

ITALY DESIGN HISTORY



意大利设计史

陈旭著



北京理工大学出版社
BEIJING INSTITUTE OF TECHNOLOGY PRESS



投稿邮箱: xueshu@bitpress.com.cn
咨询电话: (010) 68911947 68911085



策划编辑: 李丁一
执行编辑: 李丁一
封面设计: 七星工作室

ISBN 978-7-5682-0377-

9 787568 203777 >

定价: 52.00元

ITALY DESIGN HISTORY



意大利设计史

陈旭 著

 北京理工大学出版社
BEIJING INSTITUTE OF TECHNOLOGY PRESS

版权专有 侵权必究

图书在版编目 (CIP) 数据

意大利设计史/陈旭著. —北京: 北京理工大学出版社, 2015. 4

ISBN 978 - 7 - 5682 - 0377 - 7

I. ①意… II. ①陈… III. ①设计 - 工艺美术史 - 意大利 IV. ①J509. 546

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 062185 号

出版发行 / 北京理工大学出版社有限责任公司

社 址 / 北京市海淀区中关村南大街 5 号

邮 编 / 100081

电 话 / (010) 68914775 (办公室)

82562903 (教材售后服务热线)

68948351 (其他图书服务热线)

网 址 / <http://www.bitpress.com.cn>

经 销 / 全国各地新华书店

印 刷 / 保定市中画美凯印刷有限公司

开 本 / 787 毫米 × 1092 毫米 1/16

印 张 / 15

责任编辑 / 王俊洁

字 数 / 227 千字

文案编辑 / 袁臻

版 次 / 2015 年 4 月第 1 版 2015 年 4 月第 1 次印刷

责任校对 / 周瑞红

定 价 / 52.00 元

责任印制 / 王美丽

图书出现印装质量问题, 请拨打售后服务热线, 本社负责调换

目 录

绪 论	001
第一章 统一前的意大利工艺美术传统（1860 年以前）	006
一、深厚的工艺美术积淀	007
二、传统文化艺术的至上地位	011
三、松散的城邦制度和民主思想意识	011
第二章 工业化进程中的意大利工艺美术（1860—1910）	014
一、工业革命	015
1. 起步晚	015
2. 南北发展不平衡	015
3. 高技术乡村工业	017
二、设计思想的启蒙	019
三、李伯特风格与卡洛·布加蒂	020
第三章 意大利设计的早春（1911—1925）	023
一、未来主义运动	023
1. 平面设计	024
2. 建筑设计	027
二、现代工业中的功能主义思想	029
1. 电器	029
2. 汽车	031
3. 建筑	034
三、传统手工艺改革	035
1. 家具、金属制品设计	035
2. 玻璃、陶瓷设计	036
第四章 现代主义在意大利（1926—1945）	038
一、理性主义与世纪风格	039
二、现实工业中的现代设计	045
1. 军国主义与设计	045

2. 国外现代主义思想的渗透.....	047
3. 企业的设计意识增强.....	049
4. 专业设计师的出现（第一代）.....	054
第五章 日趋成熟的意大利设计（1946—1965）.....	059
一、新材料新技术	060
二、生产企业与设计行业的繁荣	066
1. 家用产品	067
2. 汽车设计	079
3. 服装设计	086
4. 玻璃设计	090
5. 平面设计	091
三、风格流派	096
1. 拜尔设计	097
2. 新李伯特风格	099
四、设计文化体系的确立	102
1. 设计教育	102
2. 设计展览	104
3. 设计奖项	105
4. 设计刊物	107
五、职业化设计师（第二代）	109
第六章 叛逆与辉煌（1966—1985）.....	119
一、后现代主义建筑	120
二、激进设计与反设计	123
1. 激进设计运动	123
2. 反设计运动	126
3. 新室内景观展	129
三、第二次反设计浪潮	130
1. 阿齐米亚与门迪尼	131
2. 孟菲斯社团与索托萨斯	135
四、明星设计师（第三代）	139
1. 激进派	140

2. 温和派	143
五、时尚化的家用品生产	151
六、时装设计与设计师	156
第七章 国际化浪潮中的新锐设计 (1986 年至今)	165
一、新设计和波乐德主义运动	166
二、家用品企业与设计	169
三、新锐设计师 (第四代)	176
四、平面设计	196
后记	203
注释	204
参考书目	207
附一 意大利设计年表	211
附二 人名翻译对照表	216

绪 论

一百多年的西方设计，从“技术”与“美学”的“天然结合”，发展到“技术”与“美学”的“逻辑结合”，经历了一段艰苦而漫长的过程。若以设计风格嬗变为横坐标，以 20 世纪的时间渐进为纵坐标，时至今日，许多国家在设计发展这个坐标轴上，都已经基本绘制出属于自己的独特曲线，并日臻成熟。由此，世界设计格局呈现出一派纷繁复杂而生机勃勃的景象。在众多国家的设计发展图景中，意大利设计无疑是其中的一颗璀璨明珠，其设计思想、设计风格引领着世界设计发展的潮流，特别是第二次世界大战后重建以来的迅猛发展，正越来越多地吸引着众多设计师和设计评论家的目光。

“从平均每平方公里^①面积中拥有的设计师数量看，意大利可能是世界上任何一个国家都无法比拟的。研究 20 世纪的设计，意大利是本相当不错的教科书。”⁽¹⁾美国纽约现代艺术博物馆（MOMA）建筑与设计部馆长鲍拉·安东涅利（Paola Antonelli）的这番话并未言过其实。那么，究竟是什么引擎拉动意大利设计以如此独特的方式飞速前进？又是什么魔力使意大利设计置传统的设计法则于不顾，以其独特的、艺术式的设计哲学在世界设计史中占有一席之地，而且逐渐成为时尚和主流？难道意大利设计真的摆脱了理性主义的设计原则，回归到所谓“艺术化生产”概念中的那种情绪化的、无规则的艺术张扬状态？在感受了意大利设计的神奇之后，到了让我们冷静地坐下来，深入分析和理解其真谛的时候了。

有关意大利设计发展的历史，西方国家的著述颇丰，研究也较为深入。在笔者的视野范围内，将意大利设计，特别是当代意大利设计，作为世界设计语汇中激进的、叛逆的、艺术表现式的、个性化的一面加以论述的著作相当多。毫无疑问，这是意大利设计不同于其他国家设计的特质所在。但是，强调得过多，又极易造成某种程度上的误读，以致不能把握意大利设计的全

^① 1 公里 = 1 千米。



貌，无法深刻理解意大利设计的发展。

从“设计实现论”的角度上讲，没有哪件作品不是理性原则的结晶，没有哪个设计师和设计组织可以真正摆脱理性原则。理性原则是设计的核心原则。小到单件的设计作品，大到设计历史的发展和设计风格的流变，无一不遵循着这一原则，意大利设计当然也不例外。本文试图以史料为基准，给现代意大利设计画一张完整而写实的肖像，以飨读者。

与德国设计中蕴含着的那种刻板理性观念不同，意大利设计有浪漫的一面；与法国极度张扬的浪漫主义，以至法语中用“Style”替代“Design”不同，意大利仍相当认真地看待“设计”概念；与北欧斯堪的那维亚五国设计的真切质朴不同，意大利设计常常荒诞怪异；与日本团队精神笼罩下几乎湮灭了所有设计师的个性不同，意大利设计师大多能独当一面，光彩照人；与美国设计的商业化操作不同，意大利的许多设计并非倾力于批量化生产，甚至一些妇孺皆知的设计作品仅仅停留在模型阶段，从未投产。多向对比中，意大利设计显然有其独特的内涵，笔者认为用四个字把握意大利设计精髓最为准确，即“有边无界”。

一方面，在意大利，设计目标的前期计划、方案的确从生产领域中分离了出来，形成了实实在在的“设计”行业，与自为的“艺术”概念有天壤之别。没有哪个意大利生产厂家会把设计当儿戏，再激进前卫的设计作品最终都要投入工业生产流程中，都要迎合特定的消费群体。设计与艺术没有混为一谈，理性原则在意大利设计中只是通过曲折的方式表现出来，此为“有边”。另一方面，在意大利这块艺术发展源远流长的热土上，传统文艺的确已经深入意大利生活的方方面面，浸透了整个意大利民族精神，从设计师、设计集团到生产厂家、经销商再到用户，都不会将“设计”推到“艺术”的对立面。艺术与设计之间没有明显的分界，设计师可能同时具有艺术家的身份；一件设计出色的工业产品，常常会作为艺术品被人收藏。是为“无界”。“有边无界”是意大利设计体系的内核，在这个核心精神的折射下，意大利设计才得以既强有力，又富有诗意的形态向世人展现它的魅力。

意大利在文化艺术的各个方面，都显示出同时期欧洲其他国家不可比拟的创造力和独特的自由精神，这与其历史沿革过程中遗留下来的地域特色不无关系。艺术传统的自然流露和对艺术一如既往的、坚不可摧的心理认知，

加上有意识地借鉴现代设计观念，主动吸纳先进的科技成果，便是现当代意大利设计向世人交出的一份解决设计发展中种种问题的别样答卷。因此，在研究意大利现代设计之前，就不能不先关注一下历史中意大利传统文化艺术的发展，解析是何原因使其传统文艺在现代设计中发挥了在其他西方国家都不曾见到的神奇作用，这也是笔者想在第一章“统一前的意大利工艺美术传统”中试图论述的内容。

在国内一些旧有观念中，“设计”常常被错误地当作“艺术”的分支，从而导致设计历史研究往往以美学发展为线索，简单地将设计研究建立在美学考量的基础上。显然，这样的研究不可能切中设计的本质，其研究成果必然是浮于表面、不彻底的。国内为数不多的意大利设计历史研究亦如此。英国设计史学专家潘妮·斯帕克（Penny Sparke）曾指出：“20世纪，意大利设计不过就是现代意大利文化、政治、社会和经济的一个侧面。风格化、批量化生产的家具、装饰性家用产品、电子产品、办公设备和汽车，以及后来出现的服饰设计，为意大利赢得了当代现实世界至上的地位。在某种程度上，这也是整个20世纪该国在现代化进程中，历经磨难和挣扎，最终成为现代工业化国家之一的真实写照。”⁽²⁾

设计是门新兴边缘学科，对于“设计”的研究理应遵循其自身规律，简单套用现成学科的做法都无助于该学科的健康发展。毋庸置疑，意大利设计是伴随着意大利工业革命成长起来的，工业革命时期遗留下来的产业结构，预示着未来意大利设计发展的走向。因此，19世纪与20世纪之交，“工业化进程中的意大利工艺美术”便是第二章里要阐述的内容。

20世纪初，意大利社会经济首次出现繁荣景象，设计在原始工业生产的基础上自然成长，美国成功的工业模式和德国先进的科学技术成为意大利工业企业的天然食粮，也为意大利设计的形成创造了肥沃的土壤。直到20世纪20年代中期，墨索里尼独裁之前，社会需求和工业企业的生产都是意大利设计发展中的关键要素。20世纪初前十五年的设计发展，我们将在第三章“意大利设计的早春”中详细阐述。

随着墨索里尼独裁统治的开始，意大利社会生活的各个领域都经历了一次政治的洗礼。不论是对美国、德国现代主义思想的借鉴，还是国内形成的“理性主义”与“世纪风格”之间的争斗，事实上，这些都是意大

利设计师在这段时期里探索现代设计发展道路的体现。由于政治和军事上的强烈干扰，这些设计思想在文化运动中多少显得有些幼稚可笑，而在企业中尤其表现得羸弱无力。因此，从 1925 年到 1945 年间的意大利设计完全被政治因素主导。这些内容将在第四章“现代主义在意大利”中详细探讨。

第二次世界大战结束，饱经沧桑的意大利受到美国强大的经济援助，社会生活和经济文化又一次进入繁荣期。美国人不仅为意大利带来了美元，也把他们的消费主义价值观、流线型设计美学观以及顾问设计制度等，一并倾销到了意大利本土。设计在经济振兴中复苏，设计文化在日趋成熟的设计行业中确立，意大利设计师期盼着辉煌的到来。第五章“日趋成熟的意大利设计”主要阐述第二次世界大战后到 20 世纪 60 年代中期的二十年间，再一次被现实社会需求和工业生产主导的意大利设计发展。

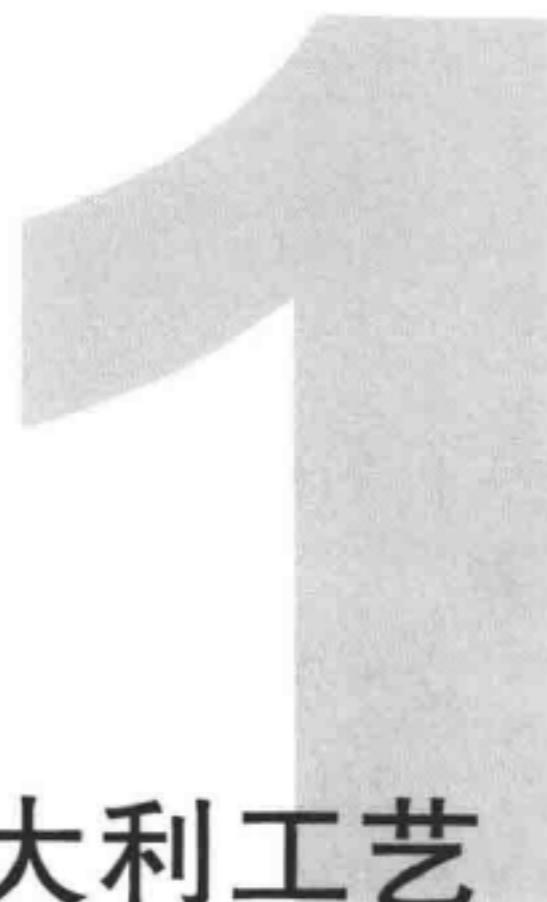
第六章“叛逆与辉煌”中主要论述意大利后现代主义设计在 20 世纪 60 年代中期至 80 年代中期的发展，这也是意大利设计走向世界、到达巅峰的一刻。“高技术乡村工业”的魅力终于昭示众人，坚实的工业基础支撑起风起云涌的设计思潮流变，独特的文艺传统、独特的产业结构造就了独特的意大利设计师、独特的意大利设计，世界设计再也无法忽略这个已经沉寂良久的古老国度。

20 世纪 80 年代中期以来，意大利设计运动渐渐销声匿迹，设计界在文化层面上又恢复了昔日的宁静。随着国际经济一体化的发展，随着国际企业之间的合作和兼并日益频繁，意大利设计师加强了与国外设计师的交往。米兰依然保持着“世界设计之都”的地位，不少慕名而来的国外设计师希望能在这一找到自己事业成功的起点，意大利的设计师们也纷纷到其他大城市寻找更多的设计项目和发展空间。意大利设计的梦幻已成为历史，未来又将如何？第七章“国际化浪潮中的新锐设计”中着重论述此内容。

意大利设计之所以能够取得如此成就，潘妮·斯帕克分析原因有几个方面：一、意大利拥有一大批像奥利维蒂公司这样既强大又具有前瞻性眼光的生产企业；二、意大利设计需要迎合剧烈震荡着的政治模式（喋喋不休的所谓“设计理想”随之而来）；三、意大利具有独特的工业模式（在注重传统手工艺的同时，不放弃使用批量化生产系统）；四、一小部分与现代

意大利设计同时在国际舞台上亮相的意大利建筑师兼产品设计师们的创造天赋。⁽³⁾

这些分析很有见地，揭示了意大利设计发展的关键性因素。而笔者认为，“设计”无非是由两只神秘之手操控着的游戏，一方面是以工程技术人员为代表的工业技术变革，另一方面是以文艺人士为代表的美学观念的变革。不同国家或地区、不同历史时期，两者所占的分量和起到的作用千差万别，唯其如此，才有了纷繁复杂的设计面貌，才有了与众不同的“意大利设计”。



第一章 统一前的意大利工艺 美术传统（1860年以前）



在人类演进的历史长河中，工艺美术作为精神生活的载体，从古至今，一直存在于人类社会。它不仅满足了人们对器物的功能需求，也慰藉了富有情感的人类的精神家园。在权贵和富裕阶层的给养下，“艺术”经过一步步提纯，最终从工艺美术中脱离出来；而工业革命对旧有生产方式的冲击，却使工艺美术中剥离出了另一个分支——“设计”。

“设计”源自工艺美术，而要理解这一点，似乎就更离不开意大利。因为“设计”这个词本身，正是从意大利工艺美术中嬗变而来的。文艺复兴时期，被尊为“艺术史之父”的意大利工艺美术师乔治·瓦萨里（Giorgio Vasari, 1511—1571），最早使用“Disegno”这个词，特指与艺术家不同的一类艺人——工艺美术师。⁽⁴⁾这个名词于20世纪初逐渐演变成“Designer”，即“设计师”，由此设计概念最终形成。意大利工艺美术不仅是意大利设计的源头，毫无疑问，它也是世界现代设计概念的滥觞。

纵观西方古代工艺美术的发展历程，意大利始终处于核心位置。这不仅表现在希腊文明对该地区的影响上，表现在作为古罗马共和国和古罗马帝国核心的意大利在整个欧洲所处的地位上，表现在它在东西方文明交流中占据的优越的地理位置上，也表现在文艺复兴时期意大利工艺美术创造的辉煌上。尽管近现代意大利的工业革命相对滞后，意大利设计也较晚才出现，但是，自第二次世界大战结束以来，意大利设计迅猛发展，以至于20世纪六七十年代称雄于世，其神奇力量的确发人深省。

意大利设计最终走向辉煌的原因很多，历史传承显然是其中的一个关键

因素。但凡有悠久历史的国家，现代设计与传统历史文化之间都会存在着千丝万缕的联系。而像意大利这样既有代表古代文艺巅峰时期的佛罗伦萨、威尼斯，又拥有被誉为“现代设计之都”的——米兰，此两者之间的关联性就更应为我们所重视。如果传统历史文化和工艺美术的确对现代意大利设计起着重要作用，那么，其表现何在？我想，答案恰恰就蕴含在意大利传统历史文化和工艺美术的特质之中，归结起来有三点：第一，深厚的文化艺术积淀是现代设计取之不尽的智力源泉。第二，意大利传统文化和工艺美术在西方社会占据着至高无上的地位。第三，松散的城邦制度和民主意识为现代意大利设计的孕育和发展提供了优质的土壤。

一、深厚的工艺美术积淀

意大利的工艺美术传统大约可上溯到公元前三十年，当时希腊文明开始衰落，奥古斯都·凯撒大帝横跨欧亚非地区，建立了以意大利为核心的强大的罗马帝国。意大利的小生产者已经开始在高额利润的驱使下，重视起玻璃、陶瓷、金属制品以及其他奢侈品的出口贸易了。

在陶瓷生产方面，意大利阿雷佐（Arezzo）地区出产的一种被称为“阿雷汀”的陶瓷产品最有名，由于这类陶瓷的色泽接近铁锈，因而也叫“红光陶”。制陶工人和手工艺人在制作这类陶瓷时有了明显的分工，陶工在生产时无须理会手工艺人已经设计好了的陶瓷纹样造型，而只需依样制作出来即可，这是铸模工艺和批量化生产思想的最早体现。尽管“阿雷汀”陶瓷在当时有着相当广泛的影响，但能使意大利工艺美术名扬天下，并对现代意大利设计产生重大影响的恐怕要数威尼斯的玻璃制造和古罗马时期、文艺复兴时期的意大利建筑了。

据史料记载，玻璃制造最早出现在公元前3世纪的中国，古罗马时期到黑暗的中世纪期间传入欧洲。虽然，没有明显的证据显示罗马帝国早期已经拥有玻璃制造作坊，但玻璃制品的确是在奥古斯都时代以后的意大利出现。凯撒帝国打破了地中海沿岸各地区之间的界限，甚至将国土延伸到了北部欧洲，这样便更有助于玻璃制造业的发展。

罗马时代早期，相对于古罗马其他地区，意大利领地的统治者较为重视

玻璃制造，但是，当时仍然采用着浇铸生产技术，吹制技术直到公元1世纪才出现。尽管如此，意大利当时的玻璃制造已经相当有特色了，你可以轻易地从一大堆玻璃器皿中分辨出哪些是意大利工厂生产的。罗马帝国分裂以后，欧洲的玻璃制造明显分为两类：北部以德国、波希米亚、法国、比利时和英国为代表，其玻璃制造作坊主要集中在植被茂盛的乡下；而南方则以意大利为中心，主要集中在城镇里。两种玻璃的制造方式因使用的燃料不同而形成了不同的熔炉结构，南方的熔炉是双层结构，而北方则是三层的。⁽⁵⁾

中世纪时期，玻璃制品已经种类繁多，彩绘玻璃被大量地运用在宗教建筑的窗户上。文艺复兴时期，从欧洲北部的法兰克民族到东部的拜占庭和伊斯兰民族，都有着自己风格的玻璃器皿制造，而意大利的威尼斯却凭着“克雷斯塔罗”（Cristallo）玻璃制造技术⁽⁶⁾，占据着当时欧洲玻璃制造业的核心地位，并在接下来的五个多世纪里，影响并统治着欧洲甚至全世界的玻璃制造行业。威尼斯的这种玻璃制造技术一直延续到19世纪末“新艺术运动”时期，尽管当时的威尼斯玻璃并不出色，但是，“克雷斯塔罗”技术却为后来出现的切削和雕刻技术扫清了道路。

13世纪以前，意大利玻璃制造的中心在威尼斯城，后来因为当地政府害怕玻璃工厂的熔炉引发大火，勒令玻璃厂迁出威尼斯，于是，玻璃制造中心转移到了威尼斯附近的莫拉诺岛（Murano）。在这里，玻璃制造工艺是以家族方式秘密传授的，为了贪图更多报酬而泄露制作工艺机密的手工艺人，将会受到地方行会的严惩，因此，许多家族式的玻璃制造作坊能够在几个世纪里保持着行业龙头的地位。（见图1.1.1）19世纪后半叶，也就是英国工艺美术运动时期，莫拉诺岛玻璃制造最有代表性的是萨维亚蒂玻璃制造工厂（Salviati），该工厂的创始人安东尼奥·萨维亚蒂（Antonio Salviati）在复兴传统意大利玻璃制造工艺方面做出了卓越的贡献。安东尼奥·萨维亚蒂对传统工艺抱有极大的热情，这让他使工厂生产在一定程度上保留了文艺复兴时期的玻璃制造工艺。萨维亚蒂工厂既有先进的机械设备，又拥有大量当地技艺高超而勤劳的手工艺人，因此他们的产品品质相当高，迎合了新兴富裕阶层的需求。这种运作模式不仅是现代意大利玻璃企业的始祖，在当时欧洲其他各国也有不小的影响。1868年，萨维亚蒂在伦敦Regent大街设立了展厅。优雅而纤细的意大利玻璃很快就赢得了英国人

的喜爱，并吸引了众多英国玻璃制造商的注意，如史蒂芬斯与威廉姆斯公司（Stevens and Williams）的艺术指导兼生产部经理约翰·诺斯伍德（John Northwood）。1881年，公司在他的带领下开始生产一种结合了威尼斯风格的所谓“盎格鲁－威尼斯”风格的玻璃制品。



图 1.1.1 莫拉诺岛玻璃吹制工场，19世纪晚期

从玻璃制造工艺上讲，文艺复兴以来，以威尼斯地区为代表的意大利玻璃设计没有实质性的进展，直到20世纪20年代，威尼斯玻璃工艺技术才有了新的突破。第二次世界大战后，特别是六七十年代，意大利独特的艺术玻璃（Studio Glass）再次引起世人关注，而许多作品中传统工艺的印记依稀可见。

意大利的传统建筑最早也源自古罗马时期。古罗马共和国意大利地区的坎帕尼亚（Campania）是创造性建筑的中心，一些典型的罗马建筑都出自这里，例如：圆形剧场（Amphitheater）、罗马式剧场（Theather）、内围廊式天井住宅（Atrium-Peristyle House）、罗马浴场（Roman Baths）、市场建筑（Market Building）以及巴西利卡（Basilica）⁽⁷⁾。内围廊式天井住宅是庞贝城（Pompeii）典型的住宅范式。而更为人熟识的“巴西利卡”，则是罗马帝国的标准建筑类型，其影响远远超出意大利本土，延伸到了欧洲中西部地区。

这些建筑形式无疑是意大利现代建筑有益的参照，在当时也为著名建筑评论家维特鲁威（Vitruvius）和普利尼（Pliny）提出早期功能主义建筑思想，提供了鲜活的物质史料。维特鲁威的《建筑十书》是有史以来最早、最全面系统阐述功能思想的著作。如今，我们仍然能轻易地从现代主义建筑师的思

想中找到维特鲁威的影子。而他的后继者，文艺复兴时期著名建筑师莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂（Leon Battista Alberti）著的《论建筑》则继承了维特鲁威的建筑思想。

古代意大利人不仅为我们留下了丰富的建筑形式和建筑思想，他们对于建造技术和建筑材料的创新，也不能不说是一笔宝贵财富。其中，最有代表性的就是混凝土的发明。罗马工匠在不经意中发现了这种通过混合火山灰和碎石得到的新型建筑材料。这种材料施工简便，成本低廉，在以罗马券拱式建筑结构替代陈旧的希腊木制平顶结构的过程中，这种材料起到了关键性的作用。事实上，券拱结构并非罗马人的发明，但是罗马混凝土的确是最适合用于券拱技术的材料。正是这种材料的广泛应用，使希腊柱式建筑结构逐渐在建筑构造中隐退了承重功能，而越来越多地成为建筑立面装饰，从而使罗马券拱式建筑结构名扬天下。

另外，意大利发达的建筑石材开采业也有着悠久的历史。大批量、有计划的大理石开采，为罗马建造大尺度建筑提供了必要条件。“只有在这种对重要材料进行有序的生产和供应的基础上，才有可能在十年间（公元118—128年）取得万神庙那样的成就，才有可能在八年内（公元298—306年）取得戴克里先浴场（Bathe of Diocletian）那样的建筑成就。”⁽⁸⁾

自中世纪以来，意大利许多城市的建筑业都非常活跃，形成了一大批著名的地方性建筑群。像妇孺皆知的比萨斜塔，就是比萨主教堂建筑群中的一座建筑，在功能上它是教堂建筑的钟塔。而当时实力强大的佛罗伦萨公国，则兴建了佛罗伦萨主教堂。被誉为地中海贸易之王的威尼斯，更是建造了象征其强大贸易实力的威尼斯总督府，以及闻名遐迩的圣马可广场。文艺复兴时期，罗马教廷建造了世界上最宏伟的纪念碑式建筑——圣彼得大教堂，融会了几代优秀建筑师和艺术家的超凡智慧。

总之，小到玻璃、陶瓷之类的工艺品，大到宗教建筑和广场这样规模宏伟的艺术样式，意大利人那种与生俱来的艺术天赋和先人留下来的艺术遗产，在意大利的现实生活中随处可见。人们欣赏艺术，无须走进博物馆，自己的住宅、用的物品本身可能就是精美的艺术品。没人会为意大利的艺术教育劳神，就连满脑子逻辑思维的科学家和工程师都不乏深刻的艺术见解。

二、传统文化艺术的至上地位

就对现代设计的作用而言，意大利富饶的工艺美术财富只能作为必要条件，而绝非决定性因素。要解释其中的缘由不难，参照一下中国便可。几千年的意大利传统文化艺术，虽然在西方人心目中的地位有起有落，但总的来说还是至高无上的。这种至上地位表现在两个方面：一是意大利人对自身文化和艺术传统的自信；另一方面，是西方主流社会对意大利文化艺术传统的尊崇。

尽管随着罗马帝国的衰败，艺术中心有从意大利向法国转移的趋势；尽管西、法、奥等国曾控制意大利的一些城邦国家，并从文化上弱化意大利的地位；尽管19世纪初的“未来主义”运动和60年代中期兴起的叛逆思潮对传统文化提出了种种质疑，但从整体上看，意大利的文化艺术传统是连贯的，所有这些对意大利文化产生的外部干扰或是来自内部的叛逆，都没有实质性地破坏掉其本质精神，丝毫未动摇其传统文化的根基，意大利人对待自己的传统文化十分珍爱、信心备至，这一点与中国形成了强烈反差。

意大利独特的历史地位，使其在西方社会中扮演着精神领袖的角色。西方社会始终持有一种浓厚的“意大利”（虽然1860年前只是个地理名词）情结。历史上，古罗马城曾是欧洲神圣宗教的中心；15世纪英国的都铎（Tudor）王朝把意大利当作文学与风雅的典范；被欧洲文人奉为经典的古拉丁语至今仍留存于意大利的南部地区；拥有文艺复兴时期建筑、雕塑辉煌成就的佛罗伦萨和以精美玻璃工艺著称的威尼斯，成为欧洲艺术的地标，受到当时法国国王的极力推崇。意大利是统率欧洲乃至整个西方社会精神生活的权力中心，提供着衡量文化艺术这些智力活动的标准。

总之，“意大利”“意大利产品”和“意大利设计”在当代西方乃至世界人们心目中建立起的地位，绝非一日之功。世人对意大利优良设计的心理预期，以及承受意大利怪诞设计作品的心理极限，都与其长久以来形成的稳固的文化地位有着深层次的联系。

三、松散的城邦制度和民主思想意识

为什么“高设计”⁽⁹⁾能在意大利找到合适的生存土壤？为什么意大利设计



师的创新思维能够超乎想象获得自由？原因是，历史遗留下来的松散城邦制度和民主思想意识起到了关键作用。

公元 843 年，查理曼大帝的长孙罗泰耳（Lothair）与两个弟弟妥协，缔结了凡尔登和约，退回到意大利领地。从此时起直到 19 世纪下半叶最终实现了统一，一千多年的意大利半岛都延续着邦镇割据的局面。在这段时期里，“意大利”是一个包括九个州在内的地理名词。虽然它饱受着西班牙、法国和奥地利等国的侵略，城邦之间也因为各自的利益战事频仍，但是，经典的古罗马艺术和辉煌的文艺复兴成果基本上还是保留了下来，鲜明的地域性特点也在意大利历史上保持了连贯性，这为我们理解意大利设计中，传统工艺与现代技术的完美契合提供了线索。

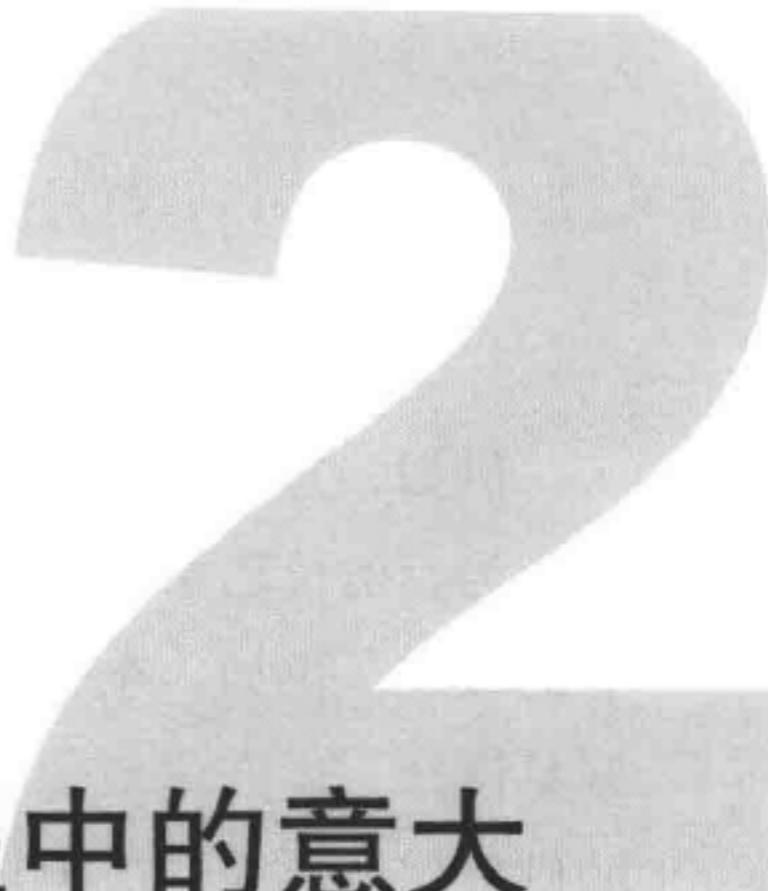
作为一个独立个体，意大利的国家控制力远不如欧洲其他国家，英国史学家德·普·韦利曾指出：“在意大利是不能指望国家控制的，因为意大利人憎恨国家控制；在意大利倡导集体主义也是没有希望的，因为意大利人天性就是强烈的个人主义。”⁽¹⁰⁾ 政治开明往往是一个社会文化艺术繁荣的先决条件，意大利历史上松散的城邦制度，在不经意间为现代意大利设计的繁荣奠定了基础。而这种政治生态之所以能流传至今，有着深厚的历史渊源。

希腊化时期，罗马在兼并希腊领土的同时也汲取着希腊的文化艺术传统。虽然这些借鉴多少显得有些肤浅，但是，拉丁语在希腊学术的帮助下日臻成熟，成为欧洲上层知识分子必须具备的古代语言，希腊建筑、雕塑等文艺精髓也融入了意大利本土，成为艺术家们朝觐的圣地。另外，也是更为重要的，是希腊的自由城邦思想渗透到意大利，特别是意大利南部和西西里岛。罗马帝国多少沿用着希腊的城邦制度。加上黑暗的中世纪，教皇与皇帝的权力争斗，在客观上助长了地方城市获取自治权力的能力。

“有时候是皇帝自己由于给城市以特许状从而换得城市的拥护。有时候是重视自己的地位甚于重视皇帝的利益的主教同公民达成协议，承认公民有权利同他在政府里共事……因此，在整个北意大利和中意大利出现了这样一些城邦，这些城邦不但有权在自己城内实行统治，而且能强迫周围的贵族承认它们的最高权力。”⁽¹¹⁾ 在欧洲各国的城市化运动中，意大利总是先拔头筹。而这些高度自治的、以城市为中心的邦国在今天依然熠熠生辉。

例如，意大利北部古老的米兰公国，现在已成为世界设计的中心，以米兰市为首的伦巴第省和以都灵市为核心的皮埃蒙特省，成为当今意大利重工业的腹地。再如，东北部沿海地区的威尼斯王国，现在已是家喻户晓的玻璃制品设计、生产集散地，不仅如此，它还与强有力保护和发扬文艺复兴成果的佛罗伦萨一起，成为意大利中部家族式中小企业的天堂，而这些具有灵活产销模式的外销型企业，更是意大利“高设计”的乐园。另外，欧洲宗教中心的教皇辖地，以及南部具有东方文化遗风的两西西里王国虽然经济发展缓慢，但还是保留了奇异的民俗民风。

政治上的羸弱，并没有造成意大利手工艺行业的混乱，这应归功于意大利强大的行会制度。公元10世纪，发达的手工艺行业使意大利成为封建行会的发祥地，虽然行会有着严格的考试制度和规章制度，并尽量排斥行业内部和外来的竞争，对工艺美术的创新形成了巨大的阻碍，但毕竟行会制度在一定程度上促进了工艺美术的专业化发展，为未来设计的出现储备了能量。十三四世纪的佛罗伦萨和威尼斯，各种类型的手工艺行会已经相当发达，这些行会大多由当地的贵族控制，而这些贵族实现自身权力的途径是竭力塑造自身完美形象，而非强权。当时的许多建筑，如巴尔杰洛大厦、圣弗朗西斯修道会的圣十字架教堂、多米尼克修道会的新圣玛丽亚教堂，大多是由富有的佛罗伦萨毛纺织行会捐资兴建的。⁽¹²⁾



第二章 工业化进程中的意大利工艺美术（1860—1910）



19世纪初，意大利开始了长达半个多世纪的民族解放运动和统一运动，史称：意大利复兴运动（Risorgimento）。1860年，在皮埃蒙特首相加富尔和民族解放英雄马志尼、加里波第的带领下，意大利基本实现了统一。之后，意大利又借助法国的力量从奥地利手中夺回了威尼斯地区。普法战争爆发，色当战役中法国惨败并发生政变，意大利新政府轻易攻破原受控于法国的罗马城。直到1870年，统一大业才最终完成。

从此，意大利开始了近半个世纪的工业革命。工业革命不仅象征着科学技术的大发展，生产方式的大变革，也预示着人类生活情趣、审美方式的痛苦转型。相对于伦理道德、审美情趣这些精神类事物，人类社会的物质进步是强大而生硬的。在工业革命和现代生产方式的刺激下，“设计”这类新兴事物逐渐从工艺美术中嬗变出来。西方国家“设计”的形成过程，事实上，就是人类社会道德与审美标准一步步向现实物质世界妥协的过程。

对于任何一个富有悠久历史文化传统的国家来说，这种转型所带来的剧痛都是可想而知的。英国是最早感受到这种不适的，但沉痛的历史包袱使其工艺美术改革运动显得苍白无力；法国和比利时则千方百计地阻挠这种变革，它们很自信，而“现实”并不会因为自信程度的高低，而施以不同程度的恩宠；德国看来更具备清醒看待这一社会现实的能力，但似乎又走得太远，一不留神就会掉进教条的“功能主义”陷阱；而美国则好像完全没有感受到欧洲这些老朽们的苦处，在工业生产发展上，它总是“用”字当头，在美学范式上，它却又是“东张西望”“左顾右盼”。

也许我们有更多的理由寄希望于意大利，寄希望于这个文艺复兴时期曾盛极一时的西方精神领袖。而事实上，历史遗留下来的种种现实问题和两次世界大战给该民族留下的巨大创伤，使它不得不再昏睡五六十年。

一、工业革命

1. 起步晚

统一后的意大利面临着统一国内市场、加强地区间合作以及振兴经济的巨大挑战。作为欧洲南部占地三十多万平方公里的一个大国来说，意大利本应和英国、法国、德国一样，迅速成为世界工业强国。而事实上却并非如此。漫长的“复兴运动”和地方权贵的阻挠延缓了意大利工业革命的进程，从而被它的欧洲同伴远远甩在了后边。但是，意大利人并没有因为起步较晚而沮丧，相反，他们灵活的借鉴欧美那些成熟工业国家的工业模式和先进生产技术，不但节省了时间和精力，而且有了更高的起点。对于一个起步较晚的国家来说，在改革初期，学习和模仿当然不失为上策。这便形成了意大利工业革命第一个显著的特点——起步晚，新兴工业在借鉴和学习中发展壮大。

2. 南北发展不平衡

意大利工业革命的第二个独特之处是长久以来形成的南北巨大差异。虽然“起步晚”使意大利早期工业处于不利的位置，但相对而言，这种不利对意大利工业发展的制约，却远远不如南北发展不平衡来得大。由于意大利国土狭长，亚平宁山脉贯穿南北，工业和经济的重心就自然落在亚平宁山脉和位于意大利北部边界东西走向的阿尔卑斯山脉之间的平原地带，即与法国、瑞士、奥地利毗邻的意大利北部地区。在这里，工业活动异常活跃，居民的文化素质也相对较高。1876年，在南方农民还在点煤油灯的时候，米兰市的公路已经实现了世界上最早的电灯照明；1892年，在南方大部分村镇还普遍用马车作为交通工具的时候，米兰已经有了电车。⁽¹³⁾

如果我们对意大利统一前的历史略知一二的话，要找出工业化进程中意大利南北地区形成巨大差异的根源就绝非难事了。南部西西里王国、那不勒斯王国和撒丁岛国虽然也有过战事，但是总的来说，社会相对稳定，自给自

足的小农经济完全可以应付社会的现实需求。中部地区的教皇辖地和佛罗伦萨公国，其宗教事务和文化艺术在统治者眼中的分量远比经济、贸易重要得多，加上这里成熟的行会制度和思想顽固的贵族保守势力也严重阻碍着新型生产方式和新经济形态的出现。

再来看看北部地区，威尼斯传统上一直在经济和贸易方面相当活跃，皮埃蒙特地区随着萨伏伊王朝的强大，特别是在首相加富尔的领导下，工业实力和军事实力都明显强于意大利南部地区；而伦巴第地区尽管在统一前受到奥地利的控制，但奥地利为了安抚它侵占的意大利领土，特意任命马克西米连大公为总督，在这里大做善事，加速经济的发展，改善教育条件，使该地区的科学技术素质远远高于意大利其他地区。当然，在善待伦巴第人民的同时，奥地利政府也不遗余力地减少了文科教育，其目的无疑与淡化这里的民族情绪有关。

因此，小农经济和与之相适应的工艺美术传统，深藏在意大利的中部和南部地区，而传统束缚较少的北部地区，工业发展则异常迅猛。在意大利工业革命初期，铁路运输、造船业、钢铁铸造、汽车制造都是工业扩张的主要力量。而这些产业大多数集中于北部工业重镇，如米兰、都灵和热那亚（Genoa）等城市。

19世纪80年代，意大利越来越强烈地意识到新兴工业对国家经济发展的重要性。一些国有大型军工企业此时改建为实力强大的铁路运输企业，如1882年成立的托西公司（Tosi），1886年成立的布莱达铁路公司（Breda）。1905年，这些企业被意大利政府收归国有，在铁路系统占据着领导地位。创建于热那亚的安萨尔多钢铁铸造厂（Ansaldo）和1886年成立的特尼钢铁公司（Terni）也将生产迅速拓展到了造船业。于是，从1887—1895年，意大利出现了自统一以来的第一次经济复苏，即所谓的“微弱经济发迹”期。⁽¹⁴⁾

随着基础工业的发展，工程技术革新也渐渐被激活，而在这方面最有代表性的就是意大利的汽车工业。意大利的汽车工业基本上集中在都灵和米兰。19世纪末到20世纪初，一批后来家喻户晓的汽车生产企业纷纷在这里创立，如都灵的三家企业：菲亚特汽车公司（1899年成立）和兰西亚汽车公司（1906年成立），米兰的阿尔法·罗密欧汽车公司（1909年成立）等。

这些汽车企业在创业初期，几乎无一例外地把精力集中于豪华车和跑车的生产上，其服务对象是富裕阶层。它们引进美国的现代汽车工业技术，学习美国福特汽车公司的流水线生产模式，在汽车内厢设计上却保留着豪华精美的传统装饰工艺。1899年，乔万尼·阿涅利（Giovanni Agnelli）创建的菲亚特汽车公司（Fiat）就是极具代表性的一例。和众多的汽车企业一样，菲亚特汽车公司早年也生产跑车系列，其价格相当昂贵，基本上是种奢侈品，在制造工艺上依然延续着传统手工艺制作方式。凭借着乔万尼·阿涅利的卓越才能，菲亚特汽车公司于1905年登上了汽车制造业的龙头地位，并在后来近百年的发展历程中，保持着这种领先势态，甚至在竞争激烈的国际汽车产业中跻身十大汽车企业之列。

源自马车生产思路的意大利汽车产业，其设计观念的转变必然需要经历一个漫长的过程。在标准化、流水线、批量化这些概念的形成上，美国显然走在了欧洲人的前面。意大利汽车行业也正是在学习美国的过程中，突破了陈规，而这些则是1910年以后的事了。

北部的这些大型工业企业招聘了大量南方农民做劳工，低廉的劳动力成本使企业得以迅猛发展，而这些大企业的壮大又拉动着整个地区的经济指数，于是形成了一种良性循环，而意大利中南部地区就没那么幸运了。即便如此，该地区勤劳聪慧的人们还是探索出了另一条适合当地发展的道路。

3. 高技术乡村工业

意大利工业革命的第三个特点便是所谓的“高技术乡村工业”产业模式的形成。

统一后的意大利在很长一段时间里依然延续着自给自足的小农经济。1871年，意大利劳动力人口的60%是农民。⁽¹⁵⁾如前所述，意大利的工业化程度由北到南呈依次递减态势，而出人意料的是，南北的巨大反差却无意中给作为过渡地带的中部、中北部地区留下了独特的发展空间。在政府政策、地理状况和文化传统等因素的共同作用下，自给自足的小农经济模式顽强地保留了下来，与新兴工业技术和生产模式巧妙地融合在一起，呈现出一幅欣欣向荣的经济图景：许多小型生产企业聚集在有着此深厚产业传统的村镇里，从事着各种工业产品（主要是轻工产品）的生产和加工。它们要么负责为大

型企业的复杂产品生产零部件，分工细致；要么调整适合自身发展的独特产品定位，各司其职。

这便是最早由美国经济史学家查尔斯·萨贝尔（Charles Sabel）提出来的“高技术乡村工业”（High-Technology Cottage Industry）模式。这种肢解了产品生产过程，增加了生产灵活度的工业模式，在保证完成高技术难度产品的同时，也兼备了对市场需求做出快速应变的能力。不论这些企业形式如何多样化，有一点却总是相通的，那就是它们一般都拥有相当悠久的传统生产工艺，同时，它们又不排斥高新科技的应用，在这里，新技术与传统是和睦相处的。

尽管“高技术乡村工业”并非意大利所独有，但就发展的成熟程度而言，任何国家或地区都无法与之相媲美。这些中小型家族生产企业聘请的大多是当地的农民，他们的工资收入显然比北方大工业城市低，但是这些人仍然愿意留在这里，因为农忙的时候可以干农活，农闲的时候还可以到工厂打工，这里的社会关系也相当融洽。事实上，这种工业形式也在一定程度上解决了南方农业人口大量涌人北方大城市，造成南方耕地闲置的问题。同时，也缓解了北方大城市的发展压力。

我们熟知的此类工业集散地有：东北部地区的家具集散地——布连察（Brianza），北方的毛纺织行业中心——比耶拉（Biella），玻璃制造中心——威尼斯，以及意大利的家用品制造中心——奥美良（Omegna），早年的阿莱西公司就设在此处。另外，东北部地区维尼托省的维琴察市（Vicenza）也是意大利的中小型工业产品生产企业聚集地，特别是纺织行业相当发达，出口贸易额仅次于米兰、罗马和佛罗伦萨。

中部和北部地区的服装业也由此兴旺起来。1865年，费迪南多·博考尼（Ferdinando Bocconi）在米兰的Santa Radegonda大街开办了意大利第一家成衣服装商店，这家服装商店便是后来主办“金圆规奖”的著名企业La Rinascente连锁店的雏形。而此时的服装工业几乎无一例外地采用一种“前店后厂”的运作方式，服装设计师大多从学徒工做起，在有了一定技术水准后，便到大城市里开成衣服装商店。他们依照顾客的要求，绘图、打样、选料，并以纯手工的方式制作出来。

这种量身定做的服装做工都非常精美，但是，造价也非常高，只有社会名流才有能力负担得起。在工业革命和民主思想的大背景下，这种模式显然



有相当大的局限性。另外，虽然手工艺人常常因为高超的技艺受人尊重，也有一定的名望，但是，他们却意识不到将这些良好声誉转化成知名品牌的的重要性，直到20世纪20年代服饰品牌意识才逐渐加强。

总之，意大利工业革命有着自身的特点：首先，是起步晚；其次，是南北发展不平衡；最后，是“高技术乡村工业”模式的出现。意大利独特的工业发展状况也预示着未来设计的走向，由此我们似乎能依稀见到其基本轮廓：南部设计发展缓慢；中部和东北部工艺美术发达，而设计的艺术化倾向较明显，是20世纪60年代“高设计”兴起的前奏；北部设计异常活跃，是意大利设计由形成走向成熟的沃土，米兰市也在此过程中奠定了世界设计之都的地位。

意大利设计发展的独特性，正是其工业革命独特性的体现。意大利著名的设计师兼评论家吉罗·多菲尔斯（Gillo Dorfles）指出：“我们自己的工业造就了意大利本土设计，因此相对于其他工业化国家来说，意大利设计更具有原创性和想象力。”¹⁶日本是在模仿的过程中学会设计的，而意大利则从一开始就决心为解决艺术与工业之间的冲突，而寻找新型独特的解决方案。

当然，这种决心不是以意大利国家控制力来实现的。拥有丰富文化艺术遗产的意大利，要跨越纯艺术与应用艺术间的樊篱，自然并非难事。问题在于这场变革的操作将由谁来担任，变革暴露出来的各种问题，是否要通过激烈的辩论和运动加以探讨，以及是否有必要最终规范出一个严格意义上的行业。在英、德等国看来非常严肃的这些问题，而在世纪之交的意大利似乎连问题的本身都不存在，此时的工艺美术变革正以一种缓慢而平静的方式展开。

二、设计思想的启蒙

由市场需要带动的工业发展，毕竟在工业水平低下的那个年代，市场需要是具有摧枯拉朽般力量的。但是热闹的工厂机器轰鸣声也无法掩盖文化界对工业革命的思考。因为不论是在北方工业城市的大型工厂里，还是在小城镇的家族式作坊中，传统美学观念都遭遇着前所未有的冲击。如何使美学和生产技术在新工业文明中再次融合，成为意大利设计，也是西方设计在这一时期的核心问题。

与英国亨利·科尔（Henry Cole）有着相似设计思想的意大利设计批评家卡米利奥·博伊托（Camillo Boito）就是现代设计思想蒙起的代表性人物。卡米利奥·博伊托对以“师傅带徒弟”为核心的传统工艺生产模式深恶痛绝，主张顺应工业生产需要，培养能适应新工业技术的工程师做产品设计。1892年，博伊托开始主编《意大利装饰与工业艺术》（*Arte Italiana Decorative*）杂志，这本杂志与三年后贝加莫工艺美术学院（Istituto D'Arti Grafiche Di Bergamo）主办的《商场》杂志一起，成为当时具有折中主义思想的重要设计刊物。尽管博伊托的思想仍残留了些折中主义，但是，他毕竟为日后强调技术理性的现代主义思想奠定了基础。

设计教育方面，成立于1863年的米兰理工学院是当之无愧的设计思想发祥地。这所赫赫有名的学院为意大利培养了无数具有国际水准的建筑师，成为明星设计师的摇篮。与坚持现代工业模式相对立的另一派手工艺精英，聚集在意大利著名哲学家拜纳德托·克罗齐（Benedetto Croce）的周围，他们对工艺美术的纯精神式探讨足以使其摆脱尘世，摆脱工业化生产带来的局限，这也是意大利20世纪六七十年代“激进设计”“反设计”的思想根源。

尽管工程技术领域、工艺美术界及理工院校都开始注意“美学”与“技术”之间不和谐的问题，尽管他们也都意识到美学改革的必要性，尝试着以不同的方式来解决两者的冲突，但是，人类似乎永远无法逃脱历史铸造的牢笼。此时此刻的美学运动始终是非常有限的工艺美术改良，而彻底推翻以手工艺生产模式为基础的美学范式，将动摇整个传统社会的道德根基，触痛传统社会的每一根神经。

三、李伯特风格与卡洛·布加蒂

也许是受到威尼斯对外贸易传统的影响，意大利很早就非常注重对外经济贸易的发展。如果说1881年米兰举办的全国博览会——到处充斥着繁复的巴洛克、罗可可装饰造型方式还停留在沿袭传统民族风格的话，那么，1902年都灵国际博览会就是真正意义上面向世界的一次盛会。在这次博览会上，意大利出现了焕然一新的所谓“李伯特风格”（Stile Liberty），这种风格与19世纪末20世纪初在欧洲大陆盛行的所有美学改革运动一样，同属于“新艺

术”（Art Nouveau）风格。

李伯特风格的源头来自伦敦奥瑟·拉森比·李伯特（Arthur Lasenby Liberty）在1875年创建的李伯特公司，这家公司以销售印有花形的织品为主，所以“李伯特风格”又被称作“花样风格”（Stile Floreale）。自1903年以来，该公司的许多产品都由乔治·沃顿（George Walton）设计，而对于公司内部的设计师，李伯特家族严格执行着一种不署名的设计政策，以统一“李伯特”品牌的形象。他们在家具产品的开发上表现得尤为突出，然而，真正使其名扬海外的关键因素却是意大利“李伯特风格”在国际上的确立。由于该公司的产品多是从东方国家引进的民族制品，因而被世人称作英国的“东方货栈”（Oriental Warehouse），因此，意大利“李伯特风格”实际上是多种民族风格的糅合体。

“李伯特风格”主要被用于建筑和装饰艺术品，而不是工业产品或平面设计。如1901—1903年建造的卡斯蒂廖尼广场建筑（Palazzo Castiglioni）。又如与卡洛·贞（Carlo Zen）齐名的著名家具手工艺大师尤金诺·夸尔蒂（Eugenio Quarti）设计的家具，试图将外国风格式样与本土风格融为一体，在高超的手工艺技术支持下展现“李伯特风格”的魅力。陶瓷工艺上有代表性的是L'Arte Della陶瓷工厂生产的产品，该公司的艺术总监加里列罗·齐尼（Galileo Chini）设计的陶瓷作品就是典型的“花样风格”。

与欧洲其他国家同时出现的各种形式的“新艺术”运动一样，“李伯特风格”的核心思想是要创造出不同于以往的新美学范式，这与现代主义设计思想相距遥远；而且由于这种美学的确立不是建立在机械化大生产的基础上的，因而很难形成适合机械化生产的抽象几何美学，在当时有限的生产能力和技术条件下，其结果只能是产品生产成本高昂，普通百姓无力支付，最终成为富裕阶层的玩物。

在李伯特公司将“李伯特风格”传入意大利的过程中，涌现出一大批具有工艺美术革新思想的手工艺人，他们是卡洛·布加蒂（Carlo Bugatti，1855—1940）、尤金诺·夸尔蒂、维多里奥·瓦拉布雷加（Vittorio Valabrega）、乔万尼·布法（Giovanni Buffa）、齐达诺·莫雷蒂（Geatano Moretti）和卡洛·贞。其中卡洛·布加蒂是意大利工艺美术向设计转型过程中，最具有影响力的手工艺大师，与比利时的范德维尔德（H. Van De Velde）、西班牙的高迪（A. Gaudi）、苏格兰的麦金托什（C. R. Mackintosh），以及德国的贝伦斯

(P. Behrens) 齐名。

1856 年，卡洛·布加蒂出生于米兰。1888 年，他创办了自己的手工艺作坊。世纪之交，卡洛·布加蒂的作品多次在国内外展出。1900 年巴黎国际博览会上，布加蒂展出的带有流苏装饰和镶有金属花纹的椅子（见图 2.3.1），获得了银质奖。这件具有“李伯特风格”的家具作品暗藏着埃及文化的印记，是意大利开拓非洲殖民地的产物。布加

蒂设计风格显然受到了同时期英国威廉·莫里斯的影响，他做的许多所谓“完全艺术品”（Gesamtkunstwerk）风格⁽¹⁷⁾的室内设计——如 1900 年为伦敦齐里·弗劳斯（Cyril Flowers）做的“First Lord Battersea”室内设计——便是最好的佐证。

卡洛·布加蒂事业的顶峰时期，也正是意大利“李伯特风格”的成熟期。卡洛·布加蒂在 1902 年召开的都灵国际博览会上展出了四个室内设计作品，其中，“蜗牛屋”的“眼镜蛇椅”（Snail Room Cobra）（见图 2.3.2）获一等奖，从此布加蒂在国际上声名鹊起，设计委任项目也纷至沓来。但是，博览会之后的第二年，卡洛·布加蒂突然卖掉了自己在米兰的装饰公司，移居法国的巴黎。

1910 年，卡洛·布加蒂转向绘画创作，意大利“李伯特风格”也随之逐渐走向衰落。20 世纪 60 年代，“李伯特风格”又以“新李伯特”运动再度复兴，可见该风格的顽强生命力，具体内容将在第五章中详细介绍。

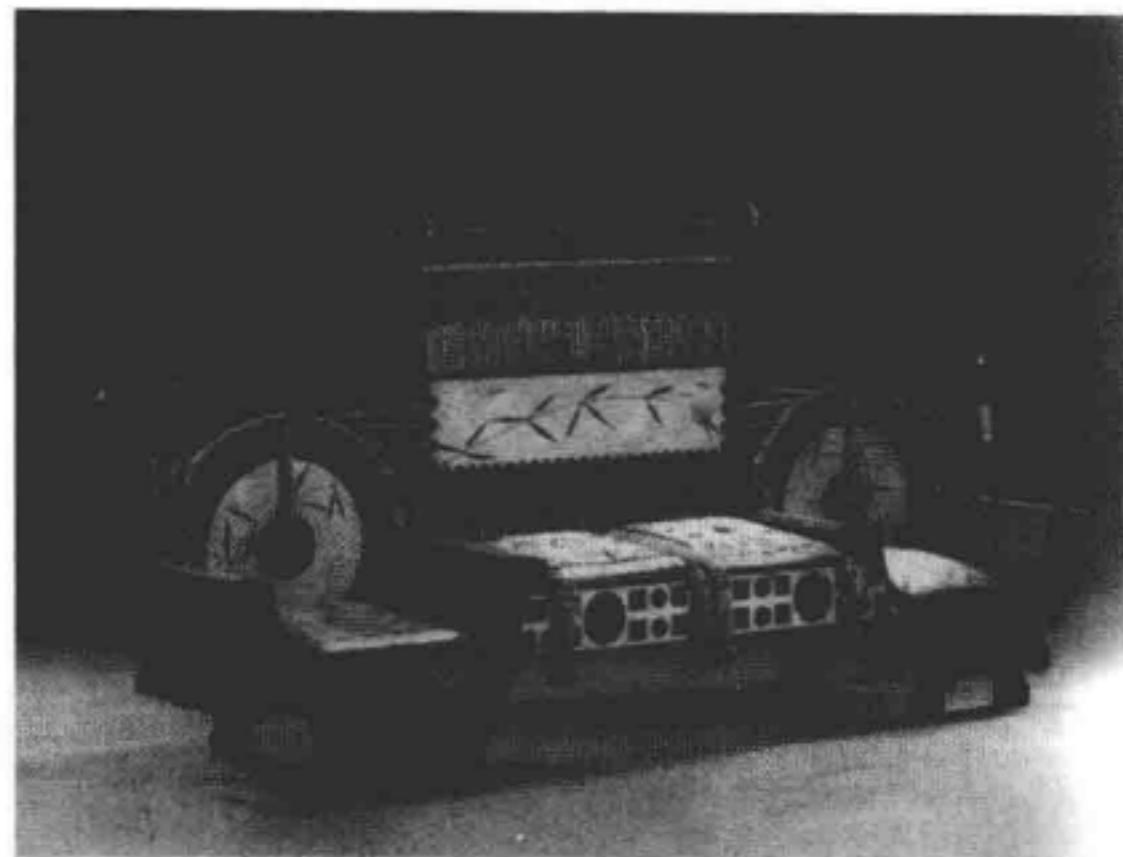


图 2.3.1 带流苏装饰和镶有金属花纹的椅子，
卡洛·布加蒂设计，1900 年

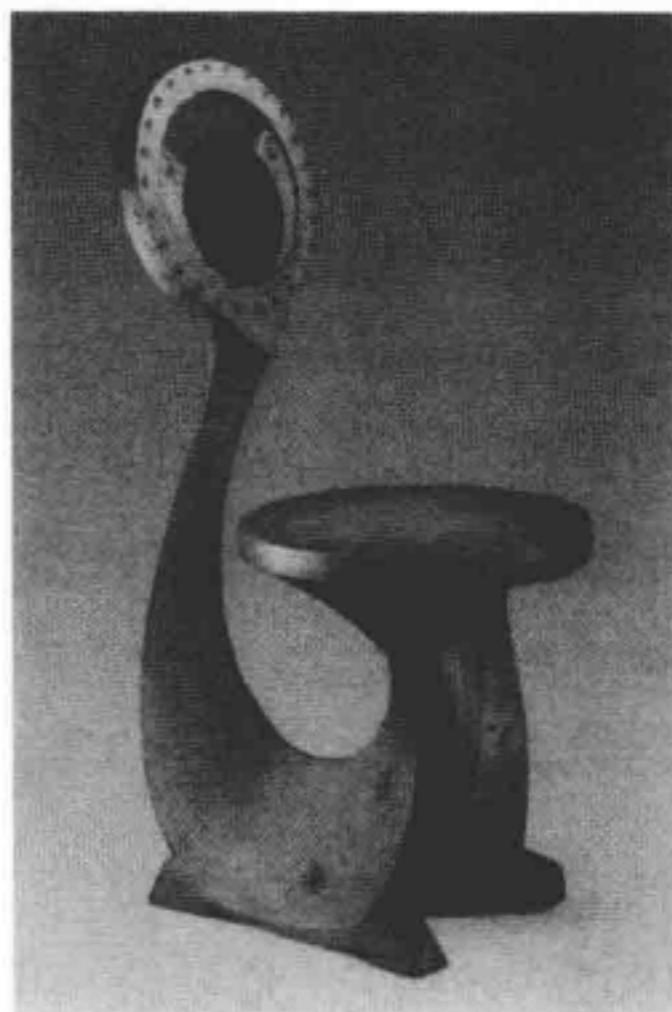


图 2.3.2 眼镜蛇椅，卡洛·
布加蒂设计，1902 年

3

第三章 意大利设计的早春 (1911—1925)



意大利社会的真正繁荣出现在 20 世纪最初十年，财政预算第一次达到收支平衡，水利的广泛应用促使廉价电力发展和工业企业迅速崛起。十年间，意大利对外贸易从一亿两千四百万英镑增加到两亿一千三百万英镑，这些成就是与时任首相的焦利蒂的努力分不开的，因此被历史学家称为“焦利蒂时期”。

20 世纪初十年社会物质财富的积累，加上意大利人精神上的极度压抑，促使文艺思想上出现了自意大利统一后的第一次大波澜——“未来主义运动”。该运动首先由文学界发起，后来渐渐渗透到意大利现实生活的各个角落。当然，也对设计的发展产生了重大影响，特别是在建筑设计和平面设计领域。

一、未来主义运动

1909 年 2 月 20 日，意大利诗人、作家兼批评家托马索·马利涅蒂 (Filippo Tommaso Marinetti, 1876—1944) 在法国《费加罗报》(Le Figaro) 上发表了“未来主义宣言与纲领”(the Foundation and Manifesto of Futurism)。宣言中宣称：“我们将因世界增添了一种新的美丽景观而自豪，那就是：速度美。”从此拉开了意大利“未来主义”(Futurism) 运动的序幕。

19 世纪 90 年代，马利涅蒂曾在巴黎 Sorbonne 学院学习法律专业。1905 年，他回到米兰创办了 *Poesia* 杂志，作为联系整个欧洲文学家和艺术家的桥梁。马利涅蒂拒绝传统的文学和平面设计法则，喜欢无秩序的、随机的平面构

图形式，这种主张与宣扬立体主义的艺术家们遥相辉映（见图 3.1.1）。当然，这种制造混乱，崇尚机械美、崇尚革新的主张后来也得到了纳粹的支持。在现代主义设计形成的架构中，未来主义为后来的结构主义和 20 世纪 20 年代出现的新平面设计开了先河。

1. 平面设计

1798 年，奥地利剧作家 Alois Senefelder 发明了一种成本低廉且效率很高的石版印刷技术。1848 年，这种技术的印刷速度可达到每小时 10 000 份。19 世纪 70 年代彩色印刷技术出现，于是，19 世纪末便成了世界海报设计蓬勃发展的黄金时期。但是，意大利的海报设计直到第一次世界大战前后才兴起，比法国、英国和美国晚了二十多年。马利涅蒂发起的这场运动对意大利平面设计产生的冲击尤为突出。

首先，是未来主义对平面设计中版式设计的影响。1910 年，未来主义作家乔万尼·帕皮尼（Giovanni Papini）在佛罗伦萨创办了一本具有未来主义思想的杂志 *Lacerba*。1913 年，马利涅蒂在该杂志上发表文章，阐述自己的版式设计思想。该杂志两星期出版一期，发行量达两万份，大部分读者是工厂工人。当然，这本杂志的版式风格相当前卫，三十年后再看也不会觉得过时。随后，在意大利的许多城市都可以见到与此相类似的自由版式宣传单张或是出版物。

1914 年，马利涅蒂出版了自己的第一本，被他称作是“自由表达”（Parole In Liberta）的书 *Zang Tumb Tumb*（见图 3.1.2）。这本似乎是用文字画出来的书，热情洋溢地赞颂了黎波里战役（Battle Of Tripoli），试图通过文字的大小和排列表现音乐的韵律美。在马利涅蒂看来，语言中的文字在文章中是占有不同分量的，文字不仅仅是符号，它们还有表达自身形象的权利。这样一来，在版式设计上就有突破陈规、形成新式样的



图 3.1.1 诗歌书写，托马索·马利涅蒂设计，1919 年



图 3.1.2 封面设计，托马索·马利涅蒂设计，1914 年

可能性。这种独特的版式设计包含单词和字母的自由排列，以及变化不同大小字号组成图案化的页面。同时，这种变革也改变了自印刷技术发明以来就一直沿用至今的传统阅读习惯，堪称平面设计发展史上一次大胆的尝试。

当然，这种胆大妄为的版式革新，事实上也并非未来主义者们的创举。早在 1897 年，法国诗人马勒美（Mallarme）就曾经出版过一篇二十页的诗《掷骰子》（*Un Coup De Des*），不仅打破了传统的排版习惯，而且赋予这种版式以内涵。马勒美把展开的书页作为一个完整的空间，在两个相对的页面中书写诗句，这样便可以达到他想要的所谓“韵律与格式的自由”。他把这种形式与音乐相比，空白页面代表沉默，而尺寸大小不同且排列错落有致的文字就是跳动着的音符。未来主义运动的领袖马利涅蒂是否是受马勒美的启发我们不得而知，但是，有一点是肯定的，那就是两人的基本出发点是共同的——要给传统思想和习惯以重创。

毫无疑问，版式设计的自由需要有相应技术支持，而这些自由版式对于传统活字印刷技术显然是个不小的挑战，这便是未来主义对意大利平面设计的另一个影响。马利涅蒂在 *Zang Tumb Tumb* 的印刷过程中采用了非传统的照片腐蚀技术，这比木板字体印刷灵活得多。画家阿丹诺·索菲奇（Ardengo Soffici）在他的诗集 *BIF & ZF + 18* 印刷过程中采用了现成图片、字体拼接等技术，这些手法被后来德国达达主义艺术家们竞相模仿。未来主义者们鄙视传统文化，他们希望通过这些自己动手印制的刊物和海报表达对现代生活的认识。（见图 3.1.3）

在未来主义平面设计师中，最具有代表性的是福尔图纳托·德佩罗（Fortunato Depero, 1892—1960）和贾科莫·巴拉（Giacomo Balla, 1871—1958）。1914 年，两人一起参与了罗马“未来主义重建者联合体”宣言（the Futurist Reconstruction of the Universe）的发表。德佩罗曾做过大量未来主义风格的插图、海报、室内设计和家具设计。1927 年，他为出版商 Treves 在芒察（Mon-



图 3.1.3 《BIF & ZF + 18》诗集，阿丹诺·索菲奇设计的海报（1）

za) 第三届双年展设计了展位，这个展位设计简直就是一对巨大字体堆砌起来的雕塑。同年，他还出版了个人作品集《未来主义者德佩罗》，由菲德莱·阿扎里 (Fedele Azari) 负责出版，这本书比常规的 A4 纸大些，其装帧手法也别具一格，使用了两个巨大的锁扣，是未来主义平面设计的经典作品之一。

未来主义风格设计师贾科莫·巴拉早年因绘画而成名，但和许多未来主义者一样，他并不把自己局限在特定的表达媒介中。1912—1915 年，他为杜塞多夫 (Düsseldorf) 的 Lowenstein House 作坊制作了彩绘家具，试图使其现代主义设计作品投入工业化生产。20 世纪 20 年代，他为意大利的“Albisola”公司做了些具有未来主义风格的陶瓷作品。

未来主义极端的表现手法往往显得非常幼稚，但是，当这种简单而直率的表现手法被运用到广告宣传画中，其强烈的效果就凸显了出来。在推动意大利平面设计方面，米兰的一家饮料企业——坎帕里公司 (Campari) 起着重要的作用。

坎帕里公司是个具有悠久历史的传统企业。公司创始人戴维·坎帕里 (David Campari) 的父亲加斯帕尔·坎帕里 (Gaspare Campari) 曾经营着一家咖啡馆，并亲自调制各种各样的饮料。虽然没有做广告，口碑却很好。1885 年，戴维在父亲产业的基础上注册这家企业时，年仅 18 岁。企业原来的名称为“Bitter All'Uso D'Hollanda”，后来简化为“坎帕里”，并开始实施广告战略。1889 年，坎帕里公司在报纸上做了意大利最早的广告。1894 年，莫拉 (G. Mora) 为坎帕里公司设计了企业形象，但是坎帕里公司对统一企业形象一直缺乏深刻的认识，其他企业忙着保护和宣传自己的品牌和标志，而戴维·坎帕里却信奉“酒香不怕巷子深”，因而使自己企业的形象不断变化，缺乏统一的造型语言。

20 世纪初，公司的广告设计得到迅猛的发展。坎帕里公司先后聘请意大利著名艺术家马塞罗·杜多维奇 (Marcello Dudovich) 和莱奥内塔·卡皮耶罗 (Leonetta Cappiello) 为该公司绘制海报，杜多维奇的作品较为传统，一副绅士风度，并不着重强调企业的名称和抽象标识，只是沿用着传统的思维模式，以显示其教养。而莱奥内塔·卡皮耶罗则截然相反。这位曾在“巴黎海报设计之父”朱利斯·齐雷特 (Jules Chéret) 门下学习过平面设计的多产的设计师，更强调大众消费品位，常常采用黑色背景上绘制强烈人物造型的手法，颇有些未来主义的味道。

20世纪20年代，坎帕里公司还大规模地聘请意大利著名设计师为它做广告设计，包括前边提到的未来主义设计师福尔图纳托·德佩罗，另外还有为奥利维蒂公司、皮瑞里公司、IBM等公司做过平面设计的布鲁诺·穆纳里（Bruno Munari, 1907—1998），以及工业产品设计师马塞洛·尼佐利（Marcello Nizzoli, 1887—1969）等。如1926年，尼佐利为该公司设计的海报“Bitter And Cordial”（见图3.1.4）。马塞洛·尼佐利和布鲁诺·穆纳里正是在未来主义运动中初露锋芒，而两人对意大利设计的最重要贡献却是在第二次世界大战结束以后。



