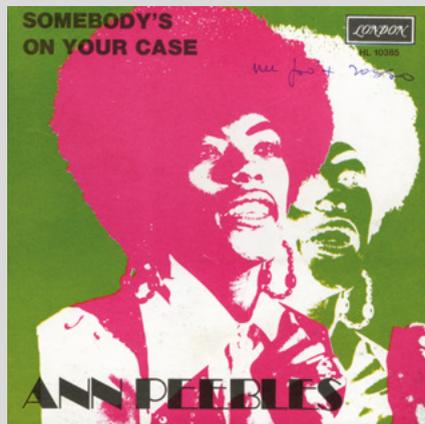
A sinistra: fig. 3.74 Depliant pubblicitario per Taroni, prima e quarta pagina, 1970, FCM-GRst034.

Sopra: fig. 3.75, 3.76 Bozze per copertina della rivista "Domus" e "Linea Grafica", n.d. e 1971, FCM-GRfg126, FCM-GRfg127

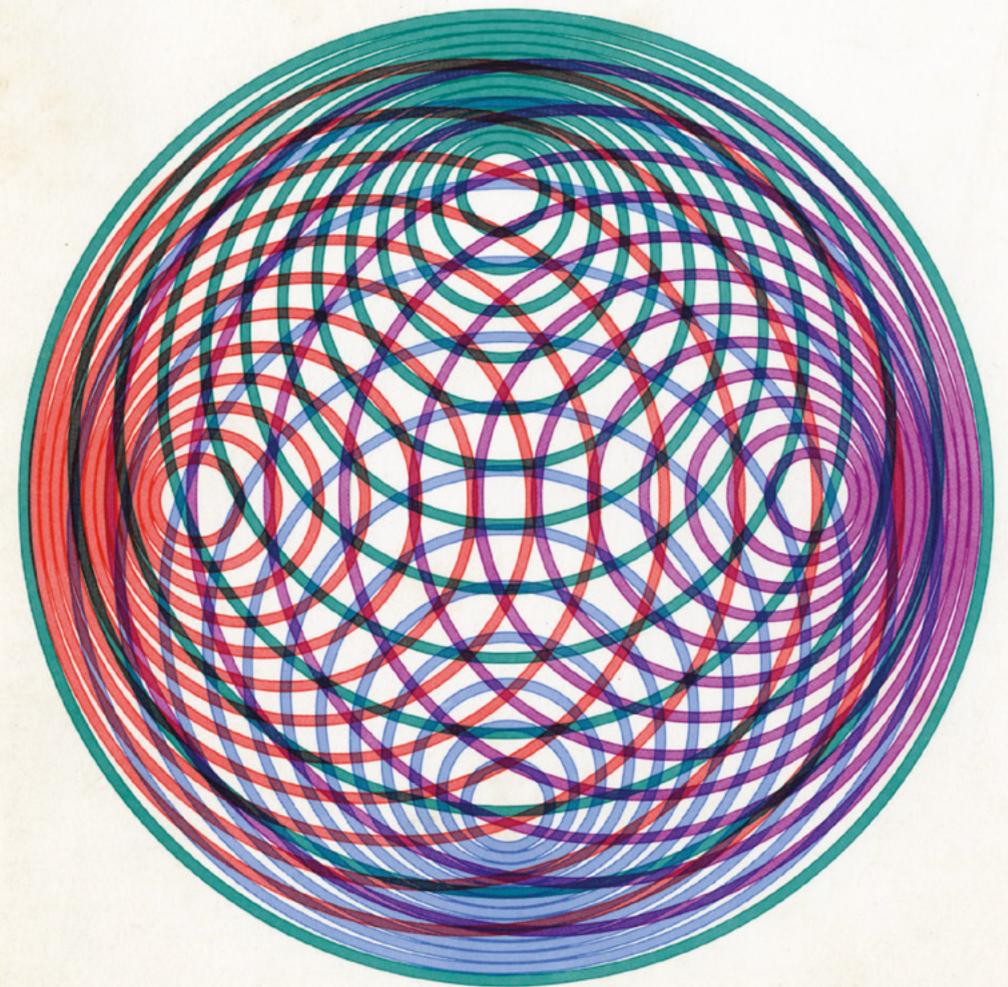
A destra: fig. 3.77 Bozza per manifesto Triennale di Milano, 1968, FCM-GRfg125.

Altro esempio è la proficua collaborazione con la casa discografica Decca, per la quale Claudia Morgagni realizza più di 70 copertine di dischi 45 giri tra il 1968 e il 1972. Nei primi anni Settanta collabora anche con IBM e Ciba farmaceutici, con le quali utilizza nuovamente soluzioni di estrema sintesi compositiva. Nonostante nel corso della carriera Claudia Morgagni sperimenti diversi registri stilistici, il *fil rouge* che può sintetizzare la sua ricerca formale consiste proprio nell'utilizzo di forme essenziali, con lo scopo di comunicare con semplicità e chiarezza il messaggio.

Figg. 3.78-3.81 Copertine per singoli 45" per Decca e London, 1968-72, FCM-GRco044, FCM-GRco046, FCM-GRco047, FCM-GRco048.