图3.1.4 坎帕里公司的标准字体，布鲁诺·穆纳里设计，1965年

2. 建筑设计

事实上，未来主义运动在建筑领域的影响相当有限，它基本上停留在1914年的一份“未来主义建筑宣言”的发表上，以及同时展出的年轻建筑师安东尼奥·圣埃利亚（Antonio Sant’Elia, 1888—1916）绘制的具有未来主义思想的“新城市”城市规划草图（La Citta Nuova）上（见图3.1.5）。

1905年，年仅17岁的安东尼奥·圣埃利亚获得了科莫技术学校的注册建筑师资

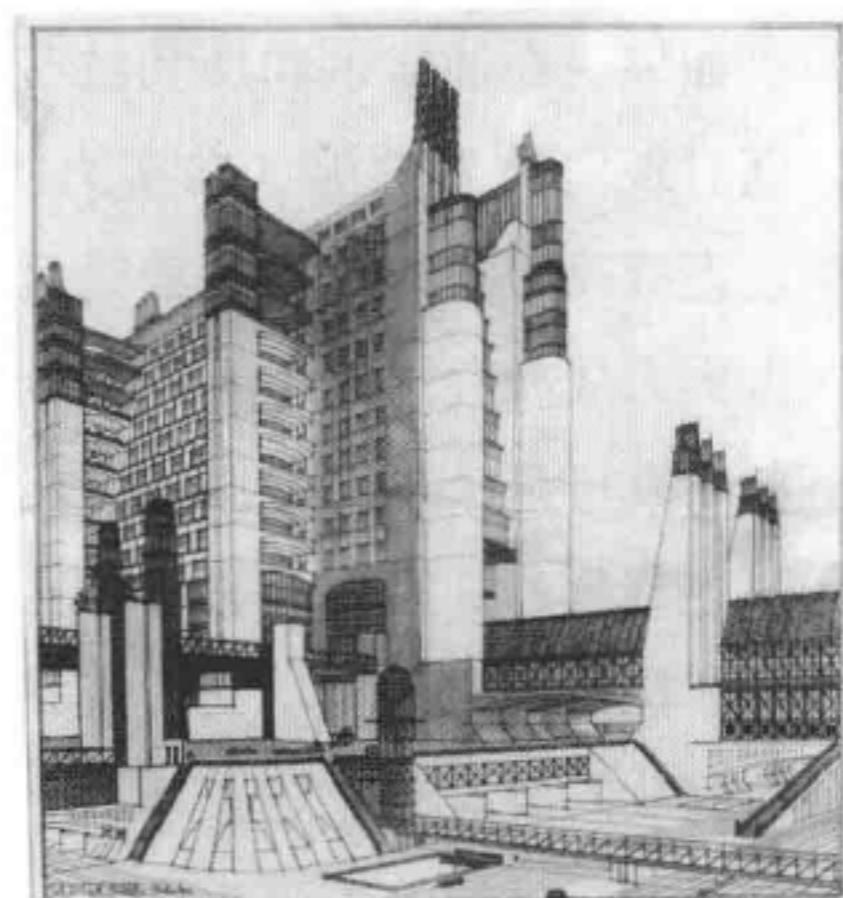


图3.1.5 “新城市”城市规划草图，安东尼奥·圣埃利亚设计

格，并来到米兰。他先是在维罗莱斯·卡耐尔（Villoresi Canal）公司工作，后来，又为米兰政府做建筑设计。1911年，圣埃利亚入布莱拉学院（Brera）学习建筑，同年，为企业家罗密欧·朗加蒂（Romeo Longati）设计了一个小型别墅。1912年，他回到米兰，和他的朋友乌戈·纳比亚（Ugo Nebbia）、马里奥·齐亚托尼（Mario Chiattone）一起创办了一个名叫“新浪潮”（Nuove Tendenze）的组织。1914年，在他们的第一次展览上，安东尼奥·圣埃利亚展出了自己的未来主义建筑草图。这些未来主义建筑师认为：建筑不应受到任何历史规则的制约，由于思想在变，建筑形式也理应随之更新。

总之，未来主义是第一次世界大战前后欧洲众多先锋派运动之一，也是意大利自统一以来的首次文艺思想变革。虽然未来主义运动既没有为意大利设计带来某种特定的风格形式，也没有在美学与工业生产的不和谐问题上提出更有益的改革方案，但是，未来主义运动的确张扬了对待工业文明的一种积极态度。未来主义者们以极高昂的热情表达了他们对机器、速度和活力的赞美，这不仅相对于“艺术与工艺美术运动”和“新艺术运动”的工艺美术师们，甚至相对于德国工业同盟、荷兰风格派和俄国构成学派来说，都更进了一步。因为，从反对机械化生产到认可这种生产方式，再到对工业文明热情洋溢的赞颂，未来主义无疑完成了观念上的第二次级数式飞跃。

当然，这种当时极为超前的思想出现在意大利，也着实耐人寻味。

意大利强有力的文化艺术与其羸弱的政治、军事控制力形成了强烈的反差。如果说在加富尔和加利波蒂领导下的统一运动，还多少体现了意大利民族面对现实世界的勇气和实力的话，那么，随后在普、奥萨多瓦战役和普、法色当战役中获得威尼提亚地区和罗马，最终实现国家统一，以及作为第一次世界大战战胜国的意大利却颗粒未收这几件事上，意大利人在国际和军事事务中真可谓丢尽了脸面。有历史学家认为，如果统一后的意大利由深谙议会民主制度的加富尔一直管理至今，那么，民主制度很可能会改变第一次世界大战前后的意大利历史。但是，这个假设恐怕终将无法在意大利出现，软弱而腐败的政府越来越使意大利人失望，最后，在焦利蒂的怂恿下，在人民的无奈中，极端的法西斯政党控制了意大利。

显然，激进的未来主义思想是第一次世界大战前后意大利政治现状的折射，是意大利民族复兴愿望的体现，是意大利人当时心理状况的真实写照，

也是他们内心深处屈辱、愤懑和不满心态的宣泄。

尽管未来主义运动对意大利设计是一次精神上的洗礼，但是，它的那些极端思想在当时毕竟缺乏根基，随着第一次世界大战的结束，这场轰轰烈烈的运动也逐渐销声匿迹了。未来主义运动的影响面大部分集中在绘画、雕塑、染织和平面设计这些不需要强大物质实力支持的领域，在改变工业生产方式和人类生活习惯等物质因素占优势的事务中，它的作用就没有那么明显了。此时工业企业家们并未跟着这种狂热主张而天马行空，他们中的大多对现实需求和功能化产品倾注了更多的热情。

而第二次世界大战期间，法西斯政权又继承了未来主义的某些思想，但不久便随着战争失败而告终。直到20世纪80年代，人们又能在波乐德主义运动（Bolidismo）中寻回未来主义的旧梦（详见第七章）。

二、现代工业中的功能主义思想

19世纪与20世纪之交，意大利的电子工程技术在借鉴德国工业的基础上日渐成熟，一大批电子设备企业纷纷成立，如阿尔塔伊塔利亚集团（Societa Alta Italia）、爱迪生电器意大利公司和耐力公司（Negri），等等。而这些企业将电子技术运用于家用电器产品，事实上，是开拓了一些崭新的设计行业。

20世纪最初十年经济的快速增长，增强了意大利企业的信心。第一次世界大战结束后，一时间物资的短缺也成为促进工业发展的强心剂。人们掀起了购物狂潮，民用工业生产呈现短暂繁荣。同时，英美新兴工业企业取得的巨大成功，也使不少有抱负的企业家跃跃欲试，希望参照美英现代化的企业制度，开创自己的事业。

北方工业城市的许多大型工业企业就是在这种背景下形成的。由于这些企业生产的产品概念较新（如打字机、煮咖啡器、汽车等），使用的大多是新型生产材料（如钢、铁等），同时，由于这些企业面对的是大众市场，不得不采纳现代化的生产模式，因此，美学传统束缚在这里相对较小，意大利现代设计监护人的重任，自然就落在了这些企业的肩上。⁽¹⁸⁾

1. 电器

在推行现代企业制度和倡导设计思想方面，家用产品生产企业奥利维蒂

公司（Olivetti）在意大利起着不可替代的作用。1908年，由卡米洛·奥利维蒂（Camillo Olivetti，1868—1943）创办的这家打字机生产企业，在整个20世纪的发展过程中，不论是在产品设计、平面设计方面，还是在设计师的培养和推介方面，都为意大利做出了卓越的贡献。

卡米洛·奥利维蒂出生于都灵附近的伊维拉市（Ivrea），曾在都灵理工学院（Politecnico Di Torino）学习过工程技术，他的导师加利莱罗·费拉利斯（Galileo Ferraris）是位电磁学领域的著名学者。1893年，他随同导师一起参加了在美国芝加哥举办的电子学术会议。随后，卡米洛便留在斯坦福大学学习物理学，课余时间也到美国的公司做助理工程师。在美国的学习和工作经历，使卡米洛·奥利维蒂不仅对现代化的生产管理和运作有了深刻认识，并且对新型机电产品应该有怎样的外观形成了自己的观点。1911年，当卡米洛设计意大利有史以来第一部打字机M1时，脑子里充斥着功能主义的设计思想。他认为，打字机的首要意义在于它的使用，而“不应该让它成为客厅不合时宜的装饰品”。同年，M1型打字机在都灵的一个大型工业博览会上展出，被媒体称为“强悍和优雅”的完美结合体。在意大利设计发展史中，M1型打字机具有划时代的意义，因为它标志着一种不同于传统工艺美学范式的现代主义设计美学的诞生，即“机器美学”在意大利形成。（见图3.2.1）



图3.2.1 M1型打字机，卡米洛·奥利维蒂设计，1911年

我们通常理解的产品功能往往局限在产品的使用方面，事实上，产品的生产环节一样存在着需要设计师认真考虑的功能因素。奥利维蒂公司自从推出了M1型打字机后，便迅速成长起来。但是，公司这种对功能的认识却依然

与美国原汁原味地从生产角度出发考虑产品形态，存在本质上的区别。20世纪20年代，卡米洛派自己的儿子阿德里亚诺·奥利维蒂（Adriano Olivetti，1901—1960）赴美国，目的就是要获取批量化生产技术的第一手资料。在阿德里亚诺回国后，奥利维蒂公司的产品美学观才真正与产品使用和生产环节上的功能要素有机地结合在了一起。

2. 汽车

与奥利维蒂公司M1型打字机同样具有划时代意义的，是汽车生产领域执牛耳者——菲亚特汽车公司同年推出的“零度”（Zero）汽车（见图3.2.2）。这款由法利那汽车造型工作坊（Farina）设计的车型，符合标准化零部件、批量化生产的现代生产要求，是对美国福特“T”型车的回应。1912—1915年，“零度”车经多次改进，终于成为意大利有史以来第一部适合中产阶层的量产车。

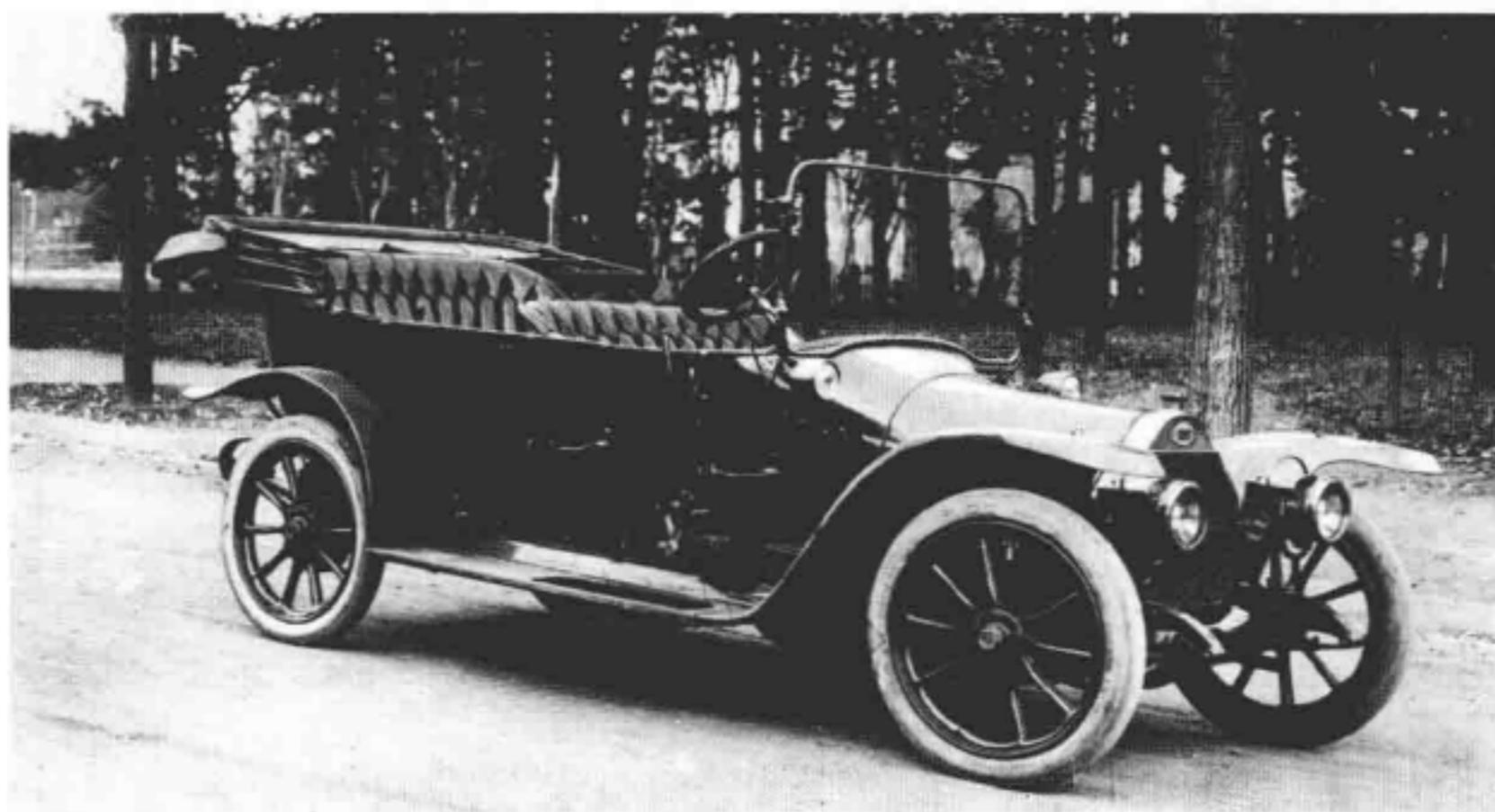


图3.2.2 菲亚特汽车公司1911年推出的“零度”（Zero）汽车

无独有偶，受到现代工业思想洗礼的菲亚特公司创始人乔万尼·阿涅利，与卡米洛一样，也曾经赴美参观过福特汽车公司。来到纽约后，他被这个庞大而富有勃勃生机的现代化城市深深地吸引了，于是决心带领菲亚特朝着美国那种批量化的生产模式转变。经过几年的改制，菲亚特汽车公司终于形成了自己的工程工业模式（Engineering Industry）。1914年，在采用了福特流水线模式后，菲亚特汽车公司的年产量达16 000辆，获得了巨大的商业成功，被人们尊称为工程技术领域的“美国岛”——从工业结构层面上来说，这一状况至今仍未改变。

在以菲亚特为首意大利汽车产业迅速崛起的过程中，都灵——这个恐怕是世纪之交世界上唯一具有如此庞大規模的汽车生产聚集地，始终是汽车生产和设计的天堂。据统计，1907年意大利有71家汽车企业，而近一半都设在都灵。而在当年由于经济疲软而造成大量中小型企业倒闭的时候，都灵的汽车企业中仍然雇用着6500名员工。⁽¹⁹⁾成熟的企业制度和完备的生产条件是汽车工程技术发展的坚实后盾，在技术革新和设计发展上，这里有着惊人的潜力。例如，都灵另一家由赛车手维琴佐·兰西亚（Vincenzo Lancia）创建的著名汽车企业兰西亚汽车公司（Lancia）于1921年推出的Lambda轿车（见图3.2.3），就是汽车设计发展史上的一次重大变革。以生产优雅中型轿车闻名的兰西亚汽车公司推出的这款车型，最早完成了一体化车身的设计，成为日后轿车生产企业竞相模仿的对象。

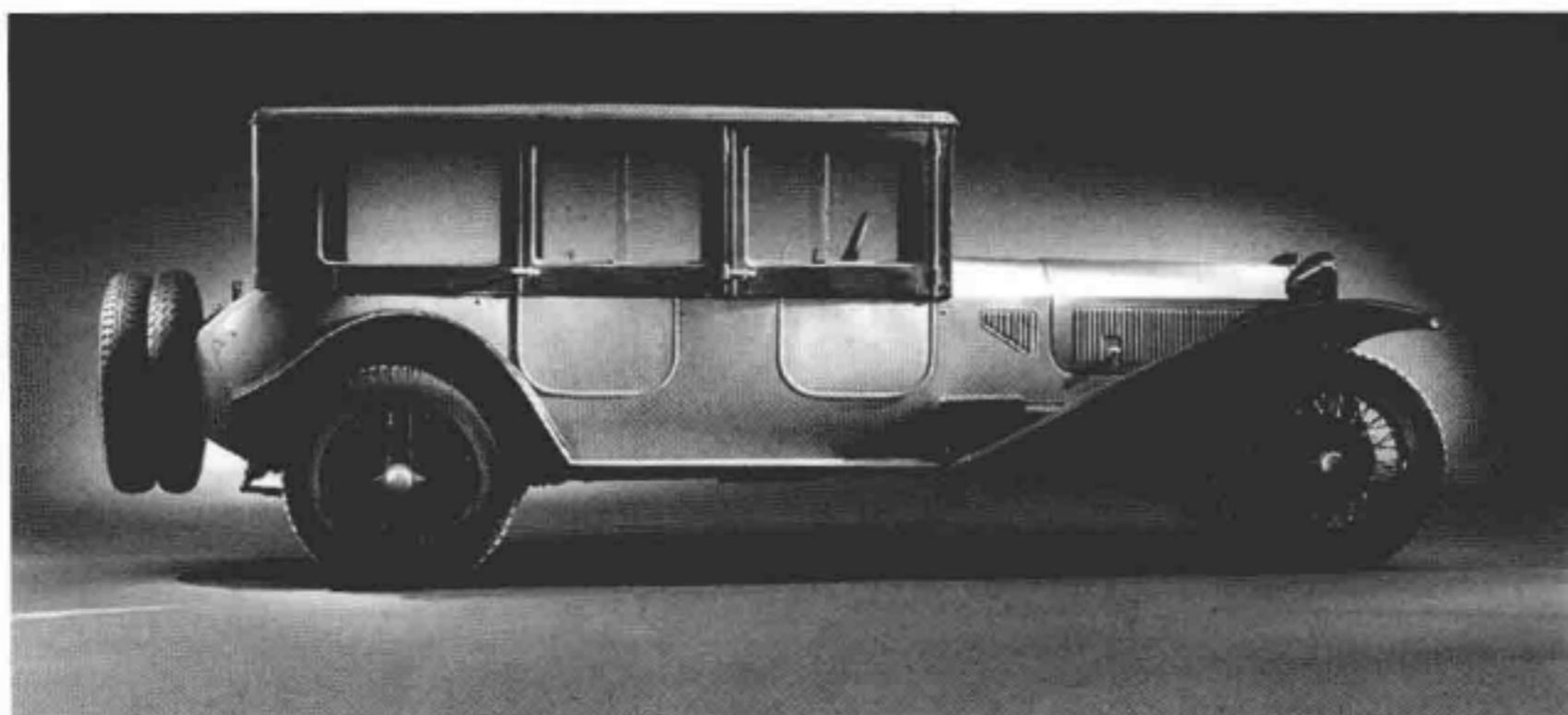


图3.2.3 兰西亚汽车公司于1921年推出的Lambda轿车

在都灵，甚至在意大利，像菲亚特这样走批量化生产道路的企业都不多见。尽管意大利的汽车企业已经开始尝试运用先进的机器设备和生产技术来组织生产了，但是，这些技术设备的运用毕竟不如美国那么彻底，它们在市场中的立足点往往是高超的技术和卓越的品质，而非规模和产量。在汽车行业，似乎这类思想只有在豪华轿车和赛车制造上才有可能大展拳脚。位于离米兰不远波特罗（Portello）的阿尔法·罗密欧汽车公司（Alfa Romeo）就是一例。

公司名称中的Alfa是“朗巴底汽车生产企业”（Anonima Lombardy Fabbri-ca Automobili）的缩写。这家企业的前身是“Società Italiana Automobili Dar-racq”公司。这家公司于1906年建立，以生产廉价车为主，没多久就濒临破产。1909年，阿尔法汽车公司成立后，决心重振米兰形象，采用了红十字加

上“维斯康汀龙”（Visconti Dragon）作为其标志。之后，阿尔法公司便一直热衷于赛车的制造。1913年，公司推出了第一款跑车40/60 Hp Corsa，最高速度达147公里/时。1914年，工程师尼科罗·罗密欧（Niccolò Romeo）加入该企业，并在第一次世界大战后将自己的姓氏放在公司名称中，组成了如今见到的企业名称“阿尔法·罗密欧”。

在尼科罗·罗密欧加入公司的同一年，公司推出了一款类似于泪滴造型的赛车40/60 Hp Areodynamica（见图3.2.4）。这款由卡斯塔纳工作室（Castagna）设计的符合空气动力学原理的赛车，已经能达到当时的最高时速。从赛车设计符合空气动力学原理，以达到最高时速的角度上看，这款车的确遵循着功能主义的设计原则，但是，在满足高速行驶的同时，它却忽略了行驶中的平稳性、安全性。因此，功能主义考量在当时的意大利显然还相当不成熟，处于初级阶段。1922—1923年，古塞裴·麦罗西（Giuseppe Merosi）设计的RL车被认为是阿尔法汽车公司的第一个里程碑，这个系列的车型中既有跑车，也有旅行车。RL系列中的第一款高速且具有高可靠性的车Targa Florio，有一个船形的前脸，曾在著名的“西西里一千公里道路赛车”（Mille Miglia）中获得过第二、第三和第五名的好成绩，使世界对米兰汽车工业刮目相看。

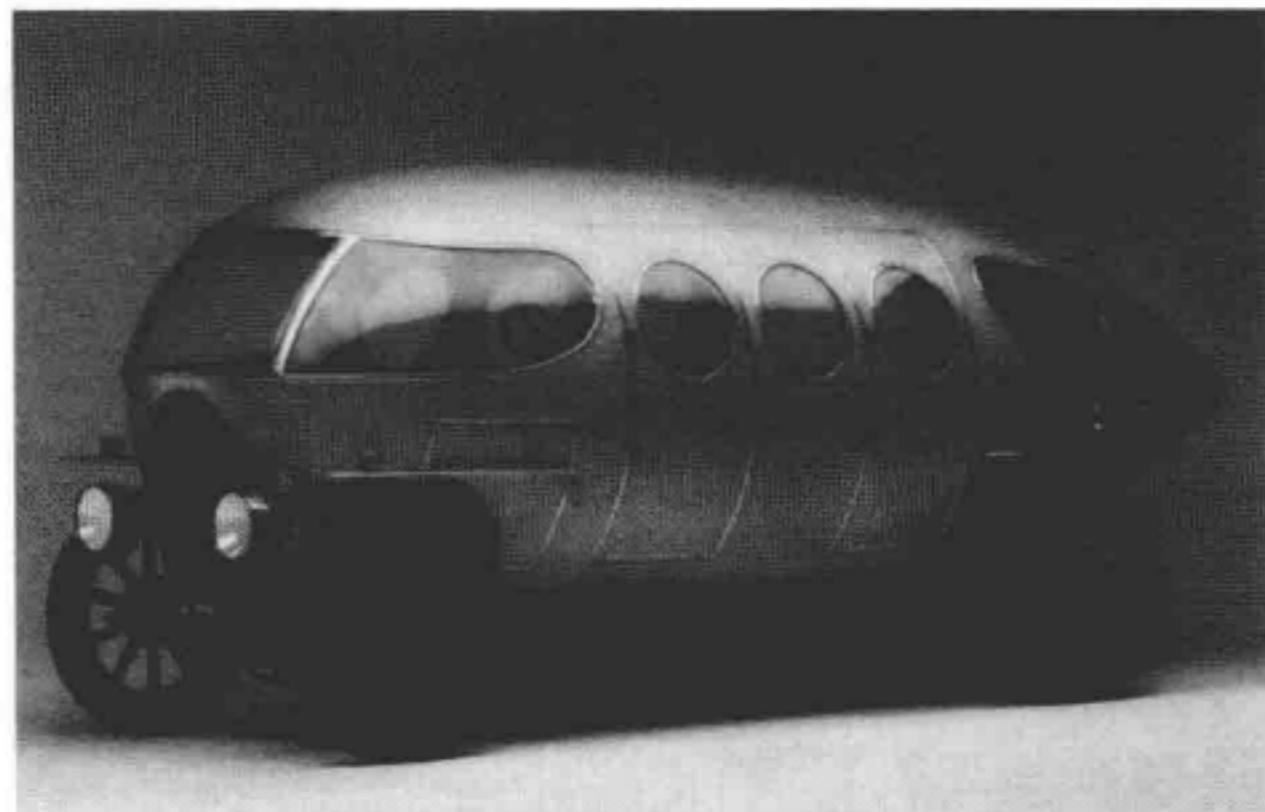


图3.2.4 1914年，阿尔法·罗米欧汽车公司公司推出的赛车“40/60 Hp Areodynamica”

正是由于企业的发展策略不同，阿尔法·罗密欧汽车公司的产量远不能与菲亚特相比，1912年的它年产量仅为200辆。即便如此，意大利以阿尔法·罗密欧汽车生产企业为代表的强调高品质的汽车生产模式，依然受到了国际汽车业界的肯定。据说，美国大名鼎鼎的汽车制造大王亨利·福特，无

论何时何地见到阿尔法·罗密欧公司生产的汽车，总会脱帽致敬。⁽²⁰⁾

3. 建筑

新兴工业不仅催生了大量新型产品，也改变了人类的行为模式，增添了人们新的功能需求，意大利的建筑业也感受着这种变化。原来散居于南方农村的农民，由于工业生产不断扩张需要招募大量员工，而迁往北方城市，于是带来了聚居人口所需要的新型住宅建筑。生产上，以往狭小的手工艺作坊，如今已经塞不下现代化大型生产设备，而工业厂房设计和建造成为企业家创业的当务之急。在这些建筑领域中，任何美学式样都不得不从属于功能的考量。对各种各样的现实需求的满足，决定着建筑的最终形态。

1919 年，由贾科莫·马特 - 特鲁克 (Giacomo Matté-Trucco, 1860—1934) 设计的著名的菲亚特汽车公司林古托工厂 (Lingotto)，就是早期意大利功能主义建筑的代表 (见图 3.2.5)。这栋厂房建筑内部有一个五层旋转楼体的结构，汽车成品可以在建筑的最顶层车道上试车。该建筑于 1921 年完工，而在设计之初，阿涅利就已经设想其不仅满足工厂生产的需要，也要达到宣传企业的效果，使其成为菲亚特汽车公司的标志。勒·科布西耶 (Le Corbusier) 在 1923 年发表的名著《走向新建筑》中介绍了林古托厂房建筑。作为 20 世纪早期混凝土建筑之一的林古托工厂，给伟大的师勒·科布西耶，以及后来的现代主义建筑师们很多启发，也为功能主义设计思想在意大利传播提供了有益的参照。

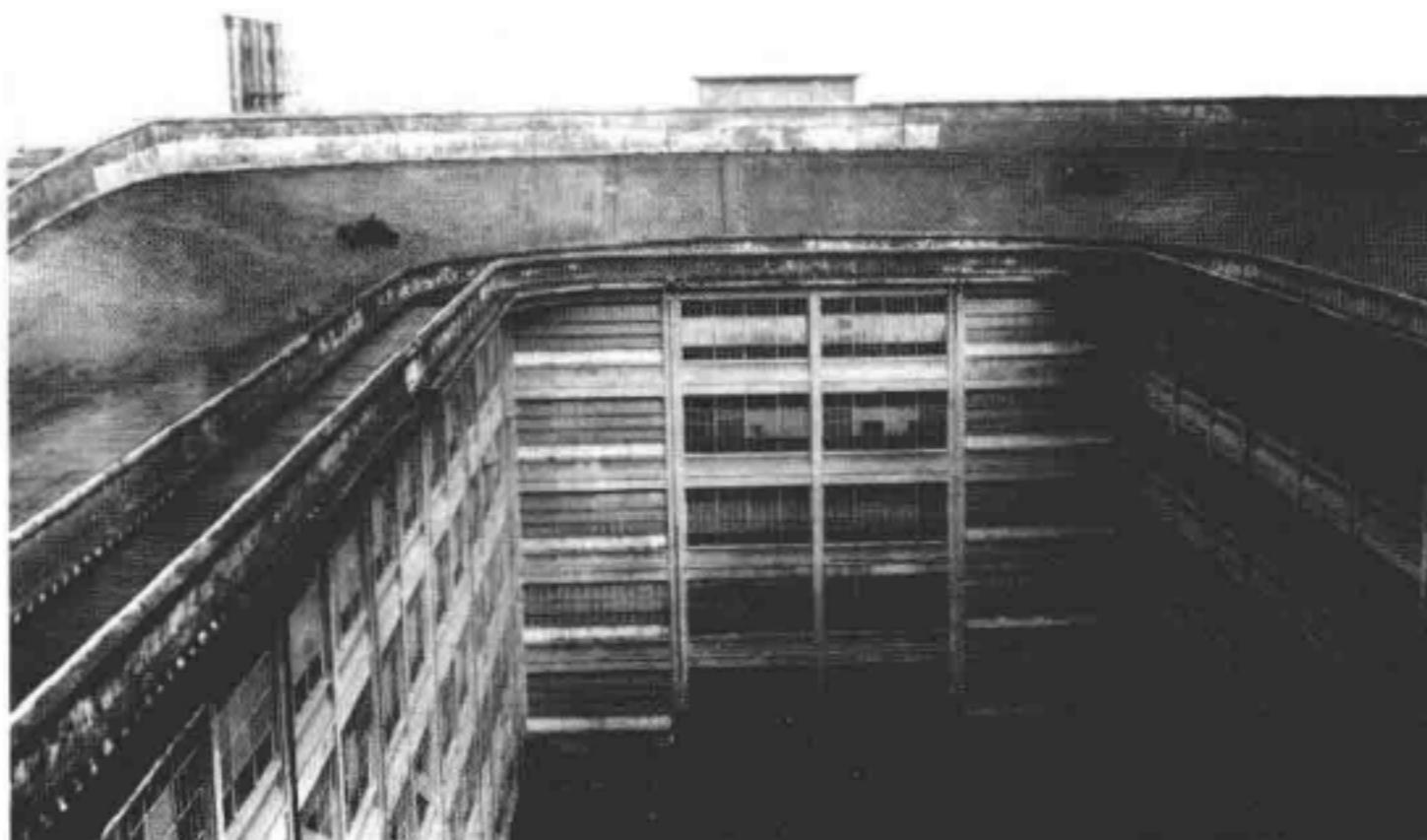


图 3.2.5 菲亚特汽车公司林古托工厂，贾科莫·马特 - 特鲁克设计，1919 年

总之，这些生产全新家用产品和工业用产品的新型工业企业，由于受到的传统美学束缚较少，并且由于当时的技术条件限制，无法支持风格上的过多表达，因而，功能主义思想、抽象几何美学极易在此生根。而对于另一些像家具、玻璃、陶瓷之类的有着悠久传统历史的产品生产，改革的步伐就没那么顺畅了。正如前文所述，这里独特的乡镇企业模式，或多或少地缓解了传统美学和现代工业间的冲突。

三、传统手工艺改革

1. 家具、金属制品设计

第一次世界大战前后，在北部重工业城市经历巨大变革的同时，意大利偏远乡镇也沐浴着现代工业文明的春风。如果说意大利大型工业生产企业正在进行的包括设计在内的各项改革，多少带有美国风味的话，那么，中部和东北部地区那些家具、金属制品、玻璃、陶瓷、纺织等传统轻工业乡镇企业，则可称得上是地地道道的意大利特产了。如前文所论述的，先进的机械设备和现代化的生产管理模式在这里确立了自己的合法地位，并不是以摧毁传统文化和审美心理为代价的。古老而厚重的意大利古代工艺美术传统，既没有像英国和德国那样在工业化进程中被完全抛弃，也没有像法国那样在一味强调传统、强调品质中对工业文明进行强有力的抵制。就这一点看来，意大利人中似乎有着与中国儒家思想相类似的“中庸之道”。

东北部地区的家具集散地——布连察（Brianza），就是意大利“高技术乡村工业”的一个缩影。这里的传统木制家具产量占意大利全国的三分之一，在产品层次上，基本上分为两类。一类是为南方农民家庭制造的粗陋而简单的家具产品，这些家具毫无品位可言，机器设备的介入和流水线作业方式确保了这些廉价的家具源源不断地流入大众市场。另一类则是针对大城市中产阶层消费群体的，这些作坊制造的家具不但手工精细，造型也非常时髦。总的来说，布连察地区的家具作坊基本上沿用着17世纪流传下来的传统家具样式，而此时，以“机器美学”为核心的新产品美学观尚未在意大利的上流社会占据其应有的地位。客户往往只满足于家具制作的精良，强调能彰显他们社会地位的贵重材质和精美手工艺，而家具作坊则常常以拥有高超手工艺技

术工人的多少来显示自己的实力。

20世纪20年代，这类沿用着19世纪家用产品传统生产模式的小型家族式企业比比皆是。例如：兰佐·弗劳（Renzo Frau）创建的弗劳椅家具公司（Poltrona Frau）以生产具有英国风格的简易家具闻名；卡西纳家具工厂（Cassina）的创始人塞萨·卡西纳（Cesare Cassina），在叔父吉贝托（Gilberto）的影响下，坚守着生产高品质产品的企业理念；位于米兰附近帕维亚市（Pavia）的波吉公司（Poggi）创立初期，以生产与建筑配套的家具为主，并以强调家具品质著称，等等。另外，还有1922年成立的金属制品企业扎尼与扎尼公司（Zani&Zani），在创始人塞拉菲诺·扎尼（Serafino Zani）的带领下生产手工精巧的银器产品，正是由于有了像弗朗查·扎尼（Franca Zani）和鲁吉·扎尼（Luigi Zani）这样具有高超工艺技术的人才，公司才得以专门生产复杂而精致的不锈钢和铝制日用品。

2. 玻璃、陶瓷设计

意大利的玻璃设计曾拥有辉煌的过去，但是在19世纪到20世纪之交这段时期里，相对于英国、法国、奥地利和美国来说，意大利玻璃生产与设计却是死气沉沉的。直到莫拉诺岛（Murano）出现了像维尼尼玻璃生产厂（Venini）这样的具有革新精神的企业，这种局面才终于被打破。

不可否认，维尼尼玻璃生产厂是意大利较早探索新玻璃设计概念的企业之一。工厂创始人保罗·维尼尼（Paolo Venini）来自科莫（Como）一个古老的吹制玻璃制造家族企业。20世纪20年代初，他厌倦了律师专业，毅然来到莫拉诺岛的一家名叫“里奥达”（Rioda）的玻璃制造厂学习玻璃工艺，他把自己的所有时间用到钻研各种高品质玻璃制造的工艺上。1921年，保罗·维尼尼与威尼斯的一位古玩学家贾克莫·卡盆林（Giacomo Cappellin）合作在莫拉诺岛创办了玻璃制品厂，聘请了许多大师级的玻璃吹制艺人。1923年，他们的作品在芒察（Monza）双年展（后来发展成为著名的米兰三年展）上崭露头角。1925年，保罗·维尼尼摆脱了传统油彩绘制玻璃的手法，并组建了属于自己的公司——维尼尼玻璃生产厂。

19世纪末创建于米兰的理查德·基诺里陶瓷作坊（Richard-Ginori）和成立于1906年的浴室陶瓷产品生产厂家伯茨·基诺里公司（Pozzi-Ginori）等一

些具有良好声誉的手工艺作坊也纷纷展开了工艺技术上的革新。1923年，吉奥·庞蒂（Gio Ponti, 1891—1979）成为理查德·基诺里陶瓷作坊的艺术指导，并为它设计了一套适于批量化生产的生产线。

总的来说，这一时期意大利家具、金属制品、玻璃、陶瓷等手工艺产品的设计，与20世纪五六十年代意大利的时装设计有些类似之处，因为两者的发展都与法国有着千丝万缕的联系。一方面，法国显然占据着这些领域的绝对优势，令意大利艳羡不已；另一方面，意大利在这些领域又的确有着自身的特色，虽然在国际上的地位难免屈居法国之后，但是，却依然能在欧美各国的上流社会找到一席之地。



第四章 现代主义在意大利 (1926—1945)



1922年秋，在法西斯党徒的高压下，意大利国王不得不邀请墨索里尼到罗马组阁。老谋深算的墨索里尼并没有急于暴露其独裁本色，而是在一个广泛的基础上建立了他的第一个内阁。但与此同时，他也不忘在内阁中增设一个名叫“公安总监”的特务机构，以监视那些与自己持不同政见的议员。不久以后，人民党与社会民主党相继分裂，法西斯一党独大，控制了议会。墨索里尼采取一系列的措施，使法西斯牢牢地控制住了政府机关、企业工会以及新闻出版机构。1925年，墨索里尼踢开了议会；1926年，这位信奉“一切之于我都是合法的”政客开始了在意大利近二十年的独裁统治。

在墨索里尼的统治下，意大利经济表现出前所未有的强势的国家控制。此时全国实行封闭自守的经济政策，限制资金流动，同时通过康采恩形式实现国家垄断。1933年，政府组建了IRI集团（工业复兴公司），向国家主要工业部门提供资金。1937年，又在钢铁、机械、电力、海运和电讯五个部门设立了控股集团。⁽²¹⁾不仅如此，墨索里尼还将高压统治延伸到了文化艺术领域。此时期的文艺创作自由受到了极大的钳制，还在处于成长阶段的脆弱的意大利设计当然也未能幸免。这段时期里，从建筑设计到工业产品设计，再到平面设计，都被统治阶层的意志所摆布。

20世纪二三十年代，意大利法西斯与德国纳粹不但在政治上有着密切的联系，在设计方面，两国也有着许多相似之处。德国工作同盟和包豪斯思想体系渗透到意大利，意大利许多大型公司也聘请了德国设计师为他们做设计。但是，两个独裁政府在对待现代主义设计的态度上，仍然存在着相当大的差

异：德国纳粹对本国现代主义设计毫不留情、彻底封杀，1933年包豪斯学院的解体就是明证；而意大利则在这个问题上较为开明，虽然在选择怎样的现代主义设计观念上，意大利法西斯依然实施着严密的监控。但正是在这种状况下，意大利设计史上出现了罕见的风格体系之争——“理性主义”与“世纪风格”运动并行发展。

一、理性主义与世纪风格

20世纪20年代中期，意大利在选择现代设计发展道路上出现了激烈的争论，争论集中体现在同时期形成的两个相对立的设计运动——理性主义运动（Rationalism Movement）和世纪风格运动（Novecento Movement）。两派设计师对现代主义设计各持己见，但是有一点却是惊人地相似，那就是他们都极力地在墨索里尼政权面前争宠，千方百计地想使自己的理论成为正统的“意大利式”或是“法西斯式”。

从统治阶层的角度上看，执政不久的墨索里尼非常崇拜技术革新和工业进步，也较为欣赏现代主义那种简洁的造型方式，于是，开始大力推动理性主义运动的发展。但是渐渐地，他也感受到传统文化对法西斯政府执政的重要性，认为再现古罗马帝国式样是加强控制意大利和实现其个人抱负的强有力手段。于是，墨索里尼又转而恩宠能够融合意大利伟大传统的所谓“世纪风格”学派。对于墨索里尼来说，“世纪风格”更具备真正的意大利内涵，能够体现出昔日罗马帝国的辉煌，而“理性主义”则属于国际式样，理应被抛弃。墨索里尼在两派之间的这种摇摆不定的态度，左右着这一时期意大利设计的发展。这种政治力量积极介入设计思想，并强势控制设计界的做法，在意大利也是空前绝后的。

理性主义运动肇始于建筑领域，而后又延伸至工业设计、平面设计领域。1926年，米兰理工大学建筑系毕业的学生组成了一个名叫“七人集团”（Gruppo 7）的建筑师组织，这一事件标志着“理性主义运动”在意大利的兴起。“七人集团”的成员包括：鲁吉·菲吉尼（Luigi Figini）、弗雷蒂（Guido Frette）、拉科（Sebastiano Larco）、齐奥·波里尼（Gino Pollini）、拉瓦（Carlo Enrico Rava）、朱塞佩·泰拉尼（Giuseppe Terragni，1904—1941）和阿达尔贝

托·里贝拉 (Adalberto Libera, 1903—1963)。这些理性主义建筑师强调设计中的功能需求，强调理性分析社会，积极对待材料和技术，极力反对在建筑设计中肢解式地运用古典主义的做法。事实上，理性主义是意大利未来主义思想的一种延续，也是世界现代主义设计运动的一个重要组成部分。

1926 年 11 月，七人集团在 *Rassegna Italiana* 杂志上发表了一篇文章，以阐明他们的观点。他们在文章中指出：“新建筑……应该是逻辑和理性密切联系的结果……我们不主张创造一种风格，而是希望通过坚持不懈的理性运动，达到建筑与其目的完全相适应。事实上，通过选择，风格也是不可避免的结果……重要的是要确信，有创造类型的需要，一些基本的类型……重要的是要认识到，至少是一段时间，建筑组成必须部分地放弃这些东西……”⁽²²⁾ 由此可见，理性主义的思想核心是积极的、进步的，这与德国早期现代主义精神有着惊人的相似之处。

20 世纪二三十年代，在官方的支持下，理性主义设计思想在意大利有着广泛的传播。1927 年和 1930 年的芒察双年展为理性主义运动提供了表达观点的场所。1928 年，理性主义建筑师们在罗马展览馆举办了第一个主题展，虽然没有受到多少人关注，但是接下来的一年，一批批理性主义建筑竣工，确实在实践中印证了理性主义的建筑理论。例如：泰拉尼在科莫的诺沃卡穆公寓建筑 (Novocomun)、林格里 (Lingeri) 在特列梅佐 (Tremezzo) 的海员俱乐部阿米拉总部 (Amila) 和帕加诺 (Pagano) 在都灵的瓜里诺办公大楼 (Gualino) 等。1931 年，理性主义建筑师们在温内托大街 (Veneto) 巴尔蒂画廊 (Bardi) 举办了第二次展览，引起了异常激烈的争论。MIAR (The Movimento Italiano Per L'Architettura Razionale)⁽²³⁾ 支持这次展览，巴尔蒂在展览中发表的声明带有强烈的政治色彩。他宣称传统主义建筑属于旧资产阶级，而新建筑应适用于法西斯主义思想的宣传。后来，由于展览的主办方意大利建筑师协会放弃了原有对理性主义建筑师的支持，使理性主义最终遭受严重的挫败。

与第一次世界大战前后的未来主义建筑师不同——他们的设想大多只停留在草图上——30 年代的理想主义建筑师作了大量的建筑作品，为后来的现代主义建筑师提供了有益的借鉴。例如，1932 年，朱赛佩·泰拉尼设计的法西斯集中营 (Casa Del Fascio)，就是此时期理性主义建筑的代表作（见图

4.1.1)。该建筑于1936年落成，由双立方体结构构成，采用白色大理石为基本建筑材料，其标准玻璃屋顶的建造也采用了典型的现代主义手法，使顶光正好布满中央大厅。正厅的玻璃门上采用了先进的技术手段，在电子控制下可以同时打开所有的门，这样一来，建筑内部的人走出建筑时，就好像洪水一般，喻示着法西斯主义的强大生命力。法西斯集中营被特意选在科莫帝国广场（Como's Piazza Del Imperio）的轴线上，以此暗示着意大利法西斯政权与古代帝国一样辉煌。该建筑后来成为法西斯在科莫的总部大厦，其中包括会议厅、办公室和花园。20世纪70年代，泰拉尼的作品又受到纽约设计师的重视和启发。

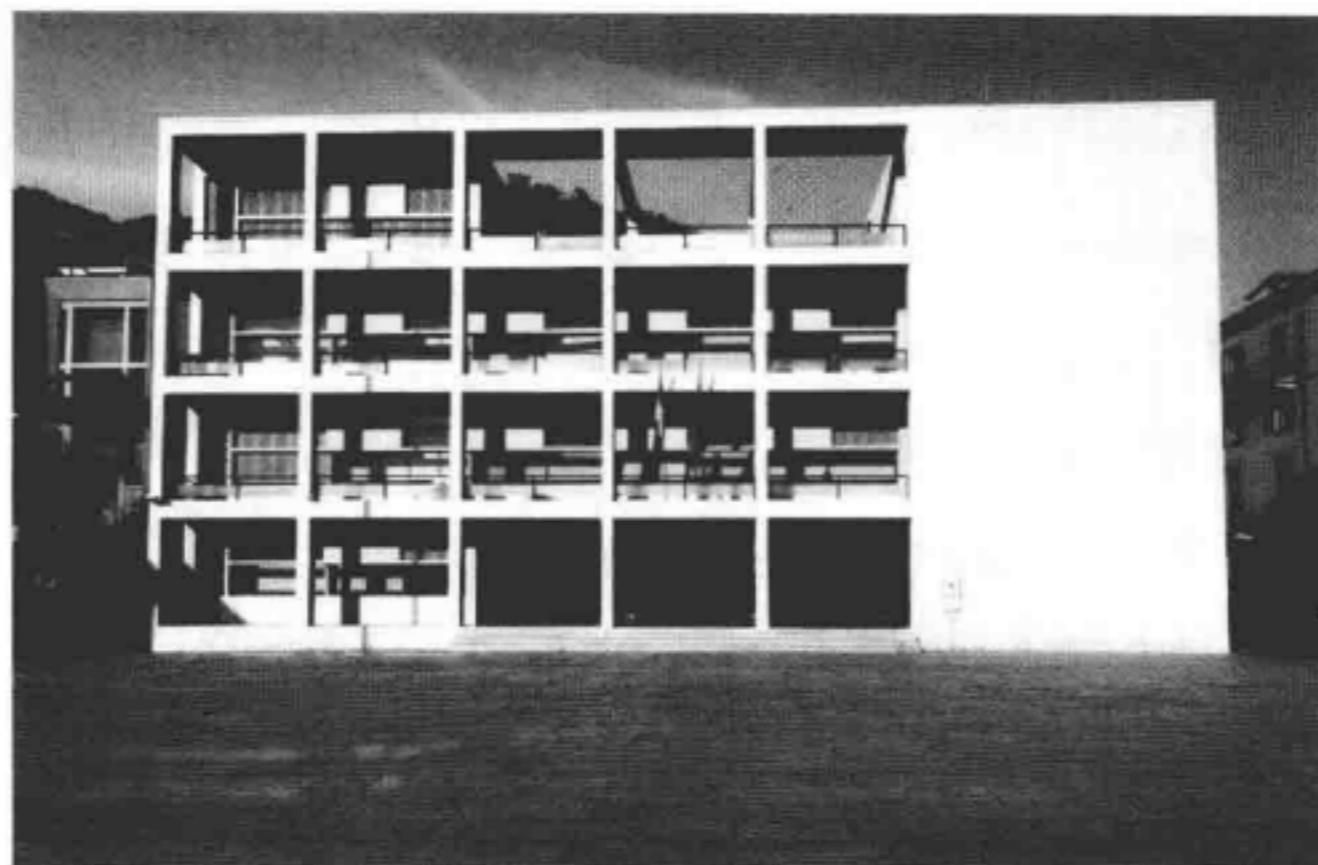


图 4.1.1 法西斯集中营，朱塞佩·泰拉尼设计，1932 年

最后一位加入七人集团的理性主义建筑师里贝拉（Adalberto Libera），于1938年为诗人、美学家库齐奥·马拉帕特（Curzio Malaparte）设计建造了一座私人住宅。马拉帕特曾被法西斯政府监禁过，郁郁寡欢的诗人希望通过这所住宅，为他提供一个精神的庇护所。这座建造在卡布里岛（Capri）悬崖陡壁之上的建筑于1942年落成。它与传统建筑大相径庭：没有明显的入口，飞檐陡壁中斜出一条小路，在屋檐下，两块花圃一直延伸到海边。客厅的布局类似意大利广场——对称性的私密空间由白色墙面构成，方方正正。沿中轴线的两翼分别建造了两个卧室。这种超现实的手法和情感因素，是意大利理性主义的独特表达方式。

另外，1932年，由皮亚琴尼蒂（Piacentini）主持的罗马新大学城设计，以及1933年佛罗伦萨火车站的设计也都是理性主义建筑的典范。这两个建筑

项目相当庞大，不少知名建筑师都参与了设计过程。有趣的是，与理性主义思想相对立的著名建筑师吉奥·庞蒂也参与了罗马新大学城的设计项目。

在“理性主义运动”蓬勃发展的同时，吉奥·庞蒂和埃米利奥·拉西亚（Emilio Lancia）发起了另一个著名的设计运动：“世纪风格运动”（Novecento Movement）。他们反对“假古董”式造型和“丑陋的现代设计”造型，试图创造出一种真正属于意大利的风格范式。从该时期整个西方设计运动背景上看，而他们在设计上具有强调传统美学，反对工业化进程的思想倾向，而这些显然是受到法国装饰艺术运动（Art Deco）和维也纳工业同盟（Wiener Werkstatte）的启发。

其实“世纪风格运动”的名称最早源自1922年一群艺术家创办的同名杂志：《世纪》（*Novecento*）。原来持有未来主义思想的出版商、艺术家阿丹诺·索菲奇（Ardengo Soffici）和乔万尼·帕皮尼（Giovanni Papini），此时开始向这个保守的艺术杂志靠拢；索菲尼更是将世纪风格运动比作“古典主义”的复兴。但需要澄清的是，倡导古典主义事实上并非这些艺术家的本意，他们要达到的真正目的是要通过秩序与规范建立起所谓“统一规则”，以反对自由主义和无政府主义。他们希望这种秩序的实现，是构筑在古典主义和传统样式之上的，这与“理性主义”设计思想有着天壤之别。

1926年，在该杂志的启发下，一个新古典主义建筑师团体形成了，该团体除了著名设计师吉奥·庞蒂和埃米利奥·拉西亚外，还包括波塔卢皮（P. Portaluppi）、西比亚蒂（O. Cabiati）、奥帕格·诺维罗（A. Alpago Novello）等建筑师。而吉奥·庞蒂则渐渐成为“世纪风格运动”的领袖型人物，并在意大利设计史上扮演着不可替代的角色，被亚历山德罗·门迪尼（Alessandro Mendini）誉为“可与勒科布西耶（Le Corbusier）、阿尔瓦·阿图（Alvar Aalto）和奥斯卡·尼迈耶（Oscar Niemeyer）比肩的意大利现代设计之父”。⁽²⁴⁾

吉奥·庞蒂早年曾醉心于艺术领域，1921年，在拿到建筑专业文凭后，他与埃米利奥·拉西亚、米诺·费奥齐（Mino Fiocchi）合作创办了一个设计工作室。庞蒂非常热心于意大利设计的推广活动，1927年，他参与芒察双年展的创建工作。在芒察双年展转到米兰时，他还出任第五届米兰三年展的主席。接下来的一年，庞蒂又创办了著名的艺术设计杂志《多姆斯》（*Domus*）。可以毫不夸张地说，吉奥·庞蒂在20年代末到30年代初，为意大利设计文化

体系搭建了基本框架，而这一框架则是独特的意大利设计逐步走向辉煌的坚实基础。

20世纪30年代，庞蒂一边做设计项目——1932年，他在科尔西克（Corsico）创建芳塔纳艺术公司（Fontana Arte），作为鲁吉·芳塔纳玻璃工厂（Luigi Fontana）的艺术助理；一边还在大学里教书——1933年开始在米兰理工学院教建筑，1934年在罗马数学学院教书，培养了大批大师级的设计人才。与此同时，庞蒂领导的“世纪风格运动”也不断发展壮大，乔万尼·穆齐奥（Giovanni Muzio）和托马索·巴兹（Tomasso Buzzi）也加入了进来。

理性主义与世纪风格两大阵营的辩论集中体现在1933年举办的第五届米兰三年展上。这是一次在意大利历史上具有划时代意义的展览，它不仅成为这一时期两大设计思想体系——理性主义运动和世纪风格运动争宠的战场，也象征着意大利在推动设计发展上的一个重要力量——“米兰三年展”的形成。米兰三年展的前身是芒察双年展，在此之前，芒察双年展已经举办了四次。1933年，该展览改为每三年举办一次，展览地址转移到由乔万尼·穆齐奥设计的米兰艺术宫（Palazzo Dell'Arte），从此被称作“米兰三年展”。在这次展览上，两派设计师通过各自的作品表达出他们对于现代设计的理解。

事实上，这一时期所有派别的设计师都急于使自己的思想符合“法西斯主义”，都想在秩序问题上提出解决办法。因此，两派的许多争论最后都蜕变到了纯形式的讨论中，即：是传统繁复造型，还是现代抽象几何简洁造型更能建立所谓的新秩序。理性主义建筑师一再强调他们对传统文化的尊重，强调他们无意割断传统的延续性。而相对于德国，意大利的理性主义思想的确显得温和得多，对极端主义思想保持着高度的警惕。在某些方面，他们尽量以缓和的口吻与保守派们论战，尽量在建立所谓新秩序观点上与“世纪风格运动”保持一致，也尽可能地获取墨索里尼的支持。

从“世纪风格”的思想角度来看，似乎唯有新古典主义才能解决意大利重建现代设计秩序的所有问题，例如建筑师穆齐奥认为，有必要将构筑规范的诉求付诸城市规划设计，因为混乱的单体建筑很难解决城市的整体问题。同时，他还认为构筑这种规范时，参照古典主义形式有相当大的必要。显然，穆齐奥对未来主义和理性主义中激进的一面有着清醒的认识。

意大利两派设计思想的斗争，事实上，不仅是贯穿于意大利日后设计发展

始终的思想分歧，也是所有西方国家的设计界都不得不面对的现实挑战。在对待现代主义的态度上，在解读什么是现代主义的观念上，没有哪两个国家会完全相同，因而，这也预示着设计在各地区发展的复杂性和多样性。意大利建筑史学家 L·本纳沃洛认为，“世纪风格”思想是对现代工业文明的忽视，是意大利现代主义设计发展的严重障碍。究其原因，他认为除了政治上的影响外，以意大利著名文艺批评家克罗齐（Croce）为首的文艺思想也起到了不良作用。

“克罗齐教导说，艺术与逻辑之间、经济与伦理道德价值之间的区别是根本的、绝对的，他们联合出现在个体及实际情形中是第二位的和常规的。以前，这个教诲曾赋予意大利文化中的其他领域以活力，帮助人民认识到是每个领域利益的特有的和不可低估的特点，并消除了不同秩序下利益之间的各种混乱和干扰。但是如今大体上成为进一步努力发明的障碍，鼓励每一种虚假的表面繁荣，因为这些倾向和受到克罗齐批评的这样或那样的偏见并无二致，从一开始就被认为是些无用的东西。”

“在建筑中，克罗齐注意完全不同的思路，它实际上是阻碍了人们看到理性主义中新颖的内核，使意大利文化中最优秀和思想最开放的部分化为乌有……”⁽²⁵⁾

显然，以德国格罗佩斯和法国勒·科布西耶为核心的这套现代主义思维体系，的确有着强大而不可辩驳的理论根基。但是，用威力强大的现代主义理论棍棒去调教具有独特文化背景和工业基础的意大利设计，显然不切实际。

现实之一是，在意大利设计形成过程中，“世纪风格”运动与“理性主义”运动一样形成了广泛而深远的影响，它设计上的保守态度在一定程度上对激进的改革起到了制衡作用，这种作用在 20 世纪六七十年代意大利设计走向辉煌的过程中体现得更具体。

另一个现实是，20 世纪二三十年代的意大利人并不像欧洲其他国家那样太在乎设计本身的具体含义。“设计”这个词对于意大利来说，是个舶来品。作为意大利设计强大后盾的意大利企业并不热衷于参与文化层面对“现代主义”的热烈争论，而具有建筑学专业背景的意大利设计师们也没多大兴趣要把这个事实上已经存在的行业分得一清二楚。例如：1936 年，弗兰克·阿尔贝尼（Franco Albini, 1905—1977）在米兰三年展上展出的“人类居室”（a Room for a Man），就不仅仅是设计几件家具那么简单，而是考虑到了人类居住的所有行为

习惯和真实需求。产品设计并没有被划定在一个明晰的范畴内，建筑师做产品设计似乎既是意外收获，也是理所当然。

二、现实工业中的现代设计

尽管理论上的讨论对于意大利设计发展并没有多大的帮助，但是，设计行业的确在 20 世纪 30 年代和第二次世界大战期间初步形成了。在此过程中，功不可没的当属默默无闻的意大利工业企业。如果说第一次世界大战前后，奥利维蒂公司的 M1 型打字机多少还保留着与美国安德伍公司（Underwood）相类似的产品设计，而菲亚特汽车公司的“零度”汽车基本上还是沿用着美国福特 T 型车生产模式，那么，到了 30 年代，这种被动模仿外国设计的状况就有所改观了。此时期的意大利工业企业越来越成熟，在设计导向上也越来越具有自主意识。从这层意义上说，1983 年米兰举办的“Annitrenta”展上提出 30 年代是意大利“元设计”（Proto-Design）年代的说法，似乎就有理可循了。⁽²⁶⁾的确，20 世纪三四十年代，在全世界盛行以机器美学为核心的现代主义设计理论的时候，意大利的工业企业却正以自己的方式悄然推动着设计的发展。虽然此时的意大利设计尚未对国际设计界产生重大的影响，但是设计中的“意大利”内涵正在一步步加强，却是无可否认的事实。

1. 军国主义与设计

值得注意的是，在 20 世纪 30 年代意大利工业企业中，设计主观意识加强的主要因素是来自国内诸多社会现实，特别是法西斯军国政治的存在。在现代主义设计发展道路的选择上，是支持“理性主义”还是支持“世纪风格”问题上的左右摇摆，体现了墨索里尼政治统治上的需要；像 Ilva 公司、Breda 公司、Ansaldo 公司、菲亚特公司、Montecatini 公司和皮瑞里公司这些工业企业的迅速扩张，离不开法西斯政府的强有力支持；许多工业企业参与意大利军备物资的生产，更是法西斯政府军事扩张的需要，如 20 世纪 30 年代末阿莱西公司从生产民用产品转向为类似 Savoia Marchetti 公司这样的战时工厂提供军工制品——军章、大炮上的零部件、飞机燃料过滤器和飞艇上的汽化器等，就连奥利维蒂公司这样的大型企业也为军方生产过枪支；最后，

也是对设计发展起着至关重要的作用的，就是新型材料的大量出现，而这却恰恰是法西斯战时统购制度的产物。

在墨索里尼专制统治时期，原材料供应实施国家统一管理政策，许多造船厂、汽车企业和家用品制造厂都在不同程度上受到了影响，他们要么因为原材料短缺而转产，要么开始探索新型材料。在家用制品方面，1934 年拉格士蒂纳公司（Lagostina）就已经掌握了不锈钢制造家用品的技术。而 1938 年，著名家用品制造企业阿莱西公司也因为镍、银和铜之类的原材料短缺，生产几乎一度停滞，从而不得不开始探索不锈钢制品的生产。

20 世纪 30 年代的塑料生产技术虽然还不够成熟，但是由于原料的短缺而不得不在现代产品设计中初露锋芒。例如：1939 年，卡斯蒂廖尼三兄弟（Castiglioni）与鲁吉·卡西亚·多米尼奥尼合作，为弗诺拉公司（Phonola）设计的 Model 547 收音机（见图 4.2.1），打破了以往用木材制作收音机的传统，用人造树胶壳（Bakelite）材料生产。这件产品在 1940 年的米兰三年展上展出，获得了金奖。

时装设计行业，也未逃脱历史的宿命。随着法西斯主义的盛行，意大利开始流行一种黑色的法西斯衫，这是一种效仿第一次世界大战期间意大利陆军

骑兵的制服。1923 年，意大利成立了全国性的高级时装联合会，后来发展成“国家法西斯服装工业同盟”（Federazione Nazionale Fascista Industrie Dell'Abbigliamento）。女性服装在法西斯政权的束缚下，虽然款式多些，但是保留着许多男装的痕迹。意大利的阔太太们被禁止买法国的时装，认为那些是腐化与奢靡的。就连墨索里尼的女儿和儿子结婚，都只能穿国产礼服，以杜绝法国巴黎时装界的污染，这种状况一直延续到第二次世界大战结束。⁽²⁷⁾

与服装设计和生产相关的原材料此时也因为战争出现短缺，特别是传统



图 4.2.1 Model 547 收音机，卡斯蒂廖尼三兄弟与鲁吉·卡西亚·多米尼奥尼合作，为弗诺拉公司设计，1939 年

鞋业的原料，而萨尔瓦多·菲拉加莫（Salvatore Ferragamo）正是在这种背景中脱颖而出，成为意大利鞋业大王的。20世纪30年代中后期，从美国归来的菲拉加莫努力探索新型制鞋材料，以弥补因战时统购带来的传统原材料的不足——用金属丝、木、透明塑料、毡，以及佛罗伦斯典型工艺材料“拉菲亚编织”代替皮革。出人意料的是，用这些材料设计出来的鞋子显得更具有现代感、更新潮，收到了意想不到的效果。正是这种新颖的制鞋手法使萨尔瓦多·菲拉加莫在制鞋业中独树一帜，名扬天下（见图4.2.2）。

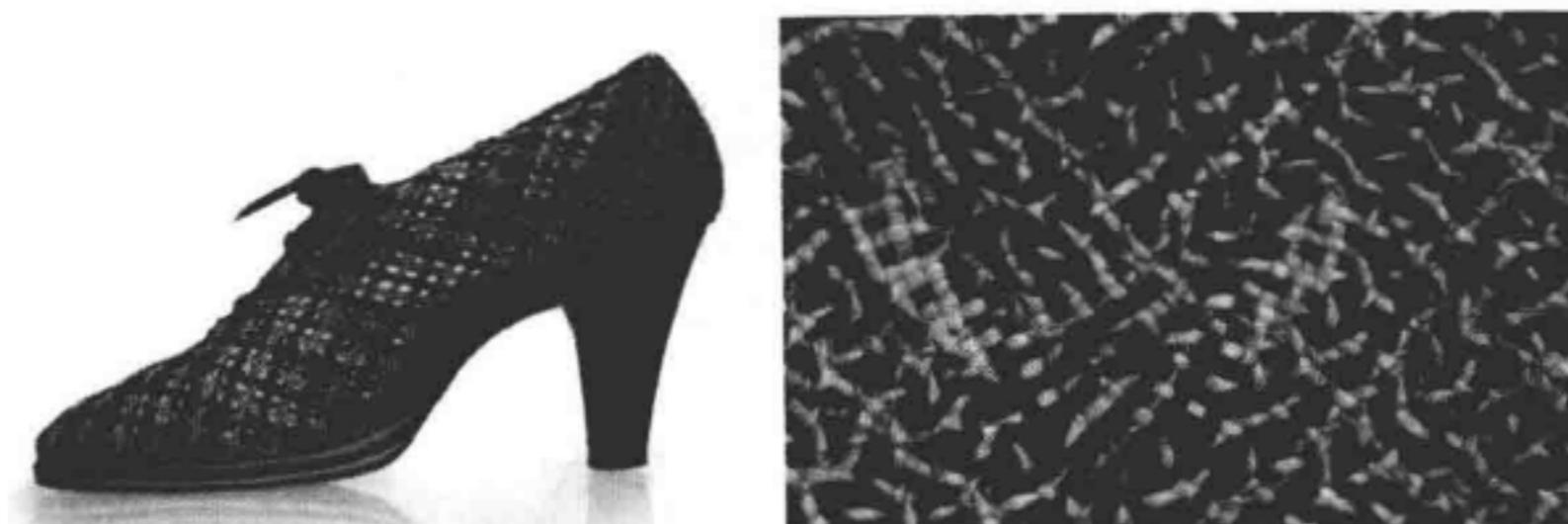


图 4.2.2 萨尔瓦多·菲拉加莫的设计作品

法西斯军国政策为意大利带来战争灾难的同时，却在不经意中激发了一浪高过一浪的新材料开发热潮，丰富了设计手法，的确耐人寻味。

2. 国外现代主义思想的渗透

国内的军国主义对设计发展产生的巨大影响毋庸置疑，而欧美其他国家对意大利设计改革所起到的作用也不容忽视。在工业企业的设计改革中，除了受第一次世界大战以来美国的影响外，德国的理性主义设计思想也是该时期意大利设计发展不可或缺的因素。这种影响在产品设计、平面设计和服装设计领域表现得尤为突出。

家具设计方面，德国包豪斯学院钢管家具和铝制家具设计思想渗透到了意大利，皮埃罗·博托尼（Piero Bottoni）于1934年设计的不锈钢管Lira椅（见图4.2.3）就是见证。后



图 4.2.3 Lira 钢管椅，皮埃罗·博托尼设计，1934 年

来，这把椅子交由扎诺塔公司（Zanotta）生产。但是在当时，大多数此类产品都与德国设计师的作品一样，只停留在模型阶段，没能投产，主要是因为支持这些产品的生产技术在当时的意大利尚未成熟。

受国外设计思想影响最大的是平面设计领域，未来主义运动遗留下来的理性主义思想和瑞士学派、德国包豪斯的功能主义设计思想融合在一起，形成了意大利独特的平面设计风格。20世纪30年代，意大利出现的专业平面设计工作室——伯格里事务所（Studio Boggeri）就是其中最具有代表性的设计公司。该工作室于1933年，由安东尼奥·伯格里（Antonio Boggeri，1900—1989）在米兰建立，伯格里以前是专业小提琴师，一次偶然的机会使他在意大利的名叫“Alfieri&Lacroix”的印刷部门找到了一份工作，从而有条件深入了解石板等印刷技术。这家设计工作室后来成为马克思·胡勃（Max Huber）、鲍勃·诺达（Bob Noorda）、洗蒂·肖文斯基（Xanti Schawinsky）、芒古兹（B. Monguzzi）、厄贝托·卡波尼（Erberto Carboni）和布鲁诺·穆纳里等平面设计师走向成功的摇篮。这些人为奥利维蒂公司、Roche公司、Glaxo公司、Dalmine公司和皮瑞里等公司设计的平面作品，渗透着瑞士平面设计学派和包豪斯学院的作风。

他们的主要作品包括：1933年，安东尼奥·伯格里与洗蒂·肖文斯基合作，为奥利维蒂公司设计的打字机应用手册“L’Uovo Di Colombo”；1934年，福尔图纳托·德佩罗设计的“Societa Nazionale Gasometri”海报；1936年，厄贝托·卡波尼为Cervo公司设计的“Bantam”海报；以及1942年，马克思·胡勃设计的奥利维蒂M42型打字机手册封面，该作品很好地贯彻了公司的设计原则。

马克思·胡勃是伯格里工作室的重要设计力量。1940年，胡勃来到米兰，成为伯格里工作室的艺术总监。这位曾于1935—1938年在苏黎世Kunstgewerbeschule学校学习过的瑞士籍设计师，把自己的主要精力贡献给了意大利。他的平面设计画面复杂、视觉效果分明，常常运用交错的手法，大胆地使用色彩和图片。战争爆发，胡勃不得不回到瑞士，在此期间为苏黎世Artemis出版社工作过，与德国著名平面设计师马克思·比尔（Max Bill）和摄影师沃纳·比斯肖夫（Werner Bischof）合作做了一些展示设计。1946年，马克思·胡勃又回到米兰，开始着手为米兰三年展做设计，并获得了金奖。他的客户包括La Rinascente连锁店、奥利维蒂公司、意大利汽车俱乐部、芒察（Monza）汽

车公司，以及诺瓦拉（Novara）的 De Agostini 地质学院。曾在米兰、东京、芝加哥和苏黎世举办过个展。

沃特·鲍梅尔（Walter Ballmer）也是一位来自瑞士的设计师。早年在巴塞尔 Kunstgewerbeschule 学校学习，之后加入了米兰伯格里工作室。1956 年，鲍梅尔开始为奥利维蒂公司的广告部门、产品设计部门和公共关系部门工作，直到 1981 年为止。他在这里做了许多著名的企业形象识别设计和广告宣传活动、展览活动。其设计风格融合了瑞士平面设计的原则和意大利设计的灵感。

在海报设计领域，阿曼多·特斯塔（Armando Testa，1917—）可谓意大利的大师级人物。第二次世界大战期间，他曾经担任过意大利的空军摄影师，其前卫的艺术观念一直影响着他的平面设计工作。1937 年，阿曼多·特斯塔为 ICI 打印墨水公司做的抽象海报设计首次荣获大奖。另一个具有政治特色的米兰平面设计师代表人物阿尔比·斯坦涅（Albe Steiner，1913—1974）信奉“自由即文化”的观点。1939 年，斯坦涅开始和妻子里卡（Lica）合作做设计。后来他又加入意大利共产党，曾经参与抵制战争的运动。

3. 企业的设计意识增强

如前所述，20 世纪三四十年代的意大利企业对设计的认识显著提高，从产品外观设计到企业形象塑造和产品的广告宣传，都能感受到这种通过设计增强企业竞争力的意识。意大利服饰设计开始有了创立品牌的意识，此时形成了一些著名的品牌。如佛罗伦萨的古希皮包（Gucci，1904—）和菲拉加莫鞋子、罗马的芬迪皮包（Fendi）、米兰的普拉达皮包（Prada，1913—），以及贝加莫的特鲁萨迪皮革手套（Trussardi）等。