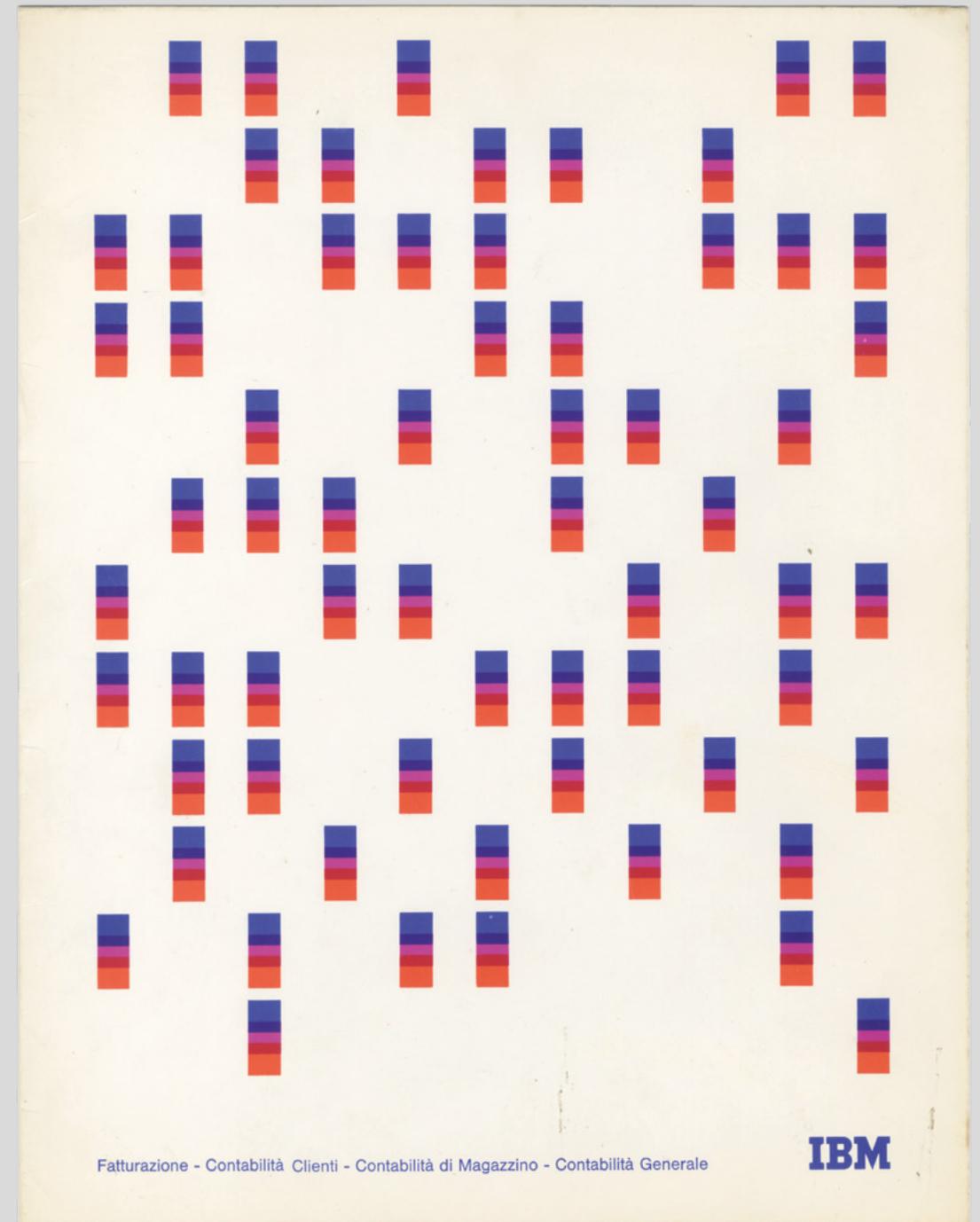


Rimactan® nel mondo



CIBA farmaceutici

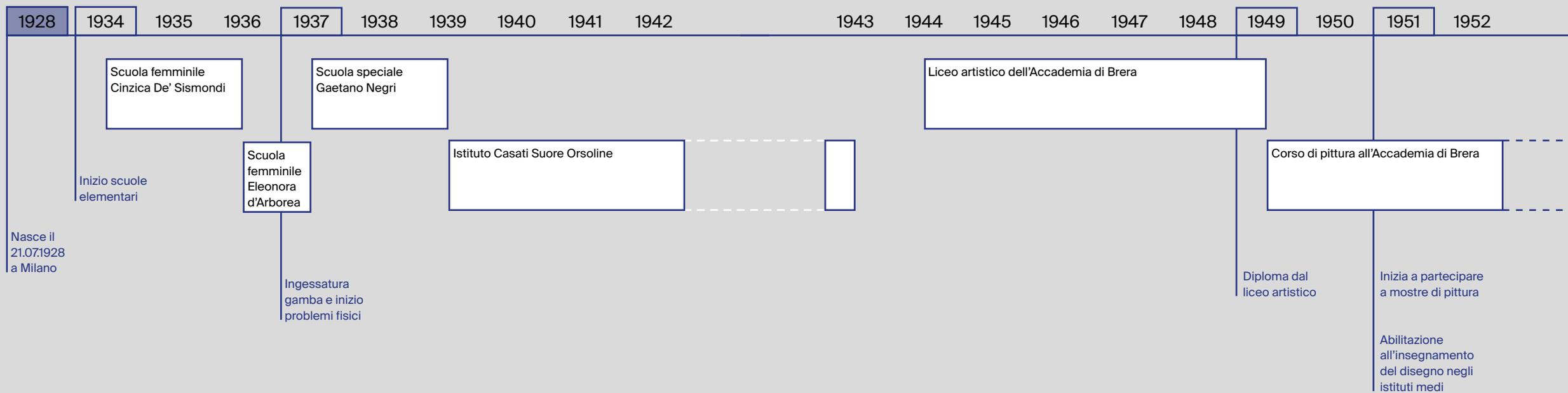
Fig. 3.82 Copertina depliant Ciba farmaceutici, 1968-72, FCM-GRst173.

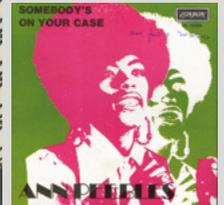
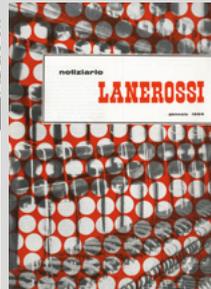
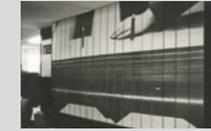


Istruzione

Insegnamento

Committenti





1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972

Santagostino

Itamco

Saipem

Folonari

Marzotto

Lanerossi

Montecatini Edison

Stop

Anic

Tupperware

Decca

IBM

Ciba

Pellizzari

Taroni

Franck

Scuola professionale per adulti del Consorzio di Milano

Scuola media statale Duca degli Abruzzi

Scuola serale Artefici di Brera

Società Umanitaria

Inscrizione all'albo professionale degli insegnanti medi

Matrimonio con Mario

Nasce Simone

Nasce Francesca

Nasce Paolo

Gerusalemme con Mario

Insegnante di ruolo

Concorso Vetrine in vetrina

Studio Morgagni

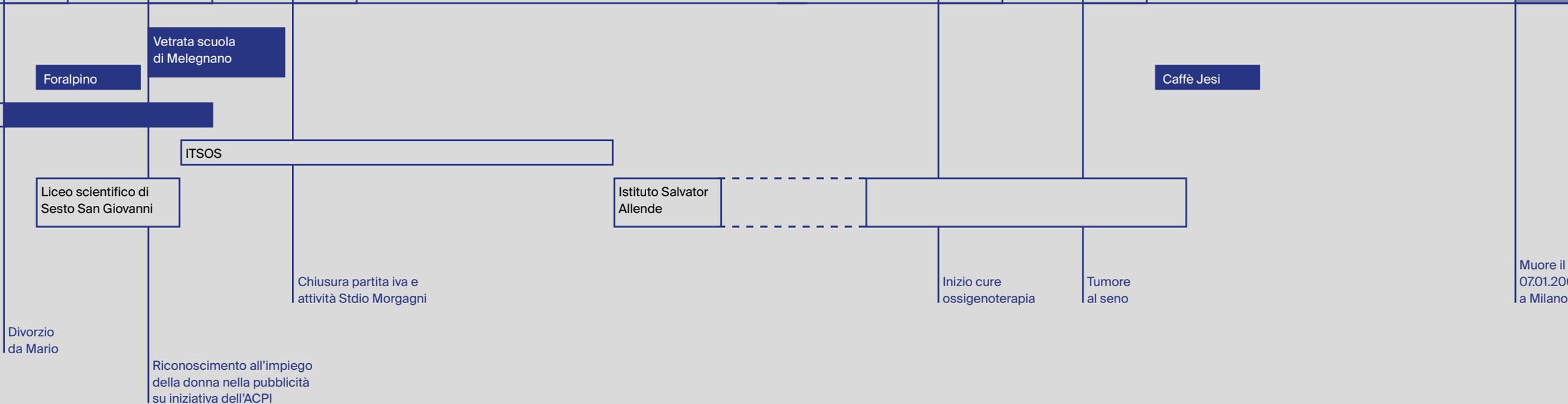
Concorso Céramiques Sanitaires

I Biennale Internationale de l'Affiche di Varsavia

Tavola rotonda Alfa Romeo



1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 2002



3.3 INTERVISTA AL FIGLIO PAOLO ROBAUDI

Paolo Robaudi è il terzo figlio di Claudia Morgagni, nato nel 1967 dieci anni dopo la decisione della designer di aprire uno studio autonomo. Il contributo del figlio è centrale per conoscere più da vicino Claudia Morgagni, come madre, donna, insegnante, artista e progettista.

PAOLA
ABBIATI

Nel 2015 lei decide di donare il fondo Claudia Morgagni al Centro di Documentazione del Progetto Grafico dell'AIAP e innanzitutto la ringrazio per questa scelta, perché altrimenti questo progetto di ricerca non sarebbe stato possibile. Qual è stato il processo che l'ha portato a prendere questa decisione e donare i materiali all'AIAP?

PAOLO
ROBAUDI

In realtà è una cosa che è stata rimandata per tanto tempo. La mamma è mancata all'inizio del 2002 e non ricordo esattamente in che anno, ma probabilmente nel 1999 o 2000, quando l'AIAP aveva la sede ancora in viale Col di Lana, l'accompagnai personalmente in associazione. Ricordo che aveva preso già lei degli accordi allora con la segretaria, che conosceva personalmente, proprio per lasciare il suo materiale. Poi lei è mancata e quando ho svuotato la sua casa, questo materiale lo portai nello studio di mio padre. A un certo punto vedendo i lavori della mamma lì nello studio di mio padre, Andrea Perini, amico e co-fondatore di *Terzo Paesaggio*, e la sua fidanzata del tempo, mi consigliarono di portare i suoi materiali all'AIAP. Allora lì mi ritornò in mente che la mamma voleva donare i suoi materiali già qualche anno prima di mancare. Quindi presi contatto con l'associazione tramite Lorenzo Grazzani, che venne proprio in studio a vedere e poi ritirare gli scatoloni che componevano il fondo. Tra l'altro, Lorenzo è stato anche allievo di Antonia Pessina, che era l'assistente di studio di mia madre e insegnava all'Umanitaria. La mamma ha insegnato per diversi anni all'ITSOS, è stata un'insegnante del primo corpo docente perché lei veniva dall'Umanitaria. Visto che l'Umanitaria era una scuola regionale, non garantiva la pensione e allora la mamma passò all'ITSOS che era una scuola sperimentale di Stato, dove invece aveva diritto alla pensione. E questa scelta le costò l'amicizia di Albe Steiner.

Claudia era nata il 21 luglio 1928 a Milano da Ferrino Morgagni e Alberta Camerani, entrambi originari di Ravenna. Cosa ricorda dei suoi nonni?

I suoi genitori erano di Filetto, un paesino appena fuori Ravenna. La madre Alberta era la figlia di quelli che una volta erano i proprietari dell'unico negozio del paese, un emporio dove vendevano un po' di tutto e si dice che il bisnonno facesse credito a chiunque e non chiedesse mai il saldo del debito. Dall'altra parte invece Ferrino, il padre, era figlio di un maestro elementare sindacalista socialista, morto poi nei primi del Novecento di febbre tifoidea. Si chiamava Claudio ed è il motivo per cui è stato scelto il nome Claudia per la nipote. Pare che fosse amico di Mussolini, quando era ancora socialista e andava in giro per le campagne romagnole a fare i suoi comizi politici e che addirittura mio nonno fosse stato battezzato col vino da Mussolini stesso. Così mi raccontava mia madre, poi non so quanto di vero ci sia. Poi il nonno morì, la nonna venne a Milano e si risposò con un prete spretato, che era un modellista di scarpe, nonché musicista. Mia mamma mi raccontava sempre che loro abitavano in fondo a viale Padova, vicino a un cinema e il nonno aveva un negozio di scarpe. Viale Padova anche all'epoca era considerata la via degli immigrati e negli anni Venti del Novecento c'era una forte immigrazione proprio dalla Romagna e dal Veneto. Mia madre passava parecchio tempo con il nonno, dal quale imparò a giocare a scacchi, ad apprezzare la musica classica e l'opera, e a frequentare il cinema, che era proprio davanti al negozio. Penso che questo nonno acquisito, non di sangue, abbia molto influenzato lo spirito e il bisogno creativo di mia madre.