家用产品生产领域亦然。20 世纪 30 年代，在阿德里亚诺·奥利维蒂接替他的父亲卡米洛·奥利维蒂，成为奥利维蒂公司的负责人后，公司的组织结构得到进一步完善，设计意识明显增强。1932 年，他亲自组建奥利维蒂广告和发展部门，聘请许多德国包豪斯学院的学生加入公司，如洗蒂·肖文斯基、兰纳多·维特莱米奇（Renato Zveteremich）、布鲁诺·穆纳里、马塞洛·尼佐利、厄贝托·卡波尼、弗兰克·阿尔贝尼和伯格里工作室成员，以及理性主义建筑师 BBPR 设计工作室成员、鲁吉·菲吉尼和波利尼（G. Polini）等，为企业做广告设计和产品设计。渐渐地，这个以生产打字

机而闻名的企业开始将业务推广到办公机具、电脑和办公家具生产领域，在与之配合默契的广告宣传攻势下，阿德里亚诺带领着奥利维蒂公司在国际上赢得了良好的声誉。

1936年，奥利维蒂公司聘请马塞洛·尼佐利到公司的广告部门工作。这个曾参与过未来主义运动，并与未来主义建筑师朱赛佩·泰拉尼和爱多尔多·佩斯克（Edoardo Persico）合作过的天才设计师，在奥利维蒂公司得到了全面的发展，为他日后确立自己在意大利设计界的地位奠定了基础。1937年，阿德里亚诺·奥利维蒂又聘请了著名平面设计师乔万尼·宾多里（Giovanni Pintori，1912—）。不久后，宾多里便成为广告部主任，负责公司杂志 *Tecnica Ed Organizzazione* 的发布工作。20世纪30年代早期，他曾在米兰附近芒察（Monza）的 Istituto Superiore Per Le Industrie Artistiche 学习。在为奥利维蒂公司做设计的三十一年中，宾多里使公司的产品、办公大厦和公共形象都有杰出的表现，可谓奥利维蒂公司高技术产品视觉传达设计大师。其个人风格是较为喜欢在项目演示中运用图片并置的效果，以及趣味式的排列字体。

意大利理性主义建筑设计思想也影响到了像奥利维蒂这样的大企业。1939年，奥利维蒂公司任命理性主义运动的代表人物，“七人集团”的成员鲁吉·菲吉尼和齐奥·波里尼设计奥利维蒂职工宿舍和工厂，他设计的建筑完全采用玻璃框架结构，是德国、美国现代主义建筑思想的集中体现。

1927年，奥美貌市（Omegna）小型家用品制造企业阿莱西公司（Alessi，1921—）开始将注意力集中于家用制品的生产，大部分产品采用镀镍铜、镀银铜、德国银以及镀银德国银作为产品生产的材料。企业创立初期以生产镀镍银、镀镍金为工艺基础的高档金属餐具为主，聘请奥地利的一家名为“Berndorf Krupp”的事务所为其产品做设计。这时的阿莱西与意大利大多数乡镇中小型企业一样，采用一种传统的旋转式生产模式——盘子是采用压制成型的办法生产的。1932年，创始人焦万尼·阿莱西的儿子卡罗·阿莱西（Carlo Alessi）在进行了一段时间的产品设计学习后，加盟该企业，并亲自为公司做产品设计——1945年以前公司的产品设计几乎都是由他完成的，在做完经典的“庞贝”（Bombé）茶具和咖啡系列器皿（见图4.2.4）后，他便息

笔不再做设计，把精力放在了企业管理上。在卡罗的带领下，阿莱西公司开拓了一条设计主导型的发展道路，渐渐成为意大利设计师们自由发挥设计灵感的庇护所。



图 4.2.4 “庞贝”(Bombé) 茶具和咖啡系列器皿，卡罗·阿莱西设计

小批量高设计的阿莱西公司为意大利后现代设计增色不少，它的许多产品可谓妇孺皆知，但是人们却很少留意到另一个与其有着亲缘关系的批量化生产企业——贝耶雷蒂公司(Bialetti)，该公司由卡洛·阿莱西的老丈人阿尔方索·贝耶雷蒂(Alfonso Bialetti)创办。与阿莱西公司不同，贝耶雷蒂选择了另一条截然相反的家用产品生产经营道路——批量化生产，规模经营。1933年，该公司设计生产的铝制八角形咖啡器走进了千家万户，年产达100万件之多，成为现代主义设计的经典之作(见图4.2.5)。

家具生产企业的设计改革，最有代表性的是波吉公司与弗兰克·阿尔贝尼的合作。1905年，弗朗哥·阿尔比尼出生于科莫的罗比特(Robbiate)。他于米兰理工学院建筑专业毕业后，1929年，加入吉奥·庞蒂的工作室。1930年，弗兰克·阿尔贝尼与理性主义者爱多尔多·佩斯克相遇，同时也组建了自己的建筑设计事务所。虽然20世纪30年代以来，阿尔比尼的家具设计代



图 4.2.5 贝耶雷蒂公司设计生产的铝制八角形咖啡器，1933年

表了意大利理性主义（Rationalism）在理论上的觉醒，但不同于他的同辈及后辈们，他并没有有意识地散布自己的观点。这些家具设计显示出阿尔比尼对新材料和新形式的诉求。1940年，在为自己住所设计的一套折叠式书架中，他重新塑造了传统书架，赋予其早期高技派（High-Tech）风格的造型，并利用空间分割产生新功能，而这些有用的空间在20世纪四五十年代，注定会被那些老套的内部装饰所占据。1942年，年轻女设计师安娜·卡斯蒂里·菲娅利（Anna Castelli Ferrieri, 1920—）加入他在米兰的工作室。

20世纪40年代，弗郎哥·阿尔比尼开始与波吉公司合作，在他的努力下，该企业完成了从作坊到大批量生产的转变。1890年，成立于帕维亚（Pavia）的这家家具企业具有一百多年的历史，曾被誉为意大利传统家具企业的活化石。公司一直强调家具品质，主要为建筑设计师设计的建筑配家具。直到1968年前，所有的家具几乎都是阿尔比尼设计的，他的理性主义设计思想对该企业现代化发展起着决定性的作用。例如1950年设计的Luisa椅（见图4.2.6）和1956年设计的PS 16摇椅。著名设计师阿基莱·卡斯蒂廖尼（Achille Castiglioni）、维科·马吉斯雷蒂，以及托比亚·斯卡帕（Tobia Scarpa）和他的妻子阿弗拉·斯卡帕（Afra Scarpa）也都参与了波吉公司的产品设计。

20世纪20年代末到20世纪30年代初，意大利工业企业已经普遍采用美国的现代生产模式，特别是在汽车生产企业领域。汽车产业中技术竞争也日趋激烈，许多生产企业开始考虑通过加强汽车的外形设计取得竞争优势，因此，出现了大量的汽车外形设计企业。如伯顿汽车设计公司（Bertone, 1912）和吉亚汽车设计公司（Ghia, 1915）。而这两家企业最早都是以生产豪华型跑车起家的，20世纪30年代纷纷成功地介入汽车造型设计领域；另外，还有1930年以设计师巴蒂斯塔·宾尼法利那（Battista Pinin Farina）自己的名字命名的宾尼法利那公司（Pininfarina）。

意大利汽车企业设计能力普遍增强，但在风格上仍然追随着美国流线



图4.2.6 Luisa椅，弗郎哥·阿尔比尼设计，1950年

型的造型方式。例如：兰西亚 Aprilia 汽车（1937 年）（见图 4.2.7）、菲亚特 508 Balilla 型车（1932 年）和其变体菲亚特 1500 型车（1935 年）、阿尔法 6 C2300 型 Pescara 车都未摆脱其影响。1928 年，意大利汽车业的老大菲亚特汽车公司聘请丹特·贾科萨（Dante Giacosa，1905）为汽车开发部的主任工程师，从此大大加强了企业的设计力量。此人曾在都灵的工业学院学习机械工程，在加入菲亚特汽车公司之前，做过绘图员，有着扎实的设计基本功。



图 4.2.7 兰西亚 Aprilia 汽车，1937 年

20 世纪 20 年代的最后三年，菲亚特公司完成了从木制框架车身向金属车身的转变。手工制造汽车的时代结束了。随着强有力的经济危机的来临，菲亚特公司开始意识到豪华型汽车造价高昂，不适宜大批量生产。于是，作为汽车业界龙头的菲亚特决定更进一步，推出轻盈的经济型家用汽车。1936 年，由丹特·贾科萨设计的菲亚特 500 Topolino 型家用汽车问世（见图 4.2.8）。这款车配有 3 马力引擎，总重量只有 1 100 磅，是当时世界上最小的车型，并且其价格已经降到了 8 900 里拉，到 1954 年为止售出 50 万辆，在商业上获得了巨大成功。20 世纪 30 年代末，菲亚特汽车公司共有 24 个国际展销点。为使菲亚特汽车在中产阶级消费群中，迎合更高的要求，公司于 1939 年，又兴建了“Mirafiori”工厂。1945 年，元老乔万尼·阿涅利去世。



图 4.2.8 “菲亚特 500 Topolino”型家用汽车，丹特·贾科萨设计，1936 年

1923 年，随着设计师维托利奥·詹诺（Vittorio Jano）的加盟，阿尔法·罗密欧公司也强化了公司的设计竞争能力，维托利奥·詹诺设计的 P2 车为公司赢得了“世界第一”的头衔，而 8c—2300 车更是获得了 1931 年和 1934 年利曼汽车大赛（Le Mans）的冠军，巩固了 30 年代公司在此类车型开发中的优势。20 世纪 30 年代，阿尔法·罗密欧公司将主要精力放在生产赛车上。1933 年，公司被国有化。但是不幸的是，意大利政府没有为企业提供足够的资金，并因此使公司从高价位的跑车生产转向大众化车型的生产上。1938 年，阿尔法·罗密欧公司又在那不勒斯（Naples）建立了工厂。

4. 专业设计师的出现（第一代）

事实上，在美国工业设计行业形成的同时，意大利也有了自己的设计专业人才，只不过此时的意大利国内经济乏力，设计行业远没有美国那么繁荣。而且，这些职业工业设计师绝大多数都没有受过专业训练，他们要么出身于建筑业，要么原来是做工程技术的，还有相当多的知名设计师是艺术家出身。

20 世纪二三十年代，工业革命深刻地改变着社会的物质结构和精神结构，人们在两次世界大战之间有了些许喘息之机，国民经济呈现出短暂的繁荣，未来主义、理性主义和世纪风格运动风起云涌，第一代设计师就是在这种背景中形成的。他们不仅对新工业文明提出各自的看法，也试图通过不同的途径来解决工业化与传统美学问出现的裂痕，校正着他们心目中的现代设计理想。

第一代设计师包括：以未来主义建筑师安东尼奥·圣埃利亚（Antonio Sant'Elia）、未来主义平面设计师福尔图纳托·德佩罗和贾科莫·巴拉为代表

的未来派设计师；以理性主义运动设计师“七人集团”的成员：菲吉尼（Luigi Figini）、弗雷蒂（Guido Frette）、拉科（Sebastiano Larco）、波里尼（Gino Pollini）、拉瓦（Carlo Enrico Rava）、朱赛佩·泰拉尼和阿达尔贝托·里贝拉，以及皮亚琴尼蒂（Piacentini）为代表的理性主义设计师；以世纪风格运动设计师吉奥·庞蒂和埃米利奥·兰西亚、乔万尼·穆齐奥、波塔卢皮（P. Portaluppi）、西比亚蒂（O. Cabiati）、奥帕格·诺维罗（A. Alpago Novello）为代表的世纪风格设计师等。

这一代设计师处于传统工艺美术向现代主义设计转型的历史时期，因而他们对现代设计的认识还不够成熟。许多设计师是学艺术出身的，加上政治因素在当时有着不可阻挡的声势，因此，他们在解决设计问题时带有很大成分的乌托邦思想和政治色彩。另外，第一代设计师的职业化程度也不高，许多设计师并非把设计作为一种赖以谋生的职业。但是毫无疑问，他们毕竟是意大利设计的先锋，其中也涌现了不少杰出的设计人物，对后辈设计师的成长产生了深远的影响，吉奥·庞蒂便是最有代表性的一位。庞蒂不仅培养了许多优秀的意大利设计师，创办了著名的设计杂志和设计组织，而且领导了“世纪风格运动”，在意大利设计文化体系的确立过程中起着至关重要的作用，是当之无愧的“意大利现代设计之父”。

除了吉奥·庞蒂外，马塞洛·尼佐利、布鲁诺·穆纳里，以及极富艺术家气质的卡洛·莫里诺（Carlo Mollino，1905—1973）也都出身艺术行业。这几位设计师比庞帝出道晚，基本上活跃于20世纪三四十年代，属于两代设计师之间过渡类型的设计师。

马塞洛·尼佐利出生于雷吉奥·艾米利亚（Reggio Emilia），早年曾在帕尔马（Parma）学艺术专业，受到未来主义的影响。在加入奥利维蒂公司之前，曾参与理性主义运动，1931—1936年，他曾与理性主义建筑师朱赛佩·泰拉尼和爱多尔多·佩斯克合作。如1934年，与爱多尔多·佩斯克合作在米兰设计了Parker展示厅。1938年，阿德里亚诺·奥利维蒂聘请他到奥利维蒂公司的广告部门做平面设计，1940年，他尝试着为公司做了自己的第一件设计作品：MC 4S Summa计算器。随后便一发不可收拾，先后设计了Lexikon 80打字机（1948年，被纽约现代艺术博物馆永久收藏，见图4.2.9）、Lettera 22便携式打字机（1950年）等。同时，他还为Necchi公司设计了Supernova Bu

缝纫机（1953 年）、Mirella 缝纫机（1957 年）（见图 4.2.10），为 Ronson 公司做灯具设计。1963 年，尼佐利设计了奥利维蒂在伊维拉市的办公大楼。1969 年，他在米兰去世。



图 4.2.9 奥利维蒂公司 Lexikon 80 打字机，马塞洛·尼佐利设计，1948 年

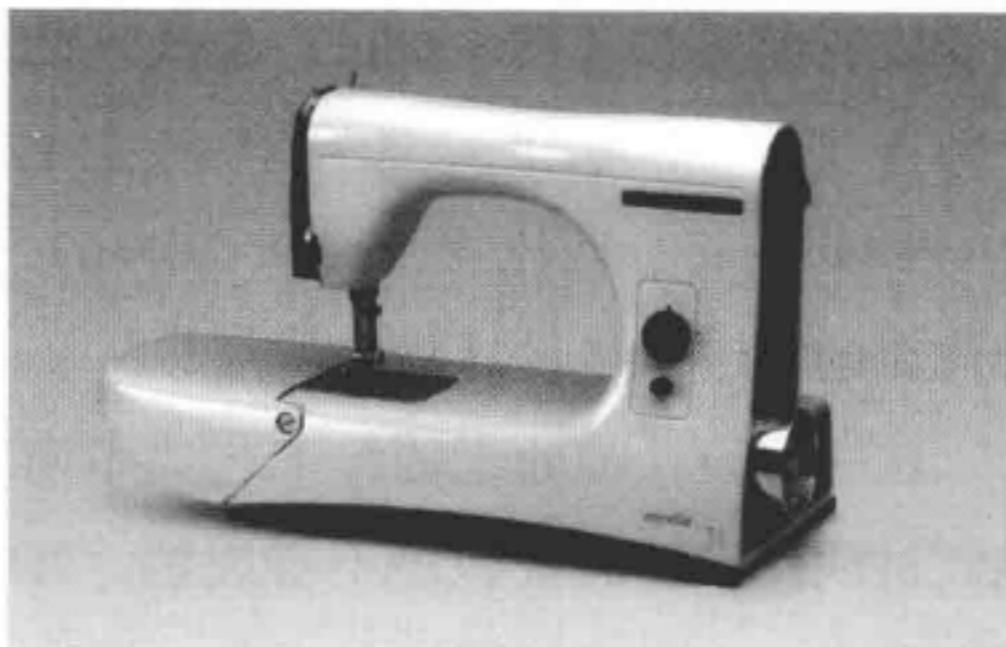


图 4.2.10 奥利维蒂公司 Mirella 缝纫机，马塞洛·尼佐利设计，1957 年

尼佐利的作品以有机形体、雕塑造型和功能化为特征。尼佐利是个完美主义产品设计师，始终将注意力放在生产的全过程中，并保持着独特的美学观念，当然也是相当成功的建筑设计师。1954、1957 年，他两次获“金圆规”奖。

而一同出道的布鲁诺·穆纳里生于米兰。20 世纪 20 年代一样受到了未来主义画派的影响从事艺术创作。他参与过米兰和罗马的未来主义运动，1927 年，还参加了米兰“33 Pittori Futuristi”展览。1930 年，他做了红白黑色的木制和铁制可移动体装置（Macchina Aerea），该活动雕塑轻轻受力便可移动。1933 年，他的第一件“无用的机器”作品（Macchine Inutili），绘制的硬纸板可动结构与绳子和木球组成的雕塑，符号性地表达了他对传统艺术概念的疑问。自 20 世纪 30 年代中期开始，穆纳里渐渐摆脱了未来主义的影响，开始为奥利维蒂公司、坎帕里公司做平面设计和广告设计。他是意大利最早在电影广告中运用动画技术的设计师之一，对插图、照相蒙太奇等设计手法也非常感兴趣，其早期设计作品中体现出未来主义的某些特征。

1945 年，Mondadori 出版社出版了穆纳里设计的第一部儿童玩具书。第二次世界大战后，布鲁诺·穆纳里开始尝试做一名工业产品设计师，专门设计家具、室内装饰和玩具等。他曾为 La Rinascente 连锁店做过橱窗和展示设计，为丹尼斯公司（Danese）做过大量的设计。1948 年，他与吉罗·多菲尔斯、蒙奈特（G. Monnet）、索达蒂（A. Soldati）共同创建 MAC（Movimento Arte

Concreta)。1954年，穆纳里第一次到日本旅行，对上善市（Zen）情有独钟。1962年，穆纳里为奥利维蒂公司做活动艺术（Kinetic Art）展设计。1986年，他在米兰的 Palazzo Reale 举办生平回顾展。1995年，他在苏黎世的 Museum Fur Gestaltung 举办穆纳里展。

布鲁诺·穆纳里在设计批评和设计理论研究方面也相当有影响。其著作常常涉及自然造型和功能的解析、机械的研究，以及视觉传达等。其中特别著名的有1966年的*Arte Come Mestiere*（1971年在伦敦以《像艺术那样设计》为名发表）。七十多岁时，他的精力还非常旺盛，为坎帕里公司做了一个系列的海报设计。1998年，他在米兰去世。穆纳里一生获奖无数——1954、1955、1979、1991、1995年获“金圆规”奖。虽然他的作品大多没有批量化生产，但这一点也不影响穆纳里成为意大利杰出的设计师。

对于工业设计来说，都灵建筑师卡洛·莫里诺（Carlo Mollino）最为怪异，他在1940年米兰三年展上与著名设计师吉奥·庞蒂相遇，并受到庞蒂的赏识，在庞蒂的推荐下，他的作品在《多姆斯》杂志上发表，从此名声大震。20世纪50年代，两人还有过多次合作。

1935年，莫里诺在La Camera Incantata公司做摄影师，渐渐接触到设计专业。1937年，他参与设计都灵的Ippica Riding俱乐部（1960年，尽管公众反对，Ippica俱乐部建筑还是被拆除了）。莫里诺的父亲尤吉尼奥（Eugenio）是一名建筑师和产品设计师，从小他就受到父亲的影响，对现代生活中的许多事情都非常感兴趣。他的父亲教他学特技飞行，因此他的许多富有流线型的家具设计作品都深藏着这些飞行器翅膀的影子。

20世纪30年代，莫里诺尝试做现代主义风格的建筑设计。1939—1940年，他设计了Casa Devalle住宅。莫里诺曾经到西班牙参观了高迪的作品，对阿尔瓦·阿图的作品也非常了解，并深深地崇拜着这两位设计师。他是位不羁的天才，写过诗，搞过文学，当过运动员，是个地道的叛逆者。莫里诺的个性通过一系列的建筑设计、室内设计和家具设计表现出来，反过来又影响着意大利设计。能让这位独特设计师着迷的事情之一，就是绘制和拍摄裸体女郎。在他的室内设计中，充斥着女性身体的主题，到处是弧线和有机造型。莫里诺深谙现代主义建筑设计中所谓“开放性空间”的思想，但是不同于密斯·范德罗（Mies van der Rohe）或是勒科布西耶，他不喜欢那种硬邦邦的雕

塑式区间划分，而常常运用窗帘、帷幔和屏风分割空间，赋予其更多的情感。*Casa Devalle* 住宅设计就是其中具有代表性的一例。这里有半透明的纱幔，有用绒布装饰的墙面，还布置了达利的唇形沙发。莫里诺能够轻而易举地虚化男女性别之间的分别，把工业化感觉极强的门或是墙体装饰得富于情感，大量利用镜子反射光线，创造一体化的空间效果。

莫里诺几乎是个全才，他设计过女装、鞋子，也做过摄影。他申请过十五项专利，包括空中特技采用的操纵设备和低温弯木技术。他还为多篇文学作品拍过电影，如 1944 年，他和莱维（C. Levi）、克莱蒙纳（I. Cremona）合作为 *Femmes D'Escales* 灌制影片。莫里诺曾酷爱滑雪，在很短的一段时间内就成为意大利最优秀的滑雪运动员之一。1951 年，他还出版了一本介绍滑雪技术的书，甚至担任过意大利冬季运动协会的主席。20 世纪 50 年代，他把精力转向赛车运动并赢得了多项国际赛车奖，如赢得了 1954 年利曼汽车大赛（Le Mans）的冠军。

莫里诺的许多作品中都蕴含着性和滑雪有关的造型。20 世纪 40 年代，《室内》（*Interiors*）设计杂志曾称莫里诺为“都灵巴洛克”，而他却把自己的设计看作是自我快节奏生活风格的一部分。但是，不幸的是莫里诺的许多著名设计作品都没有被投产，如为 *Casa Orengo* 住宅和 *Casa Minola* 住宅设计的许多家具作品。1949 年的 *Arabesque* 桌就是莫里诺的代表作（见图 4.2.11）。该系列家具是为 *Casa Orengo* 住宅设计的，玻璃台面的造型取自超现实主义艺术家莱昂奥尔·菲尼（Leonor Fini）的女裸画作，而整个结构来自雕塑家詹·阿尔普（Jean Arp）的雕塑作品，体现了莫里诺的个人设计风格。

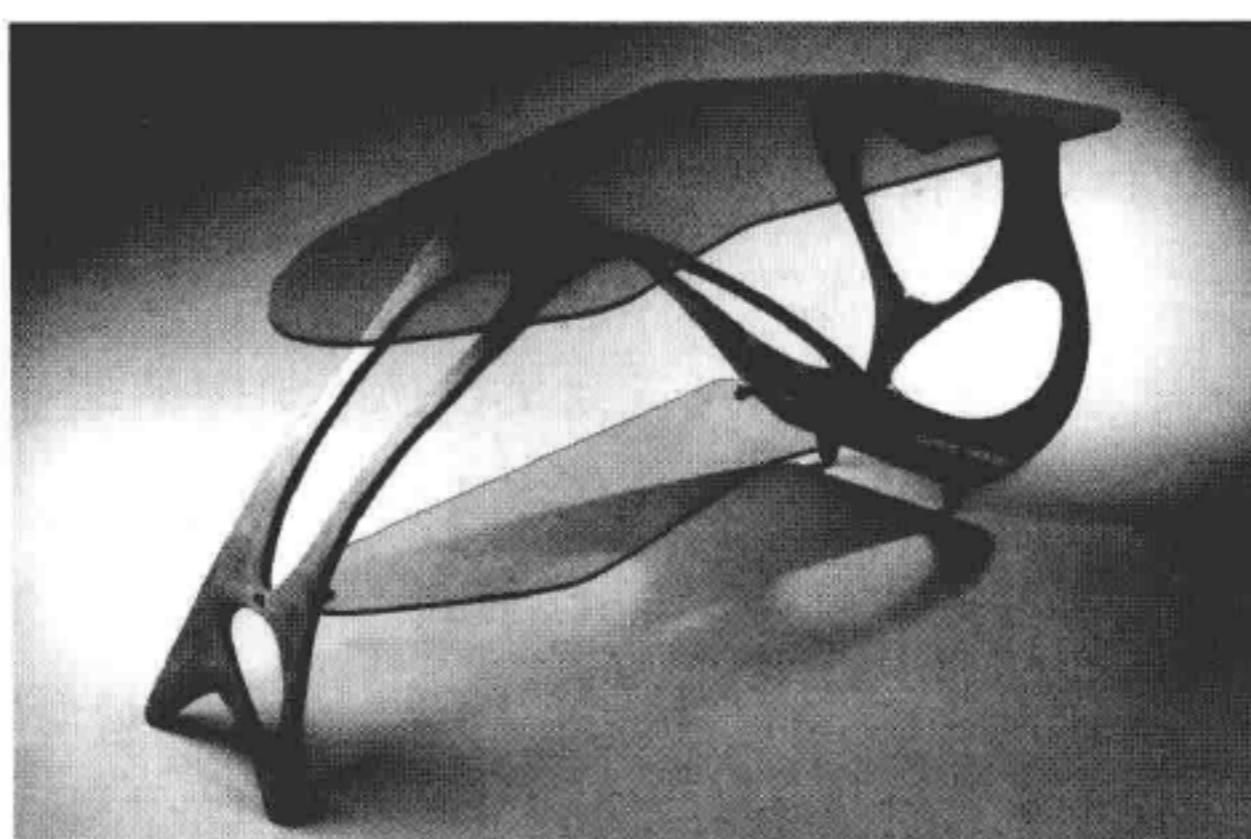


图 4.2.11 *Arabesque* 桌，卡洛·莫里诺设计，1949 年



第五章 日趋成熟的意大利 设计（1946—1965）



第二次世界大战后的意大利，通货膨胀日益严重，预算收支极度混乱，而这些灾难在接受了美国的援助后得到了一定程度的缓解——1948—1952 年意大利获得 14.7 亿美元的拨款，占整个欧洲复兴计划拨款的 11%。20 世纪 50 年代至 60 年代初，意大利进入“重建期”（Recostruzione），出现了所谓的“经济奇迹”。意大利的国家工业化以前所未有的速度发展，惊人的经济增长率名列欧洲前茅。“1951—1961 年间，工业从业人员从 580 多万增长到 760 多万，增幅达 8 个百分点。国民收入也以年增长率 5.8% 的速度增长。1962 年的工业增值几乎达到 1913 年的 7 倍；全国总收入达到焦利蒂时期的 3 倍半。”⁽²⁸⁾从意大利米兰三年展采访归来的英国《设计》杂志编辑利奥鲍尔德·施里勃（Leopold Schreiber）对意大利战后重建的成就啧啧不已：“意大利人无疑是重建天才”。⁽²⁹⁾

但是，同时期的意大利政界却不太平，雄心勃勃的法西斯头目墨索里尼没有为意大利带来古罗马帝国的辉煌，反而戏剧性地葬送了意大利的君主制。在 1946 年 3 月的公决中，共和制以 1 270 万对 1 070 万票的优势胜出，意大利人赶走了国王，确立了共和制政体。虽然意大利由第一大党——天主教民主党执政，而第二大党——意大利共产党也是一股不可忽视的力量。他们极“左”的思想影响着当时意大利的文学艺术，当然在设计中也有体现。

在经济复苏的带动下，社会需求激增，美国的实用主义、消费主义观念与欧洲乌托邦式的现代主义思想相融合，使整个西方国家的设计开始摆脱 20 世纪二三十年代空洞的理论争吵，而普遍走向成熟。50 年代，美国流线型设计的风

靡自不必说，日本设计也逐渐自模仿中发迹，北欧设计异军突起，英国设计则更倾向于取得社会效益，德国设计修正了生硬的功能主义教条，进而形成了所谓的“新功能主义”。与此同时，意大利设计行业也在国家经济重建中迅速繁荣起来。从战争结束到20世纪60年代中期的二十年，是意大利设计发展的关键时期。它不仅打破了“高设计”领域斯堪的纳维亚一家独大的局面，而且为未来激进的意大利设计在国际设计舞台上大放异彩奠定了基础。

概括起来，意大利设计日趋成熟表现在这么几个方面：一、新材料、新技术在普通家用产品中的广泛应用；二、设计思想和谐地融入工业生产，在批量化产品生产中形成了“拜尔设计”，在传统工艺美术产品生产中复兴了“李伯特风格”；三、外向型经济格局逐渐形成，意大利设计在国际上找到了独特的切入点，设计行业欣欣向荣；四、设计文化体系逐步确立，设计推介机制日趋完善。

一、新材料新技术

是设计师操纵着设计的发展方向吗？如果设计师具备独裁时期某些领袖的号召力和手腕，那么，答案是肯定的。遗憾的是，社会现实使人们选择了改变时代命运的法西斯独裁者，而不是设计师，至少战后的意大利设计师就不曾有这类幻想。第二次世界大战末期到战后初期，意大利严酷的社会现实使设计师们不得不对社会的最基本需求重新给予特别的关注。1946年，俄涅斯托·罗格斯（Ernesto N. Rogers）替代红极一时的“世纪风格运动”领袖吉奥·庞蒂，担任《多姆斯》杂志的主编，印证了该时期意大利设计界对社会变革的无奈。

意大利的20世纪四五十年代又是一个大变迁的时代，重整物质社会，重整社会精神是这一历史时期的主题。强大的社会现实（战争、物资短缺、技术进步等）破坏着，同时也恩赐了战后意大利人的事业，而情感生活、美学观念却只能一再地退却、修正，甚至彻底转变。先是钢管家具、夹板材料，后是塑料、橡胶制品等，这类与传统观念格格不入的材料，都被一股脑儿地带入了意大利人的生活当中。人们对这些用新型材料制成的家用产品态度，也随着他们对现代生活的理解不断深化而发生改变。原先是鄙视，接着便慢

慢接受，到后来甚至成为人们心目中时尚的象征。

支持工业化顺利发展的一个非常重要的前提，是钢铁工业的强大。钢铁材料在现代化生产中的地位不言而喻，不仅是机器设备、军用设施的生产，就连关系到国计民生的方方面面几乎都离不开钢铁材料。第二次世界大战后意大利的钢铁工业也随着社会需求的激增而繁荣起来。1945年，IRI下属的Finsider钢铁公司控制着意大利三分之一的钢铁企业。钢铁材料在意大利民用工业中发挥了重要的作用，“瓦斯帕”小型摩托车、Lexicon 80型打字机、帕沃尼公司（Pavoni）生产的煮咖啡器、Cisitalia摩托车，以及纳齐公司（Nechi）生产的缝纫机改变了一代人的生活面貌。

塑料在改变现代生活中也起着不可估量的作用，它在设计领域的影响更是深远。由于这种材料价格低廉，铸模技术又使这类产品的制造相对简单，从而降低了生产成本，便于批量化生产。更重要的是，以往以钢管之类的金属为材料的制品，往往受到生产模式的限制而束缚了形态的自然表达，而可塑性极强的塑料则完全摆脱了这种限制，为设计中的风格表达开拓了更大的自由空间。

众所周知，德国包豪斯学院布鲁尔的钢管椅设计突破了木制家具的传统；斯堪的纳维亚设计师将夹板成功地运用在家具设计当中——阿尔瓦·阿图更是在工程师的协助下创造出了桌椅的多种隼接方式；而在塑料和橡胶的运用上，似乎没有国家能出美国和意大利之右了。美国在这些材料的运用上较多考虑成本的低廉和批量化生产的便易性，这与极富创造精神的意大利截然不同。塑料在意大利设计师那里成为一种表达灵感、塑造时尚形象的利器。毫不夸张地说，正是意大利造就了塑料在现代人心目中的地位，也正是意大利将塑料在设计中风格变化的可能性推向了极致。

尽管20世纪初就已经发明了某些品种的塑料，但是塑料真正为现代产品，特别是被现代家用产品所广泛运用，却是在第二次世界大战以后。20世纪50年代中期，意大利著名的化学家纳塔教授发明了六大合成树脂之一的聚丙烯，这种塑料强度高、耐高温、耐腐蚀，是制造家具产品的极佳材料。在塑料家具的制造上，由于合成技术的应用还没发展得很好，塑料的强度问题制约着此类产品的开发。20世纪60年代新技术的出现使塑料产品统治着家用产品市场。卡特尔公司（Kartell，1949—）和阿特米德公司（Artemide，1959—）在塑料产品的开发上都相当成功。

1949 年，由化学家、工程师乔利奥·卡斯特利（Giulio Castelli）在米兰创建的卡特尔公司，是意大利最早生产塑料制品的企业。起初公司主要生产汽车配件，1953 年，开始生产小型家用塑料制品。1958 年，卡特尔公司专门组建了实验部门，研发塑料产品。塑料制品在人们意识中一直是低档次的产品，想转变这种观念则需要付出相当大的勇气。乔利奥·卡斯特利曾经坚定地表示：“如果人们害怕新事物，那么就给他们更新的。”（见图 5.1.1）

公司早期的产品大多是由设计师吉诺·科朗比尼（Gino Columbini）完成的，他为卡特尔公司建立起了一套高品质时髦塑料制品的制造标准，其作品为该企业赢得了无数奖项。20 世纪 50 年代，铸模技术虽然已经能够用于塑料产品生产了，但是，这种技术还不够完善，特别是塑料的硬度不足以支持家具产品生产，因此只能在小型产品生产上使用。即便如此，这些小型塑料产品也成为意大利出口贸易的一大亮点。公司继任经理克劳迪奥·卢蒂（Claudio Luti）曾打趣地将其员工和设计师称作“塑料传道士”。1964 年，他们举办了一次大型的家具展示活动，以推广塑料制品。

卡特尔公司的第一件塑料椅子产品相对较小，是 1964 年，由马科·扎努索（Marco Zanuso，1916—）和里夏德·扎佩尔（Richard Sapper，1932—）合作设计的 K4999 塑料儿童椅（见图 5.1.2）。这把椅子的结构设计非常巧妙，椅子的座面和靠背都是镂空的，以减轻重量，而凳腿是拼装在椅子上的，并且在靠背处留出了能够摞叠的凹槽结构。为适合儿童心理，椅子有鲜艳的橘黄、绿色和白色等颜色。

另一件重要的塑料椅子作品是阿特米

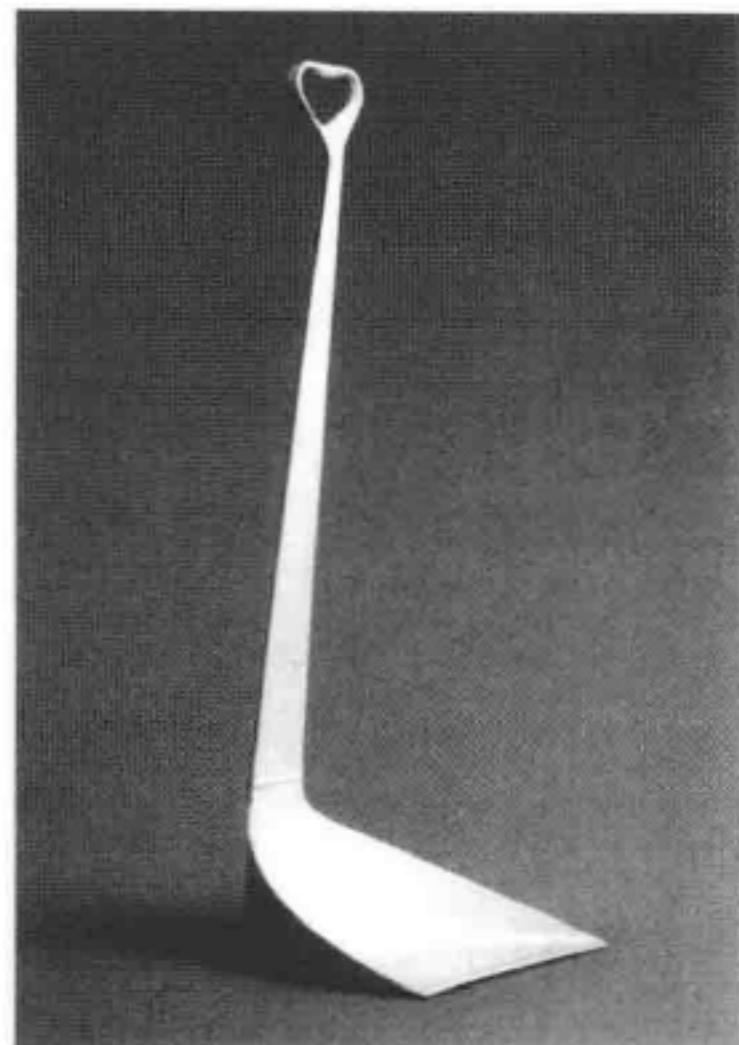


图 5.1.1 塑料垃圾铲，卡特尔公司设计生产

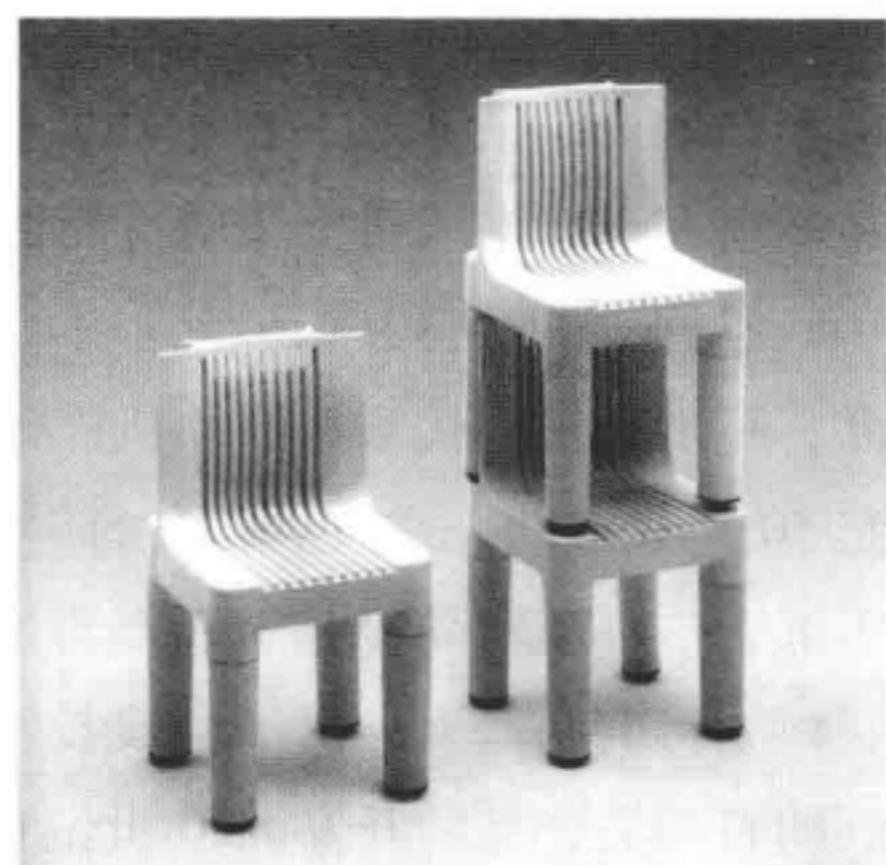


图 5.1.2 卡特尔公司“K4999”塑料儿童椅，马科·扎努索和里夏德·扎佩尔合作设计，1964 年

德公司生产的 Selene 椅（见图 5.1.3），这件作品由著名的设计师维科·马吉斯雷蒂（Vico Magistretti，1920—）于 1961 年设计。在 Selene 椅的设计中，维科·马吉斯雷蒂使用了 S 形凳腿结构，从而加强了椅子的承重能力，由于生产这种椅子的塑料也经过了强化纤维加固处理，因此在承重方面完全没问题。同时，维科·马吉斯雷蒂也试图使整个结构在铸模中整块成型，以避免用黏合剂隼接凳面和凳腿，降低生产成本。即便如此，这件产品真正全面投产却是在 1967 年以后，而此时的强化纤维塑料已经可以被另一种更坚固的 ABS 塑料替代了。

在橡胶制品设计上，意大利也有非凡的成就，皮瑞里公司（Pirelli）就是其中最著名的企。19 世纪下半叶成立的这家企业，主要生产橡胶轮胎。皮瑞里公司在意大利设计史上占据着非常重要的地位，原因有四：其一当然是该厂的核心产品：橡胶轮胎对于早期交通工具（特别是自行车）设计起到了关键性的作用；其二，1954—1956 年，由著名设计师吉奥·庞蒂在米兰设计的皮瑞里塔楼（Pirelli Tower），成为意大利现代建筑的标志；其三，该公司的平面广告设计相当突出；其四，便是该企业在现代橡胶家具产品的推广方面，起着不可替代的作用。

20 世纪 50 年代，在经理阿尔多·拜（Aldo Bai）的带领下，皮瑞里公司开始了新型橡胶材料的开拓。公司邀请马科·扎努索一起开发一种名为“Gommapiuma”的发泡橡胶，并寻找其在家用产品制造上的可能性。不久，扎努索便运用这种材料设计了著名的“小姐”椅（见图 5.1.4）。1951 年这款椅子投产，它不仅在用材上史无前例，在结构上也是一次重大飞跃——突破了传统坐具的金属外框架结构，使金属框架包裹在发泡橡胶内部，并利用弹簧系统增加了舒适性，该作品在同年的意大利米兰三年展上荣获金奖。



图 5.1.3 阿特米德公司“Selene”椅，维科·马吉斯雷蒂设计，1961 年



图 5.1.4 皮瑞里公司“小姐”椅，马科·扎努索设计，1951 年

也正是在这个过程中，阿尔多·拜与皮奥·雷吉亚尼（Pio Reggiani）和阿尔多·巴拉希（Aldo Barassi）在意大利古萨诺（Giussano）创办了阿弗莱克斯家具公司（Arflex）。不同于其他意大利家具生产企业——大多数意大利家具企业都是从传统生产中发展而来的——阿弗莱克斯家具公司是当之无愧的现代家具企业。这样说，不仅仅因为它是现代机械化大生产的产儿，也在于它拥有清一色富有现代主义思想的设计师。除了扎努索外，还有 20 世纪 30 年代因倡导理性主义设计红极一时的阿尔贝尼和 BBPR 社团的成员、意大利女性建筑、家具和灯具设计师希尼·波丽（Cini Boeri，1924—）。

1951 年，毕业于米兰理工学院的希尼·波丽直接加盟马科·扎努索的工作室，受到扎努索相当大的影响。20 世纪六七十年代，为阿弗莱克斯家具公司设计的家具使她一举成名，如：Borgogna 椅、Talete 桌、Bobo 椅和 Serpentone 坐具，等等，特别是 Serpentone 坐具为她赢得了极高的声誉（见图 5.1.5）。该产品由无饰面聚亚胺酯泡沫塑料制成，采用最早的全内框架结构，并可无限组合，其中蕴含着模块化家具设计思想，对传统家具设计思想产生了巨大的冲击。1972—1983 年，希尼·波丽为诺尔公司（Knoll）设计了展示厅，1976 年该公司发行她的 Brigadier 坐具。1979 年，她因 Strips 坐卧用具而获“金圆规”奖。著述《人类居住尺度》（*Le Dimensioni Umane Dell'Abitazione*）决定了希尼·波丽的一生。1980—1983 年，她执教于米兰工业大学和伯克利（Berkeley）的加利福尼亚大学。1997 年，波丽为罗马 EDS 设计办公大楼。

1953 年，与皮瑞里公司保持密切联系的布斯内利工业集团（Gruppo Ind. Busnelli）成立于梅达（Meda），这家大型家具生产企业对现代橡胶家具产品设计的发展也有着重要的价值。20 世纪 50 年代，该公司与皮瑞里公司合作研发钢加固发泡橡胶。20 世纪 60 年代，两个企业共同研发塑料制品。1969 年，



图 5.1.5 阿弗莱克斯家具公司 Serpentone 坐具，希尼·波丽设计

成立研究发展中心（Centro Studi E Ricerche），并开始用塑料生产家具产品。1972年，公司迁至米星托镇（Misinto），成为当地的一个规模庞大的支柱性企业。设计史学家安迪·潘瑟拉（Anty Pansera）曾用“占地20万平方米”的说法来描述该企业，可见其生产规模之大，该企业包括了240家公司，涉及从纺织品、金属制品的生产到电脑实验室。^{（30）}七八十年代，布斯内利工业集团在激进主义和反设计领域也支持了不少设计师，使他们的设计作品成为现实产品。

另外，在橡胶产品设计上值得一提的还有电子工程师艾齐奥·皮拉里（Ezio Pirali，1921—）。在担任扎罗瓦特电器公司（Zerowatt）主管时，皮拉里设计了大量优雅、精练且技术精密的产品，其中，1954年设计的Zerowatt Ve505台式电风扇（见图5.1.6）就是最成功的一例。这台台式电风扇采用铝制框架，橡胶扇叶，构思非常巧妙，曾获得米兰三年展的银奖。这也是在战后金属原材料不足的情况下，工业生产厂家拓展新材料的真实写照。Ve505台式电风扇由扎罗瓦特电器公司委托Elettriche Riunite公司制造，直到1960年停产。皮拉里因此而成名，随后为自己举办了多次展览：1979年在米兰举办了“设计和设计”展，1983—1984年在费城举办了“1945年以来的设计”展。



图5.1.6 “Zerowatt Ve505”台式电风扇，艾齐奥·皮拉里设计，1954年

需要指出的是，塑料橡胶家具替代传统木制家具并非设计师们突发灵感，而是旺盛的社会需求的具体表现，是化学工业发展的必然，也是意大利塑料

橡胶工业工程技术强大支持的结果。意大利的塑料橡胶机械生产相当发达，生产能力位居世界第二。早在 1960 年，意大利政府就成立了“ASSOCOMPLAST”——意大利塑料橡胶机械制造企业协会，代表 133 家塑料橡胶机械生产企业、辅助设备企业和模具制造企业促进对外贸易。另外，意大利的合成树脂的产量也相当惊人。1965 年，意大利的年合成树脂生产总量已经达到 106 万吨，超过了英国、法国和苏联，位居欧洲第二，仅次于联邦德国。⁽³¹⁾

二、生产企业与设计行业的繁荣

第二次世界大战后的意大利政府实施积极的对外贸易政策，20 世纪 50 年代，意大利在西欧国家出口年增长率排行中仅次于德国。世界消费层次不断细分化，一些在工业复苏中发迹的新贵们渴望享受到高品质的时髦产品，仅仅满足实用目的的产品已经不能满足这些消费阶层，意大利正是看到了这个消费市场，因此大力推动对外贸易。1957 年，意大利加入欧洲经济共同体（EEC），对外贸易在意大利经济中占有越来越重要的地位。

意大利的外向型经济表面上是政府积极实施相关政策的结果，实际上，这种经济结构之所以能在意大利形成，是与其长久以来形成的独特的工业模式分不开的。第一章中我们已经提到“高技术乡村工业”模式在意大利工业中发展的状况，而这种似乎不得已而为之的现代工业与传统生产结合模式，恰恰满足了高品质、高设计类产品生产的需要。因而在当时，没有一个国家能像意大利这样顺利地在现实工业基础中找到占领这块高档消费市场的必备条件。

在影响设计发展的诸多因素中，科学技术进步和工业生产模式的变革作用可以说是最强大的，似乎可以把它比作推动设计发展的巨大发动机。如果把科技进步和工业生产对西方各国设计的影响与太阳系中太阳对各星球的影响作比的话，那么，工业体系和科技实力异常强大的英国和德国无疑处在太阳系的中心，炙热的温度似乎能够融化掉所有无关紧要的美学范式；法国、比利时则在星系的最外层，发动机强大的动力似乎对这些国家无效，设计被冰封在强大而冷酷的传统意识形态里；而斯堪的纳维亚和意大利似乎排在前两者之间，恰好位于适于人类生存的地球的位置。20 世纪 50 年代开始，战争的阴云渐渐退去，设计又在意大利欣欣向荣地发展起来。

1. 家用产品

第二次世界大战后，意大利的家具工业越来越表现出其在高档消费市场中的优越性，20世纪40年代末到50年代出现的许多著名家具生产企业，为意大利在国际上树立独特的设计风格做出了巨大的贡献。如祖塞纳公司（Azucena）、阿弗莱克斯家具公司（Arflex）、维琴察厨房家具生产厂家阿克林纳公司（Arc Linea）、加维纳公司。布连察（Brianza）家具集散地的许多传统家具公司也开始通过相互间的合作扩大生产规模，但仍然坚持生产高品质的产品，并且大多是采用订货加工的方式生产。事实上，1947年，90%的意大利家具企业只有5名以下的员工，规模之小可见一斑。但是，小规模的家具企业却很好地实现了与设计师的沟通，使设计在企业生存中起着关键性的作用。

贝尔尼尼公司（Bernini）就是布连察地区的著名家具生产厂家之一。该公司于1904年成立，当时是间小型的木工作坊，1964年，开始采用塑料和金属材料制作家具。该公司曾与一大批著名的设计师合作，如阿基莱·卡斯蒂廖尼、罗德佛·伯纳托、乔·科伦波、吉太寿行（Toshiyuki Kita）、保罗·纳瓦（Paolo Nava）、翁格·拉皮耶塔（Ugo La Pietra）以及维涅利夫妇等。20世纪70年代，开始推进高质量木制产品生产。

古老的城镇维琴察也是意大利著名的乡镇企业聚居地，这里有意大利厨房家具生产的龙头企业——阿克林纳公司（Arc Linea）。该公司成立于1925年，由斯维奥·佛图纳（Silvio Fortuna）创建，当时只是间作坊，1960年改名为“Arc Linea”。1963年该公司的“Claudia”品牌一举成名——因为它是意大利最早内置电器设备的厨房家具系列。1984年，阿克林纳公司又创立了“Odeon”品牌和“Aiko”品牌，前者主要由卡洛·巴托里（Carlo Bartoli）设计，而“Aiko”则是一个适合年轻消费者口味的品牌，由两位主要设计师罗贝托·鲁西（Roberto Lucci）和保罗·奥尔兰蒂尼（Paolo Orlandini）做设计。

在设计主导型的现代家具生产企业当中，加维纳公司（Gavina）是名副其实的先锋。1949年，迪诺·加维纳（Dino Gavina）在博洛尼亚（Bologna）组建了一个小型家具厂。20世纪50年代，他与卡洛·莫里诺、卡洛·德卡里（Carlo De Carli）、卡洛·斯卡帕和弗兰克·阿尔贝尼在米兰相遇。1960年，迪诺·加维纳创建了以自己名字命名的公司“Gavina Spa”，任命卡洛·斯卡

帕为总经理。众所周知，卡洛·斯卡帕是意大利著名的建筑师，因此这也意味着公司设计主导方向的确立。这段时期对于加维纳来说是非常重要的，不仅在生产方面，在美学方面亦如此。而且，后来被证明，加维纳为意大利家具设计在国际上建立良好声誉做出了巨大的贡献。

迪诺·加维纳只在自己的名片上印上“迪诺·加维纳——革命者”的字样，以示反对传统批量化工业生产观念，将设计理念的贯彻凌驾于商业之上。1983年加维纳公司生产了门迪尼设计的Scivolando椅足以证明这一点（见图5.2.1）。1962年，迪诺·加维纳来到美国纽约，拜见了正住在那里理性主义大师马塞尔·布鲁尔（Marcel Breuer），并再一次获得了他在包豪斯时期（即1925年）设计的那张悬臂钢管“Wassily”椅的生产许可权。事实上，这也是该作品生产上的一次重要的突破。因为，早在20世纪20年代这种椅子曾经被小批量生产过，但都是手工制造的。加维纳公司从而实现了文化与工业的结合。如果生产的产品能够成功地体现蕴含其中的美学观点，加维纳是乐意尝试生产的，他希望能使那些具有巨大价值和清晰结构的作品投入生产。这件经历了四十多年的设计完美地体现了布鲁尔批量化生产的思想，在当时依然显得非常时髦。1968年，迪诺·加维纳将加维纳公司卖给了美国诺尔公司（Knoll），同时创建了西蒙国际公司（Simon International）。1969年，卡洛·斯卡帕为西蒙国际公司设计了Doge桌，桌腿长九尺，材质采用了水晶和生铁。

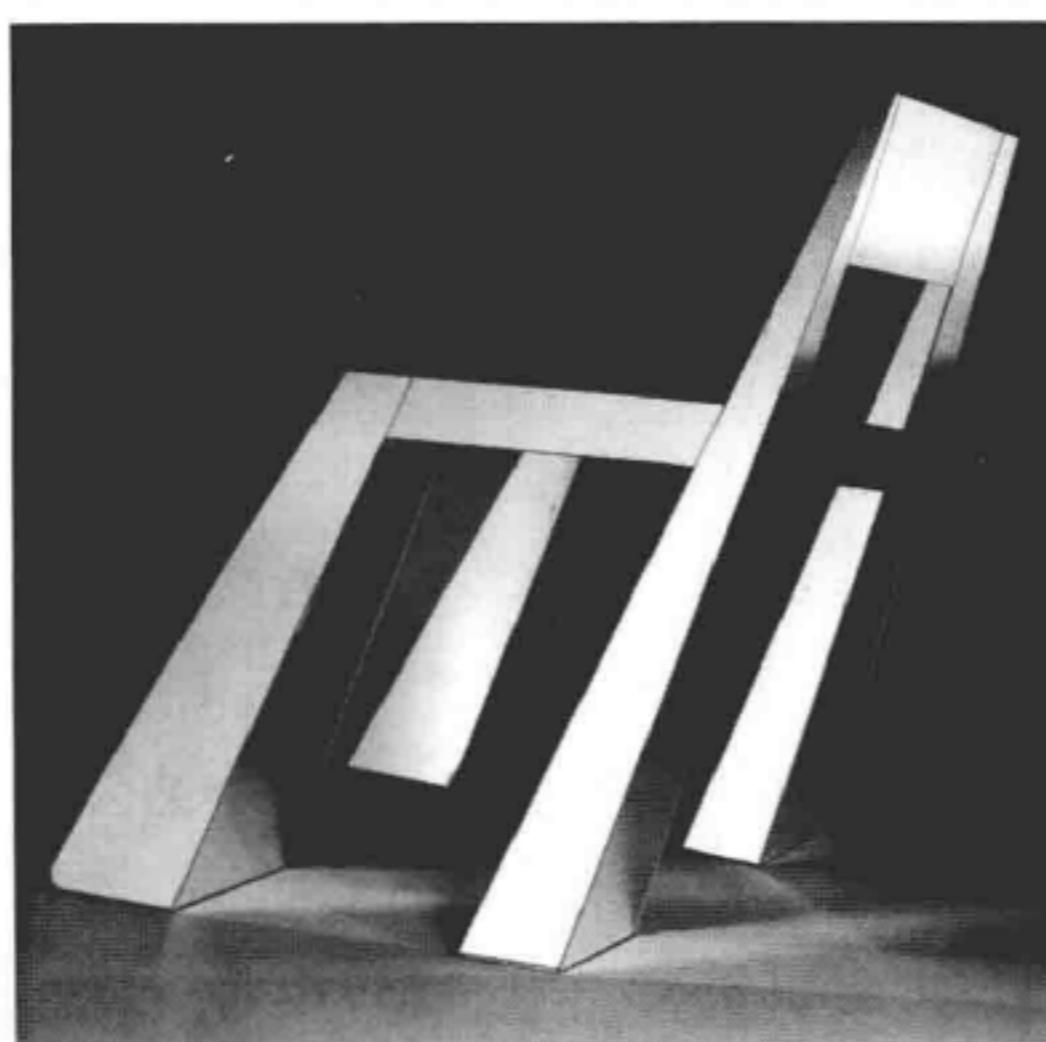


图5.2.1 加维纳公司生产的“Scivolando”椅，亚历山德罗·门迪尼设计，1983年

1948 年，鲁吉·卡西亚·多米尼奥尼 (Luigi Caccia Dominioni)、埃纳齐奥·加德拉 (Ignazio Gardella) 和戴尔阿奎亚 (C. Corradi Dell'Acqua) 在米兰开办了祖塞纳公司 (Azucena)，专门生产家具产品。建筑师、家具、灯具设计师多米尼奥尼于 1936 年毕业于米兰建筑学校，20 世纪 30 年代末，曾与卡斯蒂廖尼兄弟合作为阿莱西公司设计过 Caccia 银器餐具，后因 1959 年设计的校用椅子而获“金圆规”奖。埃纳齐奥·加德拉曾经为奥利维蒂公司、卡特尔公司和阿尔法·罗密欧汽车公司做过理性主义风格的建筑，与安娜·卡斯蒂里·菲娅利合作为加维纳公司做过设计。20 世纪 50 年代，埃纳齐奥·加德拉开始尝试产品设计。1957 年设计了 Giagramm 椅。另外两个合伙人都是祖塞纳公司的主要设计师，杰出的设计使该公司在意大利现代家具领域占有一席之地。

米兰的另一家现代家具生产企业泰诺公司 (Tecno, 1953—)，是由弗詹齐奥·波萨尼 (Fulgenzio Borsani) 和他的孪生兄弟奥萨瓦多·波萨尼 (Osvaldo Borsani, 1911—1985) 创建。奥萨瓦多出生于米兰，曾在米兰理工学院 (Politecnico Di Milano) 学习建筑。毕业后在父亲的 Atelier Varedo 工厂工作。1954 年，奥萨瓦多·波萨尼开始和罗伯特·曼高 (Robert Mango) 合作做设计。他们参照希腊语“Techne”⁽³²⁾，为泰诺公司设计了含有硕大 T 字造型的标志，设计风格很好地贯彻了企业的核心精神。1954 年，奥萨瓦多·波萨尼设计了著名的 P40 靠背椅 (见图 5.2.2)，这件作品完美地体现了他的设计哲学，这把靠背椅子的坐面、靠背和扶手都可以自由调节，整张椅子可以调节成 486 种不同的形状。奥萨瓦多·波萨尼的父亲吉塔诺·波萨尼 (Gaetano Borsani) 是战前知名的家具设计师，曾获得过 1927 年首届芒察 (Monza) 双年展银奖。吉塔诺教导他们如何运用木材，让他们在此基础上努力开拓新型材质。

1956 年，奥萨瓦多·波萨尼在米兰 Montenapoleone 大街开了一家专营店，专门出售他自己的设计作品。1966 年，他和另外七名设计师一起创立了意大利著名的《奥塔古诺》(Ottagono) 杂志，希望能通过这本杂志向国际社会推介意大利设计。



图 5.2.2 泰诺公司“P40”靠背椅，奥萨瓦多·波萨尼设计，1954 年

1968 年，奥萨瓦多·波萨尼和尤吉尼奥·格里（Eugenio Gerli）合作设计了 Graphis 办公家具系列。1970 年，奥萨瓦多·波萨尼创建泰诺研究中心（Centro Progetti Tecno），着重开发家具设计，公司向复杂和解决深层次问题的方向发展。奥萨瓦多相信设计不是偶然的灵感突现，而是深入研究、不断发展的结果，每件作品力求解决一个难题，设计应主要考虑节省空间。20 世纪 80 年代，泰诺公司获得了多项大奖。

在既保留传统生产模式又有设计创新意识的企业当中，成立于 1927 年的卡西纳家具公司（Cassina）可谓首屈一指。该公司由塞萨·卡西纳（Cesare Cassina）和乌贝托·卡西纳（Umberto Cassina）在米兰市附近的梅达（Meda）创建。1947—1952 年，卡西纳公司从意大利海军获得了大量订单，从此发展壮大起来，建立了 Andrea Doria、Raffaelo 和 Michelangelo 三条豪华生产线。1989 年，钢铁集团（Steelcasegroup）收购了该公司 50% 的股份。卡西纳家具公司既有先进技术支持的现代设计，如激进主义设计师加埃塔诺·佩谢（Gaetano Pesce）和保罗·德加内洛（Paolo Deganello）的作品；又保留了传统的设计作品和生产方式，如著名设计师贝利尼、勒科布西耶、维科·马吉斯雷蒂、斯卡帕夫妇、飞利浦·斯塔克等。

1928 年，卡西纳家具公司生产由勒科布西耶和卡洛特·佩连德（Charlotte Perriand）设计的 LC 2 Grand Confort 椅，该作品在 1965 年的 1 Maestri 系列中被再次推出。1957 年，庞蒂为卡西纳家具公司（Cassina）设计的号称当时最轻的 Superleggera 椅（见图 5.2.3），成为连接现代和传统的一件作品。该设计来自他小时候印象中的一个渔村的生活情景，其实早在 1947 年庞蒂就已经开始思考这件作品了。这个设计中仍然保留着传统材料：柳条和木材，但是在结构方面有了明显的删减，从而适合批量生产。当时，这把椅子在意大利市场上相当畅销，1956 年还获“金圆规”奖。1973 年，保罗·德加内洛设计的 AEO 椅，是反传统产品的典范。1981 年，加埃塔诺·佩谢设计的 Feltri 椅，其侧翼



图 5.2.3 卡西纳家具公司“Superleggera”椅，吉奥·庞蒂设计，1957 年

可根据需要收紧或放松，反映了设计师打破僵化设计传统形式的愿望。现在该公司传统产品占总销量的三分之一，80% 的产品销往国外。1991 年，该公司获“金罗盘”奖。

在传统材料家具生产上，皮耶朗托尼奥·伯纳西纳公司（Pierantonio Bonacina）也相当有特色，1898 年成立的这家企业以传统材料和新材料（如：藤、草、木、皮、钢管和织物）相结合的设计手法著称。1957 年，迪泽尔（N. Ditzel）设计了 Egg 悬椅。1959 年和 1961 年，公司老板皮耶朗托尼奥·伯纳西纳（Pierantonio Bonacina）在 Lurago D'Erba 柳条家具博览会上获得金奖。20 世纪 60 年代，公司开始与意大利著名的设计师合作，如 DDL 设计事务所和乔·科伦波等。建筑师蒂托·阿诺里（Tito Agnoli）成为当时公司发展的核心人物，使该公司从传统企业朝着现代化方向发展，作品包括：S. 21 椅和 S. 23 椅。1960 年，马克·扎努索设计了 Martingala 椅；1963 年，吉奥·庞蒂设计了 Continuum 椅，这两件传统手法制作的家具都被赋予了现代感。而乔·科伦波于 1964 年设计的 Nastro 椅，现代气息更是浓厚（见图 5.2.4）。20 世纪 80 年代末，一些年轻设计师毕佐扎罗（F. Bizzozzero）、曼西尼（J. Mancini）、M. 阿诺里、韦加诺（G. Vigano）继续推动该企业的设计发展，桌子和灯具也渐渐被列入发展项目当中，但主要还是生产坐具，如：1988 年毕佐扎罗设计的 Atlantic 沙发和 1993 年韦加诺设计的 Cosy Ton 椅等。

在灯具方面，意大利在德国技术的支持下得到了空前的发展。现代家具生产核心企业加维纳公司的老板迪诺·加维纳发现现代家用灯具的巨大发展潜力，于是决心与塞萨·卡西纳合作创建一个专门从事灯饰生产的企业，这便是 1962 年 Bovezzo 市弗劳斯灯具公司（Flos）的由来。早期，该公司与 P. G. 卡斯蒂廖尼和托比亚·斯卡帕（Tobia Scarpa）有过密切的合作。特别是卡斯蒂廖尼兄弟，为公司做了大量的设计，经典的 Luminator 落地灯（见图 5.2.5），就是 1954 年卡斯蒂廖尼兄弟为吉拉迪（Gilardi）和巴扎基（Bazarghi）的住宅设计的，现在成为弗劳斯公

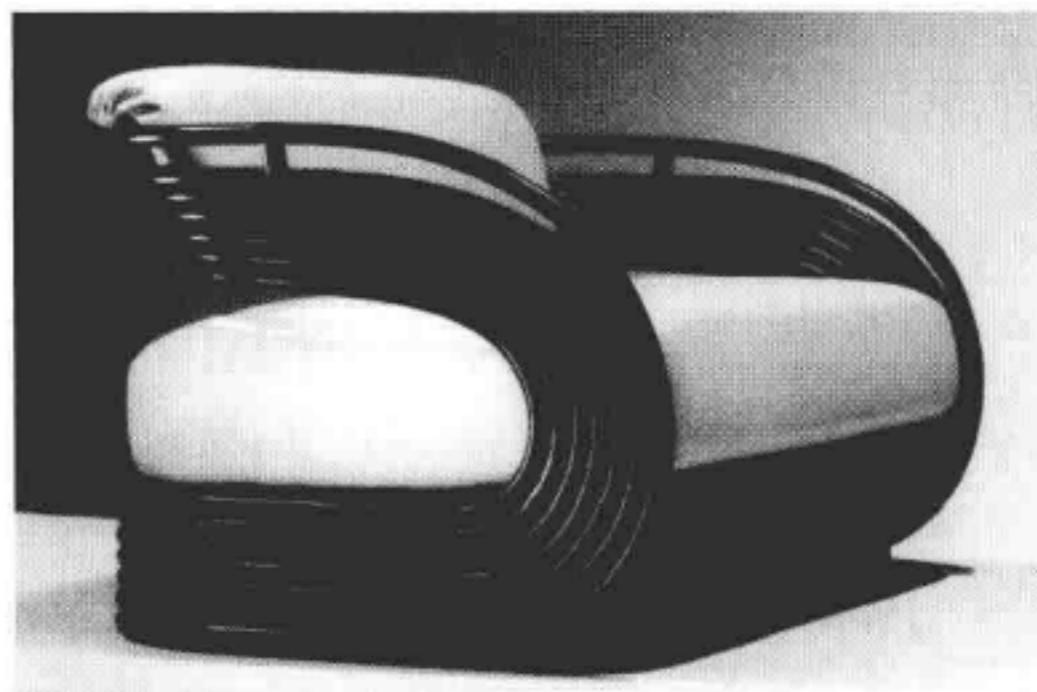


图 5.2.4 “Nastro” 椅，乔·科伦波设计，
1964 年

司的主打产品之一。

另外，1962年，两兄弟还设计了Taccia台灯、Arco落地灯和Toio落地灯。三款灯的造型都非常怪异，完全出乎设计的常规原则：Taccia台灯碗状的玻璃灯罩没有像常规那样开口朝下反射光线，而是利用透明玻璃产生折射；Arco落地灯大理石基座支撑着三段可以伸缩的弧线灯杆，灯头被固定在弧线灯杆的另一端（见图5.2.6）；而Toio落地灯更是令人惊讶，似乎是几个从废旧的汽车上找到的车头灯被安在架子上……卡斯蒂廖尼兄弟的杰出设计，加上IRI的强大财政支持，弗劳斯公司迅速在世界灯饰市场中赢得了极高的声誉。

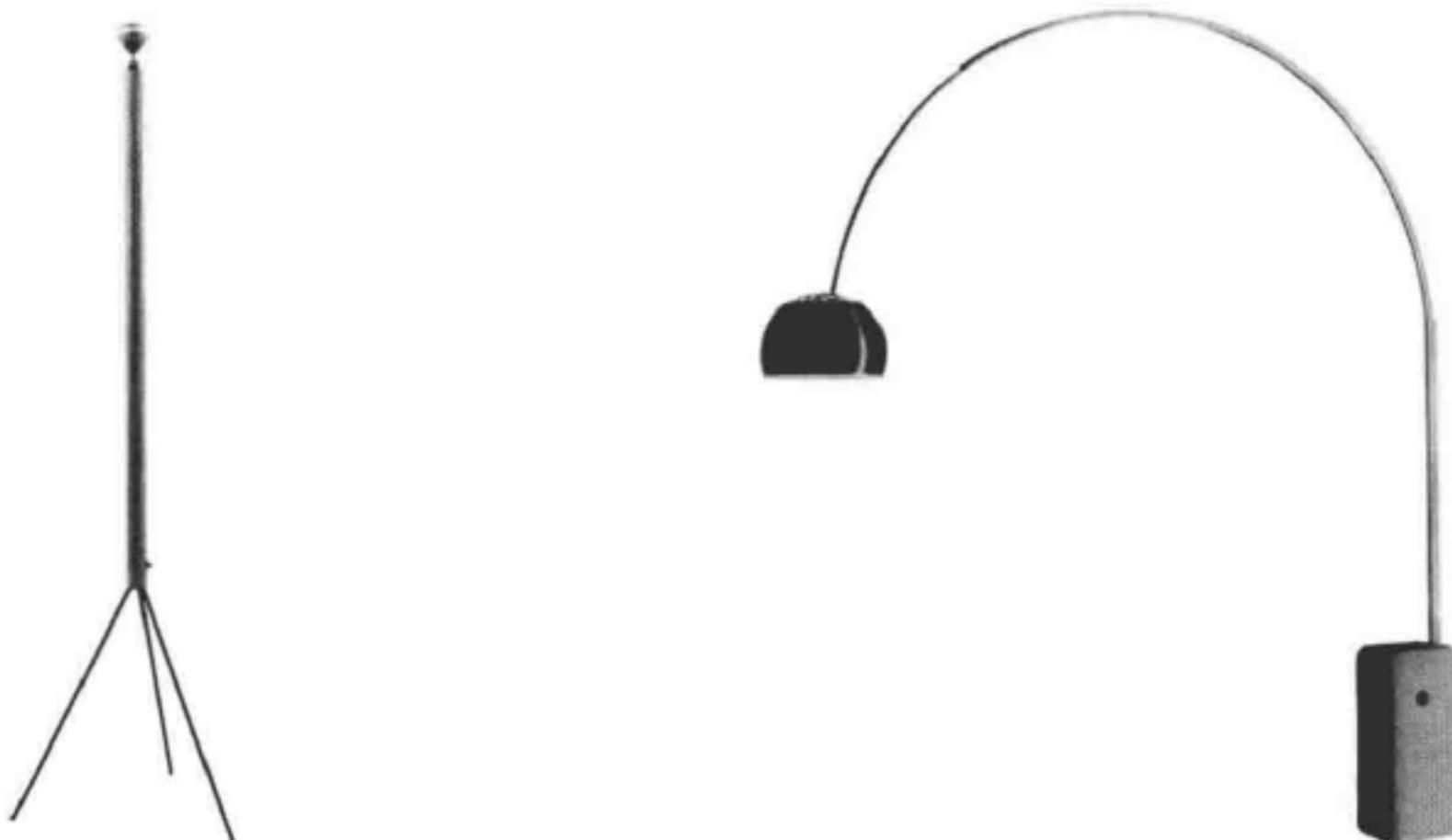


图5.2.5 弗劳斯灯具公司“Luminator”落地灯，卡斯蒂廖尼兄弟设计，1954年

图5.2.6“Arco”落地灯，卡斯蒂廖尼兄弟设计，1962年

1974年，弗劳斯公司从吉诺·萨尔法蒂（Gino Sarfatti）手中收并了阿提琉斯公司（Arteluce）。后来，又组织了一个独立的生产线，专门生产年轻设计师马克·萨德勒（Marc Sadler）、罗德佛·多尔多尼（Rodolfo Dordoni）和马特奥·图恩（Matteo Thun）的灯具作品，以及吉诺·萨尔法蒂在20世纪五六十年代设计的作品。弗劳斯公司还与维尼尼公司（Venini）合作建立了弗劳斯莫拉诺（Flos Murano）玻璃器皿生产线，以Flight商标生产商用灯具，生产Arteluce Bagno灯具系列。20世纪70年代以来，阿基莱为弗劳斯公司设计了大量的灯具产品，如与Pio Manzu合作设计的Parentesi灯（1971年）、Noce T台灯（1972年）、Ipotenusa台灯（1976年）、Taraxacum 88 C-W灯（1988年）、Brera灯（1992年）和Fucsia吊灯（1996年），法国设计师飞利浦·斯塔克设计的Ara台灯（1988年）、Luci Fair壁灯（1989年）、Miss Sissi台灯（1991年）、Rosy An-

gelis 落地灯（1994 年）、Romeo Moon 吊灯和 Romeo Babe 吊灯（1996 年）等。而最成功是金·米兰达（King-Miranda）1977 年设计的极简主义作品吉尔灯（Jill）。1995 年，弗劳斯公司获“金圆规”奖。

北部工业城市米兰和科莫一直在意大利灯具设计和生产领域保持着龙头的地位，许多著名的灯饰企业都在聚集在这里，如阿提琉斯公司、欧鲁斯公司和阿特米德公司等。

1939 年，由吉诺·萨尔法蒂（Gino Sarfatti）在科莫（Como）创建的阿提琉斯公司，早年只不过是一家小型的灯具生产企业，设计几乎都是在萨尔法蒂的主持下完成的，如 1952 年的 187 壁灯，1954 年的 559 型台灯、1063 落地灯、1064 落地灯，1957 年的 2097 型台灯，以及 600 型台灯和 607 型低压晕光台灯等。其中，559 型台灯还荣获“金圆规”奖。这位不知疲倦的工程师为意大利战后的许多现代建筑设计了灯具产品，如米兰和罗马的机场，奥利维蒂公司在巴塞罗那的办公大楼，以及许多办公室、学校都用其生产的灯具。不仅如此，他还不得不肩负起公司的整个生产与销售运作。萨尔法蒂通过他在科莫市 Corso Matteotti 的一个商铺，与著名设计师马克·扎努索、弗兰克·阿尔贝尼、韦加诺（V. Vigano），以及贾弗兰科·弗拉蒂尼进行接触，保持与米兰设计文化的联系。

成立于第二次世界大战后的米兰欧鲁斯灯具公司（O Luce，1948—），在三位著名设计师乔·科伦波、维科·马吉斯雷蒂和加奇林（B. Gecchelin）的设计支持中，渐渐于 20 世纪 60 年代跻身于意大利著名灯饰设计企业之列。1962 年，乔·科伦波设计了他的第一件工业产品 Colombo 281 台灯（见图 5.2.7）。这件怪异的台灯赢得了 1964 年的第 13 届米兰三年展的金奖，不仅成就了乔·科伦波，也是欧鲁斯灯具公司开始从众多灯具企业中脱颖而出的重要产品。Colombo 281 台灯的精妙创意在于，它利用了玻璃的折射原理，通过 C 型透明热塑性塑胶的折射，使光线变得柔和。维科·马吉斯雷蒂也于 20 世纪 70 年代为欧鲁斯公司做了些灯具设计，如 1974 年的 Snow 灯、1976 年的 Sonora 灯和 1977 年的 Atollo 灯。20 世纪 80 年代该公司还聘请了汉斯·维特施泰因（Hannes Wettstein）、马科·罗马涅利（Marco Romanelli）、马塔·劳达尼（Marta Laudani）、里卡尔多·达利西（Riccardo Dalisi）、塞巴斯斯坦·波涅（Sebastian Bergne）和汉斯·皮特·韦德曼（Hans Peter Weidemann）等年轻设计师。

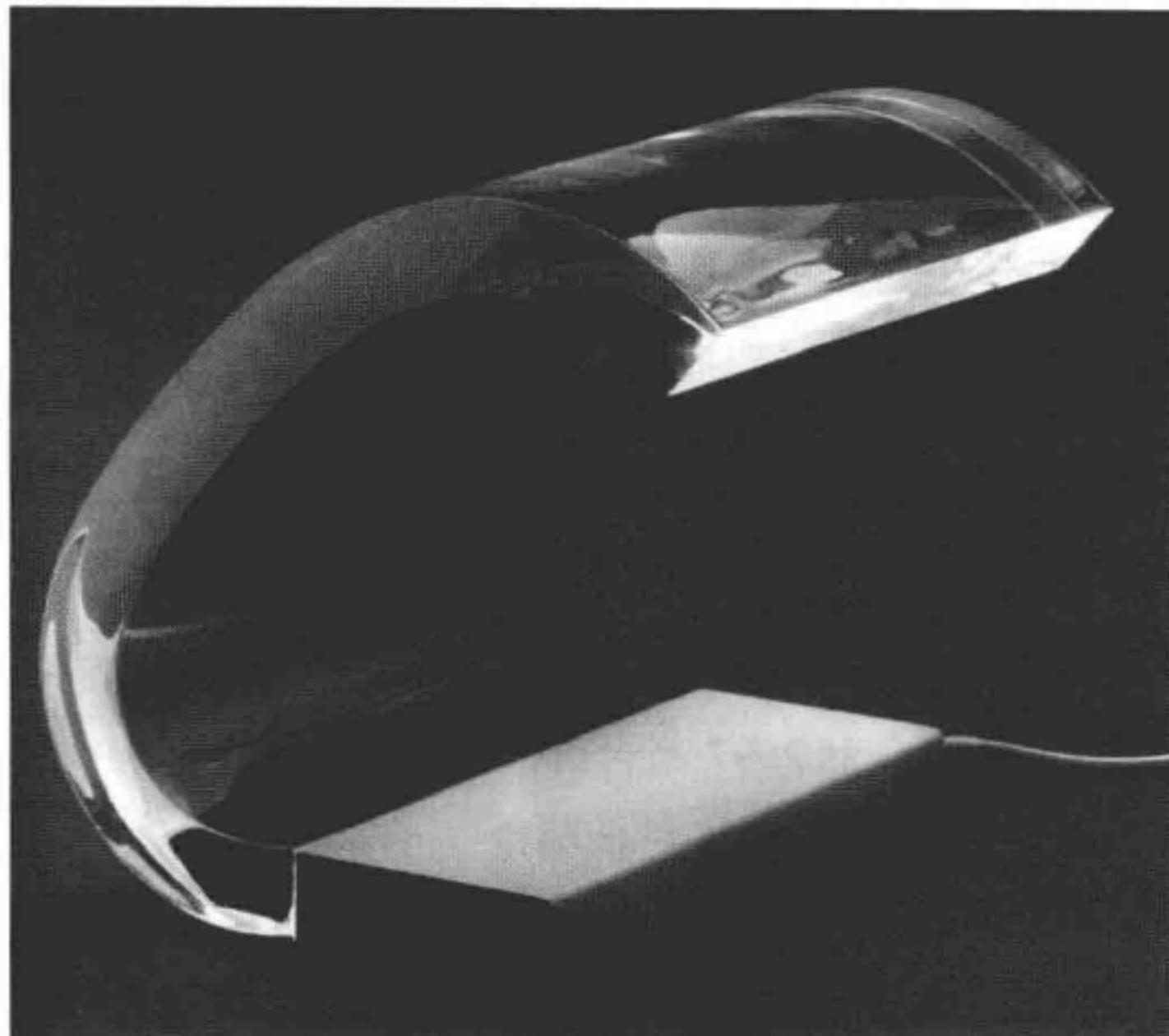


图 5.2.7 “Colombo 281” 台灯，乔·科伦波设计，1962 年

前文提到的在推动塑料制品设计发展方面对意大利有卓越贡献的阿特米德公司（Artemide）1959 年成立于米兰。与阿提琉斯公司创始人吉诺·萨尔法蒂极为相似的地方是，阿特米德公司的创始人俄涅斯托·吉斯蒙迪（Ernesto Gismondi）也是工程师出身，曾在米兰理工学院担任过空气动力学教授。早年，公司生产各种各样的塑料小产品，吉斯蒙迪也以笔名“ö rni Halloween”为公司做了大量的灯饰设计，其中包括：Ator 落地灯和 Pilade 台灯。20 世纪 60 年代，阿特米德公司渐渐将精力集中于灯饰的设计生产。维科·马吉斯雷蒂也是对早期阿特米德公司做出巨大贡献的著名设计师，他为公司设计了 Demetrio 45 桌、Stadio 桌，而最著名的还是他为公司设计的灯具产品。1965 年，他设计的 Eclisse 灯就是其中之一（见图 5.2.8）。这件作品的灯罩由双层共轴半圆形球体构成，内层半球灯罩可以随意转动，

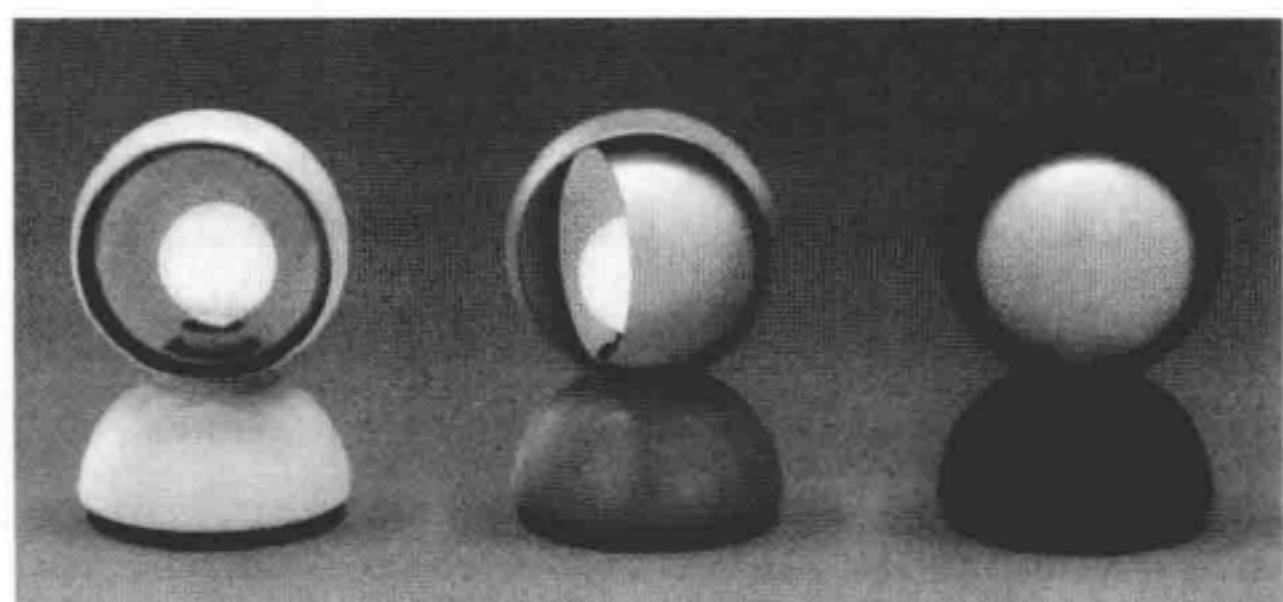


图 5.2.8 “Eclisse” 灯，维科·马吉斯雷蒂，1965 年

在转动过程中，营造出所谓“半月”“满月”“新月”的不同光照效果，充分体现了“工程技术”与“诗意”的完美结合。1967年，该作品荣获了著名的“金罗盘”奖。此外，阿特米德公司还拥有引以为荣的马吉斯特雷蒂的另一件名作——1966年的Chimera落地灯，该设计采用S形构造方式，在满足落地灯稳定性要求的同时，也体现了美学上的诉求。此结构与他同年设计的Stadio桌的桌腿构造如出一辙。

20世纪60年代的产品目录册中，最怪异、也最广为人知的当属利维奥·卡斯蒂廖尼（Livio Castiglioni）和贾弗兰科·弗拉蒂尼设计的Boalum管状灯了（见图5.2.9）。由工业技术用半透明PVC塑料制成的这盏蛇形灯，内部由金属框架支撑，便于固定5瓦的小型灯泡。老实说，如果不把Boalum灯通上电源，恐怕没人会知道这条好似废弃了的下水管子有什么用，这似乎与“波普设计”概念有些吻合。Boalum灯的“波普”特性不仅表现在用材上，可随意摆布的造型也使它浸透着“波普”气息——使用者可以根据需要，或是垂直悬挂，或是水平摆放，甚至还可以自己动手，将其塑造成雕塑形体，也过过雕塑瘾。

阿特米德公司的另一位创始人希杰奥·马扎（Sergio Mazza），曾于1961年和乔连纳·格拉米纳（Giuliana Gramigna）创建了一个建筑、家具与产品设计小组SMC Architettura。1969年希杰奥·马扎设计的Toga塑料椅在阿特米德公司树立品牌的过程中起到关键性作用，被业界奉为“塑料技术革新的先锋派人物”。而设计小组的另一位设计师乔连纳·格拉米纳则因20世纪80年代末为Olivari公司设计的乔连纳水龙头闻名遐迩。

1978年，里卡尔多·萨尔法蒂（Riccardo Sarfatti）秉承父业，与保罗·里扎托（Paolo Rizzatto）、山德拉·塞沃里（Sandra Severi）在米兰郊区共同创建的鲁斯普兰公司（Luceplan）是20世纪90年代意大利最先进的灯具实验室之一。建筑设计师保罗·里扎托和阿贝托·梅达是该公司的设计核心人物。该公司的主要精力集中于实现能在不同需求和品位下提供一套弹性的解决方



图5.2.9 “Boalum”管状灯，利维奥·卡斯蒂廖尼和贾弗兰科·弗拉蒂尼设计

案。商业和建筑照明是该公司主营的业务。相信好的设计是与合理的价格联系在一起的。阿贝托·梅达也曾一度成为合伙人之一。然而在 1996 年，该公司参加欧洲灯具商品交易会（Euroluce），只展出了一些工程图和二维研发草图，没有一件实际的产品。

另外，20 世纪 50 年代中期，由巴萨尼·提西诺（Bassani Ticino）创立的 bTicino 灯具开关生产企业也在 60 年代开始走向设计主导型的发展方向。公司著名的产品包括：“神奇”系列（Magic）和“生活”系列（Living）等。

日用品方面，1957 年，由布鲁诺·丹尼斯（Bruno Danese）和贾克奎林·沃多·丹尼斯（Jacqueline Vodoz Danese）在米兰共同创建的丹尼斯公司（Danese，1957—1994）非常有特色。布鲁诺·穆纳里为该公司设计了大量家用小产品，如 1957 年的 Cubo 烟灰缸——吸入烟蒂的同时也能控制烟味的散发，1958 年的 Ponza 烟灰缸，以及 1961 年的 Stromboli 烛台等。另外，他还设计了一些灯具产品，如：1964 的 Falkland 灯（见图 5.2.10）和 1978 年的 Dattilo 灯，前者非常独特，使用丝织包裹外框，富有现代感。安佐·马利和安杰罗·曼吉亚罗迪也是该公司的重要设计师，如：Formosa 日历（1962 年）、Marmo H 花瓶（1964 年）、Bambu 花瓶（1969 年），以及 1970 年的 In Attesa 废纸篓都是出自安佐·马利之手。在设计上，In Attesa 废纸篓特别考虑到增强投掷废纸的便利性。安杰罗·曼吉亚罗迪则于 1964 年设计了 Barbados 烟灰缸。丹尼斯公司非常注重产品的完美效果，20 世纪八九十年代，著名设计师阿基莱·卡斯蒂廖尼、马克·菲拉里和库诺·普里（Kuno Prey）也都参与了该公司的产品设计。1994 年，这家公司被艾里亚斯公司（Alias）收并。

在电器方面，奥利维蒂公司、扎努希电器公司（Zanussi）和布里翁韦加电器公司（Brionvega）逐渐成为意大利新型家电的旗舰企业，同时也担当了所谓“意大利线条”的代言人。

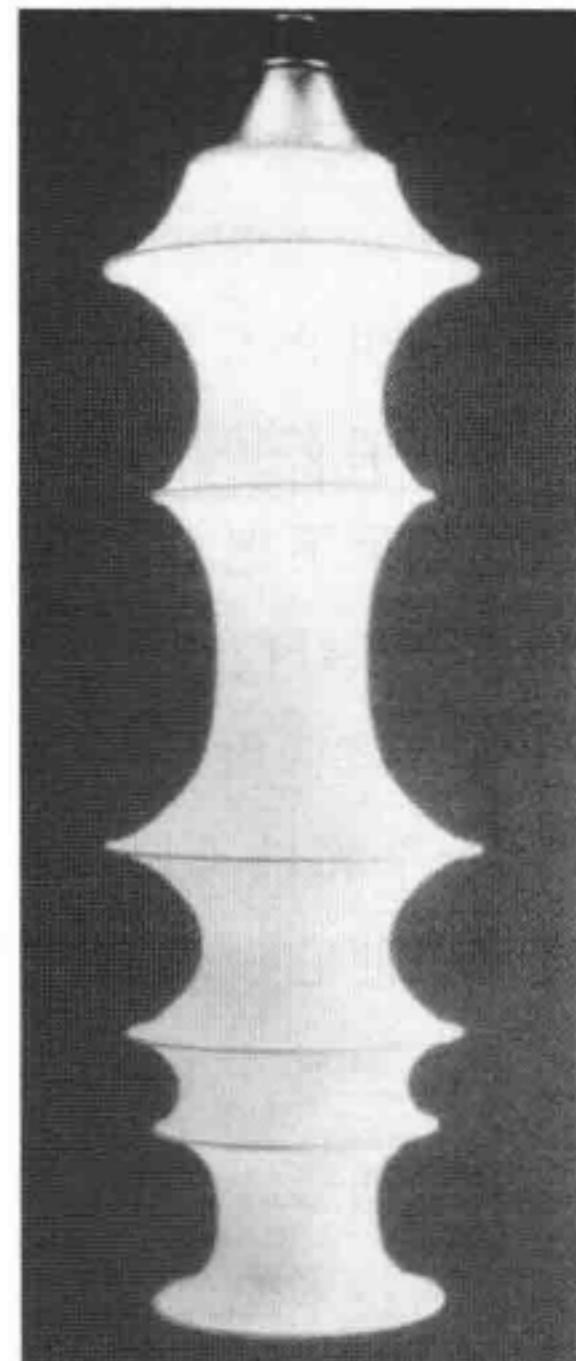


图 5.2.10 丹尼斯公司“Falkland”灯，布鲁诺·穆纳里设计，1964 年

第二次世界大战后，奥利维蒂公司加强了企业文化的建设，例如：主办 *Tecnica Ed Organizzazione* 杂志、建筑杂志 *Urbanistica* 和 *Zodiac*，兴建图书馆、儿童看护中心之类的公司福利机构等。1952 年，奥利维蒂公司在纽约著名的现代艺术博物馆（Moma）举办了公司的独家产品展示，为打开美国市场创造了条件。1953 年，奥利维蒂公司在纽约设立了展示厅，邀请 BBPR 事务所为其做设计。20 世纪 50 年代末，奥利维蒂公司获得美国安德伍公司（Underwood）三分之一的股份，并聘请索托萨斯为企业设计主席顾问，进入计算机行业。不幸的是，阿德里亚诺·奥利维蒂于 1960 年去世，两年后，奥利维蒂基金成立。1964 年，奥利维蒂将电器部分卖给了通用电器公司（General Electric）。1968 年，该公司重返电器领域。但在 20 世纪 70 年代陷入经济危机，卡洛·德本奈得蒂（Carlo De Benedetti）出任总经理，扭转了企业的亏损局面。80 年代该公司与 At&T 合资，成功地进入办公自动化和电信行业。90 年代尽管最高执行官因贪污被捕，公司遭受了巨大的动荡，但是，最终还是恢复了昔日的辉煌，下属企业包括：Telecommunications Firm Oliman 和合资企业 German Mannesmann Group。1998 年，奥利维蒂档案馆（Archivio Storico Olivetti）在伊维拉市成立。

家电生产企业扎努希公司也可谓历史悠久，它成立于第一次世界大战爆发后不久，而公司真正在设计上有突出表现却是在 20 世纪 50 年代。公司在创始人安东尼奥·扎努希（Antonio Zanussi）的带领下开始实施一种简洁的设计政策，创造了所谓的“家用品线条”（Family Lines）的现代家电造型概念。1954 年，吉诺·维利（Gino Valle）被聘为设计顾问，为公司的家用电器产品树立了新形象。1958—1981 年，贾斯通·赞尼洛（Gastone Zanello）成为公司设计部负责人。1960 年，扎努希公司决定生产电视机。1976—1989 年，毕业于德国乌尔姆设计学院的安德烈亚斯·凡昂克（Andries Van Onck）被聘为设计顾问。1981 年该公司获“金圆规”奖。1982 年，洛博托·佩扎特（Roberto Pezzetta）接替贾斯通·赞尼洛担任设计主管。1984 年，公司与伊莱克斯公司（Electrolux）合并。

第二次世界大战刚刚结束，布里翁家族（Brion）就在米兰创办了布里翁韦加公司（Brionvega）。它也是意大利较早生产收音机的企业之一，与德国著名的电器生产企业布劳恩公司齐名，虽然两家企业都强调在进行产品设计时应注重功能，布里翁韦加电器公司声称：“最漂亮的造型尽在技术。”但同时，布里翁韦加电器公司也强调产品技术和功能的视觉化。

1951年，随着意大利第一个电视网的建成，布里翁韦加电器公司首先转向电视机的生产，并且采用的所有部件都是意大利制造的。20世纪60年代早期，布里翁韦加公司开始强调设计美学，与一些设计师展开合作，如著名设计师马科·扎努索、里夏德·扎佩尔、阿基莱·卡斯蒂廖尼和马里奥·贝利尼（Mario Bellini）等。1962年，布里翁韦加公司生产了第一件意大利式纯半导体电视机Doney，由扎努索和扎佩尔设计。接下来的1964年，Doney电视机的后继机型Algol II型电视机（见图5.2.11）出品，这件产品使他们的设计更加倾向于新现代主义式的方盒子造型风格，而公司的这个造型风格持续了十年，并与德国产品形成了强烈的竞争。同年，公司还生产了TS 502收音机（见图5.2.12），这款收音机可以挂在墙壁上以节省地面空间。1966年，阿基莱·卡斯蒂廖尼和皮耶尔·贾克莫·卡斯蒂廖尼设计了RR 126立体音响（见图5.2.13）。1969年，马克·扎努索和里夏德·扎佩尔设计了Black St 201电视机。当打开电视时，全黑色外壳和闪亮的电视图像形成对比，科技神奇的魅力在此被生动地表现出来。这些产品都是意大利经典的“拜尔设计”，布里翁韦加电器公司（Brionvega）因此获得了1970年的“金圆规”奖。1992年，公司由于承受不住小型电器对市场的冲击而破产。

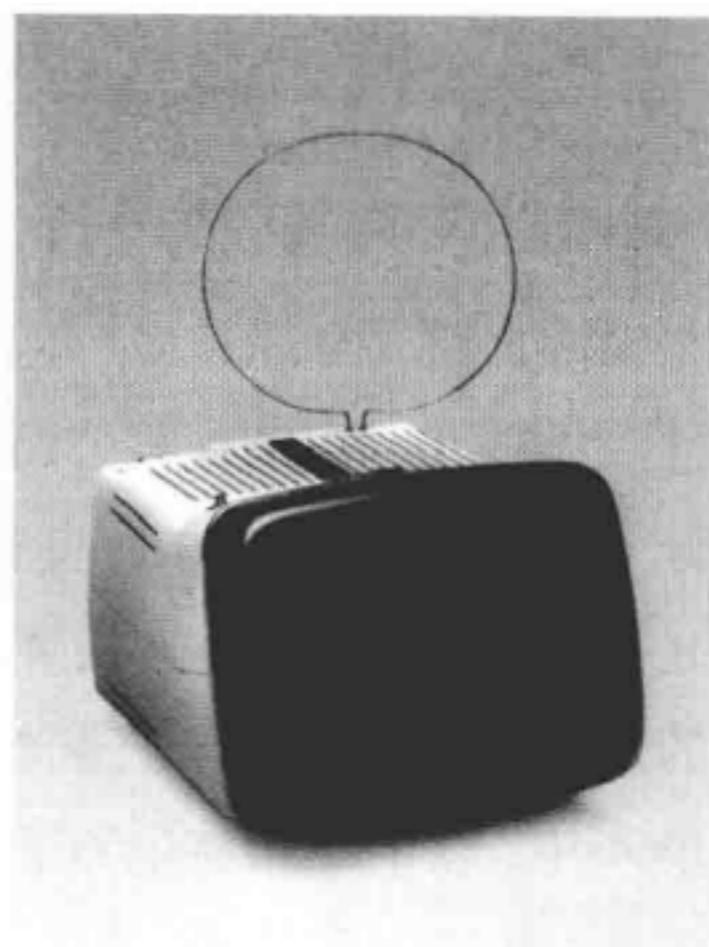


图 5.2.11 布里翁韦加公司“Algol II”型电视机，马科·扎努索和里夏德·扎佩尔设计，1964年

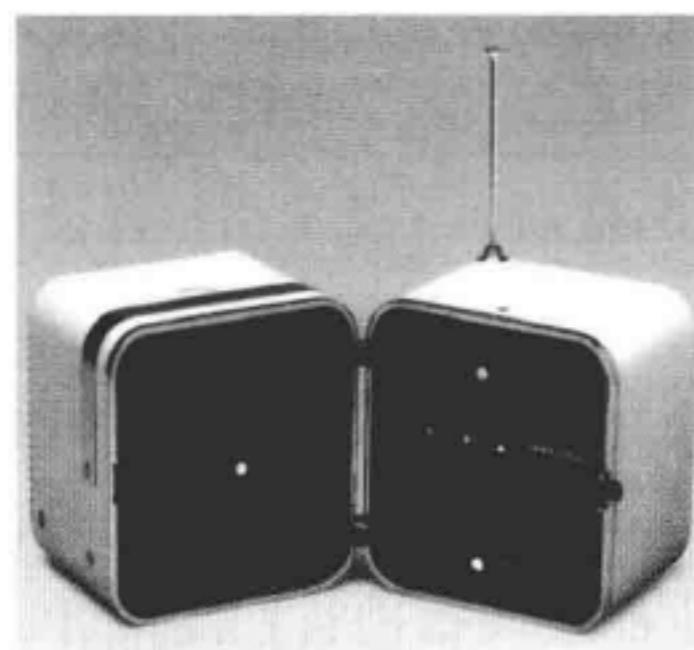


图 5.2.12 布里翁韦加公司“TS 502”收音机，1964年



图 5.2.13 “RR 126”立体音响，阿基莱·卡斯蒂廖尼和皮耶尔·贾克莫·卡斯蒂廖尼设计，1966年

2. 汽车设计

在国际汽车行业里，意大利汽车生产厂家走了一条独特的发展道路。造型独特和制作精良是意大利汽车的显著特征。意大利汽车之所以能赢得如此声誉，20世纪五六十年代汽车设计行业的繁荣是关键。都灵和米兰不仅是汽车生产的聚集地，也是汽车设计师和汽车设计事务所大显身手的地方。宾夕法里纳汽车设计事务所和伯顿汽车设计事务所就是其中的代表。

伯顿汽车设计公司由乔瓦尼·伯顿（Giovanni Bertone）创建，他的儿子努乔·伯顿（Nuccio Bertone，1914—1997）于1932年接管该企业，并带领它于20世纪50年代进入汽车造型设计领域。在与阿尔法·罗密欧的合作中这一点尤为突出。除此之外，它还与法拉利（Ferrari）、兰西亚（Lancia）、捷豹（Jaguar）和菲亚特汽车公司合作过。努乔·伯顿是著名汽车设计师焦尔杰托·朱贾偌和塞齐奥·宾尼法利那的老师，是意大利最杰出的汽车设计师之一，在他看来“如果汽车有了灵魂，胜利几乎已成定局”（If the car has a soul, the battle is almost won.）。^{〔34〕}该公司的成功之处在于用赛车的造型来生产量产车。1959年，焦尔杰托·朱贾偌成为该公司风格部主任。

1959年，塞齐奥·宾尼法利那（Sergio Pininfarina）继承父业成为都灵著名汽车设计企业宾尼法利那公司（Pininfarina）的负责人。1961年，意大利总统亲自为该公司重新命名：Pininfarina。1966年，巴蒂斯塔·宾尼法利那去世，设计研究协会成立。1979、1995年该公司获“金圆规”奖。该公司早期主要设计豪华汽车，现在员工超过2000人，但仍是家族式经营方式。宾夕法利纳汽车设计公司为兰西亚公司做了许多设计。如Astura Cabriolet、Aurelia Spider、Flaminia Coupe、Flaminia Coupe 2000和Beta Spider型汽车。1969年，此公司被菲亚特汽车公司收并，但继续使用原有的牌子。1971年，伯顿工作室（Bertone）设计了Stratos赛车。

另一个是由著名的汽车造型设计师贾钦托·吉亚（Giacinto Ghia）创建的吉亚汽车设计公司，全名为“卡罗齐利亚·吉亚”（Carrozeria Ghia）。吉亚公司主要设计像马瑟拉提·吉伯利（Maserati Ghibli）这样的豪华型轿车。1972年吉亚被福特汽车公司收并，曾负责卡蓬里·吉亚（Capri Ghia）车型（1974年）和马克—II—爱斯考特（Mark II Escort）车型（1975年）的设计任务。

意大利最大的汽车生产厂菲亚特公司在丹特·贾科萨的主持下，在菲亚特 500 topolino 型家用汽车的基础上又有了进一步发展，在紧凑型家用轿车领域占据着绝对优势。菲亚特汽车公司总工程师丹特·贾科萨认为：“意大利人需要汽车，但空间要尽可能小，小到四个轮子的范围为止。”在小型车开发上，贾科萨立下了汗马功劳。1957 年，丹特·贾科萨设计了具有流线型（Streamlining）造型的 Fiat Nuova 500 型汽车（见图 5.2.14），以及 124 型车（1966 年设计）、128 型车（1969 年设计）和 127 型车（1971 年设计）。

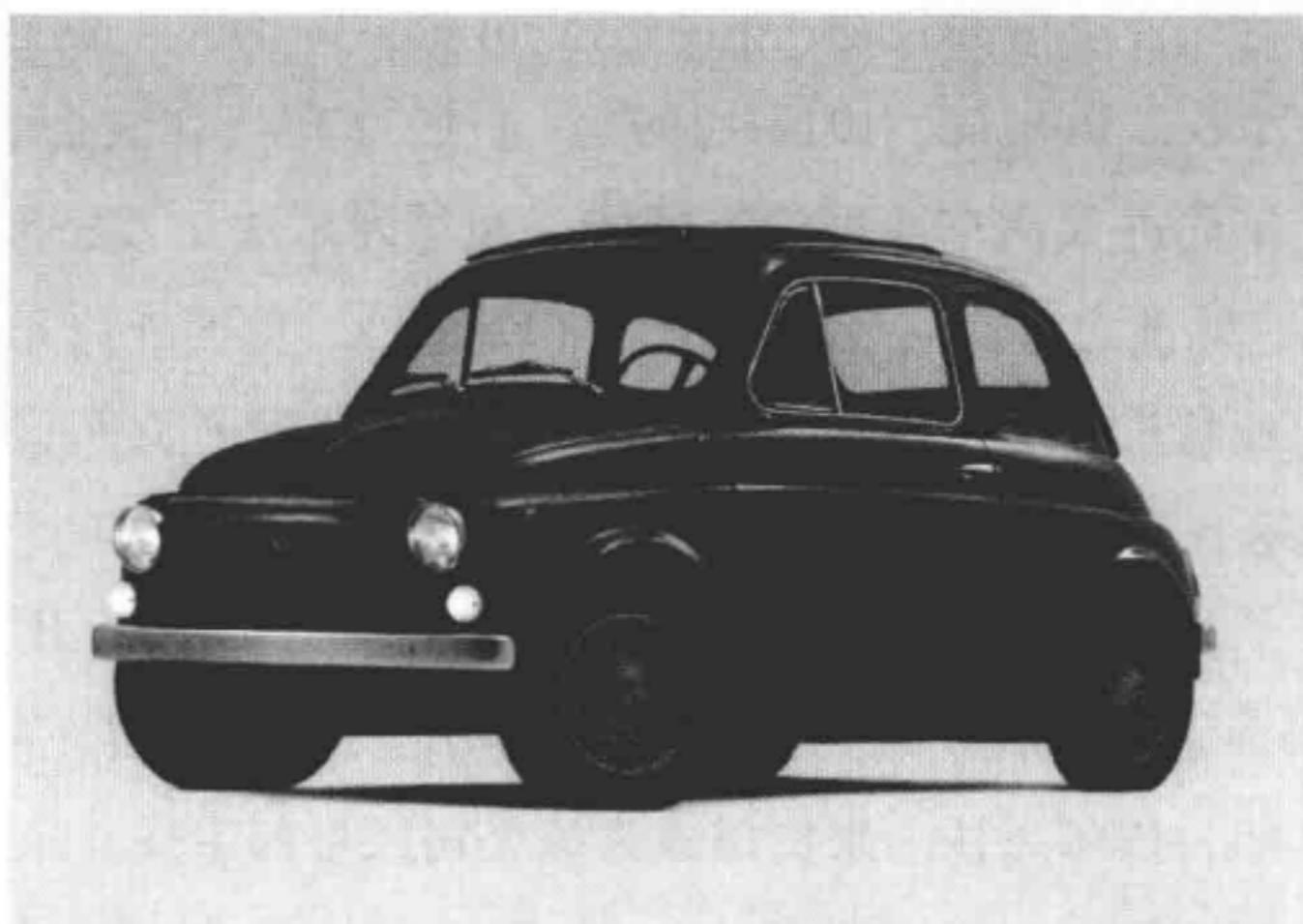


图 5.2.14 “Fiat Nuova 500” 型汽车，丹特·贾科萨设计，1957 年

1956 年和 1957 年两年间，菲亚特 600 和 Nuova 500 两款汽车成为菲亚特汽车公司和意大利经济复兴的象征。300 万辆配有双缸后置空气冷却引擎的菲亚特 600 型汽车遍布世界各地。这款车仍保持着前一代 500 型汽车那种紧凑的、流线型的风貌。然而，1959 年发布的菲亚特 1800，则显示了其棱角分明和富有挺拔直线的造型特征（与早期风格截然相反）。1958 年，设计中心成立。1963 年，乔万尼之孙小乔万尼·阿涅利成为生产主管，1966 年他又成为主席。1968 年，菲亚特汽车公司生产城市出租车，由设计中心皮奥·曼祖（Pio Manzu）设计。1969 年，该公司收购兰西亚汽车公司（Lancia）和法拉利汽车公司（Ferrari）的 50% 的股份。

或许也是暗自回应了后来流行于美国的风格化（Styling）底特律模式。直到 20 世纪 80 年代，空气动力学才受到更广泛的关注；与此同时，其后继车型在车厢玻璃部分和车身主体部分之间，形成了明显的对比。这一转变，应直接

归功于宾尼法利那公司（Pininfarina）的设计提议。另一些为该企业提供过设计咨询的还有吉亚公司（Ghia）和焦尔杰托·朱贾偌（Giorgietto Giugiaro）。

整个20世纪，菲亚特汽车公司生产的汽车满足了意大利汽车市场大约80%的需求。伴随着其强有力的小型车的设计，特别是在20世纪30年代到50年代，它推广了包括马塞洛·尼佐利、福尔图纳托·德佩罗和马塞罗·杜多维奇在内的一些设计师的作品。林古托工厂于1982年关闭，并转而成为住宅和展示中心。1984年，公司在威尼斯购买了格拉西广场（Palazzo Grassi），作为展览馆。1986年，该公司首次举办展览，主题为“未来主义”（Futurism），贴切地表明了这一运动在汽车工业步履维艰转型期中所做的贡献。

阿尔法·罗密欧汽车公司基本保持在豪华车的设计和生产上。第二次世界大战后，阿尔法·罗密欧汽车公司开始批量化生产优雅的常规道路用车6C 2500 Super Sport。在结合了最新的空气动力学研究成果后，Super Sport 和与其相似的Freccia d'Oro 车都有一个流线型的造型，特别富有诗意。20世纪50年代，公司注意到市场更需要功能化的用车，而不是奢侈用车。于是，开始转变生产策略，生产更多的耐用车型。50年代初至60年代末，公司渐渐将生产方式工业化。1954年，出品了宾尼法利那公司设计的Giulietta Sprint跑车，当时限量生产500辆，而实际上生产了十三年从未停产，创造了惊人的经济效益。1955年，伯顿设计事务所进而设计Giulietta Spider跑车。在奥拉兹奥·沙塔（Orazio Satta）的指导下，公司发展Ciulietta项目，以迎合小型、廉价私家车的需求。Ciulietta车型一改原来高科技的设计面貌，将引擎压缩到1300立方厘米。

1962年，Giulia 1600 T. I. 轿车下线，阿尔法·罗密欧汽车公司以伯顿设计事务所设计的经典 Giulia Sprint 车冲击欧洲市场。1963年，阿尔法·罗密欧在阿雷塞（Arese）设立工厂。1966年宾尼法利那公司设计的Duetto车，其造型一直沿用到现在，只有些许改变。1967年，公司又兴建了Alfasud工厂。20世纪70年代初，意大利陷入经济危机。1971年，焦尔杰托·朱贾偌设计了一款具有突破性质的重要车型：Alfasud 轿车。该车的特点是：车身较短、四轮驱动，并提供四个座位。这款车使公司明显增加了市场份额。鲁道夫·鲁斯卡（Rudolf Hruska）负责完善该设计。从第二次世界大战结束到1986年，公司都处在意大利政府控制下。1987年，该公司因财政危机被菲亚特汽车公司兼并。阿尔法·罗密欧公司曾与许多设计师合作过，其中包括：伯顿工作室、

Touring 公司和吉亚公司（Ghia）的设计师们，但是最为著名的当属焦尔杰托·朱贾偌了。

1938 年，焦尔杰托·朱贾偌（Giorgietto Giugiaro）出生于离热那亚不远的一个偏僻小镇——加雷西奥（Garessio），早年曾在都灵美术学院学习绘画和平面设计。1955 年，朱贾偌加入菲亚特汽车公司的汽车设计部，同时他还在都灵工业大学学习机械设计，1959 年毕业。随后他加入伯顿设计事务所，成为设计部主任。1965 年，朱贾偌又成为吉亚公司风格造型中心的主任设计师。1968 年，朱贾偌与芒托瓦尼（A. Mantovani）、博西奥（L. Bosio）合伙组建 Italdesign 事务所，为汽车生产企业提供车型设计、发展规划等多方面服务。经朱贾偌之手的汽车设计不胜枚举，其服务的公司既有如菲亚特、阿尔法·罗密欧之类的意大利汽车企业，也有像宝马、雷诺、奥迪、大众、现代这样的外国汽车公司。

多产的朱贾偌不仅是汽车设计领域的巨星——Alfasud（见图 5.2.15）、Panda、Uno、Passat、Scirocco 等名车都是在他的主持下完成，他还将设计触角延伸到相机、手表、缝纫机、家具、服装等领域。1981 年，他创立朱贾偌设计工作室（Giugiaro Design），设计员工多达 400 名。1987 年，他又创建朱贾偌公司（Giugiaro Spa），进军服装、服饰市场。在汽车设计上有如此非凡贡献的朱贾偌获奖无数，1984 年、1991 年和 1995 年三次荣获“金圆规”奖。



图 5.2.15 “Alfasud” 型汽车，焦尔杰托·朱贾偌设计

另两个意大利著名的汽车设计师也为法国汽车企业做出了巨大贡献，他们是艾托·布加蒂（Ettore Bugatti，1881—1947）和弗拉米尼奥·博托尼（Flaminio Bertoni，1903—1964）。

艾托·布加蒂是意大利工艺美术大师卡洛·布加蒂的儿子，1881年出生于米兰。1909年他追随父亲在法国阿尔萨斯Molsheim创建了布加蒂汽车公司，专门从事跑车的生产，公司生产的22型和35型跑车（1924年设计）一举成名。其中，35型跑车包揽了20世纪20年代中期所有同级别的赛事冠军。同一时期布加蒂公司也生产了一些豪华房车，如41型。这款车被称为“金色布加蒂”或“皇牌”（La Royale），性能相当好。1934年，公司推出具有流线造型的57型优雅轿车。1947年，艾托·布加蒂去世，公司开始走下坡路。1963年，被Hispano Suiza公司兼并。1991年，EB 110 GT跑车是当时最快的车型。1993年，Italdesign事务所的焦尔杰托·朱贾偌（Giorgietto Giugiaro）为其设计了EB 112豪华轿车（见图5.2.16）。1995年，该品牌又被德国大众汽车公司收并。



图5.2.16 布加蒂汽车公司“EB 112”豪华轿车，焦尔杰托·朱贾偌设计，1993年

意大利汽车设计师弗拉米尼奥·博托尼于1932年加入雪铁龙汽车公司（Citroen）。1961年，他设计了著名的Citroen Ami 6型轿车，特点是：盒式车厢，斜后窗——在下雪或下雨时能保持清洁。博托尼同时也是雕塑家，他习惯于在模型上直接发展设计方案，而不是在草图上。

在跑车设计和生产上，法拉利汽车公司（Ferrari）可谓意大利的旗舰企业。1947年，公司由安佐·法拉利（Enzo Ferrari）在摩德纳（Modena）创立。大胆前卫的设计思想使法拉利汽车成为世界汽车业界的一颗闪亮的明星。

公司于 1947 年出产的一款跑车 125 型，拥有十二缸发动机，受到众多跑车迷们的追捧。但是，20 世纪 60 年代中爆发经济危机，法拉利也没有逃脱被收并的厄运。1969 年，菲亚特汽车公司购得该公司的 50% 股份。1988 年，菲亚特持股达 90%。如今该公司迁至都灵的菲亚特工厂（Fiat Spa）。

可与法拉利汽车公司相提并论的是 1960 年成立的林堡捷尼汽车公司（Lamborghini）。第二次世界大战后，费鲁西奥·林堡捷尼（Ferruccio Lamborghini，1916—）开始将战争遗留下来多余的军用汽车改装为民用车型。1949 年他创办了林堡捷尼卡车公司，生产大马力的农用车。1960 年，林堡捷尼又创建了林堡捷尼热力公司（Lamborghini Bruciatori），生产热水器和空调。1963 年，林堡捷尼 350gtv 型跑车下线，车型由弗兰克·斯卡利奥尼（Franco Scaglione）设计，引擎由工程师吉奥托·比扎里尼（Giotto Bizzarrini）设计，从此使林堡捷尼与速度超凡、造型前卫的跑车联系在了一起。1965 年，伯顿公司为林堡捷尼设计了 Miura 车，据说，这款车的名字来源于西班牙的斗牛传说。1971 年，具有伯顿风格的 Countach 车在热那亚汽车展览上吸引了众多目光。Countach 车型充满未来主义、男性化的色彩，棱角分明，并有着火箭般的力量引擎。它的后继车型 Diablo（1987 年生产）由马塞罗·詹迪尼（Marcello Gandini）设计，有更多的弧线转角，但是动力与前者一样。现在的林堡捷尼成为克莱斯勒汽车公司旗下的一个品牌。

在摩托车设计生产上，有两个公司相当引人注意，它们是杜卡迪公司（Ducati）和古齐摩托车公司（Moto Guzzi）。

1926 年，杜卡迪公司创建于博洛尼亚，公司全名为：Società Radio Brevetti Ducati。早年以生产收音机配件为主，这完全得益于阿德里亚诺·杜卡迪（Adriano Ducati，1903—1991）在此领域发明的专利。1935 年，阿德里亚诺·杜卡迪创建了第一间工厂。

第二次世界大战后，杜卡迪兄弟创造出一种小型的电动助力自行车，如 1946 年的 Cucciolo 型车。后来，便出现了第一部杜卡迪摩托车。20 世纪 50 年代初，杜卡迪公司开始大规模生产摩托车，如 1952 年的 175 Cc Cruiser。1955 年，著名的工程师兼设计师法比奥·塔廖尼（Fabio Taglioni，1920—）加盟，在他的帮助下，杜卡迪公司赢得了许多远距离拉力赛，如 Milan—Taranto 和 Giro D'Italia。同年，它开始发展 Desmodromic 系统，但直到 1968 年才真正在

摩托车上使用这一技术，运用此技术生产了 450 Mark 3d 车。同时，杜卡迪生产的 Scramblers 在美国获得了巨大的成功。20 世纪 60 年代晚期，加长自行车（Maxibike）盛行，塔廖尼设计了双缸的 Desmodromic 750 车，获 1972 年的 Imola 200 Miglia 奖。后来在此款车的基础上发展出的 750 Super Sport 被用于 900 Cc 型车，并赢得了 1978 年一级方程式的冠军。80 年代也是超自行车（Superbike）时代。杜卡迪公司通过风格化设计拓展市场。1993 年，米格儿·加卢齐（Miguel Galluzzi）设计了具有传奇色彩的 Monster 车（见图 5.2.17）。1994 年，916 型车下线。该公司的产品是“功能与亲人性的结合、逻辑和情感的结合”，有“经世摩托”（Motorcycle of the Year）的美誉。

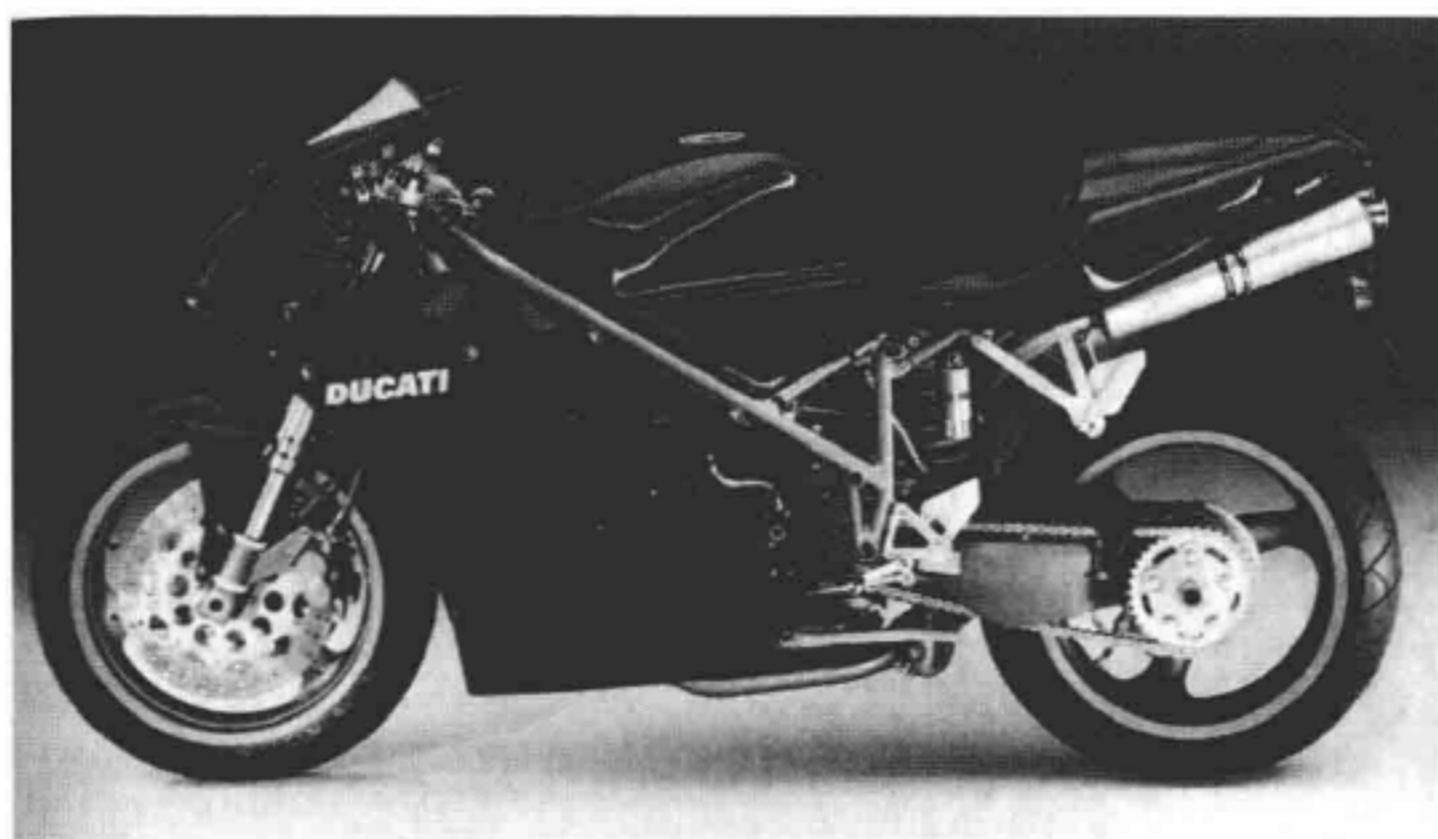


图 5.2.17 杜卡迪公司设计生产的摩托车

1921 年，意大利摩托车生产厂古齐摩托车公司由卡洛·古齐（Carlo Guzzi）和乔吉奥·帕罗迪（Giorgio Parodi）在 Mandello Del Lario 创建。该公司的成功之处在于采用了特大型的单缸、经典 V-2 引擎和完全功能化的摩托车产品。Falcon 车和 V7 系统相当出名，意大利警察成为 Falcon 车的忠实消费者，20 世纪 50 到 60 年代这款车风靡一时，并在 60 年代末得到了改进，加上了 V7 系统。1967 年，古齐摩托车公司得到政府的资金援助，渡过了经济危机。1997 年，公司的年产达 6 300 部。

Gruppo 公司是意大利最著名的自行车生产联合体。1991 年因 Laser Evoluzione 赛车设计而获“金圆规”奖。在自行车生产领域像法拉利汽车公司（Ferrari）在汽车生产领域一样有名。Cinelli 是其中的设计生产核心企业，知名产品有 1991 年的 Laser Evoluzione 自行车、1995 年的 Rampichino 山地车和 1998 年的 Soft Machine 自行车等。1996 年，Spinaci 操作把手附件也是非常好

的设计，西蒙·莱兴（Simon Lessing）使用这种车把曾在 1995 年获得了杰出成绩，克里斯·鲍尔德曼（Chris Boardman）使用它创造了时速 563.75 公里了世界纪录。1930 年，Columbus 成立，主要生产车架。20 世纪 40 年代，Cinelli 公司成立。1961 年，3T 联合公司（Tecno Tubo Terino）成立。1996 年，三个公司合并，更名为 Gruppo。

3. 服装设计

第二次世界大战后，摆脱了法西斯统治的意大利时装业终于有了新生，而这一转变首先来自 1949 年的罗马。这一年春天，枫丹娜三姐妹为琳达·克里斯汀设计的纯正意大利式婚纱受到媒体的关注。三姐妹不仅在设计上，还在商业宣传上为意大利时装设计师做出了示范。她们发明了“标准化纸样”的裁减方法，使得只要购买了她们这些纸样的普通家庭妇女都能在自己家中缝制时装，这不失为推广她们设计的妙计。

战后的意大利时装业发展与美国的关系密切，时装文化交流在意美关系中担当着非常重要的角色。在此过程中，在佛罗伦萨从事古董及服装进出口行业的乔瓦尼·巴蒂斯塔·乔尔基尼是位关键性人物，他在意大利时装设计向国际推广方面做出了巨大的贡献。1950 年 9 月，原定于纽约举行的意大利高级时装展，因当时美国最大的进口商阿特曼公司撤资而流产。于是，乔尔基尼决定自己在佛罗伦萨举办展览。乔尔基尼成功地说服了许多名牌服装店参展，以对抗巴黎时装节。1951 年 2 月 12 日，乔尔基尼在自己的豪华别墅里举办了真正意大利风格的时装表演，邀请了包括枫丹娜三姐妹在内的十多位高级裁缝的 170 件作品参展，同时邀请美国许多大型出口商和新闻媒体参加，获得了极大的成功。从此，意大利的时装设计终于摆脱巴黎时装界的影响，开始走向国际市场，这次展览也成为意大利时装设计发展的一个里程碑。

与法国的时装业不同，意大利的染织品和鞋子、皮包等服饰类产品生产相当发达。像菲拉加莫鞋业公司、普拉达品牌皮具、芬迪皮草品牌之类的公司大多具有悠久的历史，这些服饰企业在消费主义盛行的 20 世纪五六十年代都在原有工艺的基础上有新的发展。另外，一批新兴的纺织品生产企业也在第二次世界大战后到 20 世纪 60 年代中期迅速成长起来，如 Benetton 针织服装公司（1965 年成立）、Missoni 针织品公司（1966 年成立）、Les Copains 羊绒

服装公司（1950年成立）、Max Mara 品牌服装、玛丽叶拉·布拉尼品牌服装（Mariella Burani，1960年成立）和 Genny 品牌服装（1961年创立），等等。与此同时，一批优秀的染织品设计师也都在国际上建立起了声誉。从意大利服装业的分布上看，米兰、佛罗伦萨和罗马依然是时装设计的中心，而意大利中北部地区的一些有传统纺织工艺的小村镇，服饰生产也日渐兴盛。

创立于20世纪初的米兰普拉达品牌有着悠久的历史，具有前瞻眼光的创始人马里奥·普拉达（Mario Prada）从国外回来后，就在米兰市中心的维多利亚画廊开了一个皮包商店，由于管理和经营观念相当独特、新颖，他的新潮皮具产品很快就受到了当地人和游客们的欢迎，这家商店至今仍在运营。但是公司真正壮大却是在他的小孙女缪西亚·普拉达（Miuccia Prada）战后加盟企业后。缪西亚·普拉达是个聪慧的女人，在祖父的支持下，她把该品牌的特点发挥到了极致。普拉达品牌公司经营范围很广，包括：胶皮鞋、防水皮包、防水衣、手袋和服装等。但是，他们始终把高品质放在企业发展的最重要位置，再加上新颖的设计，普拉达品牌使意大利传统工艺又呈现出其巨大魅力。于是，普拉达也自然成为精品时尚产品的代言人。20世纪六七十年代，普拉达公司经历了重大调整，他们积极放弃原有纯粹的工艺生产方式，而采取实业公司的形式走现代化生产的道路。

米兰北郊出现了一个非常有特色的小型针织厂 Missoni，该品牌创造的折线造型（Zigzag Patterns）图案（见图5.2.18）相当有名，其毛衣作品堪与汤姆·汉克斯（Tom Hanks）、卢西亚诺·帕瓦罗蒂（Luciano Pavarotti）相提并论。第二次世界大战后，意大利时装设计师奥塔维奥·米索尼（Otavio Missoni）为伦敦1948年奥林匹克运动会意大利队设计了出场服。1953年，他与罗丝塔·杰米尼（Rosita Jelmini）结为伉俪。婚后的奥塔维奥·米索尼把精力都放在织品的设计上，便渐渐形成了自己的织品设计风格。在1966年创立自己的品牌之前，



图 5.2.18 Missoni 品牌的折线造型（Zigzag Patterns）图案



他们的工厂先后为 Biki 专卖店和著名的 Le Rinascente 连锁店生产服装。

另一个著名的针织企业 Benetton 公司也于 20 世纪 60 年代中期成立。该公司的创始人卢西亚诺·本尼顿（Luciano Benetton）家境贫困，1945 年，他的父亲去世，年仅 14 岁的卢西亚诺·本尼顿不得不离开学校，到一家原材料商店工作，而他的姐姐却在此时学习设计和毛衣编织技术。1965 年，他们以家族方式在意大利东北部 Treviso 市附近的小村庄——蓬扎岛（Ponzano）创办了 Benetton 针织服装生产厂，并在当地小有名气。但是，Benetton 品牌真正发迹却是在二十多年以后，公司加大了广告宣传力度时才出现的。

1929 年，著名的意大利染织品设计师莱纳塔·邦方迪（Renata Bonfanti）出生于维琴察镇北部的 Bassano Del Grappa，是一个山区小村庄。20 世纪 50 年代，他来到威尼斯艺术学校学习。之后，他又到挪威奥斯陆（Oslo）的 Kvinnelige Industriskole 学习设计，从此对北欧设计情有独钟。1954 年，他开始专职做纺织品设计。1961 年，莱纳塔·邦方迪设计了他的第一件地毯作品：Algeria 系列地毯，参加了意大利当代艺术展，该展从奥斯陆到斯德哥尔摩再到哥本哈根，获得了极高的声誉。1962 年，他设计的 JL 织品获“金圆规”奖和 Bassano 艺术奖。邦方迪认为：“手工织布机并不仅仅用于生产个性化的产品，我经常试图将两种生产方式结合起来。因此，我的工作室配备了各种不同的织布机。”60 年代，他做了大量设计，其中包括：1963 年的 Tancredi 地毯、Brianza 地毯和 Siena 地毯，以及 1968 年的 Bormandia 1 地毯等。

20 世纪 50 年代，佛罗伦萨著名的菲拉加莫鞋厂规模进一步扩大，职工人数达 700 人，日产手工制造高级皮鞋 350 双，进入该品牌自 30 年代以来的又一次鼎盛期。但不幸的是，1960 年，创始人萨尔瓦多·菲拉加莫溘然长逝，菲拉加莫品牌不得不交由他的夫人和子女管理。1995 年，菲拉加莫鞋厂在佛罗伦斯创办菲拉加莫博物馆。1996 年，收购 Emanuel Ungaro 公司。1997 年，与 Bulgari（香水和化妆品公司）合资。

在罗马，芬迪夫妇依然是时装业界的焦点人物。第二次世界大战结束后，芬迪夫妇的四个女儿相继加盟他们的家族服饰生产企业。到了 1964 年，他们的品牌已经在意大利非常受重视了。即便如此，他们还是邀请德国设计师卡尔·拉格菲尔德（Karl Lagerfeld）为他们做设计。这位久负盛名的年轻设计师不仅使其产品转变了传统皮毛的概念——使沉重而笨拙的毛皮大衣变得轻盈而柔

软——也为公司成功设计了正负 F 字母拼合而成的产品标识，视觉效果极为强烈。1985 年，芬迪皮包公司在罗马现代美术馆举办了意大利有史以来第一个由美术馆承办的时装展，充分显示了芬迪品牌在意大利时尚界的地位。

除了米兰、佛罗伦萨和罗马，意大利中北部村镇的纺织品企业也有迅猛的发展。许多知名品牌大多在此时期创立。1950 年，Les Copains 公司成立，马里奥·班迪耶拉（Mario Bandiera）担任公司总裁。该品牌的名字来自法国电台的一个知名的节目。20 世纪 60 年代，公司业务蒸蒸日上，已经拓展成集团公司。总部设在意大利中部工业城市博洛尼亚（Bologna）。在此之后的二十年间，又分别在周围小城镇建立了男装厂、针织厂和女装厂。该品牌的设计师都很年轻，服务对象是喜欢简洁、新颖的现代女性。1997 年，Les Copains 公司又开辟了一家羊绒线和羊绒面料生产厂。该品牌正在积极上市，以获得更多的资金。

时装设计师阿基莱·马拉莫蒂（Achille Maramotti）创立 Max Mara 品牌服装时，服务对象是意大利中部城市雷吉奥·艾米里亚（Reggio Emilia）的富贵小姐。阿基莱的母亲曾经经营着一家裁剪学校，自小他就受到母亲的影响，酷爱服装设计。1951 年，阿基莱·马拉莫蒂推出了 Max Mara 品牌的第一个系列服装，这些服装作品线条简洁、裁剪出色，立即引起了众人的关注。Max Mara 是意大利第一个把手工服装制作转向服装工业化生产的品牌，精巧的工艺和完善的管理使其成为世界级品牌。20 世纪 60 年代，该品牌的风格日臻成熟，常使用灰色和驼色，其产品质感高级、裁剪精良、气质稳重。公司聘请了大量知名服装设计师为其做设计，如埃马努拉·卡恩（Emmanuella Kahn）、卡尔·拉格菲尔德、卢西亚诺·索普拉诺（Luciano Soprano）、盖·鲍林（Guy Paulin）和安妮·玛丽叶·贝莱塔（Anne Marie Beretta）等。

意大利中部的另一个品牌玛丽叶拉·布拉尼（Mariella Burani）于 1960 年成立。玛丽叶拉·布拉尼是个非常情感化的女性设计师，喜欢在设计中使用天然面料，并常常用蕾丝做服装的配饰，以展现女性柔美、自信、不夸耀的一面。该服装品牌如今已形成庞大的销售网络，销售点有 1 000 多个，遍布意大利。

自第二次世界大战后到 20 世纪 60 年代中期，意大利像瓦伦蒂诺（Valentino, 1932—）、克里齐娅（Krizia, 1933—）和乔治·阿马尼（Giorgio Armani, 1934—）这样的知名服装设计师大多处于成长的初期，他们在国际服装界确立

自己的地位，基本上是在 60 年代末到 80 年代初。战后初期，法国巴黎显然占据着时装界的核心地位，而这种地位的确立主要是靠文化与艺术的强势力量推动形成的，这与意大利服装业似乎存在着相当大的差别——除了罗马和佛罗伦萨传统文艺声势在服装业起到的一定作用外，支持意大利服装设计发展的主要还是众多具有“高技术乡镇”模式的中小型家族服装企业，这里不但有技艺高超的手工艺人，更重要的是他们使用着世界一流的机械设备。

4. 玻璃设计

战后意大利的艺术玻璃制造又一次有了迅猛发展，而离威尼斯几公里远的莫拉诺岛（Murano）仍然是意大利玻璃设计和制造的中心。著名的玻璃生产厂有：维尼尼玻璃生产厂、Vetri D'Arte、芳塔纳艺术公司（Fontana Arte）、Steuben、Sasaki 公司和 Barovier & Toso 公司，以及萨维亚蒂玻璃制造工厂（Salviati）等。

众多玻璃制造企业中，维尼尼玻璃生产厂生产的玻璃器皿不仅在造型上非常独特，在色彩表现上也别具一格。保罗·维尼尼不仅注重设计师在设计过程中的艺术性的表达，更注重设计师的个人素质和创造能力。他创造了许多装饰性玻璃制造的新技术，如“敲击玻璃”（Vetro Battuto），“腐蚀玻璃”（Vetro Corroso），“绘制玻璃”（Vetro Pennelato），“玻璃凿眼”（Vetro Occhi），“镶边玻璃”（Vetro Pizzo）和“发泡玻璃”（Vetro Pulegoso）等。他最著名的设计是所谓的“手绢碗”系列，因该作品有好似松散的手绢围成的造型，由此得名。

1959 年，保罗·维尼尼去世，其女婿和其遗孀继承维尼尼玻璃生产厂。

维尼尼玻璃生产厂在莫拉诺岛（Murano）的最主要的竞争对手是 Barovier & Toso 公司。该公司 1936 年成立，是由莫拉诺岛最老的一个玻璃制造家族企业的后裔、三兄弟阿特米奥·托索（Artemio Toso）、戴西奥·托索（Decio Toso）和厄科尔·巴罗维耶尔（Ercole Barovier）创立。他们对未来大众化玻璃市场非常看好，于是制定了一套技术改革战略，生产所谓的“原始玻璃”“野蛮玻璃”“透明玻璃”“宝石状玻璃”“扭曲状玻璃”和“水珠状玻璃”等产品。

从 19 世纪末传承下来的萨维亚蒂玻璃制造工厂（Salviati），主要依赖于安东尼奥·萨维亚蒂的传统工艺技术。传统被一而再再而三地重复着，直到第二次世界大战中作为盟军之一的意大利彻底失败，玻璃制造工业才开始寻找现代

化的设计与生产道路。维尼尼玻璃生产厂、Vetri D'Arte、芳塔纳艺术公司 (Fontana Arte) 和 Barovier & Toso 公司是意大利在 20 世纪 50 年代表现性玻璃生产的代表。它们的产品大多色彩艳丽、富有雕塑造型，主要为富有的中产阶层服务。在生产过程中，这些厂家都很好地结合了现代化生产技术和工艺传统，有着特别浓厚的艺术气息，这与完全商业化运作的美国玻璃制造业大为不同。

威尼斯地区玻璃制造业的繁荣也是 1950—1963 年的“经济奇迹”的生动反映。这种陡然上升的玻璃消费品需求，事实上也暗藏着大众对设计界的理想危机。艺术玻璃产品逐渐在富裕阶层的推崇下，远离了大众生活，以至于在 20 世纪 60 年代发展到彻底脱离产品设计，而成为纯粹的艺术品。

5. 平面设计

20 世纪五六十年代，意大利的平面设计异常活跃，许多设计师吸收了现代主义平面设计的精髓，对设计师影响最大的就是瑞士学派和德国包豪斯体系。

在字体设计方面，Microgramma 体非常引人注目。1952 年，亚历山德罗·布蒂 (Alessandro Butti, 1893—1959) 和阿尔多·诺瓦莱斯共同设计了这种无饰线字体。这种字体形状方正、转角成圆弧状。另外在该字体基础上还发展出许多加粗、加密的变体。这种字体通常用于建筑与工程制图的标示处。在设计之初只有大写形式 (Upper Case)，1962 年，阿尔多·诺瓦莱斯又设计了小写形式 (Lower Case)，从而使 Microgramma 成为整个欧洲通用的字体。

阿尔多·诺瓦莱斯 (Aldo Novarese) 出生于 1920 年，是意大利杰出的字体设计师，曾在都灵的 GB Paravia 平面艺术学院学习过。他的职业生涯几乎都献给了都灵的 Societa Nebiolo 铸字工厂。1936 年进入该厂，1952 年成为艺术总监。诺瓦莱斯是位多产的设计师，20 世纪四五十年代，他与亚历山德罗·布蒂合作，设计了大量的字体，除了上述的 Microgramma 体外，还有 1946 年的“肥体字” (Fat Face)⁽³⁵⁾ Normandia、1951 年的标题性用字 Augstea 等。另外，1954 年他还独自完成了倾斜的非饰线体 Cigno 的设计，1980 年又设计了优雅的罗马体 Fenice 和诺瓦莱斯体。

在平面设计领域，奥利维蒂公司企业形象策划成为现代意大利平面设计的典范，而具有悠久历史的橡胶生产企业皮瑞里公司和意大利最大的通心粉生产企业巴里亚公司 (Barilla)，也是意大利平面设计史上不容忽视的两个重要企业。

1947 年，对奥利维蒂公司形象宣传起关键性作用的乔万尼·宾多里设计了奥利维蒂标准字体。1950—1967 年期间，他开始担任公司平面设计部门的主任，从而使奥利维蒂公司的平面设计得到全面加强。宾多里曾多次获奖，如：1950 年米兰棕榈奖（Palme D’Oro）和 1957 年的米兰三年展大奖。他还是 AGI 的成员⁽³⁶⁾。20 世纪 60 年代与沃特·鲍梅尔和马克思·胡勃合作做了一些广告宣传活动。从奥利维蒂公司退休后，宾多里在米兰创建了自己的工作室。60 年代末，公司遇到前所未有的危机。1969 年，汉斯·凡克利耶尔（Hans von Klier）为公司重新塑造企业形象，他与塞萨尔·卡斯特利（Cesare Castelli）和佩里·A. 金（Perry A. King）一起设计了具有传奇色彩的平面设计手册 Red Books，统一了公司所有的印刷品形象。

皮瑞里公司是 1872 年，由乔万尼·巴里斯塔·皮瑞里（Giovanni Barrista Pirelli）创建的一个历史悠久的橡胶生产企业。它之所以能在设计史中保持一席之地，不仅靠汽车轮胎、电缆、通讯整机和传动动力装置的生产，还依靠其著名的广告设计。皮瑞里公司不惜投巨额资金在广告宣传上，自 1964 年以来，公司每年都要做一次例行的广告庆贺宣传。而每次都是聘请著名的模特，辅以夸张的背景。这些背景都是实景拍摄，有法国南部、巴黎、巴哈马群岛、苏格兰、西班牙、纽约等风景别致的地方，当然，其花销自然令人瞠目。同时，它也高薪聘请著名设计师为公司做设计，如阿曼多·特斯塔、阿尔比·斯坦涅、鲍勃·诺达和马西莫·维涅利，都是该公司在 20 世纪五六十年代聘请的著名的平面设计师。

第二次世界大战期间，阿曼多·特斯塔曾经作为空军摄影师在广告界崭露头角。1946 年，他创办了以自己名字命名的阿曼多·特斯塔广告代理公司（Armando Testa S. P. A）。1955 年，他为皮瑞里公司做了许多海报设计。特斯塔的海报设计常常使用超现实主义的表现手法，以及多种元素并置的手法。他曾经担任过 1960 年罗马奥林匹克运动会官方海报设计师。1962 年，特斯塔还模仿橡皮木偶，创造了 Paulista 和 Papalla 形象。他的 Plast 72 塑料展览海报获 1970 年华沙海报双年展的大奖，这也是该展览首个商业性海报获此殊荣。1968 年，意大利文化总署为表彰特斯塔的杰出贡献，颁予他金质奖章。