Quali sono i suoi ricordi legati alla produzione artistica e grafica di sua madre e in generale al suo lavoro? Lo studio era in via San Martino 8, stesso indirizzo della vostra abitazione?

La mamma aveva lo studio in casa all'ultimo piano in via San Martino, dove lei praticamente ha vissuto ininterrottamente dal 1958, penso, fino a quando è morta. Comprò quella casa intorno al 1958, ma prima abitava sempre in via San Martino con i genitori. Fino alla metà degli anni Settanta in quella via c'era anche la sede della Mondadori. Ricordo che quando ero bambino, la mamma collaborava anche con la Mondadori. Ha collaborato con Paolo Caruso, un importante editor di Mondadori, che è stato l'editor del filosofo

Luciano De Crescenzo. Era nella redazione di *aut aut*, giornale di cultura e filosofia, a cui partecipava tutto il gruppo che faceva capo a Enzo Paci, importante filosofo e insegnante all'Università Statale. Era un po' l'alter ego dell'esistenzialismo di Sartre in Italia. In questa redazione c'era anche Gillo Dorfles e una serie di altri personaggi molto importanti che passavano da via San Martino. Quando ero bambino c'erano tutta una serie di personaggi importanti del mondo della cultura milanese, come Joe Colombo, Alfa Castaldi e Anna Piaggi, che abitavano davanti a noi. Anche Vittorio Fagone, altro critico d'arte riconosciuto, abitava nella via vicina.

Insomma c'era una rete di relazioni che era importante nella Milano di allora, in cui i numeri erano diversi. In Accademia di Brera gli studenti erano in totale 120 sui quattro corsi nei quattro anni. Quando io ho fatto l'Accademia, 25 anni fa, c'erano già 4000 studenti. Per mio padre frequentare l'Accademia significava appartenere a un'élite e ai tempi questo era il senso. La mamma era stata allieva di Carpi e di Funi. C'era sempre questa rete molto importante e presente. Se la mamma ha fatto questo lavoro, e anche mio padre, è anche perché tramite i maestri si riusciva a entrare in relazione con personaggi che ti davano la possibilità di lavorare. C'era uno scambio e la voglia di aiutarsi. Al di là dello scambio intellettuale quotidiano, che avveniva non solo all'Accademia ma anche fuori nel quartiere, esistevano diversi locali che sono passati alla storia, come il Jamaica, in cui si incontravano tutti. Tra questi i giornalisti, non solo del *Corriere della Sera*, ma anche di *Paese Sera*, che era un quotidiano di sinistra dell'epoca.

La mamma, prima di fidanzarsi con mio padre, è stata per anni fidanzata con Gilberto Nannetti, ex-partigiano giornalista di *Paese Sera* e poi diventato regista per la RAI. Più grande di lei di qualche anno, Gilberto frequentava i Cascella e i Pomodoro, si conoscevano tutti tra di loro. Mia madre aveva questo giro fin dall'inizio, infatti è stato più mio padre a sfruttare mia madre dal punto di vista delle conoscenze, piuttosto che viceversa.

Ha sempre avuto questa visione, come se avesse investito nell'arte di mio padre. Lei a un certo punto ha fatto una scelta, ha deciso di fare la grafica e mettere in secondo piano la sua vita artistica, investendo sulla carriera di mio padre, al quale infatti faceva fare già allora le mostre con l'ufficio stampa, con articoli di giornali, come si fa oggi solo che lo facevano già negli anni Cinquanta. Anche questo dà il senso di quanto fosse avanti, anche nella visione della gestione dell'immagine pubblica della coppia e dell'artista, lavorando proprio da professionista.

I suoi genitori si sono conosciuti proprio in questi circoli legati all'Accademia di Brera.

Si sono conosciuti in Accademia. Mia madre era più grande di mio padre di cinque anni e si conobbero, credo, alla Fornace Curti, dove tutti gli allievi dell'Accademia all'epoca andavano a fare ceramica. Tra questi c'era anche Fontana, al tavolo dove lavoravano tutti insieme maestri e allievi. Tra l'altro alla Fornace Curti quando ero bambino ci andavo con mio padre per comprare la creta. È una fornace aperta dal 1400 sui Navigli a Milano, gestita dalla famiglia Curti ininterrottamente da allora. Ai tempi si andava e ci si fermava a bere un tè, c'era sempre questo rapporto molto confidenziale. Io andavo lì con mio padre e questi dicevano "Ah, salutami la mamma!" e credo che fosse così con tutti gli studenti dell'Accademia o con buona parte. Chi frequentava questi luoghi aveva questo tipo di intimità anche con i proprietari, alla fine era una grande famiglia. Devo dire che l'ambiente artistico culturale di Milano dell'epoca aveva questo senso di appartenere ad una grande famiglia. Io che ero il piccolo di casa, venivo portato in giro perché non mi potevano lasciare a casa da solo, quindi magari mi caricavano in macchina e mia madre andava agli appuntamenti. Io stavo in macchina ad aspettarla sotto l'ufficio o dove doveva andare. Mi annoiavo ovviamente, ma era una cosa abbastanza normale, nessuno pensava che fosse una cosa strana. C'era sempre questo senso di andare in giro per Milano e incontrare persone che si conoscevano. Milano all'epoca sembrava un grande paese. Noi abitavamo lì in porta Lodovica, per cui andando in Piazza del Duomo a piedi, era normale incontrare persone e fermarsi a parlare.

La mamma aveva lo studio in casa e quindi la vedevo lavorare e fare i bozzetti, la accompagnavo dal fotografo, oppure dove si faceva stampare le scritte per poi impaginarle nel bozzetto. Tutti i bozzetti sono fatti a mano, anche la serie di disegni de "La storia di un raggio di luce". Sono fatti tutti con il tiralinee e il colore dato col pennino. Di questo lavoro in giro ce ne dovrebbero essere tre serie, una conservata presso l'AIAP intonsa, mai toccata, cioè prodotta e messa da parte. Un'altra ce l'avevamo noi in casa e un'altra Arturo Jeker, che aveva sponsorizzato il progetto. La mamma faceva per lui dei lavori di incisione, che tutti gli anni lui produceva e regalava per Natale. Poi faceva anche altre incisioni, per suo piacere. Aveva vinto un premio in Spagna nell'86-87 con l'incisione di Raffaello, composta da quattro autoritratti di Raffaello che si scomponavano. La vita di Raffaello aveva colpito molto la mamma. Muore giovanissimo a trentotto anni, sfinito di lavoro e di piacere. Lo raffigura

in questa incisione in cui l'autoritratto di Raffaello viene man mano scomposto, passando dal cubismo di Picasso a un disfacimento alla Mondrian o alla Kandinskij. Usa gli stili pittorici proprio per definire questo consumo della persona, ma è anche la rarefazione al tempo stesso della sua figura.

L'insegnamento è stata una parte centrale della professione di sua madre. A cosa è dovuta la sua decisione di concentrarsi sull'insegnamento e aiutare una nuova generazione di professionisti a formarsi?

Per mia madre è stata una scelta politica. C'è una sorta di frattura negli anni Sessanta, un prima e un dopo nel mondo dell'arte. Prima l'arte era impegno sociale e politico, poi diventa mercato. Per la generazione dei miei genitori, l'arte è prima di tutto impegno politico che cade nel sociale. Nel 1968 c'è una frattura nella comunicazione, mia madre parlava dell'avvento delle grandi agenzie. Fino alla metà degli anni Sessanta si lavorava in modo artigianale, mia madre era una creativa e lavorava con dei copy oppure faceva direttamente lei, in base a cosa doveva realizzare.

Era un lavoro molto indipendente, aveva il contatto diretto con il suo cliente. Addirittura mi raccontava che la mattina si svegliava, prendeva la sua macchina e si presentava nella tale azienda, andava dal portiere e chiedeva del responsabile o del direttore. Si presentava con il suo portfolio e spesso usciva da lì con la commissione di un lavoro. Erano cose così, cose che oggi a raccontarle uno neanche ci crede. Erano metodi normali all'epoca per riuscire a ottenere un lavoro. Ovviamente ciò invece cambiò negli anni Sessanta con l'arrivo della pubblicità dall'America, le ricerche di mercato e questo nuovo modo di fare, molto più parcellizzato, dove uno non sapeva cosa faceva l'altro e poi mettevano tutto insieme per la campagna pubblicitaria. Questo modo di fare mia madre lo rifiutò, perché lo considerava prima di tutto troppo manipolatorio nei confronti del consumatore ed è qui che subentra la sua coscienza politica. Aveva un'ideologia politica molto forte, era di sinistra, ma della sinistra extraparlamentare di DP Democrazia Proletaria. Per certe cose non riusciva proprio a voltarsi dall'altra parte e per lei il fatto di dover produrre della pubblicità per vendere beni di consumo alla massa non era concepibile. Per lei un prodotto doveva venderci, perché il cliente non doveva essere per forza un consumatore. Erano consigli per gli acquisti, più che una vera tecnica di vendita quasi indotta.