曾为皮瑞里公司做过设计的另一位著名平面设计师阿尔比·斯坦涅，具有强烈的激进主义思想。1946 年，他赴墨西哥，与德国设计师汉斯·迈耶

(Hannes Meyer) 一起参加了扫盲运动。1948 年，阿尔比·斯坦涅回到意大利，成为意大利共产党政治委员。1952 年，在他的协助下，《Realismus》杂志创刊。阿尔比·斯坦涅在意大利设计史上的突出贡献是他为“金圆规”奖设计的标志，以及参与了 ADI 的创建工作。1959 年，他又成为 Scuola Del Libro 的领袖，并且是 Sindacato Artisti——意大利的一个艺术家团体的创始人。1974 年，在 Raffadali 去世。

1927 年出生于荷兰的鲍勃·诺达 (Bob Noorda) 曾在 20 世纪 40 年代就读于阿姆斯特丹工业艺术与工艺美术学院。之后，他来到印度尼西亚，开始为荷兰政府在这里的军方出版物做设计。从 1952 年起，鲍勃·诺达在米兰定居，专心从事平面设计工作，与许多大型公司建立了合作关系，其中包括：飞利浦公司、阿尔法·罗密欧汽车公司和皮瑞里公司等。1961 年，鲍勃·诺达成为皮瑞里公司的艺术总监，在此期间做的广告设计、海报设计和展示设计为他赢得了至上的荣誉。

鲍勃·诺达早期作品因能大胆运用图像而被人称道，如 1956 年为皮瑞里公司设计的广告，但他最有名的作品当属 1964 年为“米兰大都市”地铁系统做的符号系统设计，其中包括：海报、地图、标识、时间表以及挂钟，等等。该设计获了大奖，体现出他那种思路清晰且作风严谨的设计风格。后来，他又做了诸如此类的设计：纽约和圣保罗地铁符号系统规划。1965 年，鲍勃·诺达与马西莫·维涅利、拉尔夫·艾克斯特伦 (Ralph Eckerstrom) 共同创立联标国际设计顾问公司 (Unimark International)，而这个企业也为意大利平面设计史留下了深厚的印记。

三位设计师在米兰创办的这家平面设计企业在短短一年时间里，便有能力在纽约增设办事处了，因此，它很快便成为意大利最早的而且是真正意义上的全球平面设计公司。几年时间里它迅速扩张，在美国、欧洲和远东一些国家设有 11 个办事处，鼎盛时期，公司员工多达 500 人。但是，20 世纪 70 年代末期，联标国际设计顾问公司却在全球经济大衰退的浪潮中不幸倒闭了。

联标国际设计顾问公司之所以能在短期内迅速扩张到全球，与三位创始人当中的马西莫·维涅利 (Massimo Vignelli, 1931—) 有很大的关系。1950—1953 年，马西莫·维涅利在米兰理工学院学习，之后，便在威尼斯著名的维尼尼玻璃工厂 (Venini) 做设计。1958—1960 年，马西莫来到美国，

在芝加哥设计学院教书。他的妻子莱拉·维涅利 (Lella Vignelli, 1934—) 曾为建筑师斯的墨尔 (Skidmore)、奥文斯 (Owings) 和麦里尔 (Merrill) 工作过。1960 年, 夫妇俩回到意大利, 在米兰创办了产品和建筑设计事务所。1962 年, 他们为 1964 年威尼斯双年展做海报设计和平面设计。1964 年, 马西莫为美国集装箱公司 (Container Corporation of America) ——在美国平面设计史上有着显著地位的企业, 设计了新标识。1965 年, 联标国际设计顾问公司 (Unimark International) 在马西莫和他另两位同伴的努力下成立了。也就是在同年, 维涅利夫妇永久性移民到美国, 负责联标国际设计顾问公司在纽约的办事处, 该分部专门从事企业形象识别设计。

1971 年, 夫妇两人又创办了维涅利联合事务所。维涅利联合事务所的作品包括: 家具设计、桌上用品设计和室内设计, 如为维尼尼玻璃生产厂、Steuben 和 Sasaki 公司设计玻璃制品, 为鲍彻诺瓦公司 (Poltronova)、Sunar、Rosenthal 和 Morphos 设计家具, 为阿特米德灯具公司 (Artemide) 和 Hauserman 公司设计展厅。但公司最著名的是平面设计, 如为诺尔公司 (1966 年)、美国航空公司 (1967 年)、纽约 Bloomingdale 百货公司、纽约地铁系统 (1970 年)、Xerox、兰西亚汽车公司 (1978 年)、纽约国际设计中心 (1984 年)、Cinzano 和福特汽车公司做企业形象识别设计, 为 Chanticleer 印刷社和 Rizzoli 国际出版社做过书籍装帧设计等。他们的平面设计作品以线条简洁、色彩单纯著称, 常常使用瑞士学派 (Swiss School) 的格子结构, 白底上用红或黑色, 一般是三色组合, 特大字体, 清晰简洁的标语是他们为公司策划形象采用的通常手法。其三维产品设计的特点是: 色彩简洁而明快, 造型富有活力。他们的设计范围相当广泛, 设计客户的跨度也大得惊人。20 世纪 60 年代, 美国和意大利设计领域都留下了他们的足迹。1964 年、1998 年他们两次获得意大利设计界的最高荣誉: “金圆规”奖, 而 1983 年又获得了美国平面设计界的大奖: AIGA⁽³⁷⁾ 金奖。维涅利夫妇的作品曾在纽约现代艺术博物馆 (MOMA) 展出, 其主要成就还被集结成册——《维涅利设计作品集》(Design: Vignelli, 1990 年出版)。

另一个对意大利平面设计起到关键作用的企业巴里亚通心粉生产厂 (Barilla) 也是个古老的传统企业。众所周知, 通心粉是意大利的传统食品, 公司创始人皮耶特罗·巴里亚 (Pietro Barilla) 于 1877 年就开始生产通心粉和面包。1910 年, 他创立了通心粉生产厂。该厂在战后加强了广告宣传的投入。1952

年，平面设计师厄贝托·卡波尼（Erberto Carboni）策划的“有了巴里亚通心粉，天天都是星期天”（Con Pasta Barilla E Sempre Domenica）的广告（见图 5.2.19），被授予“金棕榈”奖（Golden Palm），成为意大利的经典广告。20世纪六七十年代，巴里亚公司投巨资动用著名剧作家达里奥·弗（Dario Fo），流行歌唱家米那（Mina）和甲壳虫乐队艺术指导理查德·莱斯特尔（Richard Lester）为 Carosello 系列电视广告拍片，获得了巨大的广告效益。1964 年，公司又组织了“大厨师因你而睡，巴里亚叫醒她”（C'E Una Gran Cuoca In Voi E Barilla La Rivela）的策划活动。1987 年，巴里亚公司的广告片荣获戛纳国际广告节商业电视广告的“金狮奖”（Golden Lion）。

在巴里亚公司的平面设计中厄贝托·卡波尼是个极其重要的人物，20世纪 50 年代，从广告海报设计到产品包装设计，甚至展示设计，他都发挥着不可替代的作用。但是，如果没有安伯格里事务所，他的成长也未必会这么一帆风顺。五六十年代，伯格里事务所获得了极大的声誉，在 1951 年米兰三年展首次获奖，1957 年再获米兰三年展金奖。1970 年，安东尼奥·伯格里成为米兰艺术总监俱乐部的荣誉会员。伯格里曾说：“平面设计艺术就像一出戏剧，它必须创造出和戏剧一样的惊异和魅力。”其为奥利维蒂公司、Roche、Glaxo、Dalmine 和皮瑞里等公司设计的平面作品直接受到了瑞士平面设计学校和包豪斯学校的影响。60—80 年代，芒古兹为伯格里事务所的设计格外出众。

意大利平面设计师与工业设计师一样，大多也出身于建筑专业，如都灵的平面设计师弗兰科·格里纳尼（Franco Grignani）早年就在都灵理工学院学习建筑设计。从 20 世纪 50 年代中期到 70 年代，格里纳尼将精力放在了强烈的视觉传达表现上，逐渐成为画家、平面设计师和摄影师。他在图像和符号穿插和错置形成的画面效果上很有研究，被后来的许多广告、标识系统和书籍装帧采用。他的个人展览中展出的作品已经明显虚化了艺术与工艺美术之

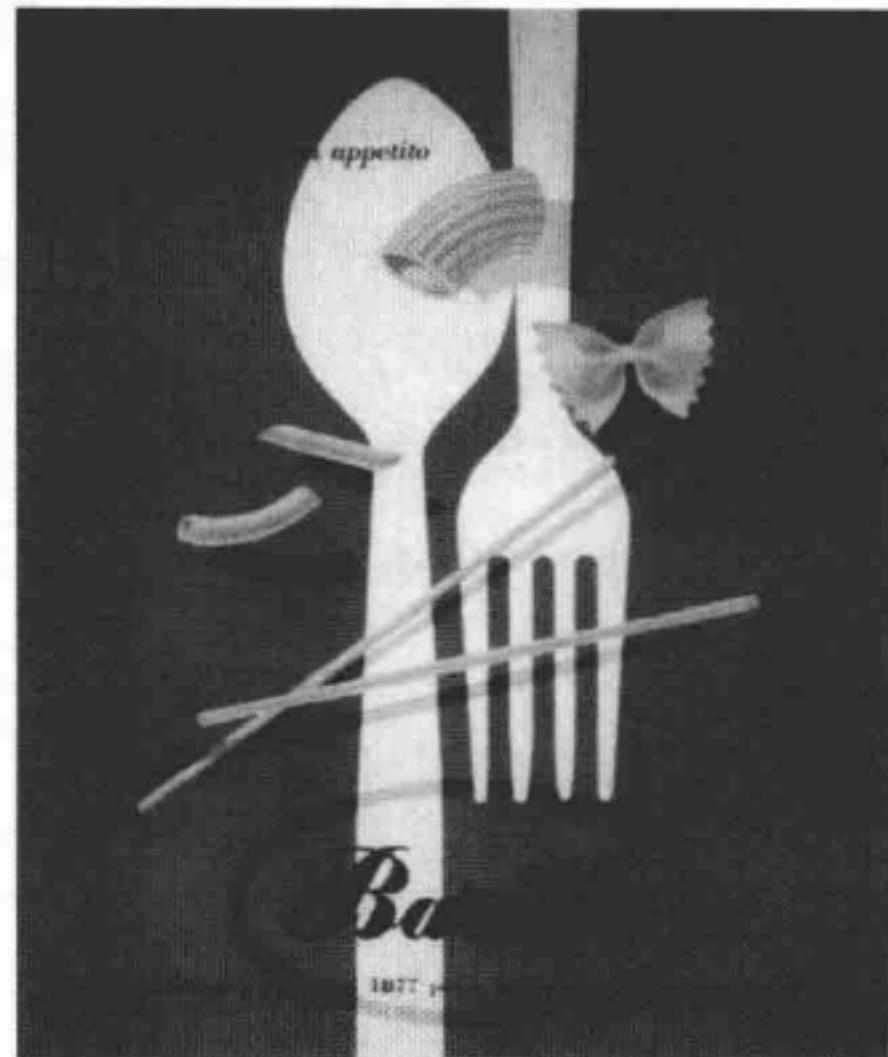


图 5.2.19 厄贝托·卡波尼为巴里亚通心粉生产厂设计的广告，1952 年

间的差别。

平面设计师杰马诺·法希迪（Germano Facetti，1926—）早年也在米兰学习建筑与艺术史，他曾为 *Domus* 和《建筑回顾》（*Architectural Review*）杂志做设计，后来在奥利维蒂公司的英国展厅做设计。1961—1972 年，成为伦敦企鹅（Penguin）出版社的艺术总监。法希迪为企鹅出版社做设计期间，为该出版社建立了一套全新的设计战略，使该出版社的设计面貌大为改观，极富现代感。20 世纪 90 年代初，法希迪回到意大利做设计顾问。

三、风格流派

在文化层面，第二次世界大战以后，德国理性主义设计思想继续影响着意大利设计界。乌尔姆设计学院第二任院长托马斯·马尔多纳多（Tomas Maldonado）为意大利著名的 La Rinscente 连锁店的销售展厅、机械展览厅和公司广告宣传做了统一的形象策划。这一时期，意大利理性主义在左翼建筑精英们的推动下蓬勃发展，重要的组织和设计师包括：BBPR 工作室、弗兰克·阿尔贝尼、埃纳齐奥·加德拉、Alberto Rosselli、马克·扎努索和安娜·卡斯蒂里·菲娅利等。20 世纪 60 年代末理性主义设计在激进设计运动的反叛中逐渐败落。

弗兰克·阿尔贝尼和建筑设计事务所 BBPR 的成员倾向于借用欧洲现代主义设计思想，达到设计为大众的目的。由于当时建筑设计项目较少，而消费产品需求激增，许多建筑师纷纷转向做产品设计，希望通过“新的造型来塑造新的社会”，这样便使理性主义设计带有强烈的社会改革意识。1946 年，RIMA（Riunione Italiana Mostre Per l'Arredamento）举办了家具设计展，展出了弗兰克·阿尔贝尼、埃纳齐奥·加德拉和维托利亚诺·韦加诺（Vittoriano Viganó）的作品。他们的作品大多数是简洁、廉价的，材料基本上是木材，因为当时其他材料依然相当紧缺。建筑师、产品设计师维托利亚诺·韦加诺早年经常试用新型材料做设计。他曾与庞蒂合作，并在 BBPR 事务所工作，继承了勒·科布西耶的不少设计思想，这些思想反映在他的钢管、玻璃和夹板家具设计作品中，以及为阿提琉斯公司（Arteluce）做的设计当中。

1947 年，战后的首届米兰三年展召开，主题是“居室”。这届展览的

主导思想是要意大利设计向着正统理想主义的德国设计靠拢。尽管有左翼意大利政府的支持，意大利新一代设计师还是谨慎地甄别着德国设计的得失。战后的美国流线型风格孕育着消费型社会的道德观和审美倾向，这种风格也随着美国经济与文化模式的全球渗透而无孔不入，意大利也未能幸免。美国当代艺术与产品美学对意大利设计形成了巨大的冲击，随着经济的复苏，“有用加美观”的朴素设计思想瓜熟蒂落。在严酷的社会现实背景下，这种朴素的设计思想也或多或少蕴含着设计师们的某种理想和抱负。

1. 拜尔设计

的确，面对强大的社会现实，意大利人找到了与思维缜密的德国人和精于事故的英国人的不同设计发展道路，在强调理性和功能的同时，意大利设计师还是尽力保留着某些诗意的成分。这便是 20 世纪 60 年代出现的一种独特设计风格——拜尔设计（Bel Design）。拜尔设计打破了斯堪的纳维亚美学的垄断地位，成为世人认识意大利设计的民族风格。1961 年，米兰举办了首届“家用品沙龙”（Salone Del Mobile）的国际家用品博览会。在这届展览会上，像缝纫机和洗衣机之类的普通用品设计也成为了不起的作品，备受大众尊崇。从而使意大利在世界设计文化朝着纵深方向发展过程中树立了不可替代的地位。

意大利的拜尔设计大致可以解释为“优美设计”（Beautiful Design），主要体现在意大利的产品设计中，以特殊的造型和技术革新为特征。实际上，拜尔设计概念既是意大利理性主义思想的传承，也是美国流线型风格的变体。这种设计风格从 20 世纪 50 年代末经济振兴时期开始，60 年代达到顶峰，到高度功能主义的设计和漂亮造型为特征的设计受到“激进设计”师、全球工具学派（Global Tools）和阿齐米亚工作室（Alchimia）成员的质疑，各自走向极端的七十年代才结束。

在拜尔设计上有突出表现的企业有：卡西纳家具公司（Cassina）、阿特米德灯具公司（Artemide）、欧鲁斯灯具公司（O Luce）、扎努希电器公司（Zanussi）、布里翁韦加电器公司（Brionvega）、奥利维蒂公司和 Piaggio 摩托车生产厂等。马科·扎努索和里夏德·扎佩尔为布里翁韦加电器公司设计的电视

机和收音机，为西门子设计的 Grillo 电话；马里奥·贝利尼为奥利维蒂公司设计的打字机和计算器，为卡西纳公司设计的椅子；维科·马吉斯雷蒂为阿特米德公司设计的 Selene 椅，为欧鲁斯公司设计的 Atollo 台灯（见图 5.3.1）；塞齐奥·阿斯蒂（Sergio Asti）为 Saccab 公司设计的苏打喷雾器等都是拜尔设计的典范作品。

奥利维蒂公司在设计造型上也有相当明显的转变。1948 年，马塞洛·尼佐利设计的 Lexikon 80 打字机（见图 5.3.2），是第二次世界大战后打字机由直线造型方式向有机形态转变的代表作。Lexikon 80 打字机很快便被美国纽约 MOMA 作为永久性收藏品收藏，在藏品介绍中记录着这样的话：“Lexicon 80 办公型打字机是奥利维蒂公司最美的产品，富有诗意的设计师将这件光亮的金属外壳转化成了雕塑。”1950 年，马塞洛·尼佐利又在这件产品的基础上设计了更轻便、更小型的 Lettera 22 打字机。1959 年，由一百名世界著名设计师组成的评选团，将其评为最近一百年最好的工业产品，使意大利拜尔设计在国际上受到了礼遇。



图 5.3.1 欧鲁斯公司“Atollo”台灯，维科·马吉斯雷蒂设计



图 5.3.2 奥利维蒂公司“Lexikon 80”打字机，马塞洛·尼佐利设计，1948 年

20世纪50年代，Piaggio摩托车生产厂空气动力工程师科拉蒂诺·德阿斯卡尼奥（Corradino d'Ascanio）设计的Vespa小型摩托车（见图5.3.3），一时间成为“意大利温馨回忆”（Italian Dolce Vita）的象征。这家第二次世界大战前生产飞机的小型企业，利用了空气动力学原理设计制造了这款一体化造型的新式摩托车，这在当时看来绝非偶然。意大利汽车大多制作精良且价格昂贵，通常被上流社会用来炫耀他们的社会地位和权力。而这款小型摩托车虽然造型时髦，但是相对于那些汽车来说价格低廉，普通市民都能买得起。从这层意义上说，这件产品也是在长期法西斯高压统治下，意大利人渴望自由与浪漫生活的象征。1953年，格利高里·派克（Gregory Peck）和奥黛利·赫本（Audrey Hepburn）在饰演影片《罗马假日》中，骑着这款摩托车走街串巷，更增添了Vespa小型摩托车的传奇色彩。

诸如此类的具有拜尔设计风格的作品比比皆是。有机形态或是雕塑造型、完美的功能、抽象的装饰细节，以及普通百姓能够接受的合理价格，是这类产品的共同特点。这些产品为意大利现代设计塑造了一个全新的面貌，是意大利树立自己鲜明设计个性的开始。20世纪50年代，意大利设计被国际设计界冠以“意大利线条”的美名，也成为该时期世界上“好设计”概念的一个重要组成部分。

2. 新李伯特风格

20世纪50年代末期，也就是在倾向于理性主义思想的拜尔设计发展得如火如荼之际，一种反对它的设计风格也在意大利出现，这种试图复兴传统样式，提倡自由思想、反对理性原则的设计类型似乎可以追溯到19世纪末20世纪初的李伯特风格时期，因此，这种风格又被称作“新李伯特”（Neo—Liberty）。“新李伯特”的概念最早由设计评论家保罗·博托齐斯（Paolo Por-



图5.3.3 Piaggio摩托车生产厂“Vespa”小型摩托车，科拉蒂诺·德阿斯卡尼奥设计，20世纪50年代

togheste) 于 1958 年提出，它与“波普”主义在某种程度上相近，并且与批量化生产概念已无半点隔阂。这种风格再次在战后的意大利出现，体现了当时意大利社会经济的繁荣，它的强大声势在一定程度上还影响着同时期西班牙设计的发展。持该设计观点的设计师们批评意大利无节制地滥用现代主义和功能主义，倡导恢复新艺术运动时期的设计观念。代表人物有米兰和都灵的一些设计师，如加埃·奥伦蒂、罗贝托·加贝迪 (Roberto Gabetti)、阿马罗·艾索拉 (Aimaro Isola)、阿尔多·罗西、维托里奥·格里高蒂 (Vittorio Gregotti)、洛多维科·麦内格蒂 (Lodovico Meneghetti) 和吉奥托·斯托皮诺 (Giotto Stoppino, 1926—) 等。

新李伯特风格主要应用于家具、灯饰和室内设计。从文化层面看，这种风格更像是对设计古老问题的哲学思辨。1964 年的第十一届米兰三年展的主题是“休闲”，一些年轻设计师开始挑战功能化设计思想，而这种对功能化思想的反击是建立在把功能考量变为一种生硬的“主义”后展开的，于是在思想上，这种反动似乎显得更有道义，因为他们提出社会关系和人类情感需求才是设计的最终诉求，的确无懈可击。

在某种程度上，20 世纪 50 年代兴起的斯堪的纳维亚设计是新李伯特风格运动的导火索。斯堪的纳维亚设计师对传统材料的精妙运用，向世人证明了传统造型手法在技术水平已经相当高超的五六十年代是完全可行的。吉奥托·斯托皮诺和贾弗兰科·弗拉蒂尼 (Gianfranco Frattini, 1926—) 便是两位对斯堪的纳维亚设计有着深切感情的设计师。两人同岁，吉奥托·斯托皮诺出生于 Vigevano，而弗拉蒂尼出生于帕杜瓦 (Padua)，但他们都在 50 年代初毕业于米兰理工学院。

20 世纪 60 年代初，吉奥托·斯托皮诺与维托里奥·格里高蒂和洛多维科·麦内格蒂一起倡导新李伯特风格运动，并一起为 S.I.M 设计了 Cavour 椅，该作品由弗劳椅家具公司重新生产 (1988 年)，是他早期较成功的一件作品。1968 年，吉奥托·斯托皮诺开办工作室，和大多数斯堪的纳维亚设计师一样，他特别热衷于对材料的研究，其作品线条清晰、表面光滑、细节巧妙、亲和力极强。1979 年、1991 年他两次获“金圆规”奖。

贾弗兰科·弗拉蒂尼曾是 ADI 的创始人之一，1952—1954 年，曾与吉奥·庞蒂有过密切合作。他对北欧特别是斯堪的纳维亚设计的崇拜也是溢于

言表，其设计哲学受斯堪的纳维亚学派的影响极深。他为卡西纳家具公司（Cassina）和贝尔尼尼公司（Bernini）设计的木制家具——如1961年为贝尔尼尼公司设计的804办公柜（见图5.3.4），虽然貌不惊人，但非常严肃。弗拉蒂尼认为，设计不应仅停留在图纸上，而应该深入产品的整个生产过程中，只有到了生产阶段，设计才算最终完成。

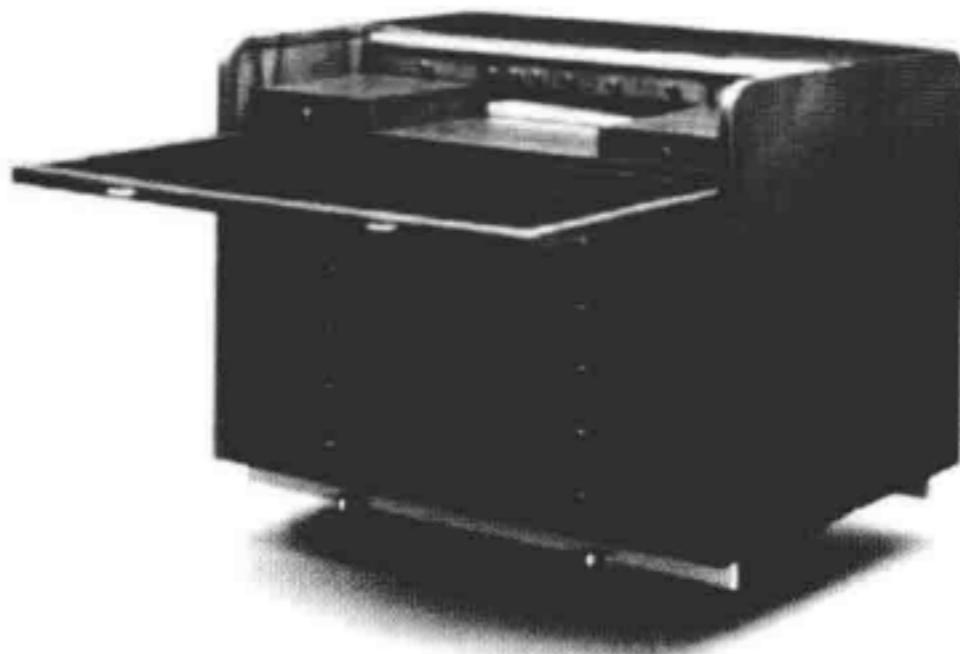


图5.3.4 贝尔尼尼公司“804”办公柜，贾弗兰科·弗拉蒂尼设计，1961年

除了设计师，在一些生产厂家的生产活动中我们也能体会到斯堪的纳维亚在当时对意大利设计的影响。例如1958年成立于米兰的德帕多瓦家具公司（De Padova）。创始人马德雷纳·德帕多瓦（Maddalena De Padova）非常喜爱美国加利福尼亚伊姆斯夫妇和斯堪的纳维亚的家具设计。在创业初期，她和她的丈夫菲尔南多·德帕多瓦（Fernando De Padova）以进口家具为主要业务，而大多数产品一方面来自赫曼·米勒家具工厂（Herman Miller），另一方面来自斯堪的纳维亚各国。20世纪80年代，公司也试图生产自行设计的产品，聘请了著名设计师维科·马吉斯雷蒂为其做设计，作品包括：De Padova Edizioni（1983年）、Raffles沙发（1988年）和Silver椅（1989年）（见图5.3.5）等。90年代，阿基莱·卡斯蒂廖尼也参与了该公司的设计，如1996年的Scrittarello桌。

新李伯特风格运动不久便销声匿迹了。尽管它不如“拜尔设计”那么受国际设计界重视，在当时意大利设计领域的影响也不是很广。但是，新李伯特风格在产品独特性上，为小批量产品设计找到某种美学范



图5.3.5 德帕多瓦家具公司“Silver”椅，维科·马吉斯雷蒂设计，1989年

式或者设计哲学。事实上，这也为意大利在 20 世纪 60 年代中兴起的激进主义设计奠定了基础。

四、设计文化体系的确立

与 20 世纪二三十年代不同，五六十年代的意大利设计已经日渐成熟，其标志之一就是设计文化体系的确立。意大利设计之所以能够以文化方式不间断地运作，与战后渐渐完备的这套体系有着莫大的干系。在设计师的培养方面，米兰理工学院的贡献功不可没，从它培养出的设计师数量上看，世界上似乎没有一所学院能与米兰理工学院相媲美。另外，都灵理工学院、佛罗伦萨理工学院和威尼斯建筑学院也都培养了大量的知名设计师。在设计师、设计作品的推介和设计思想交流方面，著名的米兰三年展、“金圆规”奖、ADI 协会，以及《多姆斯》和《莫多》之类的设计杂志等，都起着非常重要的桥梁作用。这些机构为意大利设计师之间、设计师与工业企业之间，以及设计师与大众之间的沟通提供了良好的平台。

意大利设计文化体系的特点在于，整个设计行业的运作浑然一体、水乳交融。一方面，设计批评家和设计师的身份常常是重叠的，而设计师以顾问的方式介入生产领域，同时也在很大程度上保留着个性发挥的空间。另一方面，设计师与企业家的身份也时有重叠，有的设计师创办自己的生产企业，而有些工程技术出身的企业家也经常参与自己公司的产品设计。再者，设计行业的划分也不像其他国家那么决然，建筑师设计玻璃器皿，学平面设计的进汽车企业做技术难度相当高的汽车产品设计，而资深的工业产品专职设计师居然也能躬身做些类似通心粉之类的“小儿科”设计项目。

1. 设计教育

意大利拥有独特的工业产品设计文化，却没有一个像样的工业设计教育体系，这些设计师大多出身于建筑学专业，特别是米兰理工学院（Politecnico di Milano）和都灵理工学院。20 世纪二三十年代的现代主义设计风靡一时，这些建筑设计师的理性思维特点表现得相当充分，而此时由南向北的农民人口大迁徙，为这些设计师提供了室内设计的实践机会。北部工业城市米兰和

都灵的有钱人委托这些建筑设计师为他们设计私人住宅。于是，在设计师确立自己社会地位的过程中，室内设计和展览设计成为这些建筑师们从建筑设计领域转向工业产品设计领域的跳板。

建筑师实现向工业设计师转型的真正突破是在消费主义盛行的 20 世纪五六十年代，由于消费型日用产品的需求激增，建筑师们便迅速转换角色，加入工业产品设计领域。另外，相对较小的意大利生产企业使设计师们可以轻易地介入生产的全过程，可以直接和企业管理层交流。这也是意大利建筑师能较快转换角色的原因之一。

由于这些建筑师已接受过传统的理性主义熏陶，因此他们对产品中的复杂技术要求并不陌生，在将“风格”融入产品设计的过程中是自然而然地进行的。他们需要关心的多是为新型材料找到一种适合的造型。在与这些企业合作的过程中，大部分建筑师们保持着自己独立的地位，以设计顾问的身份参与企业产品的设计和管理。顾问设计师模式相比驻厂设计师模式更为灵活。一个设计师可以同时展开在品类上看来毫不相干的产品设计。例如：1959 年，索托萨斯一边为奥利维蒂公司设计意大利最早的家用电脑 Elea 9003，一边还可以为一些小型陶瓷工厂做些艺术陶瓷设计。

从企业方面看，企业家们大多希望为产品注入高文化，他们常常将产品与设计师的名字一起推向市场，这样就极大地增加了产品的附加值（Added Value），这种模式与时装设计也相似。于是，“应用美术”的概念迅速在传统的装饰性艺术产品工业中（如陶瓷、玻璃和铁艺）消失，取而代之的是更为完整的“工业设计”概念，这个概念一直延伸到产品销售领域的视觉传达设计。

意大利专业化的产品设计教育出现在 20 世纪 80 年代，多姆斯学院正是在这个时期成立的。1982 年，多姆斯学院（Domus）在米兰成立，它是一所私立的高等设计培训院校，马里奥·贝利尼、米凯莱·德卢基和达尼耶拉·布芭都曾在这里执教。其课程有工业产品设计和时装设计。1994 年，米兰理工学院也开设了工业设计系。

这种产品设计专业化教育出现较晚的现象，事实上也正是意大利设计发展独特性的一个侧面体现。设计师们没有在科班教学中封闭了自己的设计思维，他们在建筑专业的学习中建立起理性主义设计的基本原则，具体行业 的设计知识则是在与企业的合作中逐渐完备的，而这恰恰是设计教育的核心所

在，是成功的设计教育方略的必由之路。

2. 设计展览

意大利创造出了自己独特的设计风格，而所谓的“意大利设计”在国内却没有太大的反响，它的这类设计主要用于出口产品。从 20 世纪 60 年代早期开始到如今，意大利设计在伦敦、巴黎、纽约和东京的富裕社会阶层极受欢迎。随着意大利这些具有高技术能力的乡村工业在第二次世界大战后崛起，与产品连为一体的设计师的名字也开始广为人知了。另外，各种各样的展览、比赛和出版物在战后大量出现，这也是年轻设计师迅速出名的原因所在。

好的设计作品需要推介，好的设计师也需要推介，没有高水准展览、奖项的设计文化体系是不可思议的。意大利设计之所以能在世界设计界占有一席之地，与它在战后一步步建立起来的设计文化推介机制有很大的关系。这其中最重要的就是米兰三年展和“金圆规”奖。

米兰三年展现在已经成为国际上相当有影响的建筑与设计展览了。该展览最早源于 20 世纪 20 年代的芒察双年展，著名设计师吉奥·庞蒂曾经参与该展览的创建工作，还担任过首届米兰三年展的主席。芒察双年展创办时的主要目的在于展示艺术与工艺美术作品，著名的手工艺人吉塔诺·波萨尼 (Gaetano Borsani) 曾获得首届芒察双年展银奖。

从 1927 年开始，芒察双年展共举办了四届。1933 年，芒察双年展改为每三年举办一次，展览地址转移到米兰的艺术宫 (Palazzo Dell'Arte) ——该建筑由理性主义建筑师乔万尼·穆齐奥设计，因此更名为“米兰三年展”。

每次米兰三年展都会有一个主题，1933 年和 1936 年的第五届和第六届就是所谓的“三年展定位” (Direction Triennales)，体现了当时“理性主义”与“世纪风格”的对抗。1936 年，BBPR 社团设计了第六届三年展会议厅的室内装修。1940 年举办第七届三年展。1947 年的第八届三年展的主题是“居室” (L'Abitazione)，专门展示有关居所和家具设计。鲁吉·卡西亚·多米尼奥尼 (Luigi Caccia Dominioni) 成为这一届米兰三年展的组织者之一，而共产主义建筑师皮埃罗·博托尼担任主席，他着重强调要解决“被压迫在社会最底层阶层的实际问题”。

1951 年、1954 年、1957 年的第九届到第十一届，主要着眼点在树立工业

设计的新原则。1960 年举办第十二届。1964 年第十三届主题是“自由节奏”（Il Tempo Libero），目的是宣扬休闲时代的设计。1967 年，该展览还获得了“金圆规”奖。1968 年的第十四届被激进主义设计占据。20 世纪 60 年代晚期该展览开始衰落。

1973 年举办第十五届米兰三年展。1979 年，马里奥·贝利尼成为米兰三年展设计部分科技委员会委员。1982 年举办第十六届。1983 年直至 1988 年第十七届，做了巡回展，埃塔罗·鲁皮（Italo Lippi，1934—）为艺术指导。1992 年举办第十八届。1994 年第十九届主题是“统一与变化”（Identita E Differenze）。

3. 设计奖项

“金圆规”奖（Compasso D’Oro）（见图 5.4.1）是象征意大利设计最高成就的著名奖项。1954 年，也是在著名设计师吉奥·庞蒂的建议下，由意大利一家连锁店 La Rinascente 创立的。La Rinascente 连锁店创立这个奖项的初衷是“鼓励工业设计师和艺术家，提高他们在产品设计中的技术水准和美学层次”。从 1959 年开始，该奖项由 ADI 接管，ADI 任命的委员会非定期投票，选举出出色的产品设计、服务和研究项目。



图 5.4.1 金圆规奖（Compasso D’Oro）

La Rinascente 连锁店成立于 1865 年，是意大利目前最大的连锁店，第二次世界大战后它成为有才能的年轻设计师发展的乐土，在 20 世纪 50 年代意

大利设计文化体系的建立过程中功不可没。1917年，商铺出售给塞纳托·波莱蒂（Senatore Borletti），诗人加布利耶莱·德安努齐奥（Gabriele D'Annunzio）给它起了个新名字“La Rinascente”。1918年，这家商铺毁于一场大火。1921年，店铺重新开张。1943年，它在一次轰炸中又一次被毁。1950年，再次开张。这个店铺可谓历经千险。1954年，这家民营企业毅然出资创立“金圆规”奖，在世界设计史中极为鲜见。

“金圆规”奖是一种激励机制，对意大利的设计发展方向起着指引作用。获得“金圆规”奖的作品有的是高级技术型产品，有的是重大设计项目，而一些不起眼的小产品也时常能获得这样的奖项，如1955年，吉诺·克罗姆比尼（Gino Colombini）设计的塑料碎肉盒获得了“金圆规”奖。这事实上印证了俄涅斯托·罗格斯的一句名言：设计领域应涵盖“从勺子到城市”的所有东西。虽然，意大利战后重建时期罗格斯的这句话多少有些乌托邦的色彩，但是，这种一视同仁看待各种类型设计的思想，却深深地根植在了意大利设计师的心中。

切莫小看这种评奖方式的重要意义。如果说，英国艺术与工艺美术运动使“设计”概念渐渐浮出水面，使人们认识到了其重要性，是设计思想的第一次大转折的话，那么，抬高平凡生活中的小产品设计，使其能与重大设计项目平起平坐，则不能不被看作是设计思想的又一次巨大转变。在这一点上，罗格斯的历史功绩一点也不逊于英国设计史学家雷纳·班纳姆（Reyner Banham）。事实上，西方各国的设计界都基本上完成了这两次转变，而由于种种历史原因，中国设计却没能顺利实现这两次关键的设计思想转型。

“金圆规”奖的评奖结果会因为评审委员会成员的个人喜好而有所侧重，这是很正常的。1957年，“金圆规”奖的评审委员由阿尔比尼、皮埃·贾克莫·卡斯蒂廖尼和伊格纳齐奥·加德拉担任。1200件入围作品中只能选出5件获奖作品，要求相当严格，只有那些在技术、功能和审美上都表现出独特魅力的作品才能获胜。这一年的五个获奖作品分别是：吉诺·克罗姆比尼为卡特尔公司设计的塑料碗、尼佐利为纳齐公司（Necchi）设计的Mirella缝纫机、本索·塞萨利诺·普里亚劳罗（Benso Cesarino Priarollo）设计的Dolomite滑冰鞋、鲁斯·克里斯坦森（Ruth Christensen）的Alta Marea织品设计，以及威尼斯·维亚耐罗（Vinicio Vianello）设计的一些彩色玻璃器皿。

1967 年，La Rinascente 连锁店也因其卓越的历史贡献获得了“金圆规”奖。马克思·胡勃和阿尔比·斯坦涅为该公司发展了一套新的标识系统。布鲁诺·穆纳里和托马斯·马尔多纳多为其设计了橱窗，马里奥·贝利尼曾起步于该公司的室内产品部门，甚至连时装设计大师乔治·阿马尼也曾做过该连锁店时装部的采购员。

接管“金圆规”奖的 ADI，也是意大利的重要官方设计组织，它全称为：意大利工业设计协会（Associazione Per Il Disegno Industriale），成立于 1956 年。创始人有：塞齐奥·阿斯蒂、贾弗兰科·弗拉蒂尼、马科·扎努索、阿尔贝·斯坦纳尔、安杰罗·曼吉亚罗迪。阿尔贝托·罗塞利成为 ADI 的第一任主席。该组织现已超过 600 个成员，其中包括：工业产品、家具和平面设计师、设计主导型生产企业、记者、作家和评论家。其任务主要是通过加强设计师之间，以及设计师与设计文化组织之间的联系，推动意大利工业设计和平面设计的发展。活动形式包括：展览、设计会议、研讨会等。在 1959 年，肩负起“金圆规”奖运作之后，它的重要地位得到进一步加强。

历任主席：

1956—1959 年，阿尔贝托·罗塞利

1959—1960 年，里维奥·卡斯蒂廖尼

1969—1972 年，安娜·卡斯蒂里·菲娅利和马里奥·贝利尼

1971—1973 年，罗德佛·伯纳托

1979—1982 年，罗德佛·伯纳托

4. 设计刊物

意大利最早的，也是最具权威性的现代设计杂志是《多姆斯》（*Domus*）。1928 年，由吉奥·庞蒂创办的这本包括城市规划、建筑、艺术和产品设计的杂志，相当畅销。他苦心经营着这本刊物，一直到 1979 年为止。在此期间马里奥·贝利尼、维托里奥·玛纳诺·拉姆普纳尼（Vittorio Magnano Lampugnani）、弗朗科伊斯·布哈德（Francois Burkhardt）三人也担任过该杂志的主编。1970 年为表彰《多姆斯》杂志在意大利设计史中的贡献，ADI 为其颁授“金圆规”奖。

20 世纪五六十年代，意大利又有一大批著名的设计刊物出现。如 *Inter-*

ni——1954 年创立的室内建筑杂志，介绍设计师、产品和配件；*Abitare*——1962 年创办的建筑和产品设计专业性很强的杂志，主要为建筑师和工业设计师服务，也有一些与设计相关的适合爱好者阅读的材料；另外还有三本相当重要的杂志：《工业产品风格》（*Stileindustria*）、《卡萨贝拉》（*Casabella*）和《奥塔古诺》（*Ottagono*）工业设计杂志（见图 5.4.2）。

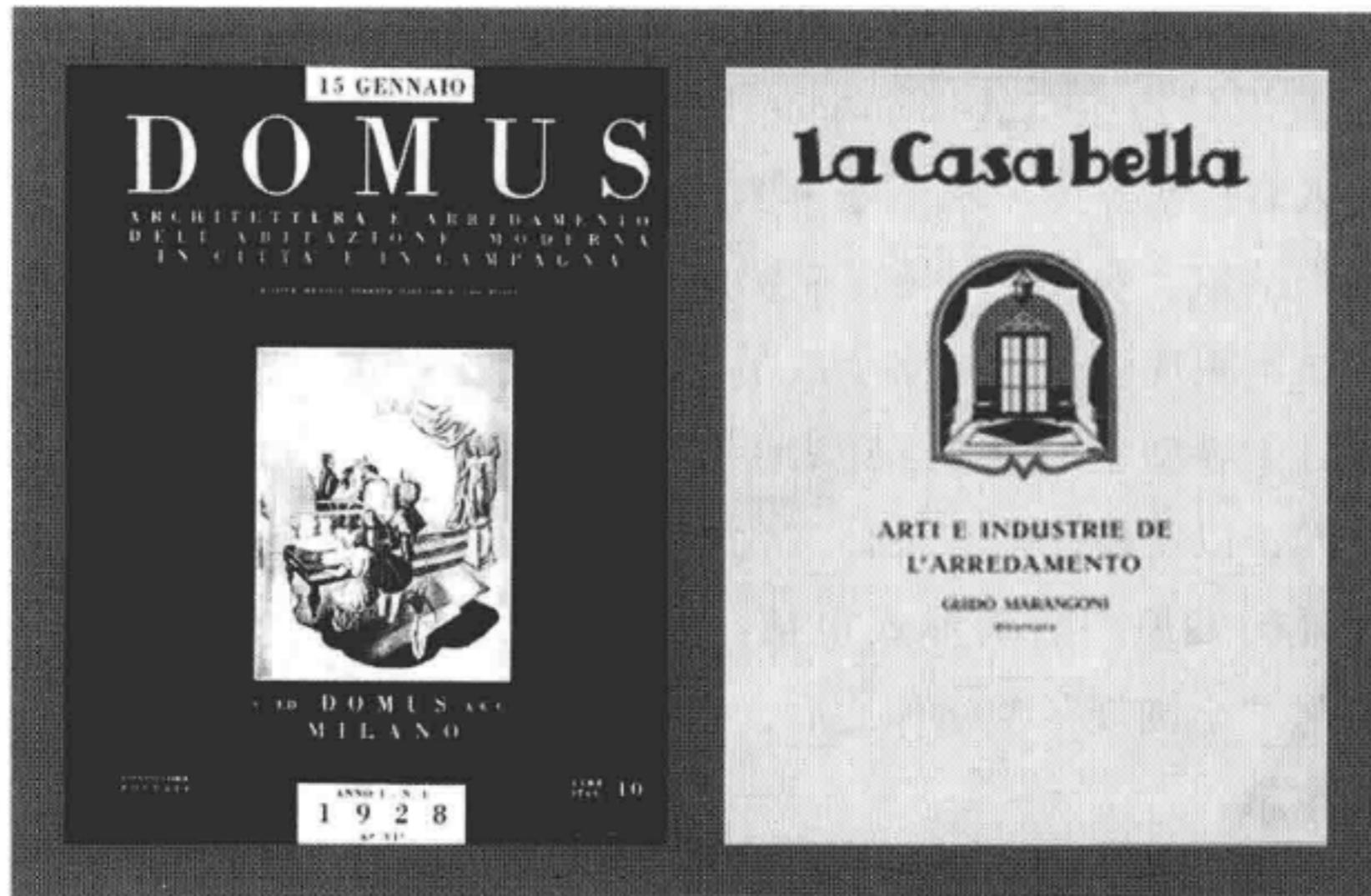


图 5.4.2 《多姆斯》杂志（Domus）和《卡萨贝拉》杂志（Casabella）

1953 年，建筑师、工业产品设计师、理论家阿尔贝托·罗塞利（Alberto Rosselli, 1921—1976）创办了《工业产品风格》杂志，目的是促进工业企业和社会之间的交流。罗塞利是意大利重要的设计师，他曾与吉奥·庞蒂和安东尼奥·佛纳罗里（Antonio Fornaroli）在米兰创建 PFR 造型工作室，完成著名的皮瑞里公司塔楼建筑设计。曾经担任过 ADI 的第一任主席、ICSID 的副主席。不幸的是，此杂志曾于 1962 年停刊，至 20 世纪 90 年代才又恢复出版。1970 年《工业产品风格》杂志荣获“金圆规”奖。

《卡萨贝拉》（*Casabella*）杂志是意大利当代建筑设计和产品设计的重要杂志，特别是在 20 世纪 50—70 年代。刊物内容理论水平相当高，前任编辑包括一批著名的建筑师和产品设计师：皮耶鲁吉·塞利（Pierluigi Cerri）、安娜·卡斯蒂里·菲娅利、马克·扎努索、维托里奥·格里高蒂、阿尔多·罗西、亚历山德罗·门迪尼。理论素养相当高的建筑师维托里奥·格里高蒂曾参与该杂志的编辑工作。1964 年他曾经在 Palermo 教书，是意大利将理论与

实践结合较好的设计师之一。1980年，他还发表了《工业设计与生产：意大利1860—1980》（*Il Disegno Del Prodotto Industriale: Italia 1860—1980*）一书，对意大利设计历史研究做出了突出的贡献。

1966年，在吉斯蒙迪和意大利建筑、家具设计师奥萨瓦多·波萨尼的促使下，阿特米德公司与阿弗莱克斯家具公司（Arflex）、贝尔尼尼公司（Bernini）、卡西纳家具公司（Cassina）、泰诺公司（Tecno）和弗劳斯公司（Flos）等九家企业的老板共同出资在米兰创办了著名的《奥塔古诺》（*Ottagono*）。这是一本非常专业的工业设计杂志，内容主要包括设计理论研究和历史研究。

20世纪七八十年代，又出现了著名的《莫多》（*Modo*）杂志——1977年由亚历山德罗·门迪尼创办，并担任第一任主编，介绍家具设计、产品设计和展示设计作品。以及Zodiac杂志和Gap Casa杂志——1980年创办的室内设计和家具设计杂志，面向的读者是商人、设计师和生产厂家。

五、职业化设计师（第二代）

功能与美学兼顾，是设计师需要恪守的基本原则，而意大利设计师则极富个性色彩，设计风格千差万别。就单个设计师而言，任何一个国家和地区都没有出过像意大利这么多、这么独特的设计精英，这的确也是意大利设计文化独特之所在。换句话说，我们似乎可以这么理解：自第二次世界大战结束经济复苏以来，推动意大利设计的不是风格流派，而是这些个性鲜明的设计师。

意大利著名的批评家、作家翁贝托·艾克（Umberto Eco）认为：“如果说别的国家有一套设计理论的话，那么意大利则有一套设计哲学，甚至可能是一种理想。”⁽³⁸⁾翁贝托·艾克曾经用“个性化设计”（Identified Design）这个概念形容意大利设计，这类设计与“佚名设计”（Anonymous）和“无意识设计”（Non-Conscious）不同，体现了设计师个人设计目标和设计理论。艾克所强调的“作家”或“设计师”自我意识，是一种来自电影批评中常用的所谓“Auteur”理论。

当然，这种仅仅从设计师主观意志角度分析意大利设计成因是远远不够的。

在所有文化艺术领域，作为创作人员，没有不想表达自己观点和意识的，但设计并非单纯的文化现象，设计的最终实现包含着诸多社会现实；意大利设计之所以呈现如此面貌，无非是国际环境和国内工业基础、历史传承给意大利设计师以更多自由表达的可能，而意大利每个时代设计师纷繁复杂的设计思想和作品形态，也无不是他们对当时社会现实积极、消极抑或是不经意间的反映。

20世纪50年代，意大利经过战后重建，社会生活又步入第二次繁荣期。社会需求激增，消费主义思想盛行，一批富有理想的意大利建筑师、艺术家投身消费型产品的设计。这便是第二代设计师形成的背景。由于这一代设计师个人知识结构不同，他们服务的生产企业制造的产品类型又不同，因而设计风格有着明显的差异。但是，有一点几乎是第二代设计师共通的，那就是战后存在的生产条件、社会生活状况以及德、美设计思想流入等社会现实对他们的影响。因此，总的来说，第二代设计师对设计的思考更成熟、更理性，其专业化程度也更高。

在工业企业中，意大利设计师的职业化程度也有显著提高，一批像焦尔杰托·朱贾偌、马里奥·贝利尼、马科·扎努索，以及里夏德·扎佩尔之类的设计大师，从设计理念到设计作品的水准看，一点都不逊色于美国的埃罗·萨里宁和查尔斯·伊姆斯等人。

马科·扎努索出生于米兰。1939年，毕业于米兰理工学院。1946—1947年，成为《多姆斯》杂志的创始人之一。1952—1954年，又参与创办了《卡萨贝拉》杂志。1955—1957年，完成奥利维蒂公司在布鲁诺斯艾利斯（Buenos Aires）和圣保罗（Sao Paulo）的两处办公大楼。1956年，他参与ADI的创建工作。1958—1977年，开始与里夏德·扎佩尔合作。1972—1974年，完成Grado会议中心设计。1974—1982年，完成IBM在意大利的博物馆和会议中心设计。1978年，完成雷吉奥·艾米里亚市（Reggio Emilia）的自来水系统设计。他是杰出的建筑师、家具和产品设计师、理论家。分别于1956年、1962年、1964年、1967年、1979年、1995年获“金圆规”奖。其作品风格摒弃任何装饰，强调“紧凑、精密、便于使用”。

马里奥·贝利尼（Mario Bellini, 1935—）是意大利杰出的工业产品设计师，1935年出生于米兰。像许多被人熟识的同辈那样，贝利尼也曾就读于米兰理工学院的建筑专业，于1959年毕业。他是意大利新一代设计师中才华横

溢、多产的一位。1961—1963年，担任La Rinascente公司的设计总监。1963年，他加入奥利维蒂公司，担任顾问设计师职务。1962—1965年，他执教于威尼斯的Istituto Superiore Del Disegno Industriale。1963年，他与马克·罗曼诺（Marco Romano）创建建筑设计工作室。20世纪六七十年代，贝利尼为奥利维蒂公司做了些产品设计，也为卡西纳公司（Cassina）设计家具，1977年为卡西纳设计2 Colonnato桌和Cab椅（见图5.5.1）。在他看来，设计是种在骨架上覆盖富有表现性皮肤的工作。然而，到了20世纪70年代，他的造型手法却变得越来越方正笔直。作为一种可以广泛获取设计标准的科学，人体测量学（Anthropometrics）在贝利尼的设计理论中占据着主导地位。

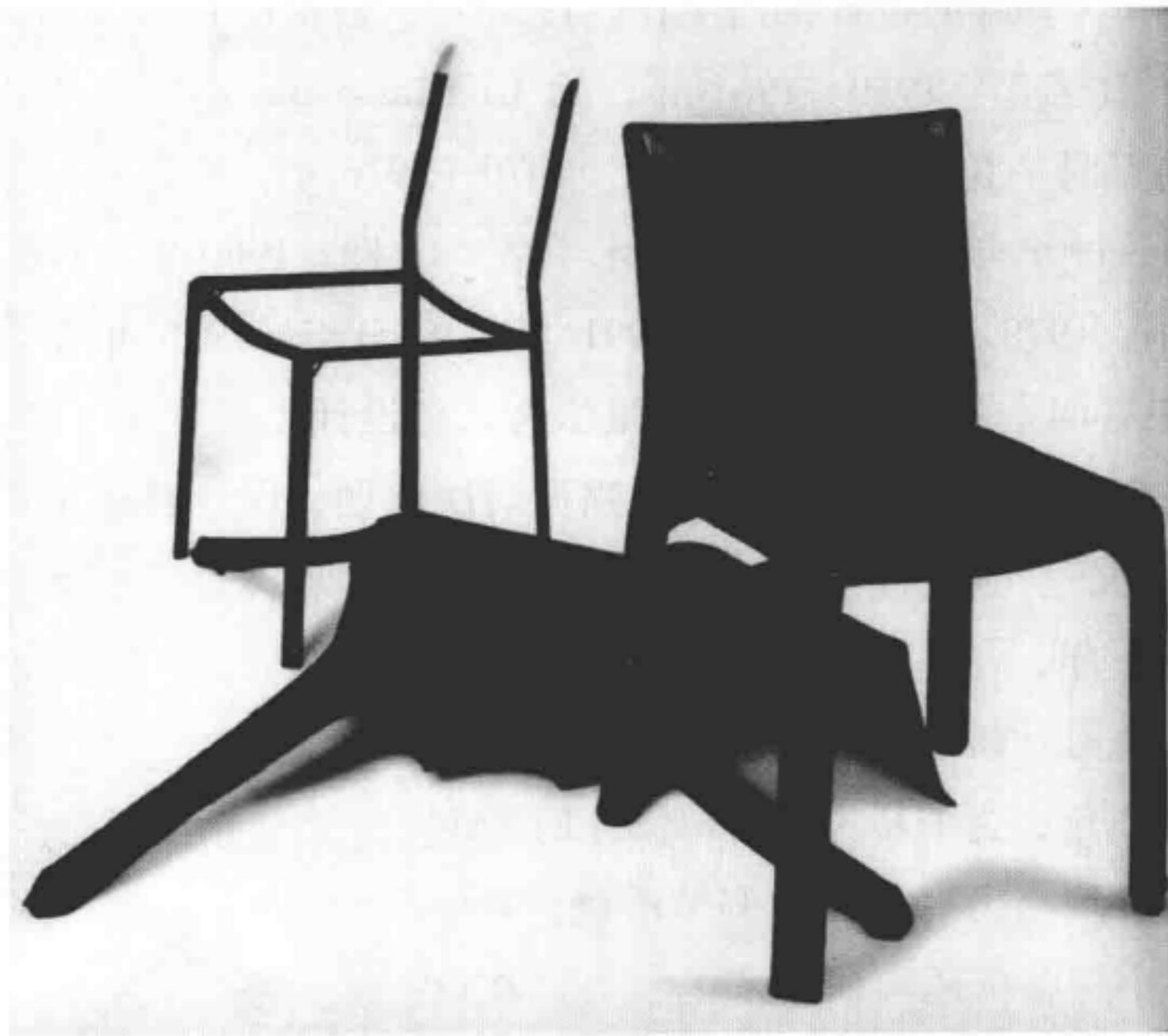


图5.5.1 卡西纳公司“Cab”椅，马里奥·贝利尼设计，1977年

贝利尼的设计范围包括建筑、工业产品、灯具和家具。贝利尼曾为B&B Italia公司设计过家具，为阿特米德灯具公司（Artemide）和Erco公司设计过灯具。1972年，他参与了在MOMA举办的题为“意大利：新室内景观”的展览，是在MOMA举办个人设计回顾展的第一个在世设计师。1973年，马里奥·贝利尼在米兰创建贝利尼工作室；1969—1971年担任ADI主席；1978年，成为Renault的顾问设计师；1979年，成为米兰三年展设计部分科技委员会成员。20世纪70年代，贝利尼组织工厂研究人与居住环境的复杂关系。



马里奥·贝利尼担任过多家设计学院的教授，极力反对过分的教条理性主义。1982—1983年，执教于维也纳的 Hochschule Fur Angewandte Kunst。1986—1991年，执教于米兰多姆斯学院，并成为《多姆斯》杂志的主编，曾在伦敦皇家艺术学院讲学。其分别于1962年、1964年、1970年、1979年、1984年获“金圆规”奖。他的代表作包括：1965年为奥利维蒂公司设计的Programma 101计算器，1975年为布里翁韦加电器公司（Brionvega）设计的Monitor 15电视机。

工业设计师里夏德·扎佩尔出生于慕尼黑（Munich）。1955年，毕业于慕尼黑大学，获工程专业学位。1956—1958年，年轻的扎佩尔来到著名汽车公司梅赛德斯·奔驰的设计部门工作。1958年，他移民到意大利，在吉奥·庞蒂的工作室工作。1959—1961年，为La Rinascente连锁店工作。1958—1977年，与马科·扎努索合作做设计。1970—1976年，在菲亚特汽车公司当顾问。1986—1998年，在Stuttgart艺术学院当教授。1960年、1962年、1964年、1967年、1979年、1987年、1991年、1995年、1998年获“金圆规”奖。20世纪后四十年，里夏德·扎佩尔为米兰设计发展做出了巨大的贡献，他是一个完全意义上的工业设计师，强调解决问题，设计目标始终锁定所谓“附形式于意义”。在关注功能的同时，扎佩尔也对趣味性有所保留。他的代表作有：1962年，与马科·扎努索合作为布里翁韦加电器公司（Brionvega）设计的Doney 14电视机；1972年，为阿特米德公司设计的Tizio台灯，采用了均衡力臂系统，调节准确。Tizio台灯是第一个配备低压卤丝灯泡的台灯，在设计史中占有相当高的地位（见图5.5.2）；1979年，为阿莱西公司设计的9090煮咖啡器和1983的Bollitore茶壶，改变了传统的尖叫声，代之以愉悦的合唱。

威尼斯建筑师卡洛·斯卡帕（Carlo Scarpa, 1906—1978）在20世纪60年代早期达到了事业的巅峰，也是意大利后现代主义建筑历史中非常重要的人物。他受到建筑工程师皮埃尔·鲁吉·奈尔维（Pier Luigi



图5.5.2 阿特米德公司“Tizio”台灯，夏德·扎佩尔设计，1972年

Nervi, 1891—1971) 的影响较多。1906 年, 卡洛·斯卡帕出生于水城威尼斯, 1926 年, 毕业于这里的建筑学院。1931 年, 卡洛·斯卡帕和画家马里奥·德鲁吉 (Mario De Luigi) 完成 Casa Asta。在 20 世纪 30 年代的历史回归主义建筑受到强烈攻击后, 卡洛·斯卡帕转向了玻璃制品设计, 进入维尼尼玻璃生产厂。发明了两种新玻璃: 一种是重而不透明的, 另一种是轻而双层的。他喜欢传统材料, 主要贡献在建筑领域, 但不被学院派看好。

1951 年, 卡洛·斯卡帕在威尼斯与赖特 (F. L. Wright) 相遇。他最擅长历史建筑特别是博物馆的修复改造设计, 为室内设计师做出了榜样。他的大部分建筑设计, 如博物馆、著名的 Museo Correr 和 La Foscari Palace 都是 20 世纪 50 年代中期在威尼斯完成的, 其建筑设计受到威尼斯建筑风格 (混合了拜占庭风格和哥特式风格)、维也纳分离派、荷兰风格派和赖特风格的影响, 他的作品创造性地将传统建筑和新技术交织在一起, 既考虑原有建筑风貌, 又不会泯灭历史沿袭。卡洛·斯卡帕在这方面能力逐渐增强, 以至 1955 年被任命设计 Canova 博物馆, 在设计中, 他再现式地运用了 18 世纪晚期的白色大理石建筑材料, 非常善于运用一些独特的光源, 或是开一些意想不到的天窗。卡洛·斯卡帕还是威尼斯双年展国际艺术展区的设计顾问, 1956 年, 因建筑设计获奥利维蒂奖。1957 年, 在威尼斯设计了奥利维蒂展室。工业设计方面, 卡洛·斯卡帕对材质有特别的研究, 影响了他的儿子和儿媳——托比亚·斯卡帕和阿弗拉·斯卡帕两人设计事业的发展。

建筑师、产品设计师吉诺·维利 (Gino Valle, 1923—) 出生于乌迪内 (Udine)。1948 年毕业于威尼斯建筑学院, 在其父的建筑公司工作。1987—1990 年, 完成伊维拉市的奥利维蒂公司办公大楼。20 世纪 50 年代, 为扎努希电器公司 (Zanussi) 设计了大量的电器产品。1956 年、1962 年、1995 年获“金圆规”奖。虽然他将自己首先看作是建筑师, 但是其产品设计一样出名。20 世纪五六十年代, 维利的作品走进千家万户。

另一个出生于乌迪内 (Udine) 的女性展示设计、室内设计师, 设计理论家——加埃·奥伦蒂 (Gae Aulenti, 1927—) 也毕业于米兰理工学院建筑专业。1954 年毕业后, 成为一名自由产品设计师和建筑师, 为诺尔公司 (Knoll)、奥利维蒂公司和阿特米德灯具公司 (Artemide) 设计家具、室内、灯具。著名的作品包括: 1969 年为 Martinelli Luce 设计的 La Ruspa 灯 (见图

5.5.3)。1955年，她成为《卡萨贝拉》杂志的编辑。1980年，在巴黎为Musée D'Orsay做室内设计。1982年，为巴黎的现代艺术博物馆（Musée D'Art Moderne）做室内设计。1986年，翻新威尼斯的格拉西广场（Palazzo Grassi）。虽然，作为教师和理论家的奥伦蒂广为人知，但给人最深印象的，还是作为室内设计师和展示设计师的她，特别是为菲亚特汽车公司和奥利维蒂公司做的室内设计，令她声名显赫。当然，作为战后意大利设计师掀起的“第二次浪潮”代表人物的加埃·奥伦蒂，她的家具设计和产品设计也一样无可厚非。

安佐·马利（Enzo Mari，1932—）出生于诺瓦拉（Novara）。1952年，毕业于米兰布莱拉学院（Accademia Di Brera）。1963年，成为Nuove Tendenze艺术家团体的中间人。1965年，在南斯拉夫的萨格拉布（Zagreb）做了一个活动艺术展。1972年，安佐·马利参加意大利“新家用品景观”展。1993年，他成为柏林KPM公司的主任设计师。1967年、1979年、1987年获“金圆规”奖。强调设计师应赋予设计以意念“Ideas”。马利曾经强调说：“一个设计师最重要的任务是明确自己理想世界的特定种类，而不是创造一种单一的美学观点，如果他没有形成自己独特的思想体系，他将是愚蠢的，他的造型将为他人形成思想所用。”出身于艺术领域的马利，20岁时便发表了他的关于视觉概念、美学和设计的著作。一生设计了大约1400件家具和产品，特别是为丹尼斯公司设计了大量的产品：1958年的Putrella碗、1966年的Timor台历和1970年的In Attesa废纸篓、1981年的Delo玻璃烟灰缸、1984年的Giglio启信器、1984年的Sixteen Fishes儿童游戏。同时也为Driade公司设计了Sof—Sof椅（1971年）和Delfina椅（1974年）。

工业设计师罗德佛·伯纳托（Rodolfo Bonetto，1929—1991）出生于米兰。早年曾是国际上的一位成功的爵士乐鼓手，而非建筑设计师。1958年，开办设计工作室。1961—1965年，罗德佛·伯纳托在乌尔姆的一所学院：

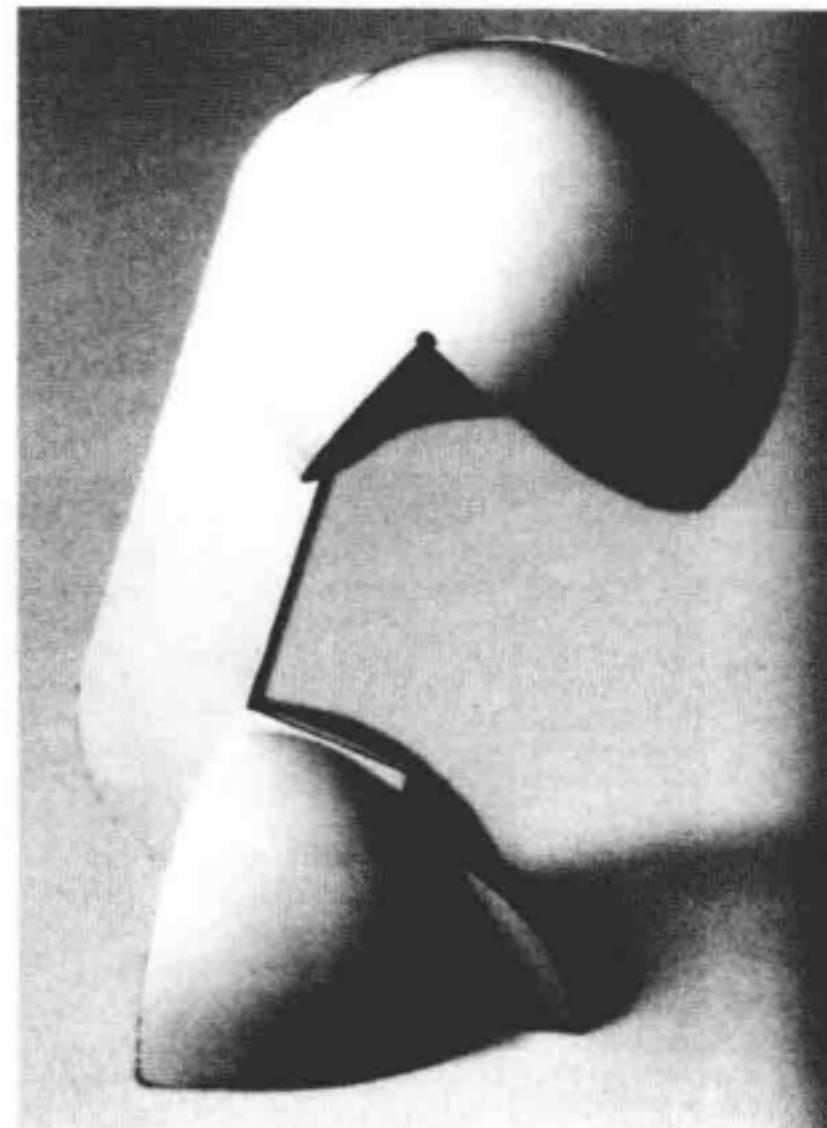


图 5.5.3 La Ruspa 灯，加埃·奥伦蒂设计，1969 年

Hochschule Fur Gestaltung 教授工业设计。20世纪60年代，成为奥利维蒂公司的设计顾问。在菲亚特汽车公司的风格中心，伯纳托为 Uno Subcompact 设计了 Fire Engine，为 Borletti Veglia 公司设计了汽车仪表。1963年，又为 Borletti Veglia 设计了 Sfericlock 闹钟（见图 5.5.4）。1971—1973 年和 1979—1982 年，他两次担任 ADI 主席。1981—1983 年，成为 ICSID 主席。罗德佛·伯纳托将马科·扎努索和马塞洛·尼佐利作为自己的精神老师，注重设计程序，坚定地从事用于批量化生产的设计。他非常喜欢汽车设计，在他舅舅建议下进入宾尼法利那公司（Pininfarina）。罗德佛·伯纳托晚年设计项目广泛，从家具到音响器械，荣获了许多奖项：分别获得 1964 年、1967 年、1970 年、1979 年、1981 年、1984 年、1991 年“金圆规”奖。1991 年在米兰去世。

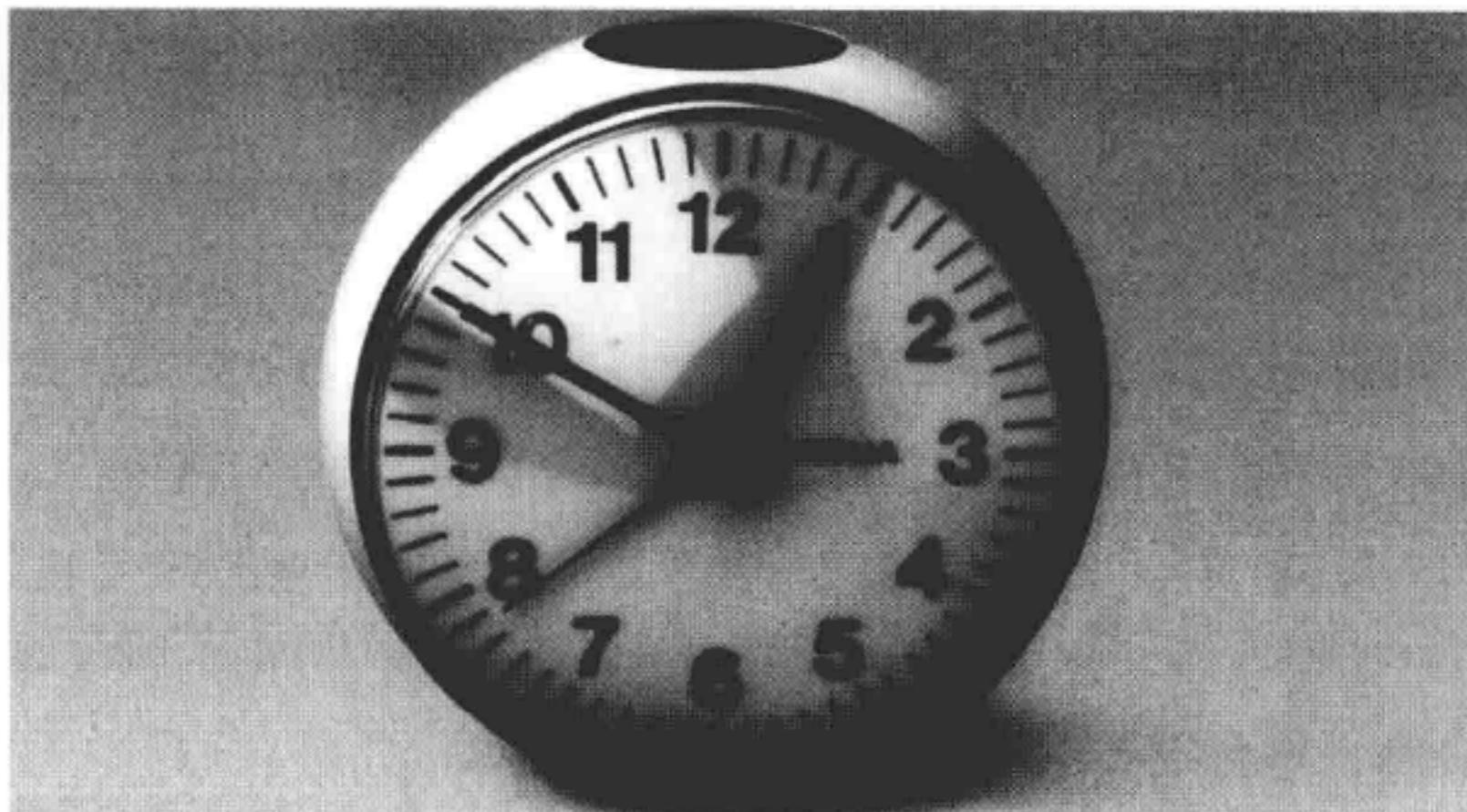


图 5.5.4 “Sfericlock” 闹钟，罗德佛·伯纳托设计，1963 年

维科·马吉斯雷蒂也是位米兰建筑师、产品设计师。他的设计尽量避免老套、盲目追随时尚和过分强调意念，他认为设计师应该把精力放在永无休止地解决问题上。维科·马吉斯雷蒂曾说：“我总是试图避免设计出奇异的作品来。”他长期设计一些小产品、日常生活用品，以体现其设计是最大限度地与人交流的观点。1945 年，维科·马吉斯雷蒂在米兰创建工作室。1958—1959 年，他设计了米兰 San Gregorio 大街住宅区建筑。1960 年，维科·马吉斯雷蒂开始做产品设计。为阿特米德公司做了大量的设计：1963 年的 Mania 壁灯；1965 年的 Eclisse 灯；1966 年的 Mezzachimera 地灯；1969 年的 Selene 塑料椅，试图整块成型，不用黏合剂衔接坐面和凳腿。他为卡西纳公司设计了 Carimate 椅（1960 年）、Maralunga 沙发（1973 年）、Nuvola Rossa 书架

(1977 年)、Sindbad 套件 (1981 年)、Veranda 沙发 (1983 年) 等。另外，他还为欧鲁斯灯具公司 (O Luce)、Flou 公司、卡特尔公司和德帕多瓦家具公司 (De Padova) 做设计。1967 年、1979 年、1995 年获“金圆规”奖。

拜尔设计的代表人物米兰塞齐奥·阿斯蒂 (Sergio Asti, 1926—) 与他的同辈设计师一样早年在米兰理工学院 (Politecnico Di Milano) 学习艺术和建筑。1953 年，阿斯蒂在米兰建立建筑公司，他曾为布里翁韦加电器公司 (Brionvega)、鲍彻诺瓦公司 (Poltronova)、诺尔公司 (Konll International)、维尼尼玻璃生产厂和卡特尔公司等多家企业做家具、灯具、玻璃及室内设计。对塑料材质的研究也相当深入，1954 年，设计了一些雕塑感极强的塑料门把手。1955 年，阿斯蒂成为 ADI 的创始成员之一。1957—1958 年，为卡特尔公司设计了史无前例的亚克利树脂 (Acrylic—Resin) 灯。现在，塞齐奥·阿斯蒂依然从事家具设计及展示设计，而主要因其一些优雅的小物件出名，他标榜“将有机形态和功能主义完美结合”，喜欢用一些传统的材料：玻璃、陶瓷和大理石。1957 年获第四届米兰三年展金奖，1955 年、1956 年、1959 年、1962 年、1970 年获“金圆规”奖。

建筑师、家具、灯具设计师鲁吉·卡西亚·多米尼奥尼 (Luigi Caccia Dominioni, 1913—) 出生于米兰。1936 年，多米尼奥尼毕业于米兰建筑学校。1947 年，成为第八届米兰三年展的组织者之一。他的代表作，1938 年的 Caccia 银器餐具，与利维奥·卡斯蒂廖尼和皮耶尔·贾克莫·卡斯蒂廖尼合作设计，几十年之后，由阿莱西公司投放市场。1939 年的 Model 547 收音机，也是多米尼奥尼与利维奥·卡斯蒂廖尼和皮耶尔·贾克莫·卡斯蒂廖尼合作设计的，由弗诺拉公司 (Phonola) 生产，该作品在 1940 年的米兰三年展上展出，获金奖。作品打破了木材制作收音机的传统，用人造树胶壳 (Bakelite) 材料生产。1949 年，多米尼奥尼为祖塞纳公司 (Azucena) 设计了 Catilina 椅 (见图 5.5.5)。1959 年，与利维奥·卡斯蒂廖尼和皮耶尔·贾克莫·卡斯蒂廖尼合作为

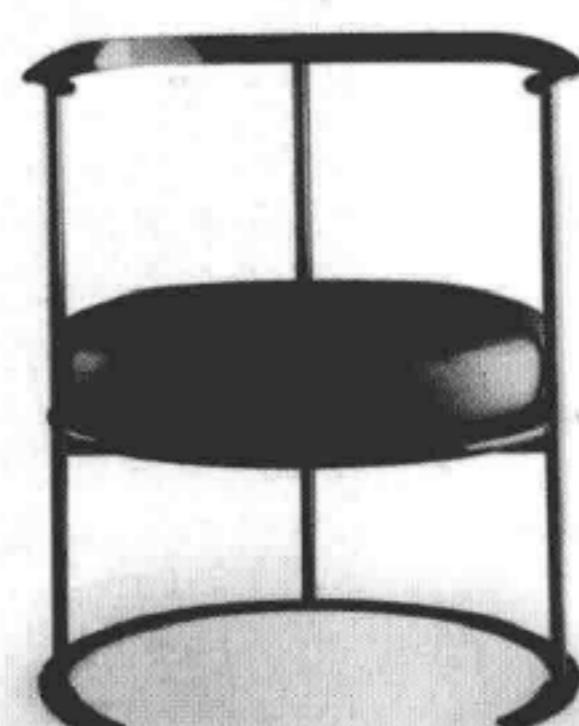


图 5.5.5 祖塞纳公司 (Azucena) “Catilina” 椅，鲁吉·卡西亚·多米尼奥尼，1949 年

Palini 设计学校用家具，获 1960 年“金圆规”奖。

画家、平面设计师、产品设计师罗贝托·萨姆博耐特（Roberto Sambonet，1924—1995）出生于 Vercelli。1945 年，毕业于米兰理工学院。1956—1960 年，担任 *Zodiac* 杂志的艺术指导，并创建萨姆博耐特公司（Sambonet Spa）。1960 年，做 La Rinascente 连锁店的顾问。萨姆博耐特相信艺术和设计之间有深层次的相通之处，其作品受到同辈阿尔瓦·阿图（Alvar Aalto）和赖特（Frank Lloyd Wright）的影响。他的代表作有：1957 年的 Pesciera 鱼盘，获得了无数奖项；1959 年的无釉扁平餐具包装和 1965 年的 Center Line 碗，该产品一直到 1971 年才停产。他的作品于 1956 年、1970 年、1979 年、1995 年获“金圆规”奖。

女性建筑师、工业设计师安娜·卡斯蒂里·菲娅利（Anna Castelli Ferrieri）出生于米兰。1943 年，毕业于米兰理工学院。1946 年，开办自己的工作室。1946—1947 年，菲娅利成为《卡萨贝拉》杂志的主编。1959—1973 年，她开始与埃纳齐奥·加德拉合作。1966 年，菲娅利设计卡特尔公司在 Binasco 的办公大楼和在 Varese 的 Banca D'Italia。1969—1972 年，担任 ADI 主席。1970—1972 年，菲娅利完成阿尔法·罗密欧汽车公司工业技术办公室的设计建造。1976—1987 年，菲娅利成为卡特尔公司——她的丈夫乔利奥·卡斯特利在 1949 年创建的公司的艺术指导。1977 年，完成卡特尔公司大楼的扩建工程和在 Noviglio 的 Centrokappa 办公大楼。1984—1986 年，在米兰理工学院任教。1987—1992 年，在多莫斯学院任教。1990 年，组建 ACF Officina Group，为年轻设计师提供施展才华的环境。菲娅利也为萨姆博耐特餐具生产公司（Sambonet）、阿弗莱克斯家具公司（Arflex）和 Ycami 公司做设计。

1967 年，菲娅利为卡特尔公司设计的 4970/84 长方形容器，采用一种新型材料：ABS 塑料。因其“造型优雅，重量轻，可摞叠，含有语义学的形态，富于弹性、韧性和造价低廉”而获“金圆规”奖。1979 年，为该公司设计的另一件作品：4822/44 撤叠凳（见图 5.5.6），是有史以来有如此长腿的第一件塑料椅，菲娅利采用了纤维玻璃



图 5.5.6 卡特尔公司“4822 - 44”摞叠凳，安娜·卡斯蒂里·菲娅利设计，1979 年

加固的合成发泡塑料，可以在其中嵌入金属，强度如水泥一般。菲娅利在设计中常用到塑料这种材料，其家具腿的造型常常是上细下粗，显然是受到她的老师——极简主义者弗兰克·阿尔贝尼的影响。不光在设计实践上，菲娅利在设计理论上的成就也相当突出。1991年出版著作《现实介质》（*Interfaces Of Material*），书中认为设计师们应认识到他们设计的产品给环境带来的影响，应对设计负责。对于菲娅利而言，商业上的成功意味着同消费者的良好接触。菲娅利同时也对女权运动相当积极，是意大利为数不多的杰出女性设计师之一。

安杰罗·曼吉亚罗迪（Angelo Mangiarotti，1921—）出生于米兰，1948年，毕业于米兰理工学院建筑学专业。1955—1960年曼吉亚罗迪与建筑师布鲁诺·莫拉苏迪（Bruno Morassutti）合作做设计。1956年成为ADI的奠基人之一。他非常重视对材质的选择利用和设计过程的研究，曾宣称：“正确的设计过程几乎比产品的品质的重要。”20世纪50年代曼吉亚罗迪为意大利塑料产品设计应用确立了新的方向。他的代表作是1980年为Skipper设计的芝加哥纤维玻璃椅，1989年完成的Rogoredo火车站项目。1995年获“金圆规”奖。

1928年，翁贝托·里瓦（Umberto Riva）出生于米兰。1953年，从威尼斯的建筑学校毕业。1960年，成为独立建筑师。1969年，在Taino设计了度假公寓（Weekend Home）。1989年，在Gubbio完成停车场和人行道研究项目。1991年，在Bergamo的Gorle设计了四个单亲家居（One—Family Homes），在米兰设计Piazza San Nazaro。1993年，在Sondrio完成景观设计。同时，他也设计家具和灯具产品，在里瓦看来，“设计师应该创造一种需求，发明一种不存在的事物，然后使其进入生产领域。能达到这种意义的设计师是极少数的”。翁贝托·里瓦不愿追随时尚，他设计的产品常常是建筑设计的附带品，并曾经打趣地说：“我总是成功于设计那些并不能生产的产品。”



第六章 叛逆与辉煌 (1966—1985)



1967年下半年，意大利爆发了全国性的学潮，学生罢课、游行、占领学校，反对教育部长古伊提出的教育改革方案。到了第二年秋天，机械行业的工人也参与到游行当中，从而引发了全国性的工人大罢工。历史上称此次活动为“热秋”。表面上看来，这种经常性政治危机的直接诱因是当时严重的经济衰退和政府行之不力的改革措施，而事实上，20世纪60年代全球左翼思潮高涨，是引起社会剧烈震荡的更深层次因素。

第二次世界大战以来，意大利共产党发展迅猛。在欧洲国家中，像意大利拥有如此庞大的共产党——在意大利各政党中的实力仅次于天民党——却不能执政的现象的确绝无仅有。随着意大利政府改革的深入，触及的社会问题也越来越复杂，加上20世纪70年代初爆发的全球性石油危机，意大利共产党趁机壮大了自己，使天民党不得不调整对意大利共产党的政策。与此同时，中国狂热的“无产阶级文化大革命”也对意大利年轻人产生了不小的影响。

国际上，英美在战后都出现了“婴儿潮”，因此20世纪60年代的年轻人在社会所占比重增加。这些战后成长起来的年轻人有着极端的叛逆精神，他们不满父辈们的老套生活方式，希望通过营造新型文化模式，来获取社会的认可。于是，摇滚乐、波普艺术、欧普艺术、嬉皮士等年轻人的玩意儿纷至沓来，形成了强大的流行文化，而世界设计领域也渐渐由后现代主义思想占据。

活跃的文化思辨氛围、接二连三的社会动荡并没有使国家走向分裂，却反而意外地为意大利催生了新一代设计巨匠，这些设计师们大多不满战后设

计思想的理性主义倾向，对拜尔设计概念中的功能诉求提出质疑，认为战后的设计师已经沦为工业生产模式的奴隶。一个个激进的设计团体如雨后春笋般出现，先是 20 世纪 60 年代中期出现的两个激进设计组织：阿奇苏姆社团（Archizoom）和超凡工作室（Superstudio），接着便是晚一年出现的 UFO 工作室和 9999 社团，这四个设计组织都活跃在佛罗伦萨，渐渐地，这股浪潮逐渐蔓延到了北部大城市都灵和米兰。1971 年 Strum 社团在都灵成立，五年后，阿齐米亚社团（Alchimia）在米兰成立，又一个五年后，孟菲斯社团（Memphis）出现。

这些社团大多由建筑学专业毕业的年轻学生组建，在意大利中小型生产企业的支持下，推出了一个又一个不羁的设计概念：“激进设计”“反设计”“平凡设计”“通俗设计”“再设计”等。从而在 20 世纪 60 年代中期到 80 年代中期的二十年间，先后两次掀起设计叛逆浪潮，成为世界后现代主义设计图景中不可或缺的重要组成部分。

一、后现代主义建筑

对于后现代主义，我们似乎总有种冥顽不化的理解，认为它是对先前出现的现代主义思想的反扑。而这样一来，后现代主义在时间概念上排在了现代主义之后，这种理解显然是错误的。在对待工业文明态度上截然相反的两大思想体系，现代主义与后现代主义从来是结伴而行的。只不过历史到了 20 世纪 60 年代中期——一个物质丰裕程度相对较高、社会思想面临极大震荡的时代，后现代主义表达自己意见的意愿越来越强——更重要的是，厌烦了传统设计思想的受众，赋予后现代主义者们的话语权也越来越多，从而致使天平失衡。

1966 年，美国的现代艺术博物馆邀请罗伯特·文图里（Robert Venturi）开办一系列重要的讲座，并发表《现代建筑中的复杂性和矛盾性》一书，从此拉开了后现代主义设计的序幕；同年，意大利建筑师阿尔多·罗西发表《城市建筑》（*L'Architettura Della Citta*）一书，也在理论上开启了意大利后现代主义设计的大门。

如果说在一个半世纪意大利设计发展过程中，设计意识形态出现反复不

可避免，那么，20世纪六七十年代激进设计、反设计浪潮，似乎就是20年代未来主义意识形态的又一次往复。尽管，后者具有强烈的理性精神，而前者则恰恰相反，但是，从极端的设计思维方式上，两者又未见得有多大差异。说来也巧，这两场极端的设计运动也无不是由建筑师们首先挑起的。

当代意大利建筑似乎可以追溯到莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）和安德莱奥·帕拉迪奥（Andrea Palladio）两位建筑师那里，这两位建筑师相当重视建筑理论与实践的结合，而这也似乎成为意大利当代建筑师们的一个共同特征。他们要么著书立说，要么担任某设计杂志的编辑，频频发表文章。而堪与德国理性主义建筑师翁格斯（O. M. Unger）比肩的阿尔多·罗西（Aldo Rossi, 1931—1997）便是其中最具代表性的一位设计师。阿尔多·罗西博学多才，是复兴意大利理性主义精神的关键人物，也是声名赫赫的后现代主义建筑师和产品设计师。

阿尔多·罗西出生于米兰，在米兰理工学院完成建筑学专业的学习。他有着诗意般的性格，并且非常善于思考，喜欢用一种特有的思维模式，来统一他的设计理论和设计实践。在设计过程中，罗西经常随心所欲，自然抒发设计思想，这也招来不少人的误解。20世纪80年代，他为阿莱西公司做产品设计，总是在草图阶段停止，这与公司里另一位德裔设计师扎佩尔的风格截然相反，使公司的技术顾问、总裁阿尔贝托的叔叔埃罗·阿莱西（Ettore Alessi）大为光火。

罗西突出的风格特征是将建筑语素用于产品设计，使产品看起来好像一座微缩的建筑。这些作品通过各种各样出版物的宣传，名扬天下，也为他赢得了许多奖项。但是，他的大部分设计却并没有真正兴建或是投产。1955年，他开始担任《卡萨贝拉》杂志的编辑，直到1964年为止。1966年，罗西的著作《城市建筑》出版。在那个建筑师普遍缺乏方向感的年代，它是本相当重要的书，是意大利探讨后现代主义建筑的奠基之作。书中，罗西分析了整个欧洲美学标准败落的原因。20世纪70年代早期，他在米兰完成了第一个住宅小区的建筑设计，后来又做了一些校园建筑的设计。他的设计范围相当广泛，从家具设计到城市规划。1971年，他设计的San Cataldo项目在Modena奠基。罗西通常喜欢使用非繁复装饰的抽象几何设计语言，颇有18世纪新古典主义建筑师路易斯·鲍里（Etienne-Louis Boullée）的遗风和画家乔吉奥·德齐里



克（Giorgio De Chirico）的作品的味道。他在大型项目 Cemetery For Modena 中提出了具有历史价值的“死亡城市”概念。

罗西的设计作品遍布美国、日本和整个欧洲。在这些建筑设计项目中，1972—1976 年为意大利 Fagnano Olona 学院设计的圆形图书馆和 1979 年在威尼斯设计的 Teatro Del Mondo 最有名气。另外，他也曾为意大利 Molteni & Co. 设计过家具。1988 年，罗西赢得了柏林德国历史博物馆建筑设计项目。1994 年，又完成了位于 Maastricht 的 Bonneganten 博物馆设计。1997 年，罗西在一次泛舟意外事故中离开了人世，这也为他诗意的一生画上了圆满的句号。

与罗西同岁的罗马建筑师保罗·鲍托基斯（Paolo Portoghesi），在意大利后现代主义，乃至欧洲后现代主义中所扮演的角色，堪与罗伯特·文图里（Robert Venturi）在美国扮演的角色相提并论。

保罗·鲍托基斯是个颇有影响力的设计前辈。1958 年，他开办了自己的建筑设计事务所。第二年便在罗马设计 Casa Baldi 私人别墅，成为后现代主义宣言式的作品，体现了意大利巴洛克风格的复兴，被赫里齐·克劳茨（Heinrich Klotz）称为“现代主义线条的游戏，被弯曲到文脉之中”。1960 年，他开始担任威尼斯双年展建筑部门的主席，直到 1992 年为止。1980 年，威尼斯双年展“历史上的今天”（The Presence Of The Past）建筑展览，可谓开启欧洲后现代主义运动之先河的历史事件。该展览试图通过现代性的博览会和展览，推介世界上最新的城市设计概念，参加此次展览的有文图里、布劳恩兄弟（Rauch & Scott Brown）、里昂·克里尔（Leon Krier）、约瑟夫·A. 克莱尤斯（Josef P. Kleiheus）和汉斯·霍莱茵（Hans Hollein）。1976 年他设计的罗马清真寺-伊斯兰中心，宣扬“通过历史交融实现建筑复兴”的思想，是两种文化的互相交融，在巴洛克风格中混合了东方城市麦加和麦地那建筑风格。1982 年，保罗·鲍托基斯成为罗马建筑历史学教授，常自称为历史学家和评论家。其他建筑项目还有：1968 年 Salerno 的圣家族教堂，1986 年的 Poggio-ale 城市中心，以及 1992 年 Rimini 的住宅和商务大楼。

另外，要提到的三名年轻的后现代主义建筑师分别是：弗兰克·斯特拉（Franco Stella）、弗朗西斯克·维琴察（Francesco Venezia）和乔吉奥·格拉西（Giorgio Grassi）。在 1975 年维琴察（Venezia）地区 Thiene 的一个办公建筑设计中，弗兰克·斯特拉成功地将三种不同地域文化融合在一起。弗兰西

斯克·维琴察则在雕塑式建筑中运用了卡洛·斯卡帕那种犹豫而神秘的精神元素，如在德国 Bienefeld 设计的那件作品。米兰建筑师乔吉奥·格拉西坚定地追随阿尔多·罗西的纪念碑式的简约砖墙建筑思想。

意大利与德国的后现代主义建筑师有明显的区别。两国的建筑界都认为城市建筑与乡村建筑有不同的衡量标准。而意大利的知识型建筑师却格外注重建筑设计的个性和复杂性，但是，正因为如此，这类建筑师的影响反而缩小了。意大利后现代主义建筑具有强烈的个性特征，文艺复兴风格在后现代主义设计作品里占据着非常重要的地位。这种传统的现实表达与 20 世纪 30 年代意大利设计界主张的沉重传统主义不同，与意大利典型的现代主义向富有情感的理性主义转变也无类似的地方——阿德尔贝托·里贝拉（Adalberto Libera）和朱塞佩·泰拉尼就是这种类型的设计师。因此，想用英国评论家查尔斯·詹克斯（Charles Jencks）的理论搞明白意大利的现代主义或是后现代主义，就不那么容易了。

二、激进设计与反设计

20 世纪 60 年代中期，意大利思想领域出现的巨大震荡，事实上是人类文化发展史上的一次重大转型：精英文化转向大众文化。意大利设计史上两个重要的设计运动正是在此背景下蓬蓬勃勃发展起来的。其一是“激进设计”运动（Radical Design），它发起于 1966 年在佛罗伦萨成立的两个激进的设计组织——超凡工作室和阿奇苏姆社团，另外，UFO 社团、Strum 社团、9999 社团也在该运动中发挥了极大的作用。激进设计运动的宗旨是反对拜尔设计概念，反对教条的功能主义和理性主义，并具有强烈的政治抱负，希望通过建筑设计和产品设计改良社会。20 世纪 70 年代中期，该运动开始走向衰落，而其主张的政治抱负也未实现。但是，该运动为后来的阿齐米亚社团（Alchimia）和孟菲斯社团（Memphis）的发展铺平了道路，对意大利后现代主义设计产生了深远的影响。

1. 激进设计运动

1966 年，两个年轻的建筑师：阿道夫·纳塔利尼（Adolfo Natalini，

1941—) 和 C. T. Di Francia 在佛罗伦萨创建了超凡工作室 (Superstudio)。纳塔利尼不仅在建筑设计上卓有成效，他的理论素养也相当高。20世纪70年代，纳塔利尼担任 Up & Up 家具公司的艺术指导，并为阿弗莱克斯家具公司 (Arflex)、Sawaya & Moroni 公司和 Driade 公司做家具设计。1973 年，纳塔利尼参与了全球工具策划活动 (Global Tools)。

1968 年，他们做了一次所谓“绵延的纪念碑” (Monumento Continuo) 设计策划 (见图 6.2.1)。在策划中，他们大量使用格子造型和自由的空间结构，寓意着重建设设计理想，摒弃现实和消费压力。第二年，他们又做了一次同样的主题策划：“绵延的纪念碑之二”。这种在白底上打格子的表现手法，在 1971 年他们为扎诺塔公司 (Zanotta) 设计 Quaderna 桌 (见图 6.2.2) 时又有体现，这张桌子的造型方方正正，白色夹板贴片上，被压上了笔直的黑线格子，他们正是想通过这种直白的空间，寓意设计的发展永无止境。尽管超凡工作室设计师们在作品中试图表达一种对设计的认识，而单从形式上看，我们似乎能隐约见到 20 世纪 70 年代极简主义设计思想的萌芽。

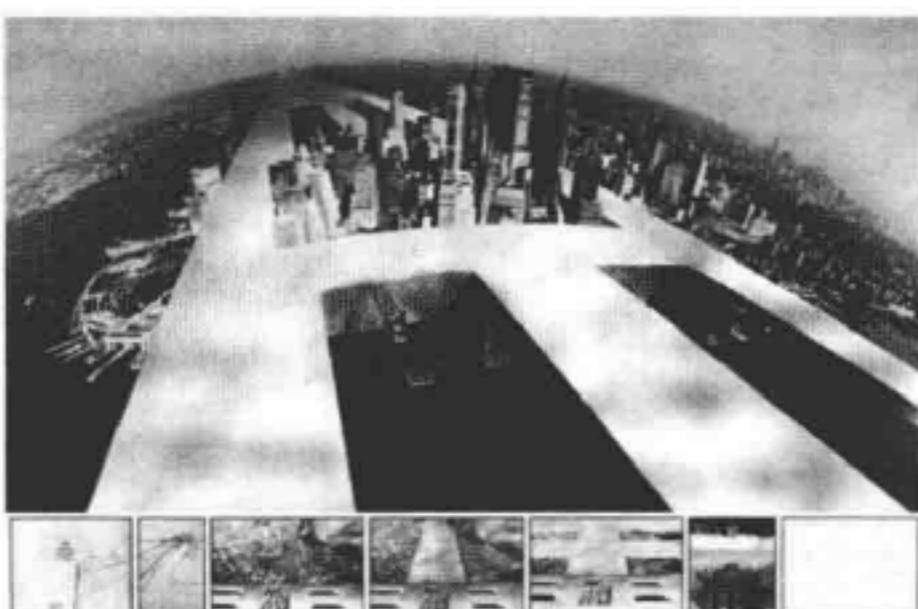


图 6.2.1 超凡工作室 “绵延的纪念碑”
(Monumento Continuo) 设计策划，
1968 年

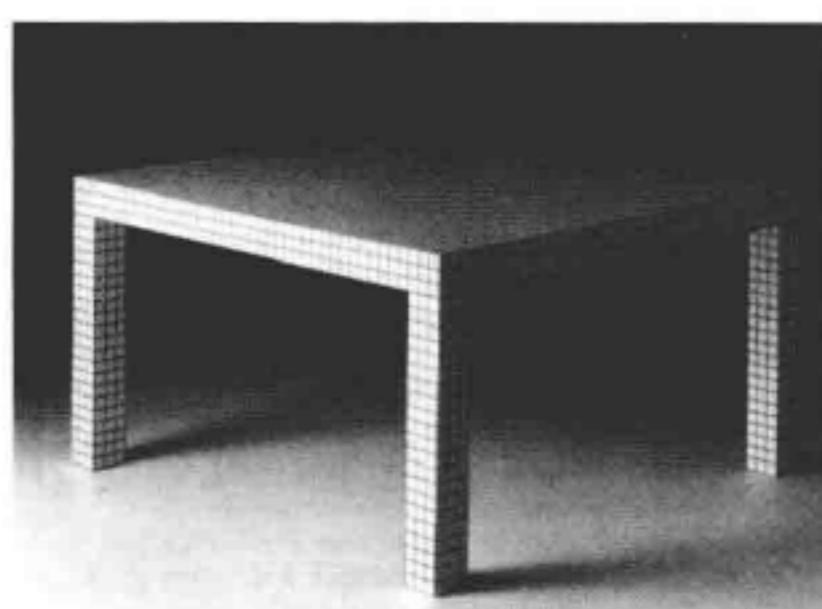


图 6.2.2 超凡工作室为扎诺塔公司
(Zanotta) 设计的 “Quaderna”
桌，1971 年

超凡工作室与 9999 社团 (Gruppo 9999) 保持了密切的联系。9999 社团也是佛罗伦萨的一个激进设计组织，成立于 1967 年，创始人有建筑师乔治·贝莱里 (Giorgio Birelli)、卡罗·卡尔蒂尼 (Carlo Caldini)、法布里齐奥·菲欧米 (Fabrizio Fiumi) 和保罗·加里 (Paolo Galli)。1970 年，两个组织的设计师组建成所谓的“正玄空间学派” (Sine Space School)，做实验性的设计作品。20 世纪 70 年代初，弗拉斯奈里 (P. Frassinelli)、R. 马格里斯 (R. Magris)、A. 马格里斯 (A. Magris) 加盟该组织。1978 年该组织解散。

推动激进设计运动的另一个重要组织阿奇苏姆社团（Archizoom）也于1966年在佛罗伦萨成立。该组织受到英国激进设计组织阿奇格兰姆（Archigram）的启发，阿奇苏姆这个名称就来自阿奇格兰姆社团创办的一个杂志。阿奇苏姆社团的设计师包括：安德烈亚·布兰齐、吉尔贝托·科雷蒂（Gilberto Corretti）、保罗·德加内洛、达里奥·巴尔托利尼（Dario Bartolini）、露西娅·巴尔托利尼（Lucia Bartolini）和马西莫·莫罗齐（Massimo Morozzi）。成立的那一年，他们与佛罗伦萨超凡工作室（Superstudio）一起，在皮斯托亚（Pistoia）组织了“超凡建筑”（Superarchitecture）展。1967年，又在摩德纳（Modena）举办了相同主题的展览。

1969年，他们为鲍彻诺瓦公司（Poltronova）设计的密斯椅（见图6.2.3），将密斯·凡德罗的功能性椅子设计成夸张而不能用的艺术品。1970年，阿奇苏姆社团完成“无尽的城市”No—Stop-City策划，旨在表明对现代都市发展状况的不满，这种无限延伸城市的想法，颇与超凡工作室“绵延的纪念碑”的概念相类似。1972年，他们也参加了在纽约现代艺术博物馆（Museum of Modern Art）举办的名为“新室内景观”（New Domestic Landscape）的展览，其作品在“反设计成理”（Counterdesign as Postulation）部分展出。阿奇苏姆社团不满现代主义、功能主义对现实社会的统治，其设计对象常常采用嘲弄的手法，以后功能主义（Post-Functionalist）理论评价现代主义运动。阿奇苏姆社团于1974年解散。

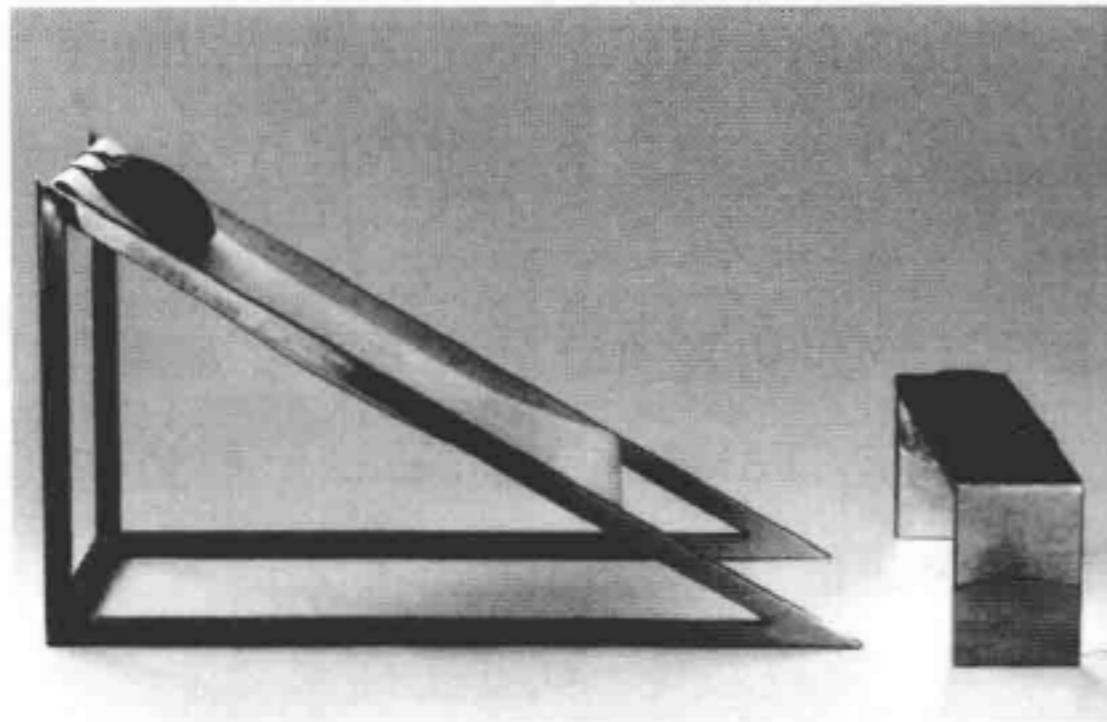


图6.2.3 阿奇苏姆社团为鲍彻诺瓦公司（Poltronova）设计的密斯椅，1969年

另一个佛罗伦萨的激进设计组织UFO社团（Gruppo UFO）也于1967年创立，创始人有：拉博·比纳兹（Lapo Binazzi）、卡洛·巴齐（Carlo Bachi）、

利卡尔多·佛莱斯（Riccardo Fores）、帕特里齐亚·卡米奥（Patrizia Cammeo）、维托里奥·马斯齐耶托（Vittorio Maschietto）和山德洛·吉奥利（Sandro Gioli）。他们试图将建筑和艺术、设计和文学糅合在一起。从1972年起，比纳兹成为该组织的核心人物。

值得注意的是，激进设计运动大部分集中于北方——现代工业并不发达而艺术气息却异常浓郁的佛罗伦萨，这些设计组织对抗以拜尔设计为核心思想的北方大工业城市现实派设计师。这不禁让我们联想到20世纪二三十年代，法国强烈的装饰主义风格对抗德国理性主义设计的情景。“现代”与“后现代”不仅在同时期的国与国之间存在，在同一国的不同地区有时也会产生微妙的制衡。

2. 反设计运动

在激进设计师的思想里深藏着极端的政治抱负，如果时间退回到第二次世界大战前墨索里尼时期，似乎这种抱负会形成强大的社会影响力。但事实并非如此。20世纪60年代的国际社会弥漫着一股无政府主义的思潮，意大利的反设计运动（Anti-Design）就是在这种背景下产生的。和激进设计有着许多相似之处，反设计运动也出现于60年代中期，反设计运动的设计师们也反对设计主流，反对所谓的“好品位”和功能主义设计思想。但是，与激进设计运动相比它有两点明显的不同。其一是激进设计运动带有强烈的政治倾向；其二是该运动有两个明确的倡导组织：阿奇苏姆社团和超凡工作室。反设计则不然，既没有政治上的诉求，也没有明确的设计组织倡导，是一个广泛意义上的设计革新运动。

反设计运动表达了人们对增长迅猛的消费主义观念的厌恶。消费主义设计似乎试图将现代主义运动（Modern Movement）的最初目标和对优良设计（Good Design）抱有的残存信念，转化为一种廉价的营销手段，换句话说，“设计”被当作创造错误需求的工具，而非提高家居生活环境的手段。另一方面，持有经典现代主义审美观的设计师，努力将其诉求点放在社会经济问题的解决上——这一点从吉奥·庞蒂和20世纪50年代现实主义（Realism）倡导者们身上就已经体现出来了。因此，这种设计观非常适用于资本主义和消费主义的理想构架。鉴于此，一批以埃托雷·索托萨斯（Ettore Sottsass）为

先锋的意大利建筑设计师，于 60 年代晚期开始着手重新解释意大利的设计概念，以及转换其早期在文化和政治中扮演的角色。

他们的工作首先是废除许多意大利产品中所谓好品位的定位，其方式不外乎在尺度和造型上做变形夸张的处理，利用震撼的色彩、顽皮的视觉造型，抑或是对设计作品功能价值进行反讽。于是，反设计的设计师们便不可避免地与艺术领域联系在一起，特别是波普（Pop）艺术。1971 年，DDL 设计事务所（De Pas/D'Urbino/Lomazzi）为扎诺塔公司（Zanotta）设计的名为“Joe”的沙发（见图 6.2.4），由合成泡沫塑料外罩皮革制成，造型宛如一只巨大的垒球手套，灵感来源于克莱斯·奥登博格（Claes Oldenburg）的一件软雕塑作品——从中我们也不难看出，如果造型可以被再利用，而不是一味地“发明”的话，那么在流行产品的设计过程中，便有了另一条捷径。

DDL 设计事务所的创立与激进设计运动的展开是同时进行的。1966 年成立时，三位设计师德·帕斯（Jonathan De Pas，1992 年去世）、德翁比诺（Donato D'Urbino）、洛马齐（Paolo Lomazzi）还是毛头小伙子，他们把自己的名字串接起来，成为现在我们见到的公司名，其全称为：De Pas/D'Urbino/Lomazzi。该事务所专门从事建筑设计、城市规划和产品设计。1967 年，在 DDL 设计事务所设计 Joe 沙发之前，他们还与卡尔拉·斯科拉里（Carla Scolari）合作，为扎诺塔公司设计了著名的 Blow 充气椅（见图 6.2.5）。这件作品曾被著名设计杂志《卡萨贝拉》

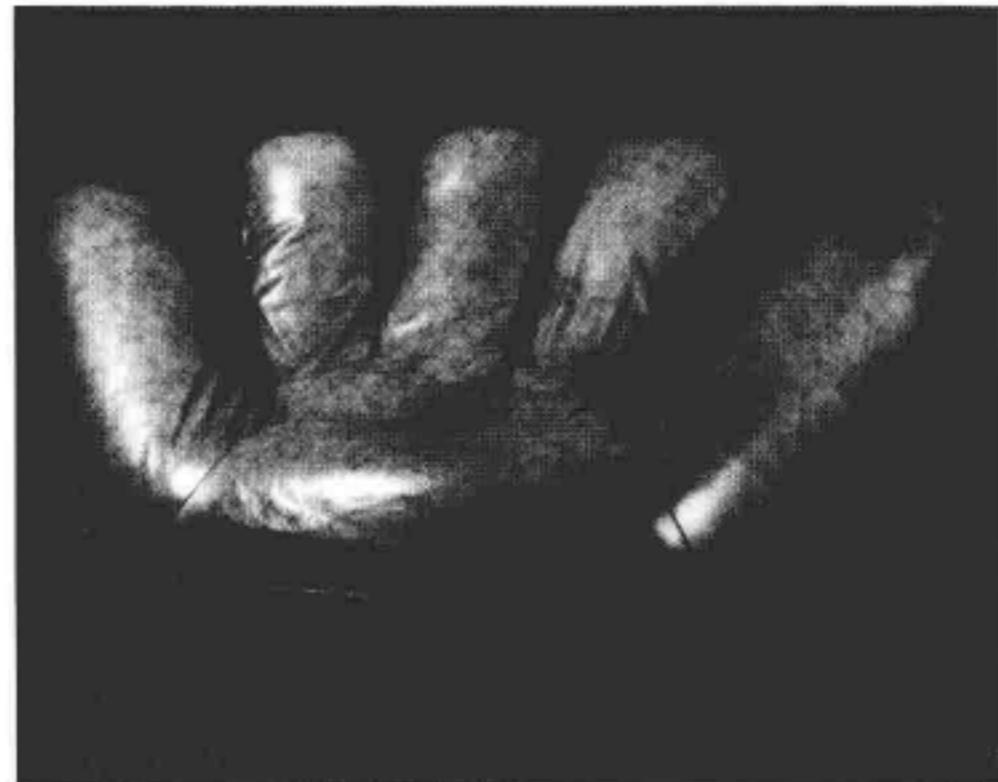


图 6.2.4 扎诺塔公司“Joe”沙发，DDL 设计事务所设计，1971 年



图 6.2.5 扎诺塔公司“Blow”充气椅，DDL 设计事务所设计，1967 年

描述为：“意大利历史上第一件突破精英阶层而销往大众的充气产品。”这件产品当时零售价是 10 美元，而销量却大得惊人。1970 年，他们在成功的基础上为奥斯卡博览会的意大利展厅设计了一个系列的可充气式家具，顿时蜚声世界。20 世纪七八十年代，DDL 设计事务所为扎诺塔公司设计了许多知名产品，如 1973 的 Sciangai 衣帽架（Clothes Tree）、1975 年的 Giotto 摆叠凳和 1985 年的 Onda 沙发（这件作品中隐约有勒·科布西耶的影子）等。1979 年这家事务所荣获“金圆规”奖。1997 年一家德国设计杂志称 DDL 为“波普行家”（Veterans of Pop），其鲜明的设计个性可见一斑。

反设计作品中受到雕塑家克莱斯·奥登博格（Claes Oldenburg）影响的并非只有 Joe 沙发，1970 年，加埃塔诺·佩谢（Gaetano Pesce）为卡西纳公司（Cassina）设计的 Sit Down 椅，也是在受到奥登博格雕塑作品的启发后完成的。这种人神同形的造型手法，不仅考虑到了纯造型因素，而且使坐上去的人们也有种舒适的感受，体现了反设计运动设计师们的理想，反对那种过分强调功能美学，而忽视更为抽象的社会文化内涵。

1972 年，都灵 Strum 社团（Gruppo Strum）也是在这位雕塑家的影响下，于成立之后第一年设计了聚合发泡坐具“巨型草坪”（Pratone）（见图 6.2.6），成为“反设计”（Anti-Design）为数不多的典范作品。Strum 社团成员克莱蒂（G. Ceretti）、德洛斯（P. Derossi）、吉亚马洛（C. Giammaro）、罗索（R. Rosso）和沃里亚佐（M. Voliazzo）的设计理想是创造所谓“有益建筑”（Una Architettura Strumentale），组织的名称也是由这个概念中单词的缩写而来。

凭着这种对丽俗文化的极度张扬，反设计运动的设计师们站到了意大利消费浪潮空前高涨的主流设计文化的对立面，与英美同时期的波普设计遥相辉映。无可否认，反设计是 20 世纪 60 年代晚期的国际背景下，产品设计师、建筑师、学生及知识分子日益膨胀的激进主义思想的外在表现。当然，它也



图 6.2.6 “巨型草坪”聚合发泡坐具，都灵 Strum 社团设计，1972 年

与 60 年代晚期主宰着意大利人民日常生活的经济扩张、社会危机和文化危机不无瓜葛。我们必须清醒地认识到，没有众多具有激进思想的生产厂家的支持，反设计作品就不可能走进大众生活，这也可以帮助我们理解为什么反设计能在意大利生存，而非其他欧洲国家。从长远的眼光看，这种概念设计之所以能投入生产，还有赖于意大利民众对现代设计思想的深刻认识，有赖于后文我们将提到的孟菲斯（Memphis）设计组织的积极活动，正是他们增强了现代设计观念对社会的影响力。

3. 新室内景观展

激进设计和反设计思想在国际上第一次亮相，是在 1972 年美国纽约现代艺术博物馆（MOMA）举办的“新室内景观展”（The New Domestic Landscape）上。这次由意大利众多社团和厂家参与的展览活动向世人展示了意大利设计繁荣时期的最高成就，轰动了全世界。激进主义设计组织超凡工作室、9999 社团、阿奇苏姆社团和具有反设计思想的 Strum 社团都参加了这次展览。

“新室内景观展”的组办者是阿根廷人埃米利欧·安巴兹（Emilio Ambasz, 1943—）。20 世纪 70 年代初，他便开始担任纽约 MOMA 设计部门的馆长，任职期间，安巴兹组办了许多具有历史意义的展览，在美国大力推广了欧洲设计。由于第二次世界大战后，美国已经成为世界文化艺术交流的中心之一，在这里举办展览显然对于提升国际影响力是相当重要的。因此，埃米利欧·安巴兹组织的这次意大利设计展，对意大利设计发展起到了积极而深远的影响。“新室内景观展”的主要目的是通过展出 UFO 社团、阿奇苏姆（Archizoom）社团成员，以及设计师加埃塔诺·佩谢的作品，向公众宣传激进设计和反设计的思想，并向世人明确一种信念，即设计不是以单件事物为中心展开的，而是受到该事物在整体环境中相应功能制约的，因而，需要社会学家、政治家和人类学家共同参与设计的研究和实践。

安巴兹对意大利设计的贡献不仅体现在这次展览上，1976 年，他还在意大利博洛尼亚（Bologna）创办了工业设计事务所，为意大利企业设计了许多著名的产品。他设计的 Vertebra 椅，可以根据使用者的意愿自动调节，对于意大利理性主义设计的复兴起到了积极作用。安巴兹认为不论是建筑设计还是产品设计，功能需求都应该力求赋予对象以诗一般的造型，以满足人们的

精神需要。这一点，颇有点查尔斯·拉尼·麦金托什（Charles Rennie Mackintosh）理论的味道。在安巴兹看来，欧洲与美国设计的不同之处恰恰在于两地的历史反差——欧洲总是无休止地捍卫乌托邦思想，其结果不免陷入神秘莫测的思维陷阱；而美国则总是力图回到阿卡黛厄（Arcadia）文明中，而这种文明宣扬的却是反反复复的开始。⁽³⁹⁾

有趣的是，“新室内景观展”展现了与意大利第四届米兰三年展相类似的场景——两种对立的设计思想：拜尔设计风格与激进设计、反设计风格同时存在。一方面，像吉亚卡洛·皮雷蒂（Giancarlo Piretti）设计的 Plia 塑胶玻璃椅，安娜·卡斯蒂里·菲娅利和埃纳齐奥·加德拉为卡特尔公司设计的 4997 塑料桌子，以及扎努索为西门子公司设计的 Grilllo 一体化电话，等等，这些都是人们所熟识的意大利拜尔设计风格。另一方面，激进主义设计组织超凡工作室、9999 社团、阿奇苏姆社团设计师怪异的作品，马里奥·贝利尼设计的试验型汽车 Kar-A-Sutra（好像来自科幻片），科伦波设计的系统化家具“完全家具系列”（Total Furnishing Unit）（见图 6.2.7），给人绘制出了另一幅未来生活的图景。事实上，这也正体现了保守的和激进的设计思想从来都是在意大利形影相随的。当然，这次展览中两派的对立并不会出现理性主义和世纪风格那种争风吃醋、激烈论战的情形，他们的作品平静地并置在一起，让世人自己品味意大利设计完整而真实的一面。

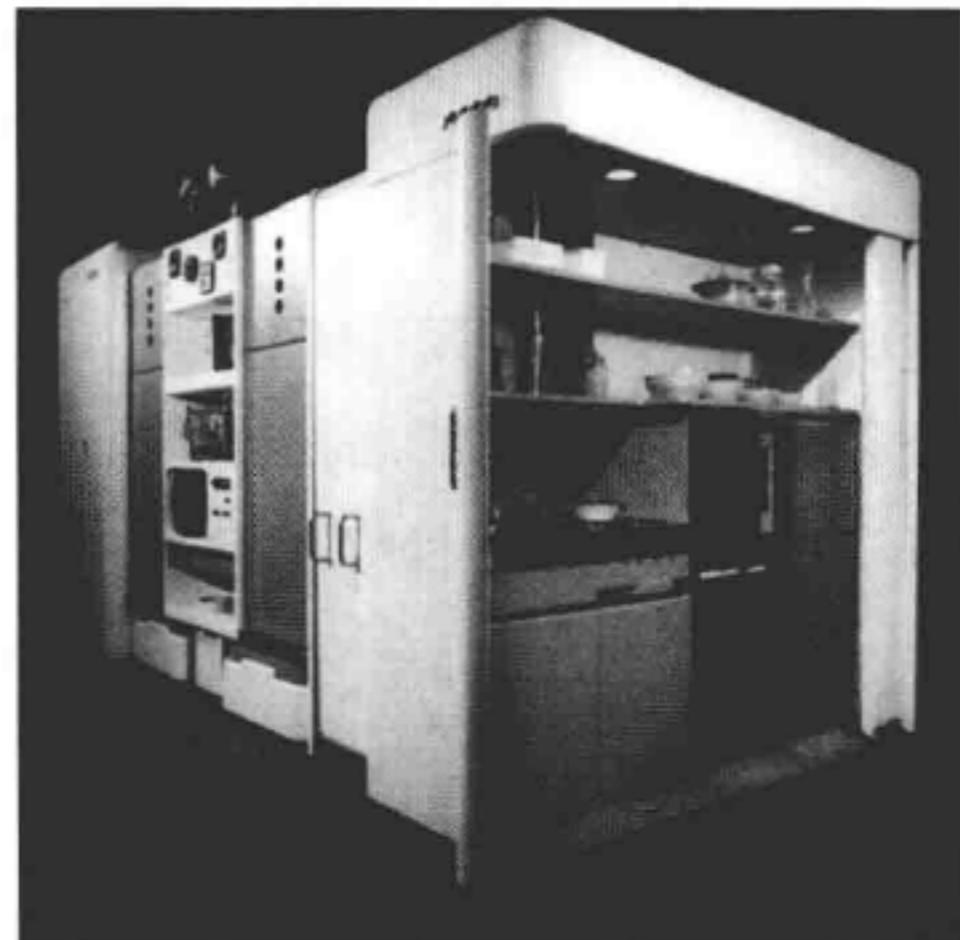


图 6.2.7 完全家具系列，乔·科伦波设计，1972 年

三、第二次反设计浪潮

在“新室内景观展”举办之后，激进设计和反设计运动渐渐平息下来，虽然仍然有些设计师做实验性的设计，但总的来说已经没有 20 世纪 60 年代后期那么大声势了。

1973 年，埃托雷·索托萨斯、亚力山德罗·门迪尼、翁格·拉皮耶塔、加埃塔诺·佩谢，以及阿齐米亚社团、9999 社团和超凡工作室的成员们共同做了一个设计策划活动。在这个活动中，设计师们可以根据自己的喜好自由创作试验性的设计作品，从而形成了一个所谓“全球工具学派”（Global Tools），安德烈·布兰奇也积极参与了该活动。事实上，这种做法几乎与艺术团体没有什么分别，但是它却有着重要的意义：正是这次设计策划活动，孕育了 20 世纪 70 年代末成立的阿齐米亚工作室（Studio Alchimia）和 80 年代初形成的孟菲斯社团。

1. 阿齐米亚与门迪尼

阿齐米亚（Alchimia）最早是米兰一个画廊的名称。1976 年，画廊的创办者亚力山德罗·圭列罗（Alessandro Guerriero，1943—）邀请亚力山德罗·门迪尼、安德烈·布兰奇、埃托雷·索托萨斯、米凯莱·德卢基和保拉·纳沃内（Paola Navone）和弗兰克·拉吉（Franco Raggi）等人做了一个展览，展出的都是些试验性的设计作品。1979 年，阿齐米亚工作室（Studio Alchimia）正式成立。他们用“阿齐米亚”（Alchimia）这个词⁽⁴⁰⁾作为工作室的名称，并不想使其带有神秘色彩，而是要以此来与现代主义运动中的理性主义风格相抗衡。从字面上看，它更像是指流行事物，而非高雅文化。

我们似乎可以从 1985 年门迪尼发表的阿齐米亚宣言中了解该组织的某些思想倾向和工作方式：“就现在的阿齐米亚来说，‘绘图’是极为重要的。既不是‘设计’也不是‘策划’的图纸，它可以传递一种信息，那就是在表达情感时，思维可以自由而延绵不绝。作为一个绘画组织，阿齐米亚的任务就是要把所有的情感传递给他人。我们工作的动力并不在于其实际产生的效果，事物的美妙之处在于在设计中蕴含着爱和神奇的力量，在于它是发自内心的。

“对于阿齐米亚来说，所有的男人都生活在一种混乱与不平衡之中。但是，他们生活的大多数特征里都包含着这些‘细节’：组织性、人性、工业性、政治性和文化性。面对着新历史时期的转变，他们似乎极度恐惧，其原因是无数的价值观理所当然地消失殆尽。我们不得不重新认识自我。阿齐米亚正是在努力重整价值观，而我们的工作却常常被人视为是消极的、羸弱的、空洞的、随心所欲的或是生涩难懂的。这样标签式地看待问题并轻易弃之不

理的做法，现在看来显然是肤浅、生硬而粗鲁的。如果时代的变迁没有使相应的事物出现，如果未来看上去更富有哲理性，如果一般的转变和激进的转变看上去不可思议，那么，阿齐米亚集团将就这些问题展开他们的工作。他们将以诗一般的情绪思考其自身。他们将超越所有的判断，展现其自身的矛盾、其微弱的创造意志。这就是阿齐米亚的‘新道德’。

“对于阿齐米亚来说，规则在其自身规律形成时变得毫无意义。相反，在规则与规律之间存在的更广阔的空间却更为重要。

“对于阿齐米亚来说，不论人们做雕塑、建筑、绘画、工艺品、表演或是其他任何什么事情，都不重要。设计行为已经超出了设计自身的类属界限，它开始变得脆弱、循规蹈矩、条条框框和概念化——设计不过是绘图练习罢了。

“对于阿齐米亚来说，技艺和传统是重要的。但是，成型的形式化、万花筒式的阿齐米亚风格，却是一种不同于任何意义上的新型绘画。”

1979年，成立后的阿齐米亚社团在米兰、纽约举办名为“Bauhaus 1”的展览，从名称中不难看出该展览的核心思想是挑战经典的包豪斯传统。同年，他们还在米兰举办“再设计”（Re-Design）展。阿齐米亚社团希望通过“再设计”（Re-Design）概念，重新解释意大利的设计现状。而此设计概念最早是由美国工业设计师雷蒙德·罗维（Raymond Loewy）提出来的，他运用这种设计观点对一些经典的汽车或是工业产品进行了重新设计。之所以会提出“再设计”概念，是因为以门迪尼为首的阿齐米亚社团成员认为，以往的设计对于造型的考量已经无可挑剔了，创造新造型已经不再成为可能，这也是为什么门迪尼戏谑式地重新塑造 Bauhaus 和 Thonet 椅，把图案和小旗子加入著名设计师马塞尔·布鲁尔（Marcel Breuer）设计的瓦西里椅（Wassily）（见图 6.3.1）的原因所在。这一时期，门迪尼的作品中到处飘扬着胜利的小旗子，而他的这种做法不久就渗透到阿齐米亚的各个角落。如果有人想了解阿奇米亚早期

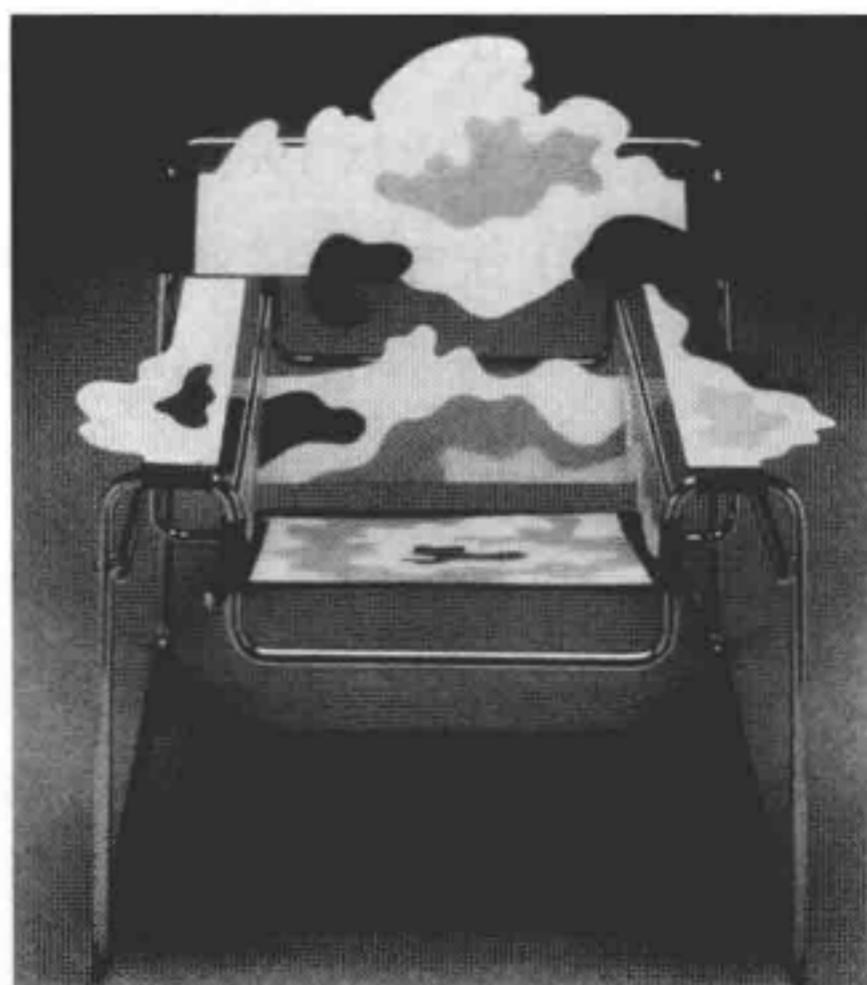


图 6.3.1 瓦西里椅（Wassily），亚里山德罗·门迪尼为阿齐米亚社团设计，1978 年

的作品，那么，门迪尼的小旗子似乎就是个不错的开始。

20世纪80年代，门迪尼成为该组织的理论代言人，组织了大量的展览。1980年，在米兰举办“Bauhaus 2”展、威尼斯“L’Oggetto Banale”展、林茨(Linz)“Design Phenomene”展等；1982年，他们又在巴黎举办“Citta Alchimia”展，在热那亚(Genoa)举办“Oggetti Banali”展，在米兰举办“Stanza Filosofica”展；1983年，又在米兰举办“2 Grande Metafisico”展，等等。这些展览中的作品造型大多属于通俗风格(Kitsch)，而“通俗设计”(Kitsch Design)概念最早来自德语“Verkitschen”(廉价的)，特指针对平民市井文化的平实设计，反对所谓的“好品位”。德国哲学家弗里茨·卡丰(Fritz Karpfen)曾在他的一本著作《Der Kitsch》中提到过这个概念。随后，美国艺术批评家克莱蒙特·格林伯格(Clement Greenberg)也于1936年在著作《通俗与先锋派》(Kitsch And The Avantgarde)中提起该概念。门迪尼正是利用这类具有革新思想的设计概念抵抗经典设计思想。当然，展览中也包含了对20世纪50年代图景的追忆——一种将设计、日常生活和文化混合在一起观念的造型方式。这便是所谓的“平凡设计”(Banal Design)的概念，该概念提出日常生活中未经设计的事物具有重要价值，但却常常被忽略，门迪尼深信平凡的事物也能够给设计师带来灵感。

在阿齐米亚社团，初创者圭列罗为设计师们提供了一个展示他们设计作品的空间，将他们从工业生产的束缚中解脱出来。而该组织的代言入门迪尼，却为阿齐米亚社团制定了整体发展方向，提出或是推广了一连串的设计概念——再设计、通俗设计、平凡设计，是当之无愧的阿齐米亚灵魂。

1931年，亚里山德罗·门迪尼(Alessandro Mendini)出生于米兰。1959年，毕业于米兰理工学院(Politecnico Di Milano)。毕业后，门迪尼在尼佐利联合事务所(Nizzoli Associati)工作，一直到1970年为止。1970—1976年，他担任《卡萨贝拉》杂志的主编。1973年，参与了“全球工具”(Global Tools)的策划活动，渐渐在反设计运动中崭露头角。1977—1979年，亚里山德罗·门迪尼创办了著名的《莫多》设计杂志，并担任主编。1979年，参加了阿齐米亚社团举办的展览，其作品获“金圆规”奖，并成为阿齐米亚社团的重要成员。与此同时，1979—1985年，他还担任了《多姆斯》杂志的主编。20世纪80年代，门迪尼成为阿齐米亚社团的理论代言人，肩负起了发起

第二次反设计运动的重任。1983年，门迪尼应邀担任著名的家用产品生产企业阿莱西公司的设计顾问，并在Lago Di Orta为阿莱西公司老板阿贝托·阿莱西设计了一套私人住宅：Casa Della Felicita。1989年，门迪尼和兄弟弗兰西斯科（Francesco）在米兰开办门迪尼工作室。

亚里山德罗·门迪尼是位极具争议性的建筑师、设计师和理论家。20世纪七八十年代，他的作品几乎成为意大利后现代设计的象征。代表作品有：1978年为阿齐米亚社团设计的瓦西里椅和Poltrona Di Proust椅，后者用笔触杂乱的点宣称设计史的终结，该作品于1993年由Cappellini公司生产（见图6.3.2）；1979年的Ondoso桌和Kandissi沙发；1983年为加维纳公司设计的Scivolando椅；1983年，为阿莱西公司设计的茶、咖啡套具；1984年，与格拉高里（B. Gregori）合作为Zabro—Zanotta设计Cantaride餐具柜（见图6.3.3）；1989年，与花岛由美子（Yumiko Kabayashi）合作设计Paradise Tower，并在广岛（Hiroshima）建造；1990年，为瑞士Swatch公司设计Cosmesis手表和Metroscape手表；1993年，在荷兰格罗宁根（Groningen）的格罗宁根美术馆的设计，是温和叛逆风格的代表作，该作品引起了广泛的争议；1994年，为汉诺威（Hanover）规划公交车站等。

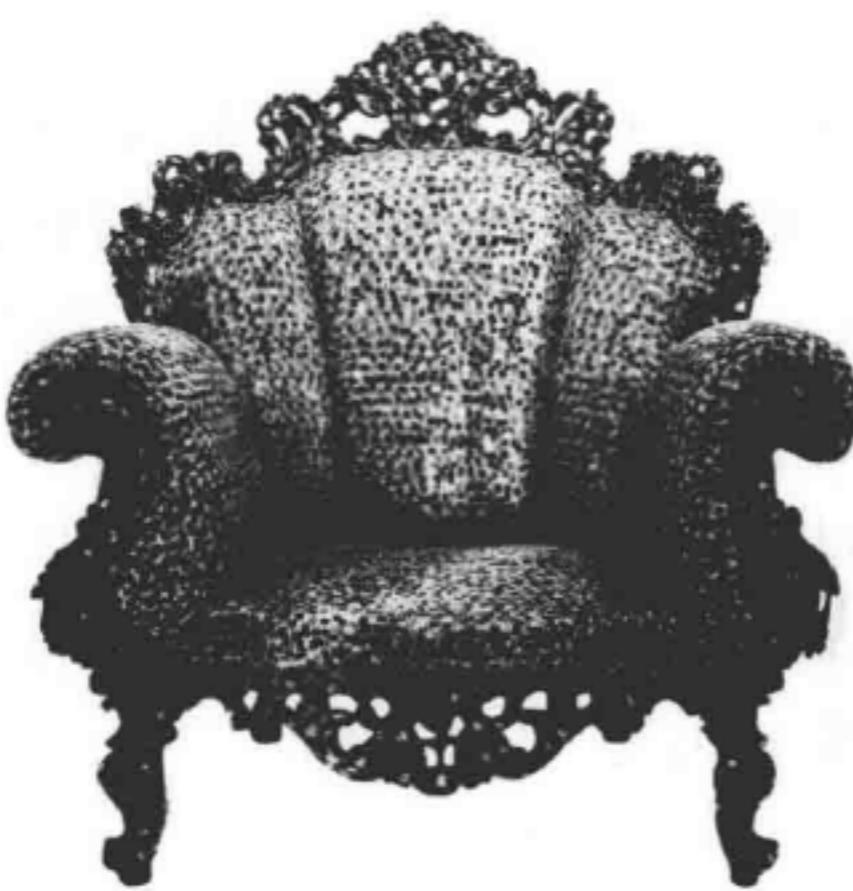


图6.3.2 “Poltrona Di Proust”椅，亚里山德罗·门迪尼为阿齐米亚社团设计，1978年

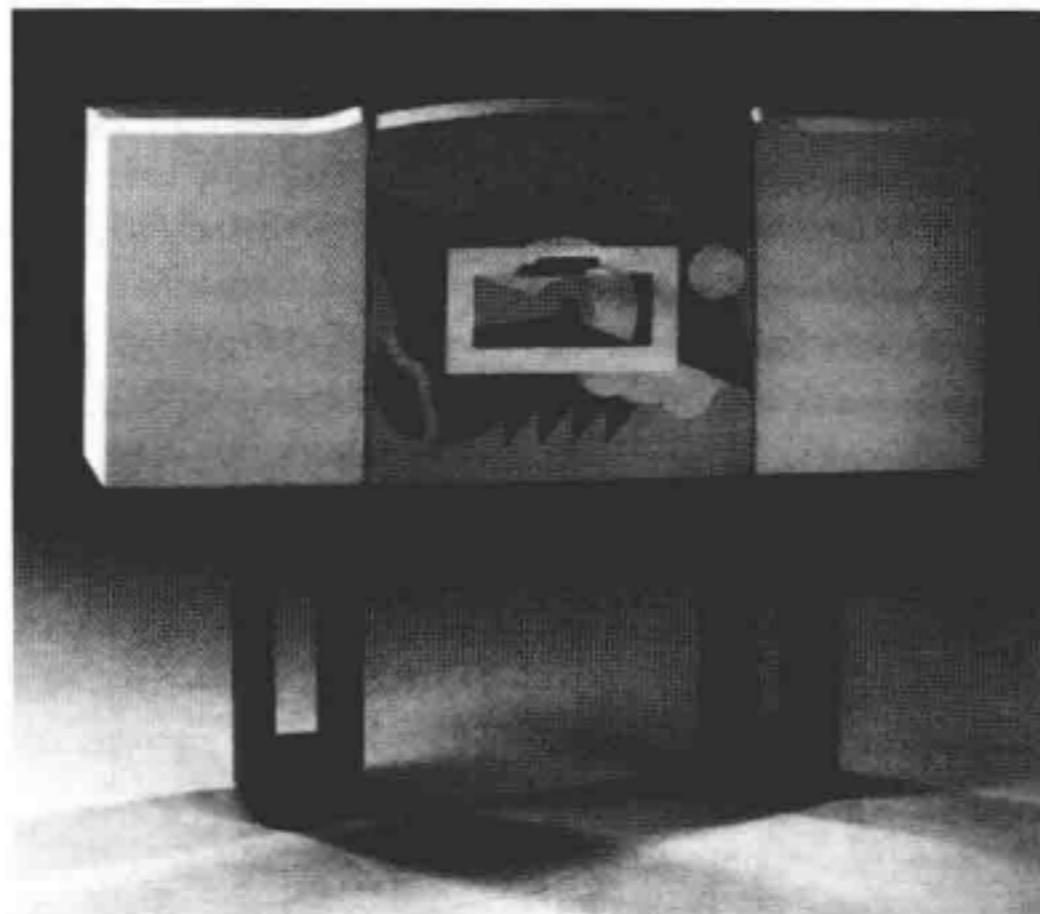


图6.3.3 “cantaride”“餐具柜，亚里山德罗·门迪尼设计，1984年

在阿齐米亚社团的设计活动中，门迪尼自始至终保持着早年的观点，即通过设计改变社会是绝对不可能的。门迪尼认为：“先锋派的致命之处在

于他们扮演着一种孤立的、贵族式的、受约束的和稍纵即逝的角色。一种自我消耗自我毁灭的计划，以至于在它被广泛接受之前就已经灰飞烟灭了。”因此，阿齐米亚工作室将自己称作“后先锋派”（Post-Avant-Garde）。而在许多敬仰它的人看来，阿齐米亚工作室是比它更商业化的孟菲斯社团的先行者。

阿齐米亚社团在意大利设计发展史中的重要意义在于，该组织通过实验性的设计活动，在20世纪80年代的意大利掀起了第二次反设计浪潮。与前一次反设计思想相同，它试图摆脱工业束缚，反对现代主义，反对功能主义，反对“好设计”（Good Design）概念；主张创新，倡导流行文化、通俗文化。如火如荼的反设计运动在80年代后期更加国际化了，而在当时，在阿齐米亚社团刚刚成立之际，它只不过预示着第二次反设计浪潮在米兰刚刚兴起。

2. 孟菲斯社团与索托萨斯

由于不同意门迪尼的某些设计理念，埃托雷·索托萨斯（Ettore Sottsass）和米凯莱·德卢基（Michele De Lucchi）离开阿奇米亚社团，于1981年创立了另一个结构松散的后现代设计组织：孟菲斯社团（Memphis）（见图6.3.4）。组织的名称来得非常偶然：1980年12月11日，埃托雷·索托萨斯邀请巴巴拉·拉蒂斯（Barbara Radice）、米凯莱·德卢基、马克·扎尼尼（Marco Zanini）、阿尔多·西比克（Aldo Cibic）、马特奥·图恩和贝丁（M. Bedin）一起讨论新的设计形式时，听到鲍勃·戴兰（Bob Dylan）的一首歌词中重复的“孟菲斯的忧伤”，于是定名为：孟菲斯。它既是古埃及的首都，又是猫王（Elvis Presley）出生地田纳西州的一个地名。

1981年，阿特米德公司（Artemide）老板俄涅斯托·吉斯蒙迪是该社团的牵头人。同年9月，吉斯蒙迪和企业家佛斯图·舍拉提（Fausto Celati）资助孟菲斯举办了首次孟菲斯展：“家用品沙龙”（Salone Del Mobile）。孟菲斯



图6.3.4 孟菲斯社团（Memphis）“Tawaraya”拳击场环绕的交谈圈

成员索托萨斯、米凯莱·德卢基参与了展览。米凯莱·德卢基非常看重他们的这次设计活动，认为他们创造了“价值评判的新概念”。展览吸引 2 000 多人参观，这些展品大多奇形怪状，令人困惑不已。纳西·阿达姆斯（Nancy Adams）在芝加哥 *Tribune* 报上却对这次展览做出了相当高的评价：“不论展出的作品叫什么，那绝非平庸。”从此以后，设计师兼评论家巴巴拉·拉蒂斯负责该组织的展览活动并担任着艺术指导的职务，直到 1988 年该组织解散时，孟菲斯社团举办了大大小小、数不胜数的展览，遍布世界各国的主要城市，如伦敦、芝加哥、洛杉矶、东京、纽约、斯德哥尔摩、蒙特利尔、耶路撒冷、汉诺威、爱丁堡、日内瓦、杜塞多夫等。

巴巴拉·拉蒂斯还专门写了本有关孟菲斯的书，书名为《孟菲斯：一种国际风格》（*Memphis: The New International Style*），介绍孟菲斯的成就。的确，这是个国际色彩相当浓的组织。其中的成员来自世界各地：有美国建筑师格雷夫斯（M. Graves）、英国设计师斯沃顿（G. J. Sowden）和维尔（D. Weil）、奥地利建筑师汉斯·霍莱茵，以及日本设计师藏间四郎，等等。由于阿特米德公司老板吉斯蒙迪的参与，他的公司也于 1982 年开始和孟菲斯社团保持着良好的合作关系。

索托萨斯无疑是孟菲斯社团的核心人物，他那富有哲理的设计观念和勇于探索的叛逆精神吸引着许多年轻设计师聚集在他的周围。他为奥利维蒂公司设计的打字机、计算器和电脑，为孟菲斯社团设计的造型夸张的书架、陶瓷玻璃用品家喻户晓，与门迪尼一起成为意大利屈指可数的领袖型设计师。