Mi ricordo che quando ero bambino, non c'era la quantità di prodotti da scaffale che c'è oggi e che vengono veramente da tutte le regioni d'Italia. Ed è stato così fino alla fine degli anni Settanta più o meno. Poi c'è stata un'accelerazione ma comunque penso che negli anni Sessanta fosse ancora più ristretta l'offerta dei prodotti dell'epoca. Intorno alla via in cui abitavamo era come se ci fosse un piccolo villaggio, con tutti i negozi che ti servivano ed eri completamente autosufficiente. Non avevi bisogno di macchina o di nient'altro per fare la spesa, era tutto in 200 m di strada. Mia madre mi diceva "Vai giù e prendi quello" oppure chiamava dicendo "Passa Paolo a prenderlo" e io bambino scendevo e poi tornavo a casa. Era proprio un mondo completamente diverso.

In questo contesto cosa ha significato per sua madre aprire uno studio autonomo, quindi essere totalmente indipendente concluse le esperienze per la Santagostino e per l'agenzia ItamCo?

Nel dopoguerra c'era stato il ritorno di molti emigrati italiani dall'Argentina. L'Argentina all'epoca aveva un mercato pubblicitario già con un'impronta in stile nord americano, quindi quando questi vennero in Italia, rivoluzionarono quella che era la pubblicità italiana. Credo che la mamma iniziò con Sassoli, il proprietario dell'ItamCo, la prima agenzia per cui la mamma ha lavorato. Il signor Sassoli, amico di Aldo Carpi, andò in Accademia e chiese di qualcuno che gli potesse fare dei bozzetti. La mamma venne segnalata probabilmente da Carpi e accettò. Mi ricordo di Carpi, perché con la mamma andavamo a trovarlo nel suo studio, una soffitta in via Senato piena di colori e di tele. Ricordo questo vecchietto, sarà stato il 1972 perché è morto poi nel 1973. C'era un rapporto paterno tra lui e mia madre, come se gli studenti diventassero proprio quasi discepoli del maestro. La mamma iniziò a lavorare e a fare i bozzetti per questo signor Sassoli e per questa decisione venne considerata quasi una venduta. Ai tempi fare una cosa del genere era considerata, per chi appunto frequentava l'Accademia e voleva fare l'artista, una cosa disdicevole. Ebbe anche delle discussioni con i suoi più cari amici, che la consideravano una marchettara *ante litteram*, che si era svenduta per i soldi venendo meno a quello che era l'impegno artistico e politico. Nei primi anni Cinquanta però la mamma con questo lavoretto guadagnava anche parecchio. Lo stipendio medio era di 60.000 lire al mese e lei portava a casa anche 500.000 lire al mese. Mia madre era così precisa, che io da bambino, quando facevo le elementari,

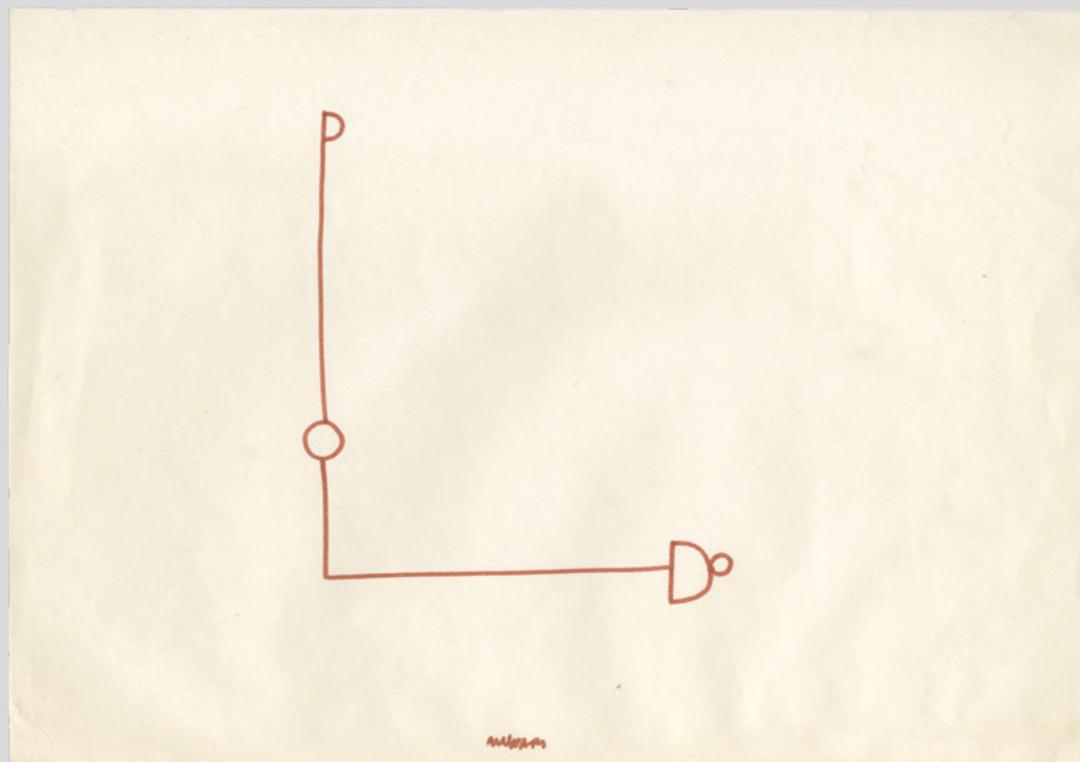
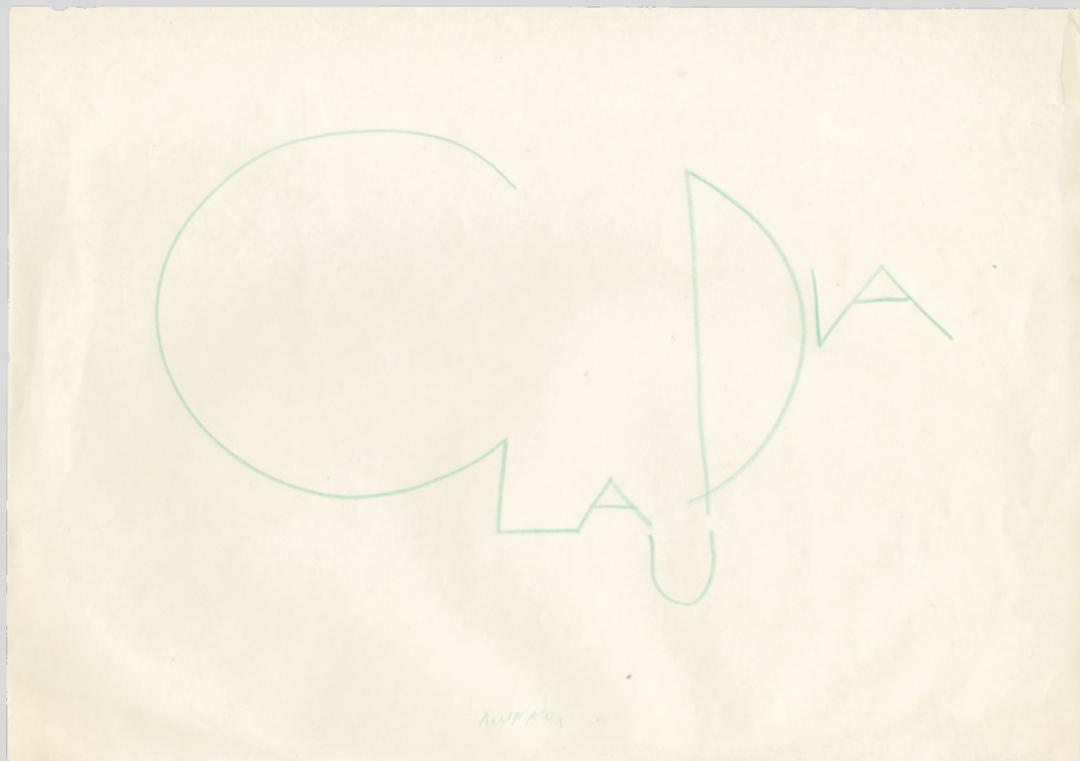
ci litigavo perché per esempio quando andavamo a prendere i libri di scuola, lei mi voleva mettere sempre la copertina e ci metteva tre ore. Io impazzivo perché sono esattamente l'opposto, faccio tutto in fretta e fatto male. Lei invece era di una precisione certosina e mi ricordo che, a sei o sette anni, davo di matto con la mamma, perché lei invece era minuziosa, attenta e scrupolosa. Non dovevano avere assolutamente neanche una mezza piega, era pazzesca da questo punto di vista. Questo solo per ricoprire i miei libri di scuola, immagina cosa fossero i suoi bozzetti e il suo lavoro. Penso che abbia avuto successo nel suo lavoro, da prima come bozzettista, proprio per questa sua scrupolosità nel realizzare il suo lavoro. A un certo punto si è distaccata da Sassoli, non senza avere delle discussioni, perché lui non la voleva lasciare andare e lei invece voleva la sua indipendenza. Senz'altro la mamma era in anticipo sui tempi come donna, credo che l'indipendenza facesse parte proprio del suo spirito, come con la patente. Lei è del 1928 e già nel 1949, a ventun anni, aveva la patente e penso che inizialmente guidasse la macchina di mio nonno. Quando poi iniziò a lavorare per la Santagostino, andava in giro con la sua Isetta, la macchina a tre ruote, con sopra la pubblicità dell'azienda. Girava per Milano con questa macchina sponsorizzata a fare le vetrine dei negozi e centri vendita.

Ha sempre avuto questa spinta verso l'indipendenza. Penso che per lei sia sempre stata molto importante e fondamentale la libertà, il fatto di poter decidere di fare quello che voleva. Se ancora oggi la condizione della donna in Italia non è di certo di uguaglianza, all'epoca era molto diverso. Lei ha avuto la fortuna di avere un padre che era molto libertario. Mio nonno, nonostante sia poi diventato con l'avvento del fascismo un fascista, era illuminato. Mia madre, per contro, soprattutto per questo fidanzato giornalista e tutte le persone che frequentava, a vent'anni era già dalla parte opposta, ma non penso nemmeno che abbia mai avuto discussioni in merito con mio nonno. Lui accettava le sue idee, non credo ci fossero problemi, anche se mio nonno non l'ho mai conosciuto essendo morto nel 1963. Mia mamma, la prima di quattro figlie, me ne ha sempre parlato molto bene, erano molto legati. Lei ha sempre ricercato l'indipendenza, anche se veniva da una famiglia abbastanza benestante, perché il padre aveva un'azienda galvanica chimica. Avrebbe potuto benissimo fare la signorina di casa, invece fin da subito si volle rendere indipendente. Ricordo che si mise immediatamente, forse non ancora diplomata da Brera, anche ad insegnare Disegno di figurini alla Marangoni. Nei primi anni Cinquanta era già indipendente.

Tra i vari materiali del fondo ci sono due disegni di Munari, uno con il nome di Claudia e l'altro con il suo soprannome Poldo. In che rapporti era con sua madre?

Erano amici, si conoscevano tutti. Nella sua classe c'era Dario Fo, infatti da bambino andavo in Palazzina Liberty a guardare i lavori di Dario Fo e Franca Rame. Era un mondo molto potente, ma molto piccolo. Tra gli allievi di Aldo Carpi, compagni di classe di mia madre, c'era gran parte di quelli che poi sono stati tra i pittori più importanti nella seconda metà del Novecento a Milano, come Gianni Dova o Bepi Romagnoni. Mi ricordo che capitava di andare con la mamma nella scuola dove insegnava Munari, la Scuola Politecnica di Design, scuola privata fondata nel 1954 da Nino Di Salvatore, e ci si fermava a parlare con Di Salvatore in persona, che interrompeva la lezione senza neanche un appuntamento. I rapporti erano questi un po' con tutti, proprio perché forse i numeri erano diversi. Oggi la quantità di studenti che escono dal Politecnico, dall'Accademia, dalla Naba o dallo IED sono decine di migliaia tutti gli anni. Ognuno spera di ritagliarsi un proprio spazio e lavorare nel mondo creativo, mentre all'epoca si parlava di centinaia. La mamma conosceva personalmente gli editori, Scheiwiller, Hoepli, Rosselli, che è stato il fondatore della casa editrice Lerici, ma anche poeti, scrittori e giornalisti, artisti, architetti. Era un mondo omogeneo, dove più o meno si conoscevano tutti e si trovavano all'ora dell'aperitivo. Di solito tutto il giorno lavoravano o frequentavano l'Accademia e poi verso le cinque o le sei si trovavano al Jamaica o nei bar lì vicino e poi decidevano cosa fare. C'erano queste comitive che partivano e andavano alle varie inaugurazioni di mostre o nei negozi di arredamento di design, come de Padova o Castelli. Vivevano vent'anni in anticipo ai tempi rispetto alla gente comune. Mia madre mi raccontava che nei primi anni Cinquanta, aveva appunto questo gruppo di amici di cui faceva parte il fidanzato giornalista, ma anche Andrea Cascella, Lydia Silvestri che era più di un'amica per mia madre, una sorella. Fecero insieme sia il liceo artistico a Brera che l'Accademia, dove lei aveva scelto scultura ed era considerata la quinta Morgagni in casa. Ai tempi mia madre abitava sempre in zona Porta Ticinese e mio nonno ogni tot cambiava casa. Mia madre è nata in zona corso di Porta Genova e da allora probabilmente cambiò almeno cinque o sei case nei venticinque anni prima di andare a vivere da sola, ma sempre e comunque in zona Porta Ticinese o Porta Romana. Mi raccontava che quando uscivano la sera partivano da Porta Ticinese e andavano in centro a piedi, giravano per locali e poi andavano a

Fig.3.85, 3.86 Disegni di Bruno Munari per Claudia Morgagni e Paolo Robaudi, 1987, FCM.



teatro o al cinema. Poi verso le due o le tre di notte andavano sui Navigli a mangiare in queste osterie di una volta, dove solitamente a Milano facevano crescere i glicini per riparare i tavoli all'aperto dal sole. C'era una socialità molto forte tra gli artisti fino alla fine degli anni Sessanta. Poi probabilmente, anche per una questione generazionale, le cose sono cambiate, iniziavano ad avere quarant'anni e la sera avevano i figli a casa e questa socialità venne meno e si aggiunse anche un cambiamento di atmosfera con tensioni politiche forti in città.

Nel 1957 sua madre Claudia e suo padre Mario si sposano, poi nel 1973 divorziano.

Sì, si sono sposati nel 1957 e nel gennaio 1958 è nato mio fratello. Hanno divorziato nel 1973, ma le cose non andavano bene già da tempo. Mio padre andò a lavorare a Gerusalemme intorno al 1966 e credo che rimase lì per quattro anni, andando e tornando da casa. Da quello che so mio padre non è che sia mai stato uno fedele. Era cinque anni più giovane di mia madre, era un bell'uomo, piaceva parecchio e soprattutto gli piaceva piacere. Mio padre ha sempre avuto due passioni, la prima erano le donne e la seconda era la scultura. Per una questione culturale invece le donne all'epoca erano educate a chiudere gli occhi anche davanti all'evidenza e mia madre è morta aspettando ancora che lui tornasse a casa. Nonostante siano stati in causa dieci anni, dalla separazione al divorzio vero e proprio, non ho mai visto mia madre litigare con mio padre davanti a me. Quando ero io a litigare con lui, mia madre dava sempre ragione a mio padre, non esisteva proprio che lei prendesse le nostre difese. Tra loro due c'era un rapporto strano ma anche culturale, oggi difficile da capire in quanto le dinamiche di coppia sono cambiate. Una volta era abbastanza normale che la donna accettasse questo genere di cose da parte del proprio uomo. Nell'ambito artistico poi era comune che ci fossero tresche, mio padre ha avuto una figlia con una sua allieva. Quando ero in Accademia, penso che metà del corpo insegnante abbia avuto un figlio con qualche sua studentessa. Era un mondo abbastanza libertino, forse più da parte maschile, anche se poi anche le artiste donne rivendicavano la propria libertà sessuale. Lydia, per esempio, che era questa sorella acquisita di mia madre, non si è mai sposata ed era praticamente l'equivalente di mio padre al femminile.

Dopo la separazione noi figli siamo rimasti con nostra madre, perché ai tempi non esisteva l'opzione dell'affidamento condiviso,

ma era prassi che i figli rimanessero con la madre, a meno che non avesse dei problemi che lo rendessero impossibile. Personalmente non ho mai avuto problemi, perché mio padre poteva venire in qualsiasi momento a casa nostra. Forse è stato più traumatico per i miei fratelli, che hanno vissuto di più in casa insieme. Anche se in realtà mio padre a casa c'è sempre stato molto poco, dal 1959 al 1961 era a Parigi, dove aveva vinto una borsa di studio e quindi a casa praticamente non c'era mai.

I miei genitori sono stati insieme tredici anni, di cui almeno la metà mio padre li ha passati all'estero. Da che ho coscienza, ho sempre visto mio padre fuori casa. All'inizio aveva lo studio in cortile, poi quando gli hanno dato nel 1969 una cascina del Comune, questa è diventata il suo studio e la sua abitazione. Non mi è mai stata negata la possibilità di stare a casa con mia madre o prendere l'autobus e andare a trovare mio padre. Una cosa che è successa quando i miei genitori si sono separati è stata la separazione anche delle amicizie. Per mio padre se tu eri amico di mia madre, non potevi essere amico suo. Nonostante il caratteraccio di mio padre, veramente difficile e particolare, avevano trovato un equilibrio per noi figli.