1917 年，埃托雷·索托萨斯（Ettore Sottsass）出生于奥地利的因斯布鲁克（Innsbruck）。1928 年，他随父母来到都灵。1934—1939 年，就读于都灵理工学院的建筑专业。20 世纪 30 年代，年轻的索托萨斯经历了轰轰烈烈的理性主义运动。他的父亲是位经典的现代主义建筑师，因此现代主义设计思想对于索托萨斯而言，可谓耳濡目染。第二次世界大战期间，他入伍当兵。有一段时间，曾在蒙特内格鲁（Montenegro）过了一段质朴且充满民俗传统的乡间生活。

第二次世界大战结束后，索托萨斯加入都灵的 Giuseppe Pagano 建筑师组织。1946 年，他来到米兰，与布鲁诺·穆纳里合作组织了一次抽象艺术展。1947 年，在米兰创办工作室。1956 年，索托萨斯到纽约旅行，为美国著名工

业设计师尼尔森（G. Nelson）工作了几个月。1958年，受奥利维蒂公司邀请开始担任主席设计顾问的职务，在此期间做了大量的产品设计。如1959年的Elea 9003计算机（意大利最早的大型计算机主机）、1964年与汉斯·凡克利耶尔合作设计的Praxis 48打字机和Tekne 3打字机、1969年与佩里·A·金合作的Valentine便携式打字机、1970年的Summa 19计算器和1973年的Synthesis 45办公椅（见图6.3.5）等。

1961年，生性好动的索托萨斯又一次出游，而这次却是到东方的文明古国——印度，在这次旅行中，他拍摄了大量的图片，对东方文化产生了浓厚

的兴趣。这次游历为他后来的设计创作提供了丰富的素材。如1963年创作的黑陶系列（Ceramics Of Darkness）和1964年创作的丧陶系列（Ceramics For Shiva）等。也正是从此时期起，索托萨斯开始摆脱功能主义设计思想，加入反设计阵营。1972年，他也参与了意大利在纽约现代艺术博物馆的“新室内景观”展。接着，参与创立“全球工具”学派。1979年，索托萨斯成为阿奇米亚社团的成员。1979年，为该社团的展览设计了Le Strutture Tremano桌和Svincolo落地灯。后因其将设计创新作为社会改革工具的观点与门迪尼不和，离开了阿奇米亚社团。

1980年，索托萨斯与马克·扎尼尼（Marco Zanini）等人创建索托萨斯联合事务所（Sottsass Associati），从事建筑、平面及工业设计。1981年，孟菲斯诞生，索托萨斯的事业也达到了巅峰期。这一时期，他的设计观念有了彻底的转变，设计了许多令人费解的后现代作品，如1981的Carlton架（见图6.3.6）、Casablanca餐具柜（见图6.3.7）、Tahiti台灯和Beverly餐具柜；1982年的Sirio花瓶、Mizar花瓶（见图6.3.8）、Alaska花瓶等。索托萨斯的思想转型也是整个意大利设计发展的变化过程。在回忆第一次展览时他曾说：“对于我来说，设计不意味着为或多或少有些世故的工业中，那些多多少少有点愚蠢的产品提供造型。在我看来，设计是讨论生活、社会关系、政治、食物和设计本身的一种方式。”

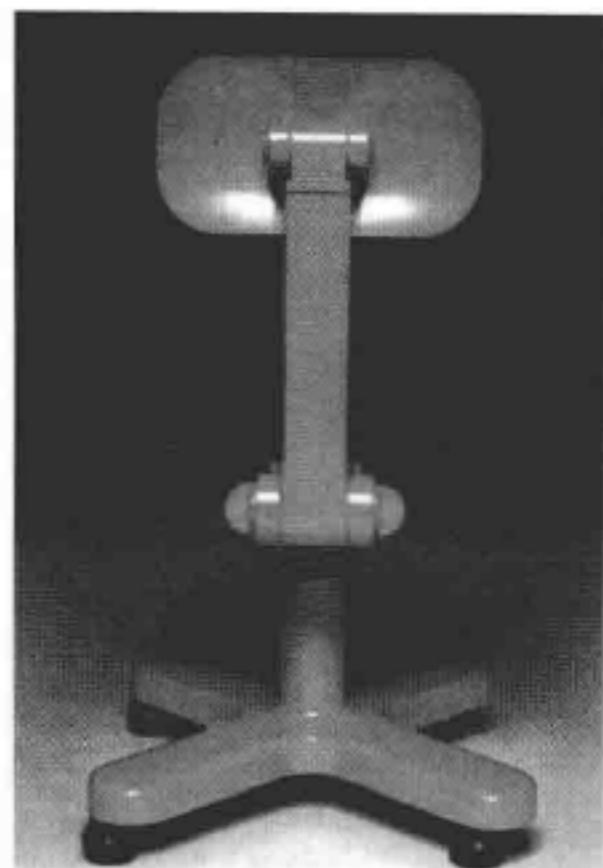


图6.3.5 “Synthesis”
45办公椅，埃托雷·索
托萨斯设计，1973年

“被文化驯服的所有事物都将失去趣味，这就像吃硬纸板。你会情不自禁地把芥菜放在纸板上吃，或是撕一小片纸板蘸着西红柿和沙拉酱吃。而如果你根本不吃纸板，那将比这些好上很多倍。”⁽⁴¹⁾

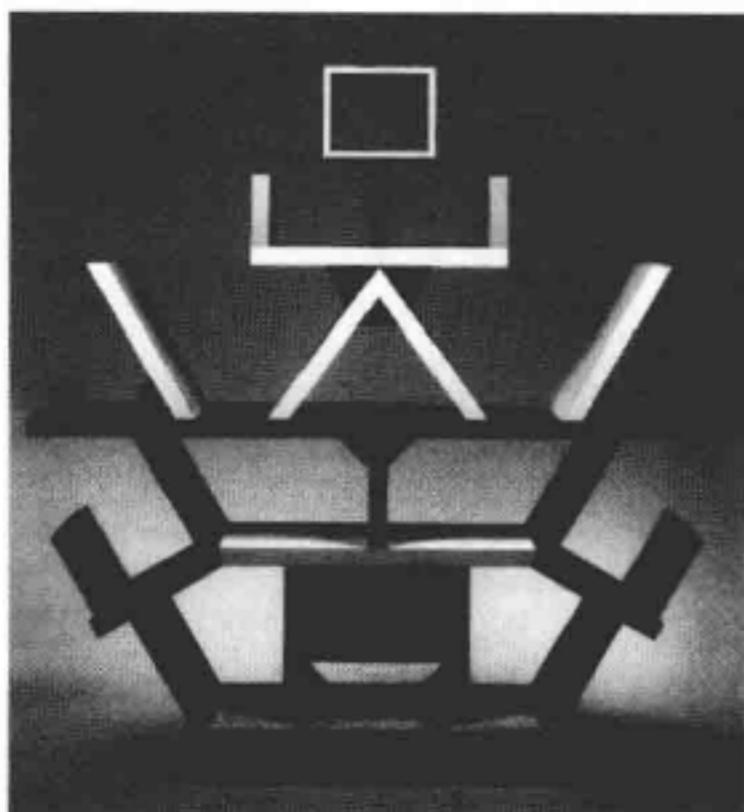


图 6.3.6 “Carlton” 架，埃托雷·索托萨斯设计，1981 年

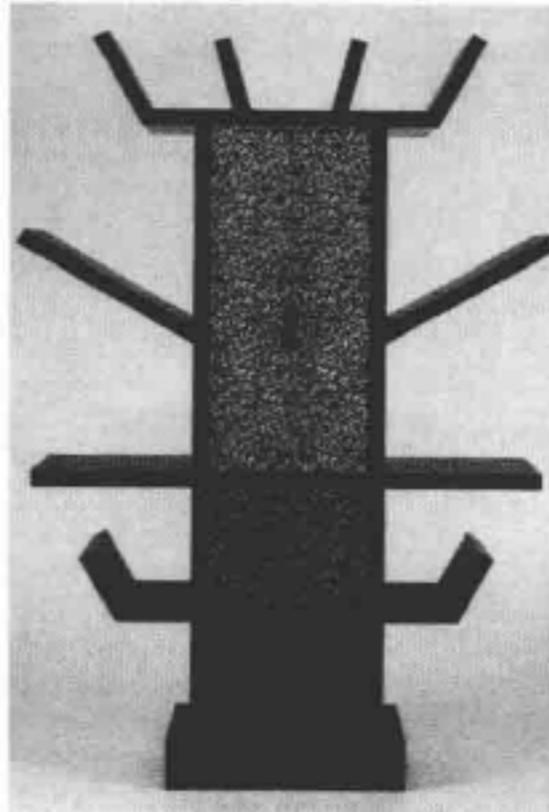


图 6.3.7 “Casablanca” 餐具柜，埃托雷·索托萨斯设计，1981 年



图 6.3.8 Mizar 花瓶，埃托雷·索托萨斯设计，1982 年

在事实上，孟菲斯的设计作品为索托萨斯赢得了不少室内设计项目，如 1988—1989 年，苏黎世 Bischofberger 住宅的室内设计。20 世纪 90 年代，索托萨斯开始做大型的设计项目。如 1990—1997 年，为意大利石油公司 ERG 设计加油站；1995—1998 年，设计米兰 Malpensa 2000 机场；1996—1998 年，开展名为“Seoul”的城市规划研究，等等。和众多意大利设计明星一样，索托萨斯也获奖无数，如 1959 年、1970 年、1989 年、1995 年荣获“金圆规”奖。

孟菲斯社团和索托萨斯与薄木加工厂 Abet Laminati 有过密切的合作，使该企业在意大利后现代设计史上占据着重要的地位。

1957 年，薄木材料生产企业 Abet Laminati 在库内奥（Cuneo）布拉（Bra）建立。1960—1970 年，该公司与著名设计师展开广泛合作，如吉奥·庞蒂、乔·科伦波、DDL 设计事务所等。1961 年，公司开发出印花薄木（Laminat Print）材料，后来又在此基础上发展出折木（Folden）和印花 HPL（Hpl Print）夹板材料。1979 年，公司更名为 Abet Laminati。20 世纪 80 年代初，阿齐米亚社团（Alchimia）和孟菲斯社团（Memphis）设计师埃托雷·索托萨斯和米凯莱·德卢基等人大量使用该公司的薄木材料，并取得了非凡的成就，从此该公司声名鹊起。例如：1981 年，埃托雷·索托萨斯设计的 Carl-

ton 架就采用了该公司的材料，获得了意想不到的效果。而埃托雷·索托萨斯和米凯莱·德卢基也参与了该公司薄木板的图案设计，如埃托雷·索托萨斯设计的 Bacterio 图案（1978 年）、Spugnato 图案和 Serpente 图案（1979 年）（见图 6.3.9），以及 1981 年米凯莱·德卢基设计的 Fantastic 图案和 Micidial 图案，等等。1987 年，Abet Laminati 公司开发出一种半透明的薄木材料“Diafos”，第二年，公司展出了这种轻型材料，获得“金圆规”奖。Abet Laminati 公司的产品改变了人们长期以来认为印花薄木代表廉价和丑陋的观念，同时在现代夹板家具的推广方面也起到了积极的作用。

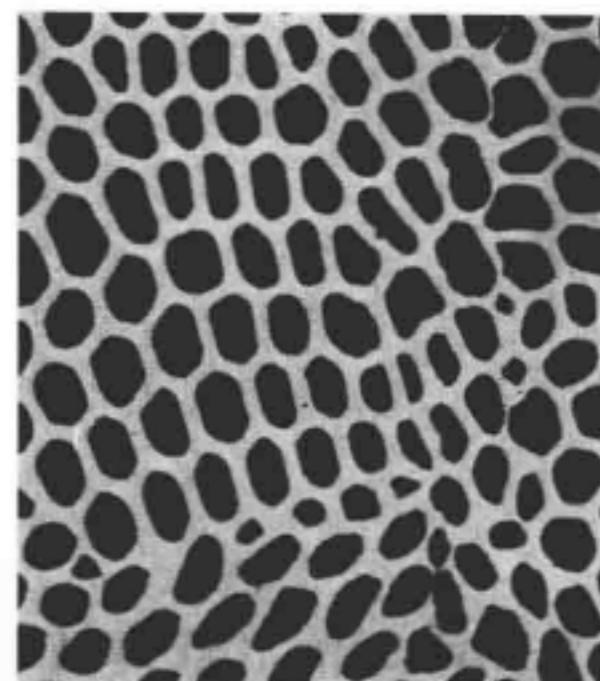


图 6.3.9 “Serpente”
图案，埃托雷·索托萨斯设计，1979 年

四、明星设计师（第三代）

随着以米兰为核心的意大利设计体系不断健全，活跃于 20 世纪六七十年代的意大利设计师有了千载难逢的机遇。第二代设计师们那种理性看待社会现实，从物质功能的角度解决设计问题的态度已不复存在。在设计杂志、展览、奖项以及生产厂家的支持和运作中，许多年轻叛逆的设计师和设计团体不仅受到大众的认可，甚至跻身于上流社会，成为明星式人物，不禁使人惊呼：设计师居然能像艺术家那样风光！也许，这就是艺术与工艺美术运动时期，莫里斯等工艺美术改革前辈们终身追求但又未能实现的设计理想吧！

的确，意大利设计师做到了，独特的产业结构、独特的社会心理、至上的国际地位使这些明星化的设计师可以自由自在，于是形成了“想怎样就怎样”（Anything Goes）的第三代明星设计师。⁽⁴²⁾

在设计创作的总体风格上，有些设计师表现得极端一些，他们要么是激进设计运动的成员，要么与反设计运动有着千丝万缕的联系。总的来说，叛逆精神较强烈，代表着 20 世纪六七十年代意大利后现代设计的大趋势。除了以上介绍的阿齐米亚社团创始人亚力山德罗·门迪尼和孟菲斯社团创始人埃托雷·索托萨斯两位巨星外，安德烈·布兰奇、翁格·拉皮耶塔、加埃塔诺·佩谢、保罗·德加内洛和马西莫·莫罗齐（Massimo Morozzi）也属于这种类型的设计师。

而另一些则在设计个性上更温和些，他们大多与企业保持着密切的联系，设计的作品也比较理性、务实和多样化，如卡斯蒂廖尼兄弟、米凯莱·德卢基、乔·科伦波（Joe Colombo）和斯卡帕夫妇（Afra&Tobia Scarpa），等等。

1. 激进派

激进设计运动中，安德烈·布兰齐（Andrea Branzi）也是一位不容忽视的重量级人物。1938年，他出生于佛罗伦萨。1966年，毕业于佛罗伦萨建筑学院，之后，便成为阿奇苏姆（Archizoom）的创始人之一，被认为是意大利设计界天才的领袖型人物。1971—1974年，他担任著名设计杂志《卡萨贝拉》的主编。20世纪70年代中期，参与了全球工具学派。1973—1981年，安德烈·布兰齐与激进设计师马西莫·莫罗齐（Massimo Morozzi）和塞萨尔·卡斯特利合作组成了CDM设计小组，开始做实验性设计作品。1979年，安德烈·布兰齐获“金圆规”奖。在第二次反设计浪潮中，安德烈·布兰齐与阿齐米亚工作室（Studio Alchymia）和孟菲斯（Memphis）保持着密切的联系。如1979年为阿齐米亚设计了Muzio主控台（见图6.4.1）。20世纪80年代，布兰齐还成为80年代中期新设计（New Design）的倡导者。

1983—1987年，布兰齐成为多莫斯学院的院长，在教学中，他宣扬复兴大众化设计，属于典型的后现代主义（Postmodernism）思想。同时，他还担任《莫多》杂志的主编。1983年，名著《热房子：意大利设计新浪潮》（*La Casa Calda*）出版，书中布兰齐阐明了设计既是实践活动，又是哲学思考的理论观点，认为一切设计任务，必须通过从建筑实践到符号性的哲学探索来完成，将设计看作是一项哲学任务，例如1988年为Cassina设计的Archi、Fusi、E Forcelle系列家具雕塑。

与布兰齐同岁的翁格·拉皮耶塔（Ugo La Pietra），出生于意大利中部沿海城市佩斯卡拉（Pescara），1964年，毕业于米兰理工学院建筑专业。1973年，成为全球工具学派的创建者之一，是意大利激进设计运动的重要人物。尽管其作品怪异，但丝毫未影响他获得1979年的“金圆规”奖。1981—1985

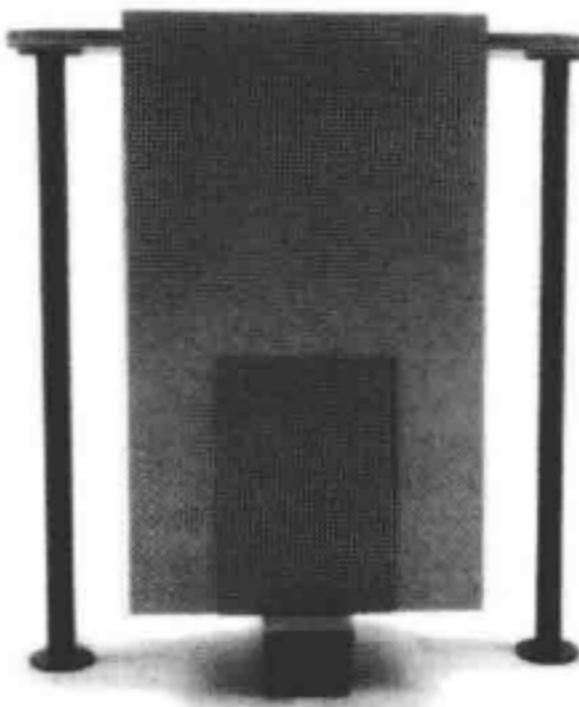


图6.4.1 安德烈·布兰齐为阿齐米亚设计的“Muzio”主控台，1979年

年，翁格·拉皮耶塔担任《多姆斯》杂志的主编。1985年，开始出任 Gruppo Industriale Busnelli 公司的艺术指导。其代表作有：1984 年为 Gruppo Ind. Busnelli 设计的 Agevole 椅，1988 年为 Dellaro 公司设计的 Liquor 柜。

激进的翁格·拉皮耶塔不仅是位艺术家、建筑师、家具和灯具设计师，他还是了不起的评论家、电影制作者和展览组织者。在皮埃里·拉斯塔尼 (Pierre Restany) “精神狂放” (Moral Recklessness) 概念的支持下，翁格·拉皮耶塔提出了冲破“工艺美术”传统的一套理论，并将自己描述为个人和空间、人类和其城镇文脉之间关系的探究者。拉皮耶塔的“失衡系统”成为 20 世纪六七十年代激进主义设计的征候。他的许多设计作品由扎诺塔公司 (Zanotta)、Gruppo Industriale Busnelli 公司和波吉公司生产。

加埃塔诺·佩谢 (Gaetano Pesce) 也是位强调个性，具有叛逆精神的激进主义设计师。1939 年，佩谢出生于 La Spezia。早年从事艺术创作活动，1959 年，参与创建了一个艺术家组织 “Artist's Group N”。20 世纪 60 年代佩谢开始从艺术领域转向设计领域。1961 年，加埃塔诺·佩谢开始与乌尔姆设计学院的成员频繁接触。1965 年，他从威尼斯建筑学院毕业。1969 年，他为 C&B Italia 公司做的 Up 5 Donna 系列椅子 (见图 6.4.2)，使他一举成名。1971 年，他开始为卡西纳公司 (Cassina) 做设计，如 Fioreinbocca 浮雕和 Yeti 椅。1975 年为卡西纳公司设计的 Sit Down 椅更是激进设计的典范作品。这些作品都表现出佩谢在增进产品和使用者的交互性方面所做的努力。

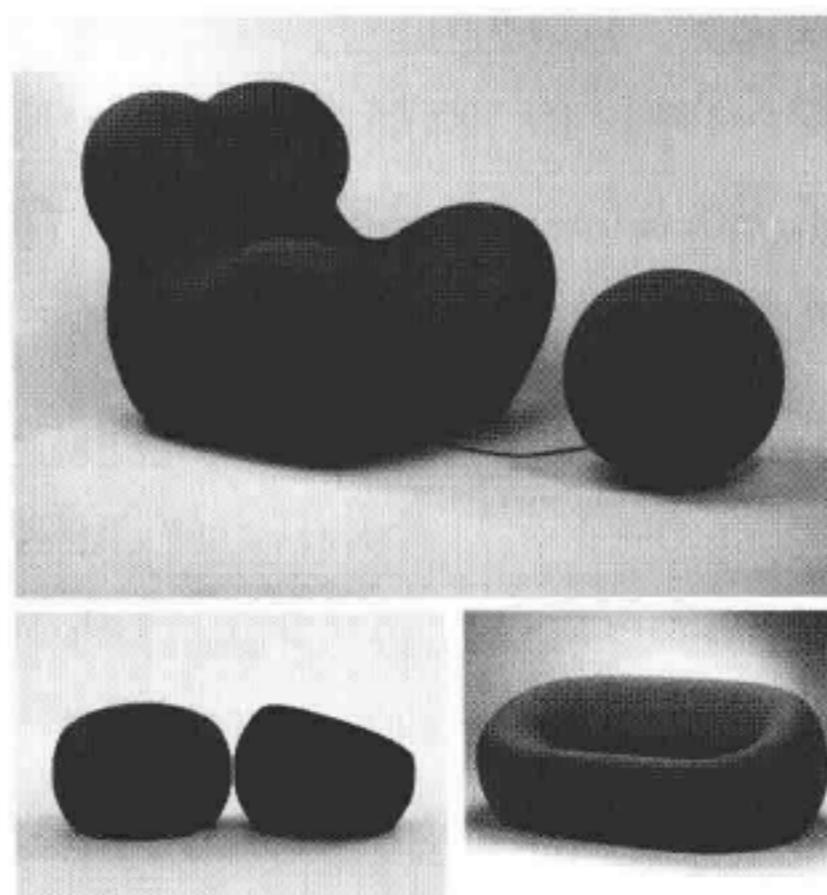


图 6.4.2 C&B Italia 公司 “Up 5 Donna” 系列椅子，加埃塔诺·佩谢设计，1969 年

20世纪八九十年代，佩谢的作品有很多。如1980年为卡西纳公司设计的Sansone椅、Dalila椅子系列、Sansone复合树脂桌、Dalila椅和1987年的I Feltri椅，为Vitra公司设计的Green Street椅，等等。1993年，完成了日本大阪(Osaka)的第一个大型的建筑项目。1995年，又设计了著名的543 Broadway椅(贝尔尼尼公司生产)和Umbrella椅(Zerodisegno公司生产)。1996年，加埃塔诺·佩谢在巴黎的蓬皮杜艺术中心(Centre Georges Pompidou)举办了个人作品展。对于设计师应强调个性的解释，加埃塔诺·佩谢给出的答案也的确与众不同：“死亡使我们相同，那么活着将意味着不同。我们身边短暂经历过的事物应帮助我们享受这种特权。”

与安德烈·布兰齐一起，成为佛罗伦萨建筑工作室阿奇苏姆(Archizoom)的创始人之一的建筑师、家具设计师、评论家保罗·德加内洛(Paolo Deganello)，1940年出生于Este。年轻的德加内洛刚刚从佛罗伦萨建筑学院毕业，就迫不及待地加入到意大利激进设计(Radical Design)运动中。与加埃塔诺·佩谢一样，他也和卡西纳公司(Cassina)保持了密切的联系。如1973年设计的AEO椅，集金属、棉布制品和塑料为一体；而1982年设计的Torso椅子系列，则采用了可替换部件的组装结构，成为20世纪50年代设计用色和造型方式的典范。这也再次强化了激进设计的理论目标，即用户将更多地参与决定产品造型的设计过程。1991年，德加内洛任教于佛罗伦萨ISIA学院(Istituto Superiore Statale Di Disegno Industriale)，并为扎诺塔公司(Zanotta)设计了Regina椅(采用皮和柳条材料，见图6.4.3)。

保罗·德加内洛是激进设计和反设计的坚定拥护者，他极端地反对一切听命于市场的设计。在1997年的一次演讲中，德加内洛依然重申他的这种立场，其支持反设计的坚定态度，在当代意大利设计师中极为罕见。

1941年，建筑师、家具和产品设计师马西莫·莫罗齐(Massimo Morozzi)出生于佛罗伦萨。1966年，还在佛罗伦萨建筑学院读书的莫罗齐，已经加入了阿奇苏姆社团(Archizoom)，成为第一批向功能主义挑战的设计师。第二年，他才从该学校毕业。1972年，在激进主义设计运动渐渐平息以后，他把



图6.4.3 扎诺塔公司“Regina”椅，保罗·德加内洛设计，1991年

家搬到了米兰。1972—1977 年，在蒙特菲奥里诺（Montefiorino）设计中心研究设计。1979 年获“金圆规”奖。在对待设计终极目标上，马西莫·莫罗齐强调“问题不在于创造有用而漂亮的产品，而在于创造漂亮的设计程序，尽管也许结果是丑的”。而在与他一起共事的门迪尼看来，马西莫·莫罗齐的每个项目都是非常谨慎地研究过的。

1982 年，马西莫·莫罗齐开办马西莫·莫罗齐设计事务所（Massimo Morozzi Design）。1983 年，又创立了 O.T.E.（专门生产医用设施），设计了许多成功的产品。如为卡西纳家具公司（Cassina）设计的 300 Tangram 桌（1983 年）、950 Domino 沙发（1985 年），为阿莱西公司设计的通心粉餐具（1985 年）和蒸汽壶（1990 年）。莫罗齐曾经为 Edra 公司设计了大量家具产品，如 Orchidea 桌、Topalone 沙发和 Paesaggi Italiani 壁橱系统，等等，而他在 1987 年成为 Edra Mazzei 公司艺术指导以后，便逐渐将重点放在了通信产品的设计上。

2. 温和派

卡斯蒂廖尼三兄弟在意大利设计史上书写了浓重的一笔，很难想象一部没有三兄弟设计的意大利设计史。特别是较小的两兄弟的作品，可谓家喻户晓，流传甚广。三人都毕业于米兰理工学院。1938—1940 年，老大利维奥·卡斯蒂廖尼（Livio Castiglioni，1911—1979）和老二皮耶尔·贾克莫·卡斯蒂廖尼（Pier Giacomo Castiglioni，1913—1968）以及鲁吉·卡西亚·多米尼奥尼在米兰创建了一个设计工作室。1939—1960 年，老大利维奥成为弗诺拉公司（Phonola）的设计顾问。1959—1960 年，利维奥又成为 ADI 的主席。

1945 年，阿基莱·卡斯蒂廖尼（Achille Castiglioni，1918—）开始参与两个哥哥利维奥、皮耶尔·贾克莫·卡斯蒂廖尼的设计工作。他们的设计涵盖了建筑，城市规划，银制、铝制餐具等广泛领域。1946—1968 年，皮耶·贾克莫执教于米兰理工学院。1947 年，他在米兰 Mostre Nazionali Della Radio E Televisione 做设计。1953 年，为意大利国内家用品展（National Houseware Exhibitions Italy）做设计。1954 年，老大利维奥退出，皮耶尔·贾克莫和阿基莱继续合作，其客户包括：卡特尔公司、扎诺塔公司（Zanotta）、布里翁韦加电器公司（Brionvega）、贝尔尼尼公司（Bernini）、西门子公司、诺尔公司（Knoll）、波吉公司、兰西亚汽车公司（Lancia）、Ideal Standard 和 Bonacina 等

公司。这一时期成为两人事业的辉煌时期。1960—1964 年，利维奥成为布里翁韦加电器公司（Brionvega）的设计顾问。

从 20 世纪 70 年代开始，阿基莱主要在学校担任教学工作。1970—1977 年，阿基莱作为手工艺工业设计教授执教于都灵理工学院（Politecnico di Torino）。1977—1980 年，阿基莱成为该学院的室内和工业设计教授。1981—1986 年，阿基莱又在米兰理工学院教授室内设计和工业设计。阿基莱曾七次获“金圆规”奖（1955 年，1962 年，1964 年，1967 年，1979 年，1984 年，1989 年）和其他不计其数的奖项，被设计界称为理性表现主义（Rational Expressionism）设计师。

皮耶尔·贾克莫和阿基莱两兄弟做了大量的设计作品，他们的名字也与其作品一起被家喻户晓。其代表作品有：1955 年的 Luminator 落地灯；1956 年为 Rem 公司设计的 Spalter 真空清洁器，采用了亮红的塑料；1957 年为扎诺塔公司（Zanotta）设计的著名的 220 Mezzadro 拖拉机凳（1970 年开始生产，见图 6.4.4）和 Sella 电话凳（1983 年开始生产，见图 6.4.5），这两个是模仿设计的经典作品，模仿了杜尚（M. Duchamp）的现成品艺术创作思想；1959 年为迪诺·加维纳在米兰的家具公司设计了 Sanluca 扶手椅，该作品受建筑上新李伯特运动（Neo-Liberty）的影响；1961 年的 Splügenbrau 灯；1962 年为弗劳斯公司（Flos）设计的 Arco 落地灯，以大理石为基座，用压缩铝合金制作灯颈，并具备高传真可旋动装置，受普通路灯启发；为弗劳斯公司设计的 Toio 落地灯和 Taccia 台灯，两者均由现成车前灯构成；1965 设计的壁钟（1996 年阿莱西公司生产）；1966 年的 Allunaggio 桌。



图 6.4.4 卡斯蒂廖尼兄弟为扎诺塔公司设计的“220 Mezzadro”拖拉机凳，1957 年



图 6.4.5 卡斯蒂廖尼兄弟为扎诺塔公司设计的“Sella”电话凳，1957 年

1968 年，皮耶尔·贾克莫去世，阿基莱开始单独做设计。1967 年他为扎诺塔公司 (Zanotta) 设计了 Castiglietta 椅。1967 年为弗劳斯公司设计了 Snoopy 台灯，采用金属、玻璃、大理石等材料，受与此同名的卡通狗启发。1970 年为扎诺塔公司设计了 Primate 椅。20 世纪 70 年代以来，阿基莱为弗劳斯公司设计了大量的灯具产品。如 1971 年与 Pio Manzu 合作设计的 Parentesi 灯、1972 年的 Noce 灯和 Lampadina 台灯、1975 年的 Potenus 灯、1978 年的 Frisbi 吊灯、1980 年的 Gibigiana 聚光台灯（见图 6.4.6）、1992 年的 Brera 灯、1996 年的 Fucsia 吊灯。

另外，阿基莱也与扎诺塔公司、奥利维蒂公司和阿莱西公司保持了密切的合作，如为扎诺塔公司设计花园用的 Cumano 折叠桌（1979），该产品由金属材料制成，桌面凿有一圆孔，折叠后可悬挂（见图 6.4.7）；1983 年的 Albero 插花座、Par 口杯和 Rosacamuna 椅等。1980—1984 为阿莱西公司设计了镜面不锈钢调味瓶 (Sleek Cruet Set)，其中包括 1984 的 Ac01 油醋瓶系列、1982 年的 Dry 银器等。1991 年，与米凯莱·德卢基合作为奥利维蒂公司设计了 Sangirolamo 办公家具。1991 年与 G. Pozzi 合作为 Interflex 公司设计了 Trio 三脚架和 Linda 水管连接件 (Plumbing Fixture)。



图 6.4.6 “Gibigiana” 聚光台灯，阿基莱·卡斯蒂廖尼设计，1980 年

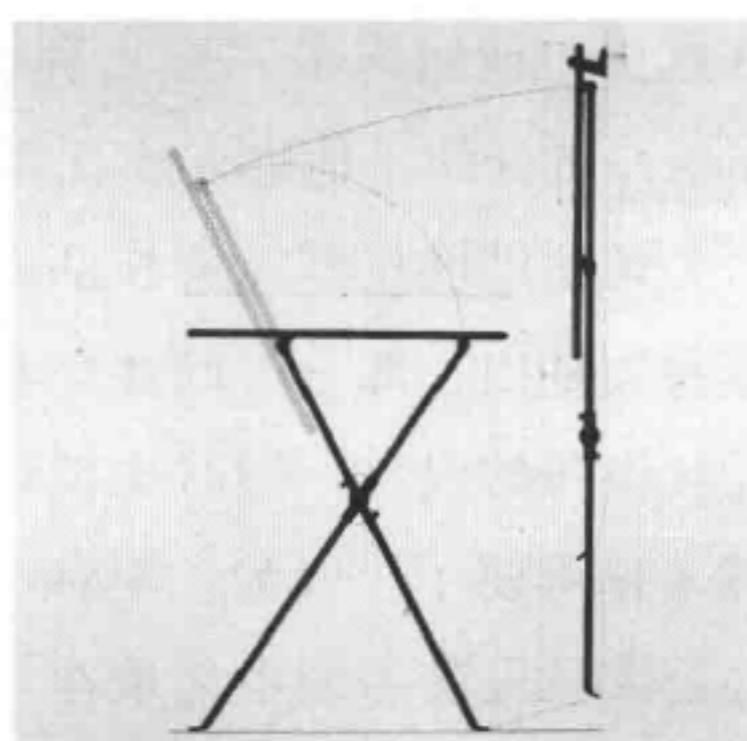


图 6.4.7 扎诺塔公司“Cumano”折叠桌，阿基莱·卡斯蒂廖尼设计，1979 年

1951年，建筑师、工业及家具设计师米凯莱·德卢基（Michele De Lucchi）出生于费拉拉（Ferrara）。他有八个兄弟，奥托利诺（Ottorino）是他的孪生兄弟，两人都想成为建筑师，曾通过投掷硬币论输赢的办法，选择学习建筑的机会。如今，奥托利诺已经是一名成功的化学家了，而米凯莱赢得了成为建筑师的机会，1969—1975年间，他在佛罗伦萨大学学习建筑。1973年，米凯莱·德卢基开始从事建筑设计，这一年也是他人生的一个重大的转折点，在这一年的米兰三年展竞赛中，他成为一名拿破仑式的英雄人物，提出了设计师不仅要赋予设计对象以造型，更要影响使用者的生活方式，因此设计师的责任是重大的。这一概念的提出，使他成为《多姆斯》杂志的封面人物。

1973—1976年，米凯莱·德卢基与合伙人帕多瓦（Padua）创建 Cavart 组织，生产影片、纪录片（Documents）并讨论激进主义设计。在帕多瓦的一个大理石开凿场上举办了名为“Culturally Impossible Architecture”的活动。1975—1977年，在佛罗伦萨大学任助教。这个城市对他的职业生涯产生了重大的影响，因为，在这里他见到了阿道夫·纳塔利尼，并与激进派建筑师们有了交往。这类建筑师更强调设计方案的概念，而不是建造本身。后来，在这些试验性的建筑设计活动中，米凯莱·德卢基有机会认识了埃托雷·索托萨斯和亚历山德罗·门迪尼，并开始进入米兰设计界。

1978年，德卢基来到米兰，与埃托雷·索托萨斯、加埃塔诺·佩谢（Gaetano Pesce）、安德烈·布兰奇和超凡工作室（Superstudio）广泛接触，并成为阿齐米亚成员。1979年，为阿齐米亚设计了 Siner Pica 灯（Belux 生产）。同时，他还在卡特尔公司的家用设计（In-House Design）工作室 Centrokappa 里工作。在这里，他组织了“意大利 50 年代设计”展。通过马克·扎尼尼（Marco Zanini）的介绍，他进入埃托雷·索托萨斯的工作室。1979年，他成为奥利维蒂公司协助埃托雷·索托萨斯工作的设计顾问，负责办公家具的设计。德卢基每周抽出一部分时间在奥利维蒂公司设计工作室工作，致力于计算机和自动化设备的设计，同时也设计了一些综合材料的家具。他发现办公家具变得越来越重要了，因为，相对于家用家具，室内办公用品更强调优良的品质。办公家具设计的重中之重在与灵活便利和模块化系统的建立，而不是家具最终的造型，这与家用家具设计完全不同——同一件家用家具产品可能需要设计师发展出各种各样的形态来。

1981年，米凯莱·德卢基又一次成为《多姆斯》杂志的封面人物，这一次是作为意大利“新一代建筑师”的身份出现的。这对德卢基的意义重大，因为这样就迫使他在文章中总结自己的思想和计划。其中之一就是对攻击技术和痴迷技术两种极端倾向的反对。“技术型产品常常是粗糙的、生硬的，而不是新鲜的、可爱的，特别是家用产品的这种面貌尤其让我厌烦。在我看来，这些仪表器具应该在音乐世界里浸泡一下。”他声明这些技术型产品的造型设计应该通过其他的机械化、标准化方式完成。在设计彩色的随身听和仪表器具时，他完全抛弃了以前那种黑乎乎的色彩，使产品既拥有功能也拥有亲善形象。他曾说：“推动这种设计趋势也是我的工作之一。”

长期以来，米凯莱·德卢基总是被当作一位年轻设计师。“如果你们愿意，我愿成为新一代设计师的信使。我有优势。因为我涉及的设计范围非常广泛，我可以与你们探讨或是争论产品设计、家具设计；我可以谈有关行为发展的问题，以及购买家具的人们的欣赏口味问题。另外，我对世界建筑的状况也略知一二。”

1981年，米凯莱·德卢基还参与创建孟菲斯，并设计了许多相当有影响的作品，如1981年的Crystal咖啡桌、Oceanic灯、Lido沙发，1982年的Kristall End桌，1983年的First椅、Antares花瓶（见图6.4.8），1984年的Horizon床，以及为1986年孟菲斯展设计的Cairo桌（由不锈钢管和上光漆木制成，见图6.4.9）。同时，他也设计了一些橱窗和展厅。米凯莱·德卢基认为：“孟菲斯是20世纪80年代意大利设计最重要的改革团体，该团体中的许多不稳定因素是在同一件产品中广泛运用材料和技术的保证。”

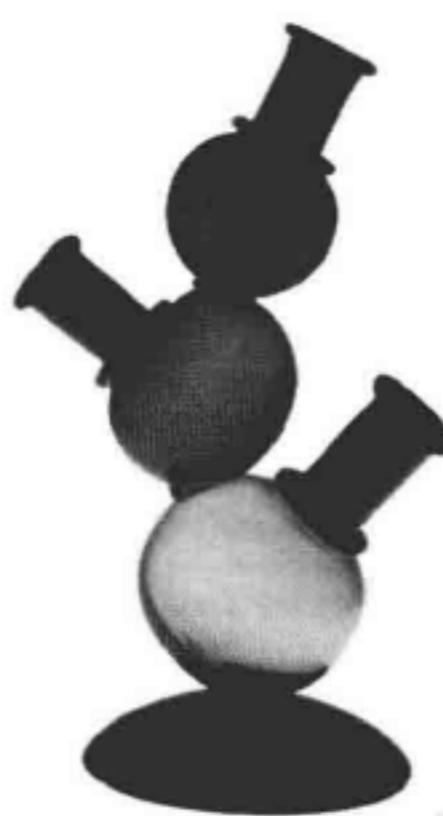


图6.4.8 “Antares”
花瓶，米凯莱·德卢
基设计，1983年



图6.4.9 “Cairo”桌，
米凯莱·德卢基设计，
1986年

德卢基总是在考虑如何使自己的设计与众不同，具体的风格烙印要看他在不同时期为自己提出的不同目标。几年前，他曾经对形成固定的个性印记非常担心，千方百计使其设计与他自己以往的不同，以呈现其色彩、造型发展的轨迹。一旦这种手法成熟了以后，他就会一成不变地使用，现在他依然乐此不疲。或许这也不是逻辑上的原因，他总能回答出为什么他会这样。“在建筑界，所有的建筑师和设计师都倾向于留下自己的发展轨迹，意大利和其他国家的建筑师则将眼光投向未来。在设计界，这是不可能的，因为你要面对大量琐碎的事情和各种各样不同的委任项目。”他认为找到一种所谓的“语言”来归纳他的设计毫无必要。他更喜欢别人看待他作品时，称这些是新颖的、机智的、富有睿智思想的。

在家具设计方面，米凯莱·德卢基从来不理会客户对他的限定。为阿特米德公司（Artimide）做的一盏Tolomeo台灯（见图6.4.10），他花了六年的时间。1987年，这盏灯五天内在欧洲灯具博览会（Eurolunce）上售出了1万件，这对于一个专业灯具设计师来说也是惊人的成绩。该设计也标志着米凯莱·德卢基开始重视功能。除了阿特米德公司外，他还有另一些客户，如为RB rossana公司设计厨房用品，为Up & Up公司设计大理石家具，为Bieffeplast公司设计金属家具。另外，他还为这些公司做平面设计、公司简历设计、橱窗展示和展览设计。

除了米兰，米凯莱·德卢基还在瑞士和德国做设计，欧洲以外40%的工作是针对日本的，他也常常到美国，但基本上是作为访问教授或是做演讲去的。1986年，米凯莱·德卢基创建总部在米兰的设计组织Solid。该研究性组织由八名年轻设计师组成，一些是意大利人，还有些是外国设计师。该组织的目的是要看看在孟菲斯之后还将出现什么新的设计动向，因此这些设计师大多“生活”在孟菲斯的思想体系中。

米凯莱·德卢基的创作过程是一种复杂的包括许多手法的过程，如假设、



图6.4.10 阿特米德公司“Tolomeo”台灯，米凯莱·德卢基设计

激发、突发奇想、焦躁等。他随身携带笔记本，以随时做记录，随时翻看这些记录，最终形成方案。他坚信设计师应肩负起表现他所在时代的任务。他认真地捕捉时代的特性，把这些融入复杂而新颖的设计当中。他曾说：“事实上，今天我们可以轻易地做出 20 世纪 50 年代、60 年代或是 80 年代的设计作品，设计像时装一样，必须是时代的征候。”

1986 年，德卢基开始执教于多莫斯设计学院。1988 年，和米切里 (A. Micheli)、贝维克 (N. Bewick) 一起开办米凯莱·德卢基工作室，为大型的国际性服务企业工作。米凯莱·德卢基工作室与意大利的其他建筑事务所一样，并不将设计范围固定在一个小范围里。如果说他的专长的话，那么就是与工业生产有关联的一切创造性设计，包括：平面设计、产品设计、室内设计、展示设计和建筑设计。米凯莱·德卢基工作室有一个思想核心：催化、控制并创造形象。由于他自由地跨越各种不同的工作部门，于是，与那些狭小领域的公司比起来，创造力显得更强，思想更活跃。

1992 年，米凯莱·德卢基成为奥利维蒂公司的主任设计师，做了大量的新设计风格的作品。如 1992 年与 M. 罗西 (M. Rossi) 合作为 Play Line 设计的 Saltimbanco 柜；1993 年为 Deutsche Bank 设计的柱廊广场式 (Piazza-Like) 银行办公室；1995 年为奥利维蒂公司设计的 OFX 1000 传真机和 Echos 20 膝上个人电脑；1995 年与考斯特 (G. Koster)、提利马齐 (M. Trimarchi)、保罗·德卢基 (Paolo De Lucchi) 合作做的富贵鸭公司 (Mandarina Duck) 的店面设计；1997 年的法兰克福 Deutsche Bahn 旅行中心和 Tre Forchette 灯。1998 年，米凯莱·德卢基和米切里 (A. Micheli) 合伙创建 Studio ADML。20 世纪 90 年代，他的设计作品遍布日本和德国。

1930 年，设计界的怪才乔·科伦波 (Joe Colombo) 出生于米兰。25 岁之前，他一直从事绘画和雕塑创作。1955 年，科伦波从米兰布莱拉学院 (Brera) 绘画专业和米兰理工学院 (Politecnico Di Milano) 建筑学专业毕业，并开始尝试做设计。不幸的是，乔·科伦波的父亲在他 29 岁那年去世，于是，他不得不接管父亲创办的一家电子设备生产企业。

20 世纪 60 年代是乔·科伦波设计创作的黄金时期。1962 年，他建立设计工作室，以旺盛的精力创作了大量优秀产品，与卡斯蒂廖尼兄弟的创作热情难分伯仲。如为欧鲁斯灯具公司 (O Luce) 设计的 Acrilica 台灯 (1962 年)、“蜘

“蛛”灯（1965年）、Colombo 281灯（1966年）和Flash灯（1968年）；为卡特尔公司设计的4801/5塑料椅（1966年）和Vademecum灯（1968年）；1963年为Boffi公司设计的Carellone小型厨房，为Comfort公司设计的Elda椅；1964年为阿弗莱克斯家具公司（Arflex）设计Uomo-Donna模数化集装箱；1967年为Sormani公司设计的辅助系统家具；1968年为扎诺塔公司（Zanotta）设计的牌桌（Poker）；1969年为Flexform公司设计的Sessel Tubo椅（见图6.4.11）和为“视觉1”展览设计的生活小区中心。1968年，乔·科伦波为卡特尔公司设计的4867塑料椅（见图6.4.12），是最早以ABS塑料为原料的大型椅子之一，它不仅拥有优美的造型，又具备摞叠的功能，因此非常畅销。

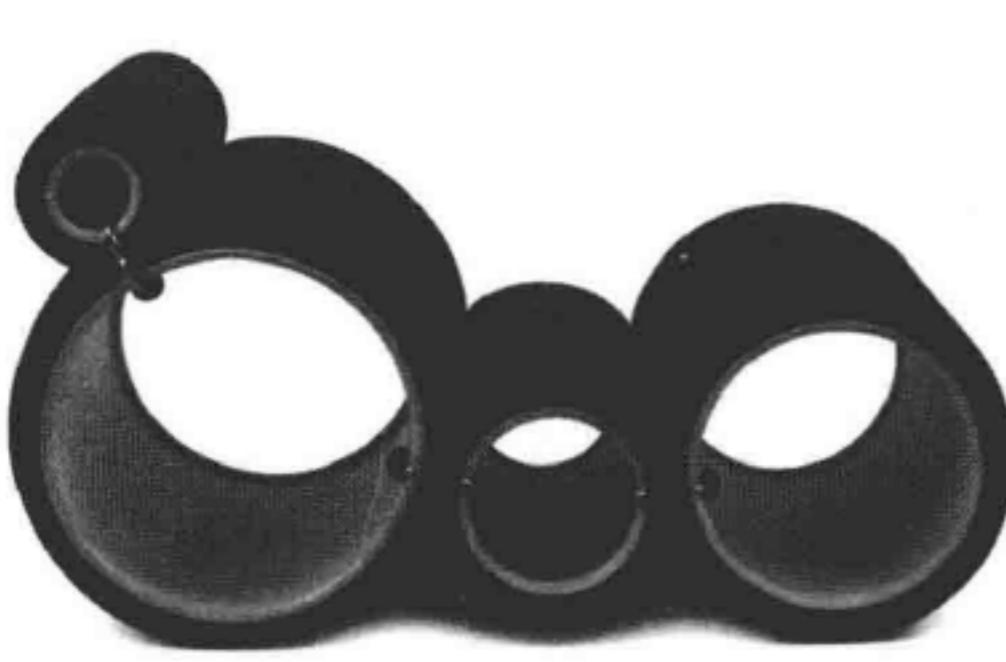


图 6.4.11 Flexform 公司的 Sessel Tubo 椅，
乔·科伦波设计，1969 年

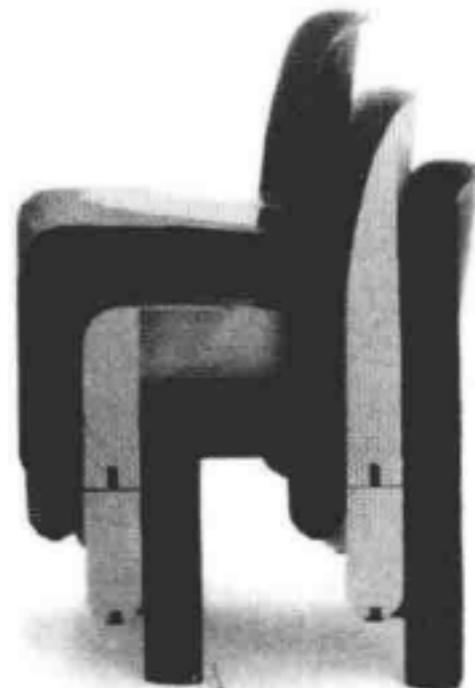


图 6.4.12 卡特尔公司
“4867”塑料椅，乔·科伦
波设计，1968 年

1967年，乔·科伦波获“金圆规”奖，但是好景不长，喜欢飙车的乔·科伦波不幸在1971年的一次车祸中丧生，享年41岁。而第二年，纽约MoMA举办的意大利“新室内景观”展中展出了他设计的“完全家具系列”，为他赢得了广泛的国际声誉，但可惜的是，这件巅峰之作也成了他职业生涯中的遗作。乔·科伦波曾经这么评价自己：“我并不认为自己是名艺术家或是工程师，准确地说，我应该属于认识学家（Epistemologist）。”⁽⁴³⁾

著名建筑师卡洛·斯卡帕的儿子托比亚·斯卡帕（Tobia Scarpa）于1960年和他的妻子阿弗拉（Afra Scarpa）在蒙特贝卢那（Montebelluna）创立了一家设计和建筑工作室。托比亚早期的设计生涯是在维尼尼玻璃生产厂度过的，夫妻俩最初是在威尼斯建筑学校认识的，而卡洛当时已经是对材质探索得相当出色的建筑师了。受到父亲的影响，斯卡帕夫妇的设计也以注重材质著称。

托比亚·斯卡帕对于高品质的产品设计充满信心，他曾说：“你常常并不清楚一件产品设计真正怎样，它必须经受时间的考验。”1961 和 1962 年，他们分别为加维纳公司（Gavina）设计了 Bastiano 沙发和 Vanessa 床；为卡西纳公司设计了 Modell 917 椅（1963 年）和 Soriana 椅（1969 年）；为弗劳斯公司（Flos）设计了 Fantasma 落地灯（1962 年）、Biagio 台灯（1968 年）和 Ariette 1-2-3 吊灯（1973 年设计，用半透明的纤维制作，以虚化光线）。1970 年斯卡帕夫妇获得了“金圆规”奖。

五、时尚化的家用品生产

意大利家族式中小乡镇企业是意大利高设计发展的坚实后盾。这些企业规模都很小，有的甚至只有 4~6 名员工，机动性相当强，非常适合小批量化生产，为那些试验性设计提供了得天独厚的条件。这些企业中有一些与激进主义运动的设计师保持了相当密切的联系，如卡西纳公司（Cassina）、鲍彻诺瓦公司（Poltronova）和古拉姆公司（Gufram）。

鲍彻诺瓦公司成立于 1957 年，现在公司位于 Montale。该公司和激进主义设计师有广泛合作，如埃罗·索托萨斯、阿齐苏姆工作室、超凡工作室和 DDL 设计事务所的成员等。1970 年，鲍彻诺瓦公司生产了索托萨斯设计的灰色家具（Mobili Grigi）、Elledue 纤维玻璃床和 Ultrafragola 纤维玻璃镜子等。1977 年，生产了超凡工作室设计的 Desino 桌，它是激进设计的经典作品。20 世纪 80 年代公司还生产了设计师朗·阿拉德（Ron Arad）、普罗斯佩罗·拉索洛（Prospero Rasulo）、米凯莱·德卢基和弗兰克·拉吉的作品。

1966 年，成立于 Balangero 的家具生产企业古拉姆公司，其产品都是由激进主义设计师和设计团体成员做的，包括：Studio 56、Srtum 社团、多洛克（G. Drocco）和迈罗（F. Mello）的 Design Duo 社团，以及设计师皮埃罗·吉拉迪（Piero Gilardi）。1968 年，作品 Multipli 的限量发售，为公司定下了超现实主义的基调。1971 年生产了由 Strum 社团成员克莱蒂（G. Ceretti）、德洛斯（P. Derossi）、罗索（R. Rosso）设计的 Pratone 人工草坪（Turf），采用了新型聚亚胺酯（Polyurethane）塑料。同年，生产了 Studio 65 设计的 Bocca 沙发。1978 年，古拉姆公司开始为影院、剧院、宾馆和大学设计并生产家具。

另一方面，大多数家用产品生产企业并没有盲目追随那些激进的文化运动，依然从意大利的社会现实入手，更多地对产品功能方面加以考量，当然，这些工厂也巧妙地把文化创新带来的新型设计表现手法融入工业产品生产当中。这些生产企业（特别是家具和灯饰）的产品一部分流入欧美发达国家大城市中的高收入家庭，另一部分也销往意大利北部大工业城市，悄无声息地改变着渐渐富裕起来的意大利现代家庭。这些类似艺术品的产品设计，一方面张扬了意大利设计师的独特个性，另一方面也成功铸就了国际社会对意大利设计高质量、高价格、高审美品位的心理认知。

在现代家具创新方面，除了具有悠久历史的贝尔尼尼公司（Bernini）和卡西纳公司（Cassina）和前文提到过的加维纳公司（Gavina）以外，扎诺塔家具公司（Zanotta）、德里亚得家具公司（Driade）、卡皮里尼公司（Cappellini）也有突出的贡献。

1954年，扎诺塔家具公司（Zanotta）在米兰成立。当创始人奥莱里奥·扎诺塔（Aurelio Zanotta）经历了十年的家具生产后，1965年，他看到了维利耶·兰德尔斯（Willie Landels）设计的无框架椅，于是决心生产富有创造性的家具产品。这便是名叫 Throw Away 凳子的产品的由来。奥莱里奥·扎诺塔因此成为先锋派设计师中的一员。曾组织纽约现代艺术博物馆意大利“新室内景观”展的埃米利欧·安巴兹这么评价该企业：“很难想象如何写好一本没有扎诺塔公司产品的意大利设计史。”足见其在设计史中的地位。为该公司做过设计的有：DDL 设计事务所、卡斯蒂廖尼兄弟、安佐·马利、布鲁诺·穆纳里等。1968 年生产的 Blow 椅（DDL 设计事务所设计）和 Sacco 椅（Gatti/Paolini/Teodoro 设计）在国际市场上特别畅销。

1968 年，安东尼娅·阿斯托里（Antonia Astori）和阿德拉德·阿瑟比（Adelaide Acerbi）在皮亚琴察（Piacenza）创建德里亚得家具公司（Driade）。1984 年，受到孟菲斯社团的影响，举办了 Aleph 作品展，展出了斯塔克的 Costes 酒吧椅。20 世纪 90 年代，举办了 Atlantide 作品展，马科·罗马涅利、罗德佛·多尔多尼、葛希克（K. Grcic）的作品参展，为年轻而关心价格的消费者设计了简洁直观的产品。1996 年，发行杂志 *Driade Edizioni*。

公司创办人安东尼娅·阿斯托里于 1942 年出生于米兰的迈苏（Melzo），是位女性家具和展示设计师，因其 20 世纪六七十年代的卧室、工作室、厨房、浴

室等的系统化设计而闻名。其作品包括：Driade 1 系统（1968 年）（见图 6.5.1）、Oikos 1 系统（1972 年）、Oikos 2 系统家具（1980 年）等。1981 年因为 Driade 设计的企业标识“Op-Art”和市场策划荣获“金圆规”奖。

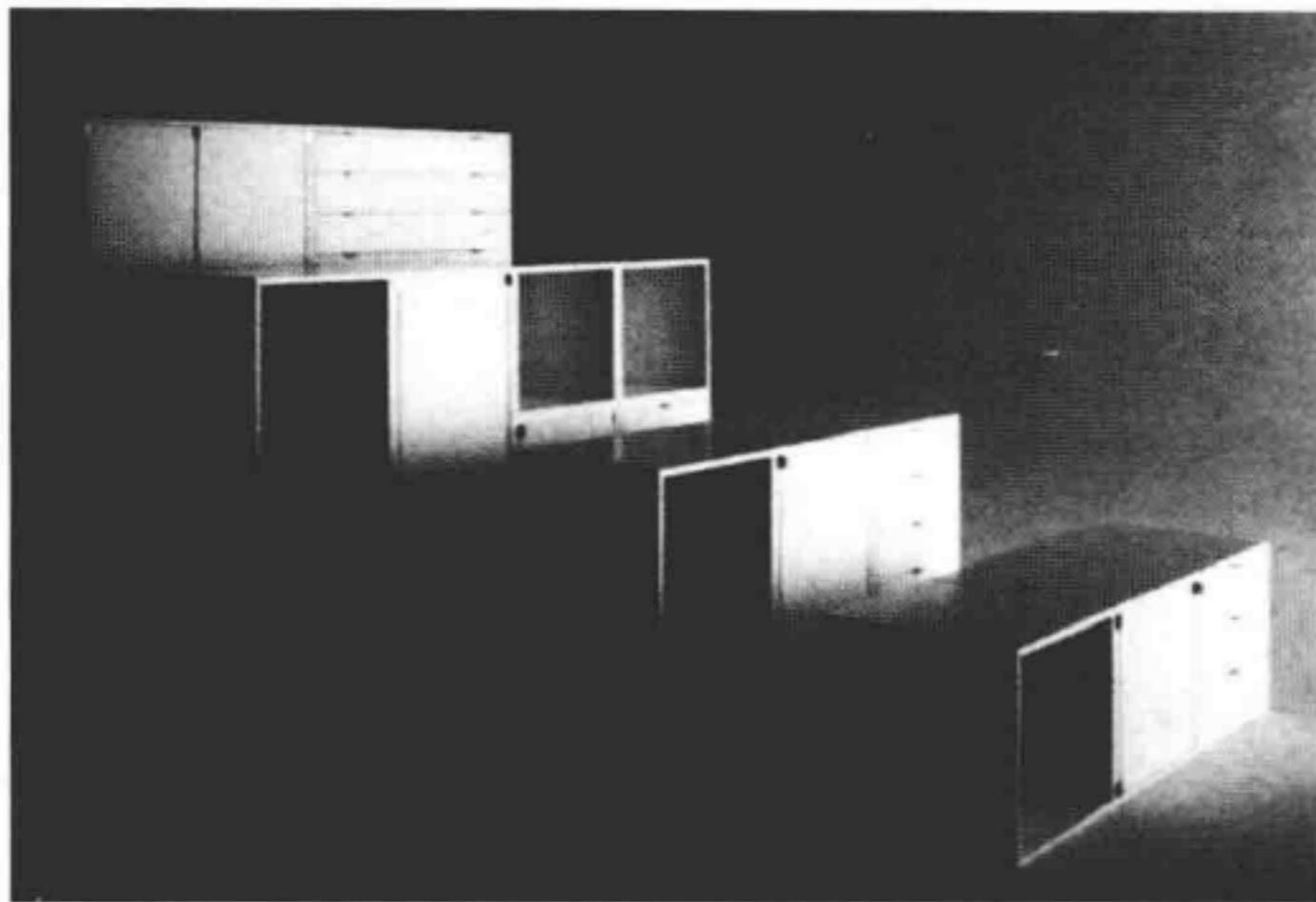


图 6.5.1 德里亚得家具公司“Driade 1”系统家具，安东尼·阿斯托里设计，1968 年

意大利家具生产企业卡皮里尼公司（Cappellini）于 1946 年在 Arosio 创建，原先是家生产手工家具产品的企业。20 世纪 60 年代开始转向现代家具的生产，渐渐以生产时髦家具闻名，产品大多属于流行的极简主义风格。卡皮里尼公司发现并培养了一批年轻的外国设计师，如纽森（M. Newson）、詹姆斯·艾尔文（James Irvine）、埃斯林格（W. Aisslinger），另外还有本国的米凯莱·德卢基、罗德佛·多尔多尼、阿贝托·梅达、吉里（A. Gili）、里索尼（P. Lissoni）等。1987 年，卡皮里尼公司与保拉·纳沃内、罗德佛·多尔多尼创建了企业的附属机构 Mondo，专门生产经典的传统家具，以复兴传统家具生产技术（如编织）。

20 世纪五六十年代，塑料、橡胶成为现代家用产品设计用材上的突破口，上一章提到的阿弗莱克斯家具公司（Arflex）、卡特尔公司（Kartell）、阿特米德灯具公司（Artemide）和布斯内利工业集团（Gruppo Ind. Busnelli）都是这类企业的佼佼者。七八十年代，塑料橡胶产品的研究与开发依然在继续，更多的新型塑料（如聚亚胺酯）、玻璃、金属（特别是不锈钢）被发掘出来，应用到家用产品生产领域，于是与之相关的新设计手法成为这一时期的亮点。

例如 B&B 意大利亚公司就在冷发泡聚亚胺酯（Cold-Foamed Polyurethane）材料创新上有突出的贡献。1974 年公司初创时原名为“C&B 意大利亚”，1966

年由塞萨·卡西纳（Cesare Cassina）和彼德罗·布斯内利（Pietro Busnelli）共同创建。后者和他的兄弟弗郎哥（Franco）组建的 Fratelli Busnelli fu Giuseppe 公司，在意大利布利安萨地区（Brianza）保持着家具制造业的龙头地位。两兄弟在参观了伦敦的国际塑料展（Interplast）之后，开始着手研究聚亚胺酯（Polyurethane）泡沫塑料——一种适合于流水线生产，不依赖熟练家具手工艺人的，具有生产革新意义的材料。1968 年，建立研发中心，由弗朗西斯克·宾法里（Francesco Binfare）领导。在离开弗郎哥后，彼德罗开办了 C&B 意大利亚公司，拓展这些新型生产工艺。1966 年马里奥·贝利尼设计的 Amanta 椅和 1969 年加埃塔诺·佩谢设计的 Up 座椅系列都是在 B&B 意大利亚研发中心研制出来的。

在设计师乔·科伦波、卡斯蒂廖尼兄弟、阿奇苏姆社团的设计师们，以及加埃塔诺·佩谢的协助下，C&B 意大利亚公司发展得相当迅猛。其结果是，与卡西纳公司（Cassina）形成了激烈的竞争——因此，1974 年，切萨雷·卡西纳退出，公司更名为“B&B 意大利亚”（第二个“B”是银行“Banks”一词的缩写，指银行收购了卡西纳的股份）。B&B 意大利亚公司也相当重视公司的广告宣传，聘请了包括特拉巴齐（E. Trabacchi）、鲍勃·诺达、维格里亚多（R. Svegliado）、皮耶鲁吉·塞利和托斯卡尼（O. Toscani）在内的著名平面设计师为该企业策划形象。该公司 80% 的产品销往世界各地。

家用品生产企业阿莱西公司（Alessi）是意大利设计主导型现代家用产品生产企业的典范，在不锈钢制品的设计研发上，特别是用这些材料做高设计类产品方面有着非凡的成就。该企业的设计主导模式被意大利企业竞相模仿，其产品在国际市场上也有相当高的知名度。阿莱西公司成立于 1921 年，由焦万尼·阿莱西（Giovanni Alessi）在意大利的奥美良市（Omegna）创建，早年以镀镍银、镀镍金为工艺基础的高档金属餐具生产为主。1927 年，开始将注意力集中于家用品的生产，大部分产品采用镀镍铜、镀银铜、德国银等作为产品生产的材料。其产品包括各式各样的餐桌上用品，由奥地利的一家名为 Berndorf Krupp 的公司设计。

公司真正注重产品设计形象的塑造，是从 1932 年焦万尼的儿子卡罗（Carlo）执掌该企业时开始的。卡罗本人就是设计专业出身，1945 年公司生产的 Bombé 餐具就出自卡罗之手。由于战后镍银和铜的短缺，阿莱西公司转向生产以不锈钢材压制产品（1934 年 Lagostina 公司已经运用了此项技术）。

1964 年以后，几乎所有的产品都是利用该材料生产的。20 世纪 50 年代，意大利像 Lagostina 公司、Dervas 公司和阿莱西这样的公司，都开始聘用主任设计师，以便同传统企业抗衡，这类企业有：丹麦的格奥尔·延森工场（Georg Jensen）、De Forenede Jernstoberier 公司和德国的 Württembergische Metallwarenfabrik 公司。紧接着，阿莱西公司走出了至关重要的一步：进军美国市场。现在其产品品种繁多，从厨房用具和压制成型的盘子，到统一在 Alessi Officina 品牌之下的特殊产品设计，这些特殊产品被包含在 1983 年发布的“企划 6”（Programma 6）项目中。另外阿莱西公司邀请了十一位世界级建筑师设计茶具和咖啡用具，其中包括亚里山德罗·门迪尼和建筑师米切尔·格雷夫斯等。在设计总监门迪尼的带领下，阿莱西将企业目标定为培养研究和实验能力，从大批量工业生产的限制中解脱出来。素有“法国设计怪才”之称的飞利浦·斯达克（Philippe Starck）在阿莱西公司做的设计颇受欢迎，其中包括酷似外星人造型的 Juicy Salif 榨汁器（见图 6.5.2），这个“众人皆知之，许多人有之，但无人用之”的产品被限量生产了 9 999 件，几乎成为阿莱西公司的标志性产品。

意大利家具生产厂家菲亚姆公司（Fiam）于 1973 年由维托里奥·利维（Vittorio Livi）创建，在使玻璃成为独立的设计元素而非辅助材料方面有突出的贡献。它也是意大利家具生产厂家的玻璃供应旗舰公司，具备从吹塑成型到激光切割等各项生产能力。如 1984 年，利维设计的 Ragno 玻璃桌，是设计史上第一件完全由单片玻璃弯曲成型的家具；另外还有希尼·波丽和土武片柳（Katayanagi Tomu）设计的 Ghost 玻璃椅（1987 年）（见图 6.5.3）；马西莫·莫罗齐设计的 Hydra 桌和丹尼·兰（Danny Lane）设计的 Shell 桌、Atlas 桌。著名的法



图 6.5.2 阿莱西公司“Juicy Salif”榨汁器，飞利浦·斯达克设计

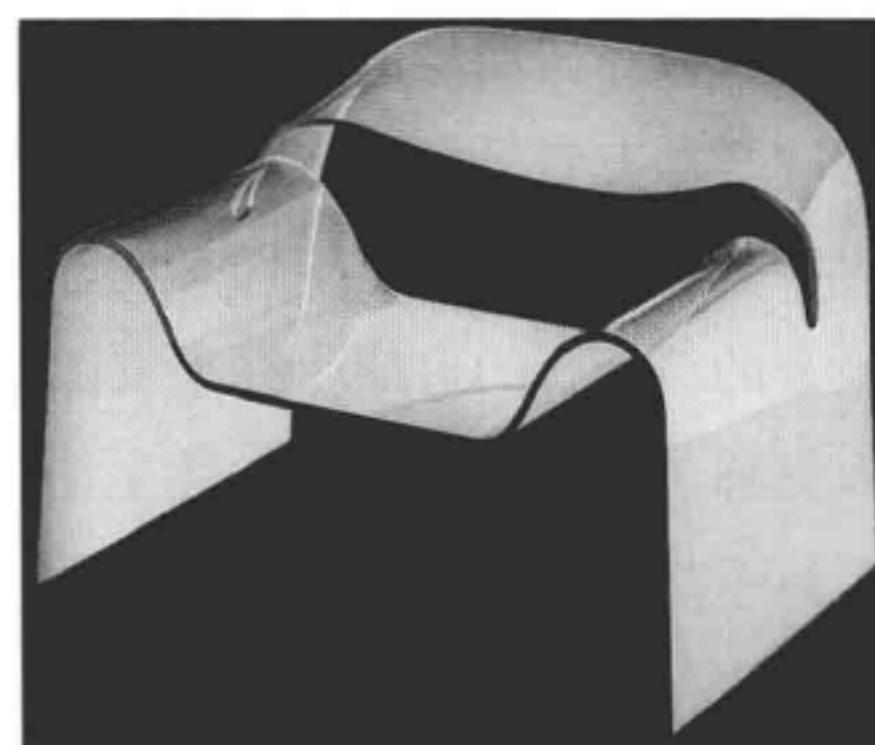


图 6.5.3 “Ghost”玻璃椅，希尼·波丽和土武片柳（Katayanagi Tomu）设计，1987 年

国设计师斯塔克也于 1992 年设计了 Illusion 桌；朗·阿拉德设计的 Cler 玻璃柜厨（1996 年）也相当有名。

六、时装设计与设计师

第二次世界大战后，服装和佩饰产品已经不再是简单的生活必需品，人们对它提出了更高的要求，希望能通过服饰体现个人的修养和品位。服饰产品在人们（特别是女性）的生活当中变得越来越重要，其风格变化的节奏也越来越快。在此过程中，法国巴黎得天独厚的文化艺术氛围使其成为世界时装设计、制造和发布的中心。而 20 世纪六七十年代的意大利也渐渐在国际上树立了自己的地位，其服饰设计和生产也开始向时尚化发展。

前文曾经提到，法国巴黎的服装设计主要靠文化支撑，而意大利时装业则更多地依赖其坚实的纺织品制作工艺技术和灵活的中小家族式企业生产模式。以下就介绍一些该时期出现的知名企业和品牌。

首先是 Iceberg 时装品牌。1961 年，乔里安娜·盖拉尼（Giuliana Gerani）和她的丈夫斯万诺（Silvano）在意大利东海岸的小城创建了一家小型公司。他们于 1973 年创建了 Iceberg 品牌。品牌创立初期，意大利整个服装业正朝着“时装化”的方向发展。因此他们把设计看得非常重要。在企业内部，乔里安娜负责设计，而她的丈夫负责管理和销售，两人配合得相当默契。他们知道品牌必须有自己的风格才能够生存，于是，Iceberg 被塑造成一种轻松活泼的风格。如 20 世纪 80 年代末期，他们推出了织有卡通造型的毛衣，受到追求新奇的消费者的追捧。乔里安娜非常钟爱设计，她常常从电影或是旅行中获取灵感，努力思考现代女性生活的态度，以改善她的设计。现在她公司的员工达 430 人，但是平均年龄低于 30 岁。这也是这个品牌富有朝气的原因所在。

1973 年，基罗姆贝迪创建了与 Iceberg 时装品牌类似的 Byblos 品牌。在美国年轻设计师约翰·巴特莱特（John Bartlett）的参与下，Byblos 树立了轻松自由，适合年轻人的品牌形象。巴特莱特获奖无数——1991 年获得“羊毛制品裁剪奖”；1994 年获得 CFDA 颁发的“设计新人奖”，这是该奖项第一次被授予男装设计师；1996 年和 1997 年连续被提名为 VH-1 “最佳