Mia madre era tranquilla, ma con una forza morale incredibile, non si lasciava mai abbattere di fronte a niente. Aveva un coraggio veramente indomito, caratteristica rara per gli standard di femminilità a cui dovevano sottostare le donne all'epoca. Da giovane era sempre molto curata e ben vestita, si faceva fare i vestiti dalle sarte. Era molto elegante, poi si è lasciata andare col divorzio, quando iniziò ad avere problemi fisici importanti. Mi ricordo che andavamo insieme proprio dalla sarta, da cui si faceva fare i vestiti su misura.

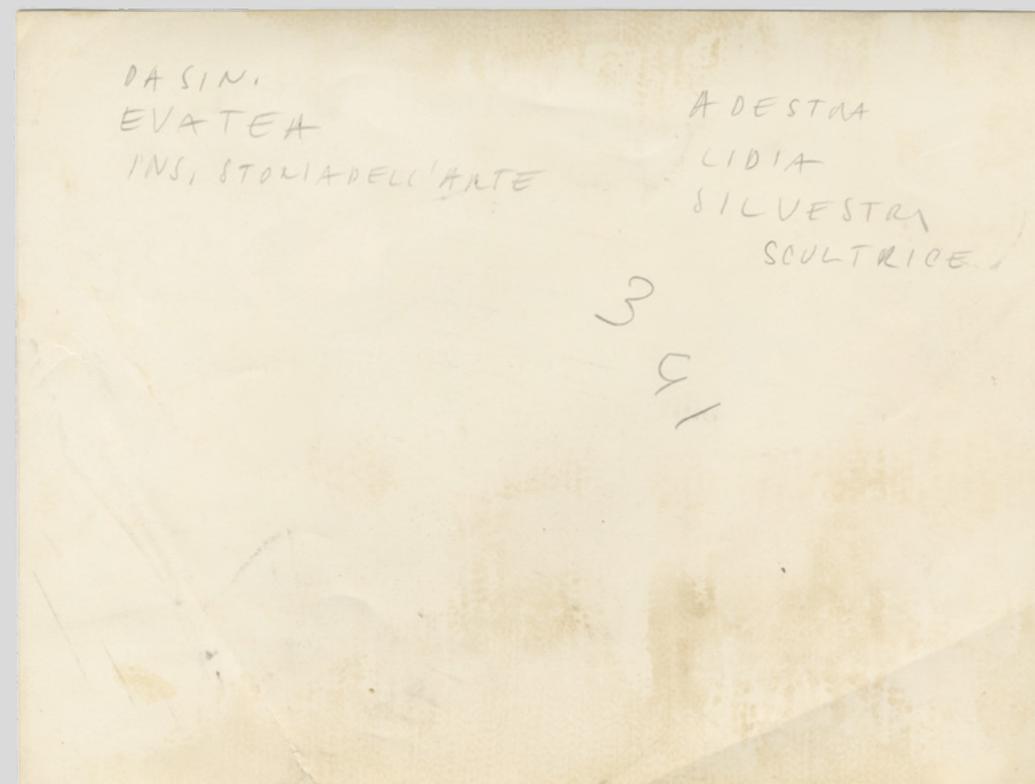


Fig.3.87, 3.88 Fotografia e retro con note scritte a matita. Claudia Morgagni con Eva Tea e Lidia Silvestri, n.d., FCM-DPfg001/13.

Dopo la separazione con suo padre, come è riuscita Claudia a conciliare il ruolo di madre con la professione?

Dopo il divorzio, per me era una cosa normale che mio padre vivesse da una parte con la sua compagna e mia madre vivesse a casa con noi. Avevamo una donna di servizio che aiutava in casa, perché la mamma la mattina andava a scuola e il pomeriggio era in studio a lavorare. La nostra casa prendeva tutto l'ultimo piano, c'era un corridoio molto lungo con tutte le stanze da un lato e dall'altra parte un grande terrazzo. Da piccolo giocavo sul terrazzo se faceva caldo, oppure in camera mia, e avevo la passione per i modellini, quindi magari stavo anche con lei in studio con la colla e i plastici. Tranne qualche momento in cui doveva essere molto concentrata e quindi non potevo entrare in studio, le ruotavo sempre intorno. La nonna Caterina, la signora che fino ai miei dieci anni arrivava la mattina e mi preparava per la scuola, mi faceva mangiare e stava a casa nostra fino alle cinque del pomeriggio, mandava avanti la casa. La mamma pensava solo ed esclusivamente al suo lavoro. E poi aveva una vita sociale molto intensa, quindi spesso la sera io e i miei fratelli rimanevamo a casa da soli oppure con una baby-sitter. Ci hanno educato fin da piccoli all'indipendenza e alla libertà, bastava che chiamassi a casa per avvisare e non c'erano problemi a stare fuori a mangiare o a dormire a casa di amici. C'era estrema libertà nel nostro modo di vivere e ciò è stato un bene da un certo punto di vista e probabilmente un male per altro.

Questo è interessante proprio per l'aspetto pedagogico, infatti mia mamma si è sempre rivolta ai suoi studenti alla ricerca di un rapporto paritario nei confronti dei giovani. Non si è mai imposta in modo autoritario, sia come insegnante che come madre. Anche con gli studenti è sempre stata una compagna, non ha mai insegnato facendo cadere le cose dall'alto, ma come se volesse trasferire le proprie esperienze non imponendosi. Ricade in quella sfera pedagogica che andava molto di moda alla fine anni Sessanta e primi anni Settanta, che si collega all'amicizia con Munari, il quale collaborava con Rodari. Mia madre aveva molti amici nel corpo insegnante dell'ISIA di Monza, come Marcolli e Silvestrini e spesso la sera si ritrovavano a casa dell'uno o dell'altro. Erano momenti conviviali, passavano le serate intere a parlare di arte e degli studi sulla percezione di Kanizsa, argomenti che poi utilizzavano nell'insegnamento. La mamma usò l'insegnamento anche come fine politico, per educare i suoi studenti non al mercato, ma alla comunicazione come fatto sociale, politico e creativo. Ha sempre sostenuto il fine dell'arte

per l'arte; l'arte parte sempre da un procedimento creativo interno dell'artista, non viene agito sull'artista dall'esterno. Ciò vale anche per la sua grafica, che nasce dai suoi sentimenti e sensibilità. Non c'è bisogno di ricerche di mercato, di studi sui gruppi che compongono la società, è sempre un fatto legato alla creatività personale quasi istintiva. Per questo poi forse decise di allontanarsi da questo mondo e di rifiutare l'offerta di diventare art director per Unimark che le fece l'amico Bob Noorda. Continuò invece a lavorare col suo piccolo studio fino al 1980 più o meno. Dopo quell'anno smise di fare grafica pubblicitaria, forse partecipò ancora a qualche concorso e forse qualche lavoro di ristilizzazione del packaging della Jesi. In quegli anni subentrò anche l'aspetto fiscale, per cui bisognava avere una partita iva e tutta una serie di cose che fino a un certo anno non erano necessari. Insomma non lo so, ma avendo anche il lavoro di insegnante, un insieme di fattori l'avranno portata a scegliere di smettere con il lavoro di studio. Sicuramente avrà inciso anche il cambiamento nei linguaggi comunicativi, che ricercava una generazione più giovane per affrontare il mercato.

Nel corso degli anni sua madre ha collaborato in qualche modo con lei?

Dopo aver studiato scenografia in Accademia per un periodo ho fatto anche il grafico e la mamma mi ha aiutato nei miei primi lavori. Da qualche parte dovrei anche avere i disegni, alcuni suoi bozzetti. In verità ho iniziato a fare grafica perché ero appassionato ai computer. Il Mac ha rivoluzionato il linguaggio creativo, fino ad allora si faceva tutto a mano e con l'arrivo del Mac invece potevi fare quello che volevi con il solo computer. Nel 1993 mi ritrovai a fare delle copertine di dischi, poi manifesti e altre cose. La mamma forse all'inizio mi aveva dato una mano. Nei suoi bozzetti si vede la sua manualità, era capace con una matita o un pennarello di disegnare le cose più assurde. Disegnava con una semplicità estrema, cosa che io non ho mai avuto, e lo faceva con una grande naturalezza. Anche il mio maestro di scenotecnica in accademia Franco Cheli aveva lo stesso dono. È una cosa innata e la mamma aveva proprio questo talento incredibile.

In realtà chi aveva collaborato con lei era più mio fratello Simone, che non c'è più. Lui era appassionato di fotografia e qualche lavoro l'hanno fatto insieme sul finire degli anni Settanta. Poi mio fratello decise di andare a lavorare in banca e smise con la fotografia.

Fin da piccola Claudia ha avuto dei problemi fisici importanti. Nelle pagelle delle elementari era “dispensata” in educazione fisica. Poi con l’età la cifosi l’ha obbligata a ricorrere all’ossigenoterapia.

Da piccola mia madre si fece male a una gamba e venne ingessata male. Questa ingessatura alla gamba le creò una forte scoliosi. Nel periodo fascista frequentò, proprio per questa malformazione, una scuola speciale. Mi raccontava che in questa scuola c’erano bambini con delle deformazioni importanti, ad esempio macrocefali. Furono il padre e il nonno, grazie alla possibilità economica, a iscriverla in una scuola privata, perché il nonno capì che mia madre non era molto felice in questa scuola. In vecchiaia la scoliosi le ha dato parecchi problemi respiratori, come se respirasse con un polmone e mezzo. Lei è stata, fino a un certo punto nella sua vita, molto magra, portava un busto, per sorreggerla e per aiutarla a stare dritta. Proprio per questo problema non avrebbe dovuto avere figli, poi invece ne ha avuti tre.

Con il peggiorare della cifosi è poi stata obbligata a ricorrere all’ossigenoterapia per riuscire effettivamente a vivere dal 1984. Nel 1983 aveva avuto un arresto respiratorio e non so per quale stella si è salvata. Quella sera dovevo andare in discoteca con mio fratello, una volta usciti dalla palestra. Mi feci venire lo scrupolo e passai da casa per guardare come stava la mamma. Avevo un po’ di raffreddore, così decisi di passare da casa prima di raggiungere mio fratello. Quando entrai in casa la trovai cianotica con le labbra viola, mi disse che stava bene, ma decisi comunque di chiamare il 112. Fortunatamente arrivò un’ambulanza con la rianimazione, perché in ascensore mia madre aveva perso i sensi rischiando l’ipossia cerebrale. Venne subito intubata e non subì lesioni cerebrali. Stette in coma e in rianimazione per due settimane.

Mi ricordo che quando mia zia, l’unica sopravvissuta delle quattro sorelle, era andata a trovarla in ospedale, mia madre era ancora intubata e non poteva parlare. Le scrisse però in un biglietto: “La vita è lotta e bisogna lottare”. Questa frase è rimasta famosa in famiglia, ed è indicativa dello spirito di mia madre.

Nel 1996 ha avuto un tumore al seno. Dal 1993 io ero l’unico rimasto a vivere con la mamma e mi sono dedicato a lei, fino a quando è morta. Facevo la mia vita, ma ero diventato più premuroso nei suoi confronti, la accompagnavo in giro. Fino a quel momento lei prendeva la sua macchina e andava dove voleva. Usciva la sera col suo bombolino da passeggio nello zaino, se lo metteva sulle spalle e andava alle inaugurazioni delle mostre, al cinema o

a teatro. Ho cercato di non farla guidare, anche perché al volante era sempre stata un disastro. La portavo a fare le visite dai medici in ospedale e nel 1996 quando l’hanno operata per il tumore al seno, con l’ossigenoterapia non le poterono fare l’anestesia totale. Quando incontrai il medico mi disse che era rimasto colpito dalla freddezza della mamma, riuscì a fare un buon lavoro, proprio perché la mamma aveva un’alta resistenza al dolore. Negli ultimi dieci anni della sua vita riuscimmo a farla vivere abbastanza bene, nonostante i problemi fisici. Mio fratello aveva preso una casa al mare in val di Magra, tra Liguria e Toscana, a Montemarcello. Avevano casa lì anche Montanelli e Bob Noorda, era un paese dove giravano personaggi interessanti per il mondo della cultura e della comunicazione. La mamma riusciva a vivere senza bombola perché l’aria di mare incontrava l’aria di montagna, un luogo iperossigenato. Almeno per quattro mesi all’anno per dieci anni mia madre ha vissuto a Montemarcello. Per altri periodi all’anno invece andava in ospedale a Montescano, paese dell’Oltrepò Pavese, dove si trovava il primo ospedale della Fondazione Maugeri per gli operati di trapianto al cuore e ai polmoni. Andava in questo centro e ci passava almeno un mese o anche quaranta giorni per volta. A Montemarcello invece stava con me, che riuscivo in qualche modo a lavorare anche da lì, oppure con mio fratello o mia sorella, non era quasi mai sola. Siamo riusciti a farla vivere altri dieci anni in modo tranquillo e in un bel posto. Purtroppo l’ossigenoterapia è una terapia che anche se da una parte ti allunga la vita, dall’altra parte comunque non migliora ma anzi va a peggiorare. Arrivi a un certo punto dove oltre non vai. Si è spenta così, fortunatamente senza soffrire. Una mattina l’ho trovata nel letto priva di vita, quando nessuno se l’aspettava.

CONCLUSIONI

Il lavoro di ricerca sulla designer Claudia Morgagni si inserisce in un contesto di riscoperta delle figure che sono sfuggite alla storiografia del design grafico. In quanto donna è stata esclusa a priori dalle selezioni della storia, finendo così per essere presto dimenticata. Progettista grafica, artista, insegnante e madre è stata in grado di conciliare ruoli diversi e può rappresentare un modello esemplare per tante designer, studentesse, ricercatrici o professioniste.

Dalla ricerca effettuata invece emerge che Claudia Morgagni può essere definita una pioniera negli anni d'oro della grafica italiana, aprendo il proprio studio autonomo e affermando la propria professionalità in una società in cui la donna doveva sottostare agli stereotipi di genere. Spinta da un desiderio irrefrenabile di indipendenza, ha vissuto seguendo le proprie regole e quelle di nessun altro sia sul piano professionale che personale. Con la sua autonomia artistica ed economica, si è costruita negli anni un portfolio clienti degno di nota. Attraverso la comunicazione visiva scelta per far emergere l'indole dei diversi committenti, mantiene un sintetismo formale che si può riscontrare in più progetti.

Non si è mai chiusa in un unico linguaggio, ha lavorato nel campo della comunicazione visiva in maniera trasversale, occupandosi di advertising, packaging e allestimenti. Si distingue rispetto a colleghe dell'epoca come Anita Klinz o Brunetta Mateldi per la versatilità. Questa dimensione plurale e variegata si accosta alle esperienze di progettisti come Giancarlo Iliprandi e Antonio Tubaro. L'impegno professionale di Claudia Morgagni ha quindi diritto di appartenere alla storia del design grafico ed essere individuato come modello cui fare riferimento.

L'esito di questo lavoro di tesi, dedicato all'ordinamento dei materiali e alla compilazione dell'inventario del Fondo Claudia Morgagni conservato al Centro di Documentazione sul Progetto Grafico di Aiap, nonché alla stesura di una prima biografia della progettista, rappresenta perciò solo il primo passo, non solo per la conservazione del suo lavoro, ma soprattutto per il corretto riconoscimento del suo ruolo come progettista. L'auspicio è quello di poter rendere l'intero fondo presto accessibile digitalmente, con il fine di mantenere davvero vivo l'archivio e permettere così di rendere più agevole e ampio lo studio dei materiali e la loro divulgazione verso un pubblico più vasto.

FONTI CONSULTATE

Annicchiarico, S. (a cura di). (2016). *W. Women in Italian design*. Catalogo della mostra (Milano, 2016-2017) Triennale Design Museum 9. Mantova: Corraini Edizioni.

Associazione italiana design della comunicazione visiva. (2022). *Centro di Documentazione sul Progetto Grafico*. <https://aiap.it/centro-di-documentazione-sul-progetto-grafico/>

Bateman, V. (2021). *La ricchezza invisibile delle nazioni. Il ruolo nascosto delle donne nella crescita dell'Occidente*. Roma: Luiss University Press.

Baule, G. (2005). Archivi della memoria e del futuro. *Linea Grafica*, 356, 12-13.

Bernardi, I. (2022). Raccolta e organizzazione del materiale iconografico, biografico, storico, critico. In A. Donati & F. Tibertelli de Pisis (a cura di), *L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche* (pp. 99-109). Monza: Johan & Levi Editore.

Bosco, A., & Bulegato, F. (2017). Uno stile all'avanguardia. Lanerossi, l'identità visiva in duecento anni di storia. *Art e Dossier*, 346, 44-47. Firenze: Giunti Editore.

Bourdieu, P. (1998). *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli.

Breuer, G., & Meer, J. (a cura di). (2012). *Women in graphic design. 1890-2012*. Berlino: Jovis Verlag.

Bucchetti, V. (2015). *Design e dimensione di genere. Un campo di ricerca e riflessione tra culture del progetto e culture di genere*. Milano: FrancoAngeli.

Bucchetti, V. (2021). *Cattive immagini. Design della comunicazione, grammatiche e parità di genere*. Milano: FrancoAngeli.

Buckley, C. (1986). Made in patriarchy. Toward a feminist analysis of women and design. *Design Issues*, 3(2), 3-14. Cambridge: The MIT Press <https://www.jstor.org/stable/1511480>

Bulegato, F. (2013). La grafica italiana negli archivi. In Dalla Mura, M., & Vinti, C. (a cura di). *Progetto grafico*, 11(24), 92-105. Milano: Aiap Edizioni.

Burdick, A., Drucker, J., Lunenfeld, P., Presner, T., & Schnapp, J. (a cura di). (2012). *Digital Humanities*. Cambridge, MA: MIT Press. https://mitpress.mit.edu/9780262528863/digital_humanities/

Cantarella, E. (1981). *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*. Roma: Feltrinelli.

Criado Perez, C. (2020). *Invisibili. Come il nostro mondo ignora le donne in ogni campo. Dati alla mano*. Torino: Einaudi.

Collins, B. R. (1985). The poster as art. Jules Cheret and the struggle for the equality of the arts in late nineteenth-century France. *Design Issues*, 2(1), 41-50. <https://doi.org/10.2307/1511527>

Dalla Mura, M. (2016). Storia Digitale e design / 2 - Fonti e archivi. *maddamura notes about design*. <http://www.maddamura.eu/blog/language/it/storia-digitale-e-design-2/#>

Dalla Mura, M., & Vinti, C. (a cura di). (2013). *Grafica, Storia, Italia. Estendere il campo. Progetto Grafico*, 11(24), 9-32. Milano: Aiap Edizioni.

De Beauvoir, S. (2016). *Il secondo sesso*. Milano: Il Saggiatore.

Derrida, J. (1996). *Archive fever. A freudian impression*. Chicago: University of Chicago Press.

De Smet, C. (2007). Visible/invisible. Design graphique. Archives et collections. *Graphisme en France*, 2-15. https://www.cnap.fr/sites/default/files/import_destination/document/123969_grenfrance_print5webcouv2.pdf

Donati, A., & Tibertelli de Pisis, F. (a cura di). (2022). *L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche*. Monza: Johan & Levi Editore.

Fagone, V. (1961). Questo mese il grafico Claudia Morgagni. *Legatoria*, 18-20.

Falcinelli, R. (2022). *Filosofia del graphic design*. Torino: Einaudi.

Ferrara, C., Moretti, L., & Palladino, C., (a cura di). (2022). *Uncover. AWDA Aiap Women in Design Award*, 3-4. Milano: Aiap Edizioni.

Gianini Belotti, E. (1973). *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Milano: Feltrinelli.

Griglié, E., & Romeo, G. (2021). *Per soli uomini: Il maschilismo dei dati, dalla ricerca scientifica al design*. Torino: Codice Edizioni.

Grignani, F., Lojacono, A., & Mosca, F. (a cura di). (1963). *Rassegna di lavori grafici degli iscritti all'Associazione Italiana Artisti Pubblicitari*. Milano: Aiap.

Guerra, J. (2020). *Il corpo elettrico. Il desiderio nel femminismo che verrà*. Roma: Edizioni Tlon.

Guida, F. E. (2016). *Claudia Morgagni. Commitment as a Professional Model*. Milano: Aiap Edizioni.

Guida, F. E. (2017). Donne della grafica italiana. Per una storiografia inclusiva. In Riccini R. (a cura di), *Angelica e Bradamante. Le donne del design*. (pp. 193-206). Padova: Il Poligrafo.

Guida, F. E. (2018). Women in Aiap's early days. Professionals and pioneers. In Ferrara C., Moretti L., & Piscitelli D. (a cura di), *Aiap Women in Design Award*, vol. 2 (pp. 14-21). Milano: Aiap Edizioni.

Guida, F. E. (2020). Beyond professional stereotypes. Women pioneers in the golden age of Italian graphic design. *PAD Pages on Art and Design*, 13, 14-39. <https://www.padjournal.net/new/pad-19-2020-december-vol-13/>

Héritier, F. (2002). *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*. Roma-Bari: Laterza.

Huber, M., Micheletto, L., Montaini, L., Neuburg, T., Sironi, G., & Steiner A., (a cura di). (1964), *Due Dimensioni. Grafici, illustratori e fotografi pubblicitari italiani*, Milano: Grafiche A. Nava.

Irace, F., & Ciagà, G. L. (2013). *Design & cultural heritage. Archivio animato*. Milano: Electa.

Iskin, R. E. (2014). *The poster. Art, advertising, design, and collecting, 1860s-1900s*. Hanover, NH: Dartmouth College Press.

Lanerossi. (2023). *La nostra storia*. <https://lanerossi.com/pages/la-nostra-storia>

Laqueur, T. (1990). *Making sex. Body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press.

Levi, P. (2022). Aldo Carpi. Il pittore deportato dai nazisti e poi acclamato direttore dell'Accademia di Brera. *ArtsLife. The cultural revolution online*. <https://artslife.com/2022/01/27/aldo-carpi-pittore-deportato-direttore-accademia-brera/>

Lipperini, L. (2007). *Ancora dalla parte delle bambine*. Milano: Feltrinelli.

Lodolini, E. (2013). *Archivistica. Principi e problemi*. Milano: Franco Angeli.

Lupton, E., Kafai, F., Tobias, J., Halstead, J. A., Sales, K., Xia, L., & Vergara, V. (2021). *Extra bold. A feminist inclusive anti-racist nonbinary field guide for graphic designers*. New York: Princeton Architectural Press.

Mazzucco, M. G. (2022). *Self-portrait. Il museo del mondo delle donne*. Torino: Einaudi.

McQuaid, M., & Droste, M. (1996). *Lilly Reich. Designer and architect*. New York: Museum of Modern Art.

Morra, A. (2015, 23 febbraio). «Mio padre, grande scultore trattato come un robivecchi». *Corriere della Sera*. https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/15_febbraio_23/mio-padre-grande-scultore-trattato-come-robivecchi-4848686a-bb32-11e4-a-a19-1dc436785f83.shtml

Nochlin, L. (2019). *Perché non ci sono state grandi artiste?* Roma: Castelvecchi.

Ottina, L. (2022). Le donne della grafica. Un'eredità ancora da riscoprire. In Ferrara, C., Moretti, L., & Palladino, C., (a cura di). (2022). *Uncover. AWDA Aiap Women in Design Award, 3-4*, 48-65. Milano: Aiap Edizioni.

Pansera, A. (2021). *494: Bauhaus al femminile: 475 studentesse, 11 docenti, 6 donne intorno a Gropius, 1 manager, 1 fotografa*. Busto Arsizio: Nomos Edizioni.

Pansera, A., & Occleppo, T. (2002). *Dal merletto alla motocicletta. Artigiane/artiste e designer nell'Italia del Novecento*. Milano: Silvana Editoriale.

Parker, R., & Pollock, G. (2020). *Old mistresses. Women, art and ideology*. London: Bloomsbury.

Riccini, R. (a cura di). (2017). *Angelica e Bradamante. Le donne del design*. Padova: Il Poligrafo.

Rubino, L. (1979). *Le spose del vento. La donna nelle arti e nel design degli ultimi cento anni*. Verona: Bertani Editore.

Scheiwiller, V. (1975, 25 gennaio). *Arte. il Settimanale*, II (4), 75. Milano: Rusconi Editore.

Scodeller, D. (2017). Archivi digitali e fonti documentali del design: nuove prospettive storiche e storiografiche sul design? I casi Gio Ponti, Vinicio Vianello e Vico Magistretti. In Riccini, R., Bulegato, F., Dalla Mura, M., & Vinti, C. (a cura di), *Storie di design attraverso e dalle fonti, AIS/Design Storia e Ricerche*, 10, 12-32. <http://www.aisdesign.org/ser/index.php/SeR/%20article/view/189>

Scotford, M. (1991). Is There a Canon of Graphic Design History? *Aiga Journal of Graphic Design*, 9(2).

Scotti, A., Fiorio, M., & Rebora, S. (1989). *Dal salotto agli atelier. Produzione artistica femminile a Milano 1880-1920*. Milano: Jandi Sapi Editori.

Scotti, M., & Bulegato, F. (2022). L'Archivio di Ettore Sottsass jr. Ricostruire mondi. *magazén*, 3(1), 39-60.

Studio Sironi, (a cura di). (1972). *Due Dimensioni. Chi sono e cosa fanno*. Milano: Grafiche A. Nava.

Tavis, C. (1993). *The mismeasure of woman. Why women are not the better sex, the inferior sex, or the opposite sex*. New York: Simon and Schuster.

Tosh, J. (1996). Come dovrebbero affrontare la mascolinità gli storici? In S. P. Stella & C. Saraceno, *Genere. La costruzione sociale del maschile e femminile*, 67-94. Bologna: Il Mulino.

Trasforini, M. A. (2000). *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*. Milano: FrancoAngeli.

Vergine, L. (1982). *L'arte ritrovata. Alla ricerca dell'altra metà dell'avanguardia*. Milano: Rizzoli.

Vergine, L. (2005). *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*. Milano: Il Saggiatore.

Villani, D. (n.d.). Claudia Morgagni: sintetismo spinto sull'orlo dell'esasperazione, *Parliamoci*, 22-23.

Villano, P. (2003). *Pregiudizi e stereotipi*. Roma: Carocci Editore.

Vinti, C. (2019). Il design grafico come patrimonio. *MD Journal*, 8, 116-129.

Volpato, C. (2013). *Psicosociologia del maschilismo*. Roma-Bari: Laterza.

Young, I. M. (1996). *Le politiche della differenza*. Milano: Feltrinelli.

Zanardo, L. (2010). *Il corpo delle donne*. Milano: Feltrinelli.

Zhu, J. M., Pelullo, A. P., Hassan, S., Siderowf, L., Merchant, R. M., & Werner, R. M. (2019). Gender differences in Twitter use and influence among health policy and health services researchers. *JAMA Internal Medicine*, 179 (12). <https://jamanetwork.com/journals/jamainternalmedicine/fullarticle/2753117>

Zingale, S. (2012). Immobili visioni. Domanda intorno alla persistenza dello stereotipo. In G. Baule & V. Bucchetti, *Anticorpi comunicativi. Progettare per la comunicazione di genere*, 97-118. Milano: FrancoAngeli.