男装设计师”。从 1981 年开始，Byblos 时装公司驻英国分部的总监被称为“Byblos 男孩”——即凯斯·瓦尔迪（Keith Varty）和阿兰·克莱维尔（Alan Cleaver），两人都是英国时装设计师，但对意大利设计的认识却颇有见地，1990 年，他们在《时尚》（Vogue）杂志上表示：“我们没有什么预算——没人能说清楚我们在面料上花了多少钱。意大利人对时装品质的重视程度会使你大开眼界，在英国却截然不同。在意大利，设计师总是被作为明星来对待。”

意大利的时装设计和发布主要分布在米兰、佛罗伦萨和罗马三个大城市里。因此，在任何想创立自己品牌的时装设计师眼里，在这些城市开设时装店都是树立品牌必不可少的一步。著名的费奥卢希时装品牌（Fiorucci）就是如此。1967 年，埃里奥·费奥卢希（Elio Fiorucci，1935—）在米兰创建第一家时装店，之后便成立了时装、配件生产企业费奥卢希公司（Fiorucci）。1974 年，费奥卢希品牌时装店在米兰的 Torino 大街开张。两年后，费奥卢希时装店在纽约开张。20 世纪 70 年代，费奥卢希时装店已经遍布世界各地，成为国际知名品牌。1990 年，日本的 Edwin International Inc. 购买了费奥卢希的商标，埃里奥·费奥卢希继续担任创意指导（Creative Director）和 PR（公共关系）经理，并开始进口奥斯·克拉克（Ossi Clark）和詹德拉·罗德斯（Zandra Rhodes）设计的时装，也发展费奥卢希自己的设计作品。（见图 6.6.1）

另一个古老的米兰皮具品牌特鲁萨迪皮革公司创立于 20 世纪初。同世纪 70 年代，尼古拉·特鲁萨迪（Nicola Trussardi）接管了父辈留下的这个家族式企业，该品牌渐渐在国际上崭露头角。1973 年，在妻子马里亚卢萨（Marialuisa）的帮助下，尼古拉·特鲁萨迪设计制作了他的首套皮件精品，获得了极大的成功。尼古拉喜欢艺术收藏，时常举办画展，并坚持在米兰这个时尚业中打拼。20 世纪 80 年代，他通过与娱乐文化圈和世界名流合作提升自己的品牌，获得了惊人的成绩。



图 6.6.1 埃里奥·费奥卢希的设计作品

在皮包及配件的设计生产方面，博洛尼亚（Bologna）的富贵鸭公司（Mandarina Duck）是意大利的旗舰企业。该品牌创立于 1968 年。1977 年，在这类产品市场以天然材质和纯色占主流的情况下，富贵鸭主动形成了自己的一套理论。它的产品色彩和款式品种繁多，产品制造大多采用厚重的复合材料，树立了富贵鸭品牌的形象，从而取得了巨大的成功。公司坚持开发新型材质，取得了八十多项专利，与知名设计师合作是该公司成功的秘诀。在马里奥·特里马齐（Mario Trimarchi）的主管下，邀请米凯莱·德卢基工作室发展了企业的平面形象和专卖店展示。富贵鸭公司在核心产品取得成功的基础上，生产了一些小型产品，如时钟、笔、织品等。如今，富贵鸭品牌已成为和菲亚特 500、TS 502 收音机、可口可乐瓶一样的精品。

Genny 品牌于 1961 年创立。1980 年在丈夫去世后，多纳特拉·基罗姆贝迪（Donatella Girombelli）成为公司董事会主席。她追求长远战略，聘请许多知名设计师做设计：范思哲（Gianni Versace）、克劳德·芒塔纳（Claude Montana）、克里斯蒂安·拉克罗斯（Christian Lacroix）、多门西奥·多尔斯（Domencio Dolce）、斯特法诺·贾巴纳（Stefano Gabbanna）、雷贝卡·莫塞斯（Rebecca Moses）等。她喜欢阅读世界名人传记和东方哲学，非常善于思考。Genny 不仅具有裁剪精致的特点，也大胆实施改革，因此一直保持着意大利东海岸（安科纳）地区的品牌优势，成为“意大利制造”的代名词。

20 世纪 50 年代前后出道的意大利服装设计师，到了 70 年代开始向巴黎时装设计地位挑战，一些优秀的设计师渐渐成为国际明星。如瓦伦蒂诺（Valentino）、乔治·阿马尼（Giorgio Armani）、克里齐娅（Krizia）、齐安弗兰克·费里（Gianfranco Ferre, 1944—）和奥塔维奥·米索尼（Ottavio Missoni），以及中国人熟识的著名设计师范思哲（Gianni Versace）等。

时装设计师瓦伦蒂诺（Valentino Garavani）于 1932 年出生于 Voghera，曾在米兰艺术学院（Accademia Dell'Arte）学习法语和时装设计。1950 年，瓦伦蒂诺开始成为詹·德塞斯（Jean Desses）的助手，后者是一名希腊的女装设计师，特别擅长长慢式的服装设计。五年后，他又为盖·拉洛齐（Guy Laroche）工作，成为艾伦·加利茨（Irene Galitzine）王妃的专职设计师。1959 年，在罗马的 Condotti 开办时装工作室。两年后，举办了第一个个人作品推介会。1962 年，第一个作品展，因在 Palazzo Pitti 的佛罗伦萨时装展上展出幽雅

而华丽的西装而出名。1967 年获“金圆规”奖。1971 年，在罗马开办男装店、Valentino Piu 店（织品，装饰构件）。

瓦伦蒂诺经常在时装设计中使用红色，艺术史学家费德里克·兹里（Federico Zeri）形容他这种红色时说：“不是朱红，也不是大红，而是瓦伦蒂诺红。”（见图 6.6.2）1984 年，他为意大利奥林匹克运动会代表队设计了服装。1994 年，举办纽约个人展，两个星期吸引了 7 万人参观。

1934 年，被誉为软垫肩（Soft Shoulder）和流水套装（Fluid Suit）的建筑师乔治·阿玛尼出生于皮亚琴察（Piacenza）。他曾在博洛尼亚（Bologna）大学学习过医学。1953 年，阿玛尼离开学校到意大利军队服役。1954 年，被某公司聘用为橱窗展示设计师和风格设计师。1957—1964 年，阿玛尼担任 Le Rinascente 连锁店的造型采购员（Former Buyer），负责采购男装。1964—1970 年，他成为 Nino Cerruti 公司的男装设计师。1975 年，在他亲密的朋友塞齐奥·加莱奥迪（Sergio Galeotti）的鼓动下，组建自己的公司——乔治·阿玛尼。1979 年，获纽曼马库斯奖（Neiman Marcus）。

1986 年，阿玛尼谈到他对时装设计的认识时说：“在意大利，时装是富有逻辑性的、理性的和可穿的，我无法使自己沉浸于奢侈的灵感突现等待中。当然，一套新款服装的出现常常是戏剧性的，但是，最后我还是要一个人安静地坐下来，铺开一张白纸，然后做设计。”

乔治·阿玛尼是当之无愧的意大利裁缝之王。他在男女装裁剪方面有相当大的突破，摒弃了传统的紧身外套，采用轻质布料，如羊毛和混纺纤维（Viscose Fabrics），以营造一种柔软而宽松的风格范式。软布料的裁剪需要在裁布料和缝制布料时特别小心，同时还得留意布料的图案。因此，阿玛尼特别重视裁剪的过程——小心处理结构、用人工缝制扣子、人工锁边或镶嵌边线。这些新型外套几乎和衬衫一样柔软，非常适合与 T 恤衫和毛衣搭配。他从不玩弄花招，老老实实地做发布会、做销售，但无疑他设计的服装作品在美国最畅销。



图 6.6.2 瓦伦蒂诺红

阿玛尼常常在作品中使用一些名贵布料，因而其作品显得极其高档。阿玛尼品牌的服装成为世界各地股票经纪人和纨绔子弟炫耀财富的象征。他曾获得过许多奖项，其中包括一个政府最高奖——Grand Ufficiale Dell'Ordine Al Merito Della Republica，并从皇家艺术学院获得了博士头衔，其声名几乎可以和英国建筑师诺曼·福斯特（Norman Foster）和影片 *Twin Peaks* 的导演 David Lynch 齐名。阿玛尼品牌服装常常出现在荣获奥斯卡奖项的影片中，其客户大多都是电影明星，例如：朱迪耶·福斯特（Jodie Foster）、安杰里卡·胡斯通（Anjelica Huston）、马塞里·费弗尔（Michelle Pfeiffer）和罗伯特·德尼洛（Robert De Niro）。他曾为 *The Untouchables* 和 *American Gigolo* 两部影片做服装设计。1990 年 9 月，在威尼斯电影节上，导演马丁·斯克塞斯（Martin Scorsese）制作的一部有关阿玛尼时装作品的 26 分钟短片做了发布。（见图 6.6.3）



图 6.6.3 阿玛尼的设计作品

1996 年，阿玛尼在佛罗伦萨发行 G. A. Story 系列。如今，阿玛尼在洛杉矶拥有一个代表团，专门与那些显赫人士接洽。而 1987 年，阿玛尼本人曾表示：“请不要叫我明星设计师，我喜欢为那些工作的人做设计，因而不得不包

括那些演员们，但这并不是说我要为明星做设计。事实上，我希望为那些勤于工作的人们做设计。”

1933 年，意大利女性时装设计师克里齐娅（Krizia）出生于贝加莫，早先随父母意愿做了老师。她的真实姓名是马里奥希亚·曼德里（Mariuccia Mandelli），在一次谈论妇女虚荣心的哲学式的对话中，为自己起了“Krizia”这个别名。曼德里认为服装是女人的第二层皮肤，每位女人都应该穿出自己所期望的味道。1954 年，克里齐娅为年轻女性设计了她的第一件帽子和裙子，在米兰市中心创立了工作室。从 20 世纪 60 年代开始，将自己设计的服装标志都冠以小动物主题，一年一换。她致力于设计各种不同类型的妇女都可选择的时装，为意大利“成衣”（Ready-To-Wear）设计做出了贡献。1964 年，她在佛罗伦萨举办展览，获得 Critica Della Moda 奖。1970 年，她发布火特裤（Hot Pants）。1971 年，她的作品获 Tiberio D’Oro 奖。1995 年，Krizia. Una Storia 展在米兰举行。

克里齐娅的时装概念不断变化着，以一种睿智清醒地看待一切，常常带有幽默、讽刺和庄严，但是毫无偏见，有胆有识，超前而不极端。她的讽刺效果有时会略微使人感到不安。曼德里深谙辩证的道理，这使得她的设计非常清楚地体现问题的两个方面。她的作品常常是以一件事物中的两个对立面共同存在的。

另一位女性时装设计师劳拉·贝亚基奥迪（Laura Biagiotti，1943—）出生于罗马，曾在大学学习文学和考古学。1962 年，来到一个家族式成衣时装（Ready-To-Wear）公司——她母亲戴利亚（Delia）在罗马经营的服装店——做设计。她曾经与罗贝托·卡布西（Roberto Cappuci）一起工作，后来又和一些著名时装设计师一起工作，最后创建了自己的品牌。1972 年，劳拉·贝亚基奥迪的第一件作品使她成名。导致她成功的因素有很多，高贵的布料、高超的工艺，加上她对文化的理解和深入研究都是其中的重要因素。但是最为重要的是她总要在服装中体现出女性的气息。劳拉·贝亚基奥迪服装品牌采取了意大利思维、国际化战略的经营模式，其产品远销泰国、中国和俄罗斯。1987 年，她被授予“骑士荣誉”，这是意大利总统对她多年在服装方面做出的巨大贡献，以及她使意大利女装闻名于世界所做贡献的奖励。

其作品安详、简洁而空灵，运用些经典的面料和中性色彩，体现出意大

利时装独有的不为销售困扰的自由设计思想。劳拉·贝亚基奥迪具有童话般的生活情趣，她的最著名特点在于她擅长使用开司米羊毛制品。由于她比较钟爱这种服装材料，从第一件作品起一直到现在，都用一种奇怪的方式运用着这种材料，使之成为一种有独特风格的服装材料，这在服装史上是绝无仅有的。因此被英国《泰晤士报》誉为“开司米羊毛皇后”。1988年4月25日，意大利服装界发生了史无前例的大事：三十个中国模特展示了125套由劳拉·贝亚基奥迪设计的经典服装。这些服装用到了中国古老的面料，如真丝等。劳拉·贝亚基奥迪从此被誉为“新马可·波罗”。

贾夫兰科·费里（Gianfranco Ferre, 1944—）出生在米兰附近的Legnano。1969年，毕业于米兰建筑学校。1974年，举办了首次个人作品展。1978年，与弗兰克·马提奥洛（Franco Mattiolo）创建名为贾夫兰科·费里的公司。1989—1996年，成为巴黎著名服装品牌克里斯蒂安·迪奥（Christian Dior）的艺术指导。20世纪八九十年代，贾夫兰科·费里获得了许多时装设计大奖：1985年获Cutty Sark Man'S Fashion奖，1989年获法国时装设计最高奖Golden Thimble，1990年获佛罗伦萨Lorenzo Il Magnifico奖。（见图6.6.4）

20世纪50年代，曾因折线造型（Zigzag Patterns）风格出名的奥塔维奥·米索尼于1969年在Sumirago开办了工厂。1970年，在Bloomingdale'S Dept. Stores开设米索尼流行服装专卖店。1978年，夫妻两人在米兰和纽约办了“Missoni125年回顾展”，从此米索尼成为世界名牌。1993年，奥塔维奥·米索尼的女儿安哥拉·米索尼（Angela Missioni, 1958—）⁽⁴⁴⁾举办了她的第一个作品展，立即引起了服装设计界的轰动，被认为是意大利最有前途的设计师，已经达到了国际水准。1994年，Missonologia回顾展在佛罗伦萨举行。同年，“米索尼140年科技针织王国”展览在世界各地举办，米兰斯卡拉歌剧院邀请老米索尼设计世界著名歌剧的戏服，意大利政府授予米索尼“荣誉市民”。

在米索尼品牌的针织服装里，你可以看到宏观的几何图形创意与微观艺



图6.6.4 贾夫兰科·费里的设计草图

术处理上灵活多样的渗透，被业界称作“图形中有色彩，色彩中有图形”。1997年，米索尼夫妇被推选为世界工业最高荣誉设计协会的评审委员。奥塔维奥·米索尼对自己公司的锯齿样图形感到荣耀，这种图形代表了他们的奋斗历程，也是他们事业取得成功的起点。

1950年，时装设计师罗密欧·吉里（Romeo Gigli，1950—）出生于Faenza。20世纪70年代初，毕业于建筑学校，后周游亚洲、北非和南美。1979年，效力于纽约的Dimitri公司。后来他回到意大利，在Callaghan做设计。20世纪80年代，吉里受拜占庭女皇Theodora服饰的启发，多设计豪华的、黄金袖口的时装。1984年，他开办了首次作品展。1985年，他与Zamasport公司合作做设计。1986年，吉里首次推出男装展，进入国际市场。1988年，他在米兰创建罗密欧·吉里公司。1989年，他与厄米内基多·兹纳（Ermenegildo Zegna）合作，在巴黎办展览。吉里的作品往往风格简约，去除垫肩，追求柔软的、女性化的不规则领口和高腰设计风格，在巴黎掀起一股时尚风。1990年获Woolmark奖。1997年，日本投资者扶持罗密欧·吉里公司。

时装设计师、家具、产品设计师特里·佩克拉（Terri Pecora，1958—）出生于美国的爱达荷州，在Pasadena的设计艺术中心学习服装设计。1989年，定居意大利。1991年，在米兰开办工作室。1996年，与玛丽雅安·德朗德（Marian De Rond）一起创建Plumcake儿童服装公司，主要生产儿童用具，致力于为儿童创造舒适的成长环境。

1977年，安娜·莫里纳利（Anna Molinari）在丈夫的协助下开办了一个小型针织厂，生产以Blumarine为品牌的针织品。安娜·莫里纳利喜欢蓝色，因此将自己产品取名为Blumarine——意大利语为蓝色的海洋之意。1980年，安娜·莫里纳利第一次参加MODIT展（米兰商会举办的每年两次的国际性服装展），就被评为“本年度最优秀设计师”，从此红极一时。20世纪80年代末，安娜·莫里纳利每次在作品发布会上都用色彩鲜艳的玫瑰图案作为主体，因此被人称为“玫瑰女王”。

意大利时装设计界的怪才范思哲是国际知名的重量级设计师。1978年，他创建公司，设计女装和男装。1992年，为影星Elton John设计服装。同年，在纽约的时装协会上举办了Versace：Signatures回顾展。1997年，范思哲在迈阿密（Miami）被人谋杀，结束了他短暂的设计生涯，品牌设计落在了他的妹

妹多纳泰拉（Donatella）的身上，而管理则由范思哲的兄弟圣托（Santo）主持。范思哲从 20 世纪 80 年代开始，获得了许多奖项，如 1982 年、1984 年、1990 年的 Occhio D’Oro 奖，1983 年、1988 年的 Cutty Sark Award 等。其作品风格极尽华丽铺张，但有时他也会设计些永恒的、黑色的、线条幽雅的晚装。其代表作品有：1981 年的 Gianni Versace Donna 香水、1984 年的 Versace I’Homme 芳香剂、1991 年的 Versus 香水和 1991—1992 年的女装等。



第七章 国际化浪潮中的新锐设计（1986年至今）

随着反设计运动的衰落和国际新设计潮流的兴起，自 20 世纪 80 年代中后期开始，意大利设计的国际化趋势日益明显，主要通过这么几个方面表现出来：一是意大利的本土设计师和设计组织向外国输出设计，如著名汽车设计师焦尔杰托·朱贾偌为德国大众汽车公司设计汽车造型（VW 高尔夫汽车），为尼康公司设计 F5 相机（1988 年设计，是最早配备自动对焦系统的相机）（见图 7.1）；室内和家具设计师加埃·奥伦蒂为法国蓬皮杜艺术中心设计现代艺术博物馆，以及 Musee D'Orsay 的室内设计；维涅利夫妇（Massimo & Lella Vignelli）为美国航空公司（American Airlines）设计企业形象，为纽约市设计地铁系统图，等等。

另一方面是各国优秀设计师、设计组织向意大利输入设计。有来自日本的设计师吉太寿行（Toshiyuki Kita）、仓又思郎（Shiro Kuramata）和细江功雄（Isao Hosoe），来自法国的飞利浦·斯塔克，来自德国的里夏德·扎佩尔，也有来自英国的佩里·A·金和乔治·斯沃顿（George Sowden）等设计师。20 世纪 80 年代以来，他们为意大利生产企业和设计组织做了大量知名设计。

再者，就是生产企业间、设计师和设计事务所之间的国际合作越来越密切。



图 7.1 尼康公司的“F5”相机，焦尔杰托·朱贾偌设计，1988 年

1991 年秋，荷兰飞利浦公司形象部主任斯特凡诺·马尔扎诺（Stefano Marzano）和意大利阿莱西公司总顾问设计师门迪尼在格罗宁根会晤，达成了小型家电产品的合作意向，共同推出咖啡壶、榨汁机、烤面包机等产品，如 1996 年门迪尼设计的烤面包机销售业绩不俗。众所周知，阿莱西是个具有后现代主义流派性质的小型企业，而飞利浦公司则是现代主义生产经营理念的杰出代表，两者在世纪末合作的确是个奇迹，也是意大利设计国际化的象征。

在国际化浪潮中，意大利设计在世界设计界的地位越来越不容置疑。国外一些高层次消费产品生产企业深知，只要是意大利设计师做的设计，将意味着产品更容易进入市场，销售价格也会更高，因此，美国、德国、法国和日本等国的许多企业都积极聘请意大利设计师为他们做设计。但是，与此同时，意大利的设计个性也渐渐淡化，特别是在跨国经营的生产企业和设计事务所里，从产品造型上已经很难看出是出自哪国设计师之手了。

一、新设计和波乐德主义运动

意大利设计的叛逆风潮，事实上在 20 世纪 80 年代初已经逐渐式微，而 20 世纪 60 年代中期开始的这场几乎是艺术方式的设计运动，仅仅延续了十多年的时间。即便如此，意大利突出的设计形象毕竟已经在国际上牢固地树立了起来。而孟菲斯社团的出现既是这场运动的高潮，也是意大利设计走向国际化的开始。孟菲斯社团与企业的广泛合作，以及社团内部成员的国际化倾向，明确地划分了它与阿奇米亚社团的界限。孟菲斯社团第二代成员（又称后孟菲斯时代设计师），如马西莫·艾奥萨·吉尼将目光更多地放在市场开拓上。这些设计师与一些走设计主导路线的生产企业合作，循着孟菲斯原有的设计创作思路，将一些具有孟菲斯风格的产品推向国内外高层次消费市场。

20 世纪 80 年代，门迪尼一方面继续为阿奇米亚社团做设计，同时，他也是家



图 7.1.1 阿莱西公司“安娜”起瓶器，亚里山德罗·门迪尼设计，1994 年

用品生产企业阿莱西公司的设计总监。1994 年，为阿莱西公司设计的安娜起瓶器，就是新设计的经典之作（见图 7.1.1）。在此期间，门迪尼策划了几个著名的设计项目，如策划“茶壶与咖啡器皿广场”，聘请世界各地的知名建筑师参与设计。另外，他也大胆起用像古伊多·文图里尼（Guido Venturini）和斯特法诺·乔万诺尼（Stefano Giovannoni）这样的年轻人为阿莱西公司做设计，使阿莱西公司成为新一代设计师发展的庇护所。

1954 年，斯特法诺·乔万诺尼出生于 La Spezia，他是新锐设计师中较为出众的一位。1985—1989 年，在为阿莱西公司做设计之前，斯特法诺·乔万诺尼与古伊多·文图里尼合作建立“金刚设计工作室”（King-Kong）。在与古伊多·文图里尼合作的过程中，乔万诺尼曾表示：“我们从不怕被人认为我们的作品粗俗。”1987 年，他们为阿莱西公司设计的 Girotondo 系列，销量超过一百万件，是新设计风格作品的典范。

正是新一代孟菲斯成员、阿奇米亚设计师和门迪尼领导的阿莱西年轻的设计们改变了 20 世纪 80 年代中期以后的意大利设计面貌。这些设计师的作品轻松、活泼、富有朝气，同时也象征着时尚品位，因此形成了以反对纯功能主义为思想核心的所谓“新设计”（Nuovo Design）风格。显然，“新设计”是“反设计”和“激进设计”运动思想的延续，也是世界设计发展的一个新动向。

但是，新设计又并非反设计和激进设计原封不动的翻版，相反，新设计的核心思想是要对反设计和激进设计中艺术式的虚无表达进行彻底的矫正。艾里亚斯家具公司（Alias）的负责人卡洛·弗罗里尼（Carlo Forcolini）在他曾负责过的一份极“左”的日报 2 *Quotidiano Dei Lavoratori* 上，追忆他与维科·马吉斯雷蒂在一起的工作经历：“到了 1973 年，疯狂思想已几近尾声了，我想是回到现实中的时候了，这种想法得归功于维科·马吉斯雷蒂，他和我同住一栋楼。在我的回忆中，我们的工作相当奇怪，我常常拿一些非常荒谬的设计去他的工作室，他觉得很有趣，或许是因为这些作品打破了他工作室的沉闷气氛吧。我记得维科·马吉斯雷蒂看到我设计的第一盏灯时的情形，他流露出些许严肃，又带有慈父般的笑容。这是一个像长长钓鱼竿的造型，灯泡在长杆的一端，而电线从长杆的另一端伸出，这样一来你就可以坐在椅子上，上下摇动灯泡了。多愚蠢的想法啊！维科·马吉斯雷蒂让我继续下去，把这盏灯的所有细节都在图纸上表现出来，于是紧接着问，要这玩意儿做什么？”

1986 年，十五名建筑师和马西莫·艾奥萨·吉尼（Massimo Iosa Ghini）的公司一起在博洛尼亚（Bologna）组织了一场产品设计和建筑设计的新运动——波乐德主义运动（Bolidismo movement）⁽⁴⁵⁾。这些年轻设计师喜欢新鲜易变的事物和快节奏的生活作风，其思想根源可以追溯到意大利的“未来主义”运动和美国的流线型风格。1986 年艾奥萨·吉尼为 Moroso 公司设计的 Diamics Collection，以及纽约波乐德（Bolido）舞蹈俱乐部便是这种风格的作品。具有讽刺意味的是，这种风格运动也与其倡导的作风一样稍纵即逝——20 世纪 90 年代便走向衰落。

1959 年，马西莫·艾奥萨·吉尼出生于博洛尼亚，童年时非常热衷于画战争题材和戏剧题材的漫画，8 岁时创办了一份小报纸，一部分是文字，一部分是卡通。“与人交往时我总是感到不安，因为我非常害羞。”后来，他进入艺术学校学习美术，继续画他的卡通。但是他却没有成为专业的卡通画家，这是因为他认为卡通画家通常需要一些波希米亚情调，而自己却不具备这样的条件。

1981 年，马西莫·艾奥萨·吉尼成为 Zak-Art 设计组织的成员之一。1982 年，在米兰和佛罗伦萨学习建筑。这段时间，他被卡通式的意大利法西斯建筑深深地吸引住了，常常摇摆于卡通和建筑之间。1985 年，他效命于 RAI，做过一个名为“Obladi Oblada”的电视节目，也做过场景设计师。他试图把自己设计的椅子搬上银幕，认为电视是他的摇篮，因为电视图像和卡通形象类似，在某种程度上，观众并不是以三维的方式来看电视的。

1986 年，艾奥萨·吉尼与孟菲斯社团合作，开始了他的专业产品设计生涯，同时和博洛尼亚的其他建筑师一起发展波乐德主义运动。他坦言：“这是一种策划，作为一个团体，而不是个人，我们更显得强大，能吸引更多媒体的注意。波乐德主义运动的特点是：只有一种原则、一个方向，以保持其单纯性，而不至于被众多的发展方向消融。”⁽⁴⁶⁾

马西莫·艾奥萨·吉尼早期设计风格较激进，有些像波普风格。他常常从电视节目中截取图像，然后拼粘成作品。在喜欢上法西斯建筑以后，艾奥萨·吉尼开始运用一些未来主义的风格要素。从此，他开始深入彻底地研究平面设计，以找到未来主义概念的源头。在此过程中，他发现了俄国的结构主义和美国的流线型风格，这在当时的意大利并不被人广泛认识。

美国的流线型风格深深地影响了马西莫·艾奥萨·吉尼，他意识到流线型是具有功能主义思想的，但由于它是在美国那样的生活背景下产生的，因此，所谓的功能主义又有所不同。从此，他开始坚信设计不仅仅是一种现实结论，它更应该成为人们交流的手段。同时他也把这种观点应用到了意大利设计界，“我想如果美国这么对待设计，于是形成不同的功能表达，是不是可以说设计的理性尺度不绝对必要呢”？

当时的马西莫·艾奥萨·吉尼还是学生，没能力把他的这些观点付诸实现。他不停地编写、绘制侦探故事，背景是1936年的非洲——此时此刻的意大利法西斯建筑已经发展到了巅峰。20世纪90年代初，吉尼又开始对比利时建筑师亨利·凡·德维尔德（Henry Van De Velde）那些性感的造型手法产生了浓厚的兴趣，同时，对洛可可风格服装设计师弗兰克·莫失诺（Franco Moschino）的兴趣也相当大。在他看来，洛可可风格必然成为当今的流行趋势，因为，当今的机械化水平已经不再能限制设计师的表达了。只要财力支持，机械几乎无所不能。他做过邮票设计、标志设计，设计过麦克风、家具，等等。后逐渐回到现实需求下的产品设计上来，其代表作有1993年为BRF设计的Jo-Jo桌。

二、家用品企业与设计

在实验性的现代家具生产方面，艾里亚斯家具公司（Alias）继承了Driade公司、扎诺塔公司、卡西纳公司和阿特米德公司的传统，生产和推广了许多年轻设计师的前卫设计作品。1979年，两兄弟和另外两位年轻设计师创办了这家企业。在成立初期，他们富有理想并精力充沛，但是，当时的经济支柱却非常脆弱。事实上，这几位年轻人竟然不能负担起九月份家具博览会的展览费用，而不得已灵机一动，借乔治·马克尼（Giorgio Marconi）在米兰的画廊做了一个另类的展览。马克尼的展览将在秋季举行，因此马克尼乐意提供场地。创始人回忆说：“我们提供葡萄酒和食物，人们真的成群结队地来看展览，因为这的确与众不同。”

1983年，原先的合伙人瓦解，卡洛·弗克里尼（Carlo Forcolini）加盟，全权负责该公司的事务。1984年，他设计的Apocalypse Now桌，成为艾里亚斯家具公司（Alias）的力作。

1947年，卡洛·弗克里尼出生于科莫，而他大部分的学校教育却是在米兰完成的，其中包括布莱拉学院（Brera）。“我也曾和画家莫若·雷吉亚尼（Mauro Reggiani）一起学过一段时间的美术，后者和索达蒂（A. Soldati）、巴巴拉·拉蒂斯两人都是Corrente社团的成员。但事实上20世纪60年代的我很难成为一名艺术家，现在的艺术家自从40年代以来已经被局限在一个狭小的圈子里了。这是一个我们的思想都极为摇摆不定的时期，成为一名艺术家将意味着要向艺术市场妥协，向资本主义妥协。在这种政治气候下，艺术的成长是不可思议的。而使用价格手段——高昂的那种——便是为实现理想所付出的代价。”卡洛·弗克里尼对学习阶段的往事记忆犹新。

在卡洛·弗克里尼看来，强调功能是区别于意大利设计前辈的方法。在他的作品中，他强调产品交流的概念，这意味着必须考虑用户在使用产品时对它的看法。在他早期的职业生涯里，他也曾为卡斯蒂廖尼兄弟工作室做过设计。一天，阿基莱·卡斯蒂廖尼提议让卡洛·弗克里尼陪他一起出差，在他们到了一个热闹的街市时，阿基莱停住了汽车。他们下了车，顺着水果摊慢慢地走着。“我们走啊走，他这里看看那里看看，但我却不知道他在想什么。最后，他说：‘你都见到了，带折叠弹簧的手推车，女人的围巾……这就是设计要做的。设计必须将这些事物烂熟于胸，必须表达生活，尊重功能。’”弗克里尼认为这是最好的一课。维科·马吉斯雷蒂依然是意大利设计界的精神领袖之一，对弗克里尼的影响也不小。

卡洛·弗克里尼在伦敦也待了六年。他开始接触完全不同的文化，“意大利文化中对美学非常重视，对造型异常敏感，而英国文化则不同，他们更务实。在你和英国工艺美术师一起工作时，他总会问你‘为什么’这么做，你不得不把设计的每个细小的东西都解释给他听。”弗克里尼描述在英国为阿特米德灯具公司（Artemide）做Polifemo灯设计的过程，在传真机还没出现的年代，他的设计是通过电话传出去的。“在阿特米德灯具公司有一个非常出众的建筑师，他叫法西纳（Fassina），他能在纸上画出我在电话里描述的产品的造型。”

1991年，艾里亚斯公司（Alias）被阿特米德集团收并，这样一来，卡洛·弗克里尼就能摆脱行政管理的干扰，而把精力全部投入设计方面了。

1994 年，艾里亚斯公司收并了丹尼斯公司（Danese）。艾里亚斯公司是与弗克里尼的名字紧紧联系在一起的一家企业。卡洛·弗克里尼回忆时说：“从传统意义上，我们更像家具的包装师傅，而不是生产厂家。而与我们合作的各种类型的生产厂家，既为我们承担了昂贵的材料费，又鼓励我们开拓创新。”

的确，艾里亚斯家具公司原先并不是生产企业，他们的产品往往要依赖众多不同的生产厂家，而这些生产厂家的工作与大多数意大利中小型企业模式相同，都是一环扣一环的。在这种生产模式下，艾里亚斯公司的产品变得非常自由，各种各样类型的产品和各种概念的产品都会在该企业中出现。其产品具有很大的包容性——贝罗迪（Belotti）倾向极简主义风格，伯塔（M. Botta）的作品具有雕塑风格，而阿贝托·梅达则更着力于运用科技手段。不但如此，公司的名称也与该公司设计师们的名字自由地交融在一起，换句话说，在公司的默许下，他们可以打着艾里亚斯公司的名义做设计。

1979 年，贾安多麦尼克·贝罗迪（Giandomenico Belotti）设计的 Spaghetti 椅（见图 7.2.1）是该公司的代表作，这把椅子由皮筋弦拉形成座面（Rubber-String），非常畅销。马里奥·伯塔（Mario Botta）是个瑞士人，1943 年出生于瑞士的 Mendrisio，早年曾做过建筑设计绘图员。1961—1964 年，在米兰的莱塞奥·阿提斯蒂克（Liceo Artistico）学习建筑设计。1964—1969 年，在威尼斯的建筑学院学习。20 世纪 80 年代，伯塔的兴趣点投向了家具设计，其作品有着极端的理性特征，属于“新高技”派。1982 年，他为艾里亚斯公司设计的 Seconda 椅，是哑黑色风格（Matt Black）的代表作。另外，阿贝托·梅达为艾里亚斯公司设计的椅子作品也相当引人注意：Light Light 椅（1987 年）和 Longframe 椅（见图 7.2.2）、Highframe 椅（1994 年）。



图 7.2.1 “Spaghetti” 椅，
贾安多麦尼克·贝罗迪设计，
1979 年



图 7.2.2 “Longframe” 椅阿贝托·梅达设计，1994 年

20 世纪 70 年代欧美风行的“高技派”设计，在八九十年代的意大利也有所反映，先锋派设计生产组织宙斯集团（Zeus）便是其中的代表，该企业成立于 1984 年，一批后孟菲斯年轻设计师塞齐奥·卡拉特罗尼（Sergio Calatrone）、罗贝托·马卡迪（Roberto Marcatti）、卢本·莫齐（Ruben Mochi）和马里奇奥·佩莱加利（Maurizio Peregalli）合作创办了这个组织。不同于孟菲斯社团那种非常规的设计观念，他们力求重塑产品设计的绝对品质，这也体现出后孟菲斯回归设计基础要素的新趋向。他们的设计类型包括：家具、服饰产品和平面广告等。1988 年，Noto 公司开始生产宙斯集团设计的作品，组建了 Zeus Noto 生产线。1989 年，他们推出了 *Sottosuolo* 设计杂志。

宙斯集团组创者马里奇奥·佩莱加利既是名设计师，也是工厂和画廊的老板，在宙斯集团的创办上，他冒了相当大的风险，因为他在寻找有新思想的设计师做设计。马里奇奥·佩莱加利的这类工作都是围绕着宙斯集团展开的。创办这个设计组织的初衷是，要在设计、艺术和时装领域创造出一种新的形式。事实上，在实际操作后才发现，所有的合伙人的精力都加在一起，产品设计已经够他们忙活的了。他们的第一批椅子和桌子设计作品就已经形成他们自己的特色了，作品中运用了硬朗的空间和线条，这和一般家具设计的面貌大为不同。在接下来的几年里，佩莱加利和他的同伴们一直以这种方式做设计，在一次原创性非常强的作品展中，大部分作品都是由不知名的外国设计师设计的。宙斯集团永不停歇，现在依然全速前进。

马里奇奥·佩莱加利能够轻易地驾驭这些与众不同的设计，得益于他早年做时装设计师乔治·阿马尼助手时的工作经验。“我为建立时装连锁店，花

了好几年跑遍了全国各地。同时我还得负责采购材料。总共 90 家零售商店，这意味着要组织包括供货商和仓库在内的所有该行业要触及的部门。在装点宙斯集团第一次展览时用的物件，就是我在为乔治·阿玛尼工作时积累下来的。这些作品现在成为我们最畅销的产品，而我认为，这些也是我们最有名气的作品。另外，Poltroncina 扶手椅体现了对材料的大量的研究，特别是对橡胶的研究。这件作品也投入了生产，只是在原作上有少许的改动。”

这段与阿玛尼合作的往事，在两人眼里都是愉快的。事实上，这位时装设计师更倾向于创造出“奇迹”，马里奇奥·佩莱加利认为速度感和优雅的线条在阿玛尼作品中被融合在了一起，在第一次 Emporio 展示会上达到了顶峰。佩莱加利非常崇拜阿玛尼的综合和概括能力，他认为自己不具备这样的才能。

这种才能当然无可限量，马里奇奥·佩莱加利只能花一小部分时间在他的实际设计作品上。“这个对于我来说相当重要，我想，对于阿玛尼来说也一定同等重要。因为我们知道产品生产的整个过程更为重要。”“我总是对从设计到了解材料，知道如何切割这些材料，如何将这些材料结合起来等的整个过程感兴趣。”这意味着，不久，他也对各种各样的手工艺人增进了了解，对他们的手工艺技术也有了一定的认识。只有这样，他才敢肯定自己的设计是否正确。

由于宙斯集团主要是靠精神动力支持的，而不是商业操作。因此，在该组织的头四年里，与生产过程的直接沟通成为该组织维系生命的重要方式。“开始，我们犯了许多错误，但是，我们的热情填补了我们经验的不足。宙斯集团事实上不生产产品，但它展示和收藏自己的作品。早年的经验使我以一种逻辑方式来处理这个问题。于是，宙斯集团一开始就把大量的精力集中在设计是否得当上，但是，我们很快便发现，把产品做得有新意，把展示做得有效果一点都不难，而产品的销售却是完全不同的另一回事。”

所有有头有脸的米兰三年展作品的设计师都在市中心创办了工作室和展览室。马里奇奥·佩莱加利的做法则显得格外与众不同，他把工作室设在了 Porta Genova 区，那里尽管现在已经云集了许多建筑设计工作室和时装店，而在宙斯集团六年前在此创建工作室时却非常荒凉。这里曾远离文化中心，远离设计界，远离那些工艺人和那些古怪的老店主，但却是个明智之举。

马里奇奥·佩莱加利从内心深处把自己当作乡下人，因为他曾在米兰北

部 Varese 村长大，直到 18 岁。这使他总是逃避城市中心冷冰冰的时髦和国际时尚，而更喜欢和亲善而真切的邻居交往。“在我完成了手工艺人的训练后，事实上我已经是农家人了，成为农夫的儿子看起来是那么顺理成章。”当然，他不会沉溺在田园般的生活遐想中，毕竟他还要为公司做家具设计，而这些设计是拿来生产的。

“尽管早年我并不一心渴望做设计，但我总以为自己有点绘画天分。”或许这不算什么，但毕竟这点兴趣使他先是为 Fiorucci、Primavera 连锁店做设计，最后又为阿玛尼做设计。这段时期，他也做些室内设计。“设计只是我们要做的所有事情中的一部分，因此，我们同时要留意设计作品如何运行。”设计自身的最终结果对于他来说，并不是兴趣所在。他曾声明，如果不能介入产品的整个生产过程中，那么他将拒绝这个设计任务。

马里奇奥·佩莱加利渐渐成为当代意大利设计界的显赫人物。他说：“我很幸运，是因为当我开始做设计时，我忘记了如何使该设计确立，如何使它成为这些外部因素。事实上，我认为我最好的设计是早年的那些，因为这些作品是那么纯洁，没有受到外部因素的污染。”

由于与生产厂家沟通，介入生产领域占用了他的大部分时间。因此，马里奇奥·佩莱加利很少有时间坐在桌前想方案。他常说：“我总是在梦里做设计，当我醒来时，就把方案记录在稿纸上。”

由于家具并非高技术性产品，马里奇奥·佩莱加利在设计过程中反复思考的是造型，“现在，你很难再创造出什么新玩意儿了，但是我还是认为，在创造一些简洁但又不枯燥的造型上依然有一些空间可以发挥”。他认为复杂和简单只有一线之隔，而一个细小的情绪或许就能完全改变设计对象的面貌。“在我们组织的这个设计展览中，我们有一种自由精神，这种精神来自我们不必让任何产品即时投产。我想，一年有四五件作品投产，以换取同等程度上的自由，何乐而不为呢？”

与宙斯集团同时成立的现代家具生产厂 Baleri Italia 公司获得的本土声誉远没有国际上的大。该公司由恩里科·巴雷里 (Enrico Baleri)⁽⁴⁷⁾ 和德西莫 (M. B. Decimo) 在贝加莫 (Bergamo) 的 Lallio 共同创建。它与意大利设计师里卡尔多·达利西、安杰罗·曼吉亚罗迪、亚历山德罗·门迪尼，法国设计师飞利浦·斯塔克，奥地利设计师汉斯·霍莱茵和瑞士设计师汉斯·维特施

泰因（Hannes Wettstein）建立了广泛的联系，并在设计中尽量保留他们的原有风格。其作品大多属于当时米兰设计界时兴的“新设计”风格。1994年，恩里科·巴雷里和德西莫又共同创建了Gloria灯具公司。

Baleri Italia公司的代表作品有：恩里科·巴雷里设计的Bristol沙发（1986年）、Mini椅（1991年）和Molly沙发等，而Molly沙发则明显受到了勒·科布西耶（Le Corbusier）和密斯·凡德罗（Mies Van Der Rohe）的影响。另外还有：1985的Richard 3椅，由斯塔克设计；1994年的比尔俱乐部（Bill Club）沙发，由汉斯·维特施泰因设计；戴尼斯·圣塔齐亚拉（Denis Santachiara）设计的Mama椅（1995年）；恩里科·巴雷里和戴尼斯·圣塔齐亚拉共同设计的Tato座椅、Tatino座椅、Tatone座椅（1997年）；安杰罗·曼吉亚罗迪设计的Ypsilon书架系列（1996年）、T型灯和Ad Lovis灯（1998年）等，由Gloria灯具公司生产。

威廉姆·萨维亚（William Sawaya）⁽⁴⁸⁾和保罗·莫罗尼（Paolo Moroni）在米兰创建的萨维亚莫罗尼（Sawaya&Moroni）家具及配件生产厂也成立于1984年。公司大量聘请国外设计师为其做设计，如格里夫斯、詹克斯、翁格斯（O. M. Unger）、哈蒂德（Z. Hadid）和努维尔（J. Nouvel），等等，并给这些设计师最大的自由度，任其个性发挥。萨维亚莫罗尼是个较前卫的家具生产厂。

国际性的办公家具生产企业UNIFOR创立于1970年，它是作为Molteni集团的分部成立的。该企业集中注意力于科技的运用，创造高品质，为许多大型的公司生产办公家具，如IBM、Hewlett-Packard、Rank Xerox、Deutsche Bank、Hong Kong Telecom和Volkswagen。

1952年，在乌迪内Cavallico Di Tavagnacco成立的Moroso家具企业也在20世纪80年代开始聘请世界级的著名设计师，主张容纳各种风格，拓展国际市场。由于引进高技术，风格趋于统一。其主要市场在德国，生产家用、公共建筑和办公室的家具。

1987年成立于Perignano的Edra Mazzei公司主要设计生产时髦家具。马西莫·莫罗齐是公司的主要设计师，做了许多家具设计，并策划了题为“天使般的爱”（Sex For Angels）的产品展。他认为：“大众不只想要一个由漂亮家具装点的家，他们需要一个有活力的、有生气的、有感觉的、愉悦的居住环境。”其代表作品有：Nuovo Domino沙发（1985年）、Topalone沙发（1991

年)、Island 坐具 (1994 年)、采用模数化概念的 Paesaggi Italiani 壁橱系统和 Kasimir 书柜 (1996 年)，等等。

20 世纪 30 年代芳塔纳艺术公司 (Fontana Arte) 曾在庞蒂的带领下，有过些杰出的设计。然而在第二次世界大战后，却被法国 St. Gobain Group 收并，失去其独立的风格。1979 年，卡罗·古莱米 (Carlo Guglielmi) 买下了该公司，并聘用著名设计师达尼耶拉·布芭和弗兰克·拉吉为商业展销会设计产品，聘用皮耶鲁吉·塞利做平面设计，任命加埃·奥伦蒂为艺术指导，重整旗鼓。20 世纪八九十年代，芳塔纳艺术公司的家具、灯具生产重新确立了在意大利的领导地位。1998 年获“金圆规”奖。

20 世纪八九十年代的泰诺公司 (Tecno) 荣获不少殊荣，如 1984 年、1987 年、1988 年、1991 年的“金圆规”奖，1988 年的欧洲设计奖 (European Design Award) 等。1986 年，英国著名建筑师诺曼·福斯特 (Norman Foster) 设计了 Nomos 办公家具系统。1991 年，加埃·奥伦蒂设计了 Tlinkit 藤椅。

三、新锐设计师（第四代）

20 世纪五六十年代出生，活跃于 20 世纪 80 年代以后的新一代意大利设计师对现代科技文明已经不再陌生，他们大多没有像前辈那样的沉重社会责任感，思想上没有太多的哲学世故，生活过得较为轻松自然。虽然他们也有向传统挑战的信念，但是相对于 20 世纪六七十年代的设计师，这些年轻人更关注社会的真实需求，设计程序上也更为理性。阿贝托·梅达 (Alberto Meda) 是这一代设计师中的代表人物。

1945 年，阿贝托·梅达 (Alberto Meda) 生于科莫 (Como) 的 Lenno Trezzina。1969 年，毕业于米兰理工学院 (Politecnico Di Milano)，获得工程技术学位。技术出身的阿贝托·梅达对高技术在产品中的应用尤为敏感，在他看来，“一项技术越复杂，对产品的适应方式就越单纯”。1969—1970 年，阿贝托·梅达成为马雷里 (M. Marelli) 的助手。1973—1979 年，他担任卡特尔公司的技术指导，他认为在这里的工作是管理，而不是创造所有有关塑料的技术。他曾说：“我希望自己能够直接介入产品的设计方面，于是我离开了这家公司，做一名自由的产品工程师。”与各种各样的设计组织合作，需要有工

程技术方面的知识和产品生产可行性的经验。

离开卡特尔公司所获得的回报就是与 Gaggia 公司开展的合作。这家公司以生产咖啡器著称，此时正忙着开拓冰激凌机器业务。“这是项非常有趣的任务，因为它触及的是产品的核心，而不是产品外观。到 1979 年为止，我已经完成了两个模型，但最终都没有被采纳，因为这两个方案都需要水力支撑，而这是不可行的。但就我个人而言，这次任务却是个意外的收获，因为它使我注意到了塑料，并介入了一种新的技术。”阿贝托·梅达回忆道。

从 1979 年开始，梅达为各种各样的公司做技术顾问，其中包括：Centro-kappa、Lucifero、Cinelli、Unoper、Signal Lux、芳塔纳艺术公司（Fontana Arte）、Farmitalia Carlo Erba、鲁斯普兰公司（Luceplan）、艾里亚斯公司（Alias）、Montedison/CSI、富贵鸭公司（Mandarina Duck）等。1981 年，他被邀请到阿尔法·罗密欧汽车公司（Alfa Romeo）做设计顾问，1986 年离开。梅达说：“这一次的确是意外，十年前，我曾去看塑料展，回来后为《莫多》杂志写了篇有关塑料技术的文章。除了回顾塑料在工业生产中的各种用途外，我还集中笔墨阐述了它在汽车工业中的重要用途。我曾复制了一份给阿尔法公司当时的战略研究顾问，而此人又把这篇文章给了该公司的艺术指导，正是在这个艺术指导的邀请下，我才到该公司进行了长达五年的设计工作，真得多感谢这篇文章。”

在这段时期，以及后来的职业生涯中，梅达并不将自己封闭在技术的小圈子里，而是积极与设计师保持联络。他与弗兰克·拉吉和戴尼斯·圣塔齐亚拉保持了密切的合作。梅达说：“我发现聚集在《莫多》杂志周围的人们都在努力推动设计进步。我非常高兴与弗兰克和戴尼斯两人一起工作。戴尼斯和我都对为推动各种各样的工业生产而发明创造感兴趣，这并不是因为我们做得相当成功，只是有兴趣而已。其中有我为菲亚特公司设计的液体存储箱，以及为 Italtel Telematica 公司设计的复杂的一体化电话。这款电话是一个将打印机、调制解调器、日程存储器、指纹识别系统等功能融合在一起的设备，而这些都没有超出模型阶段。”

弗兰克·拉吉、戴尼斯·圣塔齐亚拉和梅达是三个个性极为不同的设计师，很难想象，他们是怎么在一起工作的。“这是一种摇摆不定的工作状态，于是，你无法确认谁一定要扮演什么角色。我认为只有这样才能建立起沟通，

思想才能流动。当然我主要关心材料和技术。这样，我的工作就必然要体现公司的需求，因为我曾有过在公司工作的经历。事实上，在讨论会上我也发现我的观点正与戴尼斯所要说的相吻合。他时常谈论些看起来和手边工作完全不相干的事情。”梅达说道。

1983 年，阿贝托·梅达在多姆斯学院教授工业技术。1984 年，他又成为 Italtel 的技术顾问。1989 年和 1995 年两次获“金圆规”奖和一个“Design Plus”奖。1987 年，与艾里亚斯公司（Alias）和鲁斯普兰公司（Luceplan）合作做设计。

20 世纪 90 年代初，阿贝托·梅达基本上是个自由设计师，在做设计时经常使用电脑。他只在纸上画出简单的草图，就开始直接在电脑上制作了，这样在 CAD 技术的辅助下，可以表达出相当准确的比例关系，并使思路清晰、准确。因此，梅达非常渴望在晚上或是清早自己有创意时能够穿着睡袍踱进工作室，将它们输入电脑。

尽管，阿贝托·梅达获得过“金圆规”奖，但他却不喜欢对设计大放厥词。在他看来，设计有时候只是造型上的小打小闹，而同时，他会说：“相信我，我的脑子里没有什么永恒的设计语言。当我画出线条时，我是循着该设计任务的独特要求进行的。有时，我被这个过程牵着鼻子走，结果看起来，好像它们是自己呈现的。如果，有人一定要说我是运用某种动物的造型的话，那么我只能承认自己考虑这些造型的方式并非如此。”

阿贝托·梅达的许多作品都运用了非常新颖的技术。在为富贵鸭公司箱包生产企业做设计时，他创新地采用了迄今为止都依然在玻璃瓶制造时使用的吹制技术，1988 年的 Tank 箱包结构就是一例。与保罗·里扎托一起合作为鲁斯普兰公司（Luceplan）做的 Lola 灯，使用了碳纤维材料，使得灯杆相当轻盈。合成材料做成的灯座，其技术与汽车轮胎的生产工艺相仿。1987 年设计的 Light Light 椅（见图 7.3.1），正如名称暗示的那样，喜欢控制最终作品的梅达坚持跟踪生产



图 7.3.1 “Light Light” 椅，阿贝托·梅达设计，1987 年

过程，从论证到实际制作出模型，他会在自己的工作室里反复修改模型，直到最终符合他的意图为止。该作品由艾里亚斯公司生产，仅重1千克。

“我喜欢这样做设计的方式，是因为我的兴趣在于表现技术的无限潜力，为特殊目的采用这些技术，就能够提高、改善我们日常生活用品的质量。在Light Light椅的设计中，我试图找到一般用于航空学领域产品的合成材料自身的高强度和易成型的优点，并试图将其应用于像椅子这样的家用产品中。这就意味着一切不必要的细节将被舍去，留下它最基本的结构。这把椅子看来很轻，但是一百多公斤的成人坐上去一点问题都没有。然而，从生产角度上说，它需要耗费相当多的工序，以及人力抛光，因而非常昂贵，于是我们决定只限量生产50件。”

梅达特别喜欢为艾里亚斯公司做家具设计，这和他热衷于为鲁斯普兰公司（Luceplan）做灯饰设计一样。1989年，他设计了著名的Titania吊灯（见图7.3.2），这件产品为的是创造一种不那么耀眼的灯，它看上去到处闪光却不会让人感到眩晕。其中的灯泡被七个椭圆形的部件环绕着，这样便增加了反射面，于是灯光便能够四散开去。梅达非常关心公众对这盏灯的看法。“我总是希望得到自己设计作品的反馈，事实上，我是第一个自己作品的用户。设计意味着创造出某种东西，并永无休止地改进它。如果你觉得设计得还算不错，而别人却不这么认为的话，那么，你必定是在哪个环节上出了问题。”



图7.3.2 “Titania”吊灯，阿贝托·梅达设计，1989年

和阿贝托·梅达一样，保罗·里扎托（Paolo Rizzatto）的设计也透露着高科技风格。1941年，里扎托出生于米兰。1965年，毕业于米兰建筑学院。1966—1977年，为阿提琉斯公司（Arteluce）做设计。1968年，开办工作室。1972年，在Segrate的看护中心（Daycare Center）工作。1978年，成为鲁斯普兰公司（Luceplan）的合伙人之一，与阿贝托·梅达一起为该公司做了大量的设计。1986年，设计了Torricella Peligna市政厅。1981年、1989年、1995年获“金圆规”奖。

工业设计师、家具及灯具设计师戴尼斯·圣塔齐亚拉（Denis Santachiara）也喜欢用科技手段，以不寻常的方式创造对象，吸引使用者。他曾说：“一个巫师知道的戏法越多，他就越能打动和取悦于他的观众。”“作为一名设计师，我的兴趣不在于技术控制下呈现出的材质的神奇，而在于非物质方面的拓展。”他设计的大多数产品只停留在模型阶段，不适合批量生产。1951年，他出生于雷吉奥·艾米里亚（Reggio Emilia），与著名设计师尼佐利是同乡。1966年，开办设计工作室，自学汽车设计师。1975年，进入软件技术（Soft Technology）领域。1989年，他为Stil Resine公司设计的塑料自行车，配备了一个号角，可以演奏来自五个Verdi剧院的音乐，另有一个计算热能损耗的计量器。1990年，与塞萨尔·卡斯特利合作成立了Domodinamica。

1954年，罗德佛·多尔多尼（Rodolfo Dordoni）出生于米兰，也是位理性设计师，在设计师和使用者之间建立朋友关系方面，堪称意大利设计的先驱人物。他经常强调设计“为谁、为什么这样设计”（For Whom and Why）。1979年，在米兰理工学院建筑专业毕业后，完成了米兰Dolce&Gabbana公司的展示设计。1992年，为阿特米德公司（Artemide）设计了Orione台灯。1995年，为Atlantide设计的Fermo桌，由廉价的标准桌腿和中密度纤维板构成，便于按各种尺寸成型。1998年的Paco台灯，考虑到了黑暗处使用开关的需求，在为该灯饰企业设计的Milo也使用了相同的设备。

1956年，意大利建筑师、设计师皮埃罗·里索尼（Piero Lissoni）出生于Seregno，在米兰学习建筑。1977—1984年，与米兰的G14工作室合作。1984年，在米兰开办工作室。他发现有些产品虽然强调个人设计情趣，但却不好用，因而崇尚“无声的品质”，喜欢简洁而功能性强的设计，将伊姆斯、密斯·凡德罗和格雷（Elieen Gray）看作是自己的楷模。1998年，为米兰的

Cappellini 公司设计展示厅。

法比奥·伯托兰尼（Fabio Bortolani，1957—）出生于 Spilambert。曾在佛罗伦萨学习设计，是个名副其实的设计天才。其设计作品结构简单，看上去好像没有下多少工夫，在插座和固定器的设计方面很有天赋，如他设计的 Bucatini 物品架（见图 7.3.3）。1997 年，在伦敦的维多利亚和阿尔伯特博物馆展出作品 Segreta。1998 年，举办了 Intorno Alla Fotografia 展览。

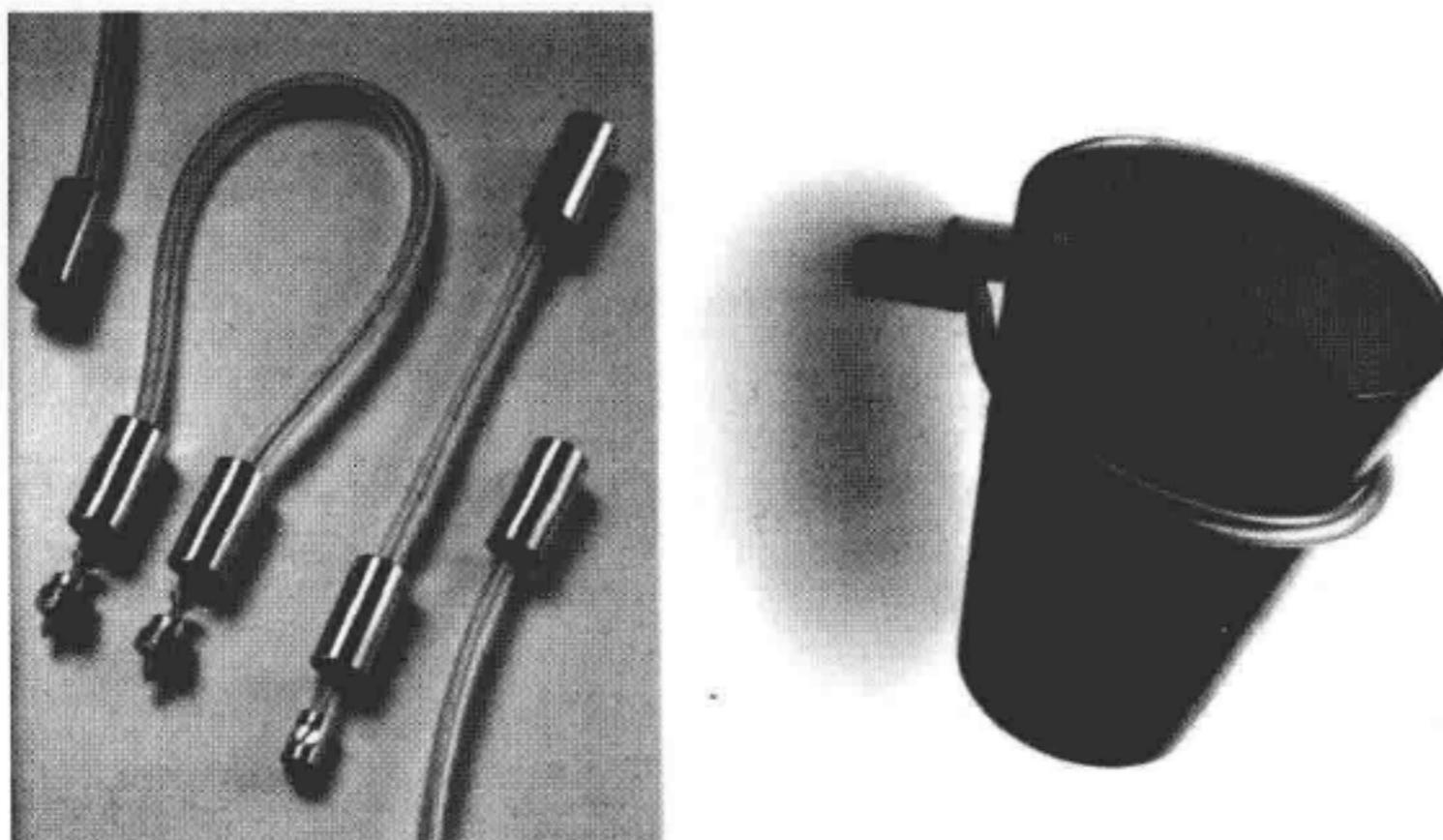


图 7.3.3 “Bucatini” 物品架，法比奥·伯托兰尼设计

1958 年，出生于 Trieste 的马科·罗马涅利（Marco Romanelli）是 20 世纪 80 年代中期以来米兰最活跃的设计师之一。1983 年，毕业于 Genoa 的建筑学校。1986—1994 年，担任《多姆斯》杂志的主编。1995 年，担任欧鲁斯公司（O Luce）的艺术指导、Abitare 杂志的编辑。1996 年，成为 Montina 公司的艺术指导。

与马科·罗马涅利同岁的马里奥·特里马齐（Mario Trimarchi，1958—）曾在 Reggio Calabria 门下学建筑设计。他志在充分利用科技改善使用者和器械间的关系。1986 年，他和马克·苏珊尼（Marco Susani）合作，创办了以两人名字命名的设计工作室。1995 年，他们合作在多姆斯学院研究中心完成的 Movaid 项目，是专门为残疾人设计的自动装置，能够辅助残疾人做家务。1997 年设计的 Keep-It-Cool 冰柜，不需要用电，可使食品冷冻两天。

1958 年，设计多面手马克·菲拉里（Marco Ferreri）出生于 Imperia。重视价格因素和对新技术的探索是菲拉里的设计哲学。他曾说：“我志在发掘材质的极限，从材质本身已经具备的属性中以及构建过程中获得某种东西，或

索性在构建过程中直接发掘。”1981年，马克·菲拉里毕业于米兰的建筑学院。1984年，开办事务所。1993年，他为Nemo/Bpa International设计Less可摞叠椅（见图7.3.4）、Is摞叠椅、More桌（合称为“Less Is More”的家具系列），椅子采用夹板和纤维合成的软木材料，使看上去极易坍塌的椅子奇迹般地承受住了人体重量。

1950年，安佐·贝迪（Enzo Berti）出生于威尼斯。在Accademia Delle Belle Arti Di Venezia学习，后又在威尼斯学习工业设计。主要为La Palma和Montina做设计。为阿克林纳公司（Arc Linea）设计的厨房带有极简主义的倾向。追求形式和功能的“正确”结合。作为一位艺术家，其设计带有明显的理性主义特征，极为罕见。其代表作有：1997年为Montina设计的Club House系列。

1950年，安东尼奥·希特里奥（Antonio Citterio）出生于梅达（Meda）。尽管它是米兰的一个卫星城市，然而，它却也是家具生产的“麦加城”。这里云集着大大小小的乡村工业生产厂，生产销往世界各地的著名桌椅板凳和沙发。希特里奥的父亲是家具制造业的一位能工巧匠，作为一名手工艺人，他将无数的技艺传授给儿子。老希特里奥能够用粉笔和软铅笔随意绘制出他想要制造的家具的图纸，而修改工程图方面，他也驾轻就熟。因此，希特里奥从小就被浸染在这些轻盈而错综复杂的线条中。

少年希特里奥在他父亲的商铺里拥有自己的工作台。“我喜欢这个，我感觉在这些工人中间成长得更快。10岁时，父亲不允许我动那些机器，而我当时已经可以做我想要的木制玩具、雕塑和小型机械配件了。父亲常常念叨着比例、材料什么的，所以我想我认识这些事情是个自然而然的过程。那时，像吉奥·庞蒂这样的设计大师正负责一些巡洋舰（如Andrea Doria）的室内家具设计工作。尽管卡西纳家具公司（Cassina）承揽了该项目的生产，但是大部分的前期工作都是在梅达的这些作坊里完成的。因此，吉奥·庞蒂、朱塞佩·泰拉尼（他出生于梅达，后来去了科莫）这些大师对于年幼的我来说并不陌生，虽然，这些‘现代主义’建筑作品和设计作品在我父亲的眼里都缺乏比例感。”

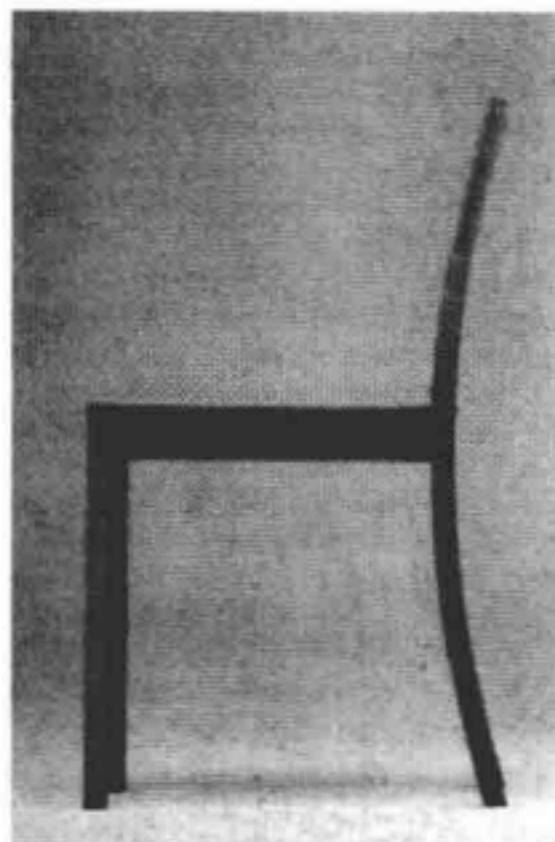


图7.3.4 “Less”可摞叠椅，
马克·菲拉里设计，1993年

18岁，希特里奥取得了米兰理工学院的建筑学学位。设计了一款沙发并获了大奖，该设计被Parravicini公司投产。这个设计在商业上取得了巨大的成功，从而促使希特里奥在20岁时创建了自己的工作室。1973年，他开始与保罗·纳瓦（Paolo Nava）合作做设计，但到了1981年，两人的观点出现分歧，合作失败了。

希特里奥曾租了一栋由18世纪建筑师皮耶马里尼（Piermarini）设计的豪华别墅Villa Archinto，位于米兰市郊区的芒察（Monza）。这个著名的住宅反而成了希特里奥的噩梦。“当然，这个建筑本身是完美的，”希特里奥回忆说，“它快让我发疯了，我感到无限孤独，因为这个住宅远离设计天地，远离我的朋友，我每次不得不驾车前往米兰。”

现在不同了，希特里奥和他的妻子和同伴住在另一个颇有名气的小区Terry Dwan，该小区位于米兰市的历史文化中心布莱拉（Brera）。这样一来，希特里奥便可以走路到办公地点，并随意走访朋友和同事了。在米兰的酒吧里（如Caffe Milano），希特里奥结识了像马克·扎尼尼（Marco Zanini）、马特奥·图恩、阿尔多·西比克（Aldo Cibic）和米凯莱·德卢基这样的重量级设计师，这对希特里奥产生了深刻的影响。也正是在这种轻松的气氛当中，使他能够与索托萨斯商讨在米兰、阿姆斯特丹和安特卫普的精品工作室、展览厅和办公大楼的设计项目（当时，索托萨斯是这些项目的主要负责人）。

希特里奥简洁的个人作风使他在做设计时能够直指目标。他不喜欢哗众取宠，不仅在设计作品中，在做人方面也是如此。“我对自己熟悉的设计项目一向不感兴趣，”他说，“只有探索性的设计才能吸引我的兴趣。”他尽量避免风行和时尚，因为这些东西很快便会过时。作为一名设计师，希特里奥不愿意将自己的名字与某个特定的设计领域联系在一起。例如：座椅设计。他在沙发和扶手椅设计方面也有不俗的表现，与其合作的生产厂家有B&B Italia和Flexform公司。事实上，1986年，他为B&B Italia设计的Sity沙发非常畅销，并于1987年获得了令人艳羡的“金圆规”奖。

这类家具设计只是希特里奥设计作品中有限的一部分。除了为B&B Italia、Flexform公司和Tisettanta公司做的家具设计外，他还为Boffi和阿克林纳公司（Arc Linea）设计了厨房用品，为阿特米德灯具公司设计了灯具，为ISA和Perugia公司设计模块化系统产品。在建筑设计方面，他为Seregno新城市

规划项目中的大型百货中心做了设计。另外，每六个星期，他就飞往日本一次，完成在这里的一个 20 平方千米的建筑项目。同时，他还定时往返于巴黎、伦敦和纽约。

换别人，可能会觉得这样的生活相当疲惫，然而对于希特里奥来说，这是收集新创意和新动力的最佳方式。“在我的作品中，我尽量避免传统中和习惯中经常使用的直线造型方式。”他的这个观点在 1980 年为 Boffi 设计的 Factory 厨房系统中得到了完整地体现。在 1976—1977 年他第一次到美国旅行后，他的这个设计观念便有了极大的转变。在美国，他见到了所谓“高技派”的设计作品，这类设计已经主导了美国市场，而在意大利却尚未出现。自从这个不同凡响的旅行之后，希特里奥便学会了如何中断概念。“我所理解的中断概念是，创意要随着新项目的出现不断地更新主题，一旦思维有了延续性，创意必然会僵化或流俗。这一点，对于室内设计师而言，更为重要。”

希特里奥与各种各样的研究机构保持着密切的联系，在他的设计中，并不仅仅简单地将技术赋予某种美学式样中，而且还密切关注着生产领域中的技术改革。不是为了更好的设计，技术往往不会自我改革。它的改革动力来自客户的需求，来自好点子、好创意。希特里奥和彼德罗·布斯内利（Pietro Busnelli）共同设计的 Doug Tompkins 标志建筑、Santini 鞋垫就是很好的例子。

为 Vitra 公司设计的办公系列被持续生产了四年，这为希特里奥赢得了巨大的名声。Vitra 公司还生产了查尔斯·伊姆斯（Charles Eames）设计的家具，伊姆斯曾是希特里奥心目中的文化领袖。他曾希望能和伊姆斯三十年前设计的家具肩并肩地摆放在 Vitra 公司的展厅里。1989 年，他还与 Glen Oliver Loew 合作，为 Vitra 设计了 AC Program 办公椅，其结构极灵活，适合各种办公空间。

希特里奥的妻子德万（Dwan）是加利福尼亚人，曾在耶鲁大学学习过建筑设计。她的文化背景使她能够用自由的眼光看待许多美国建筑师的设计作品。“城市旧有风貌不能成为束缚我们设计的程式或范式，而欧洲许多历史悠久的城市就是这样。一旦明确了该观点，找到整套设计新思路的可能性才会出现。”

20 世纪 80 年代出现的新设计运动影响了希特里奥，使其作品不强调个人印记和时代特征，而成为一种永恒的表现。他在商业和社会方面是获得了极

大的成功。1994 年为卡特尔公司设计了可移动的 Mobil 储物系统，采用透明塑料，在当时是很新颖的（见图 7.3.5）。1997 年又为该公司设计了可折叠的 Dolly 椅（见图 7.3.6）。1987 年和 1995 年获“金圆规”奖。最近，安东尼奥·希特里奥也为维琴察厨房家具生产厂家阿克林纳公司（Arc Linea）做了许多设计。

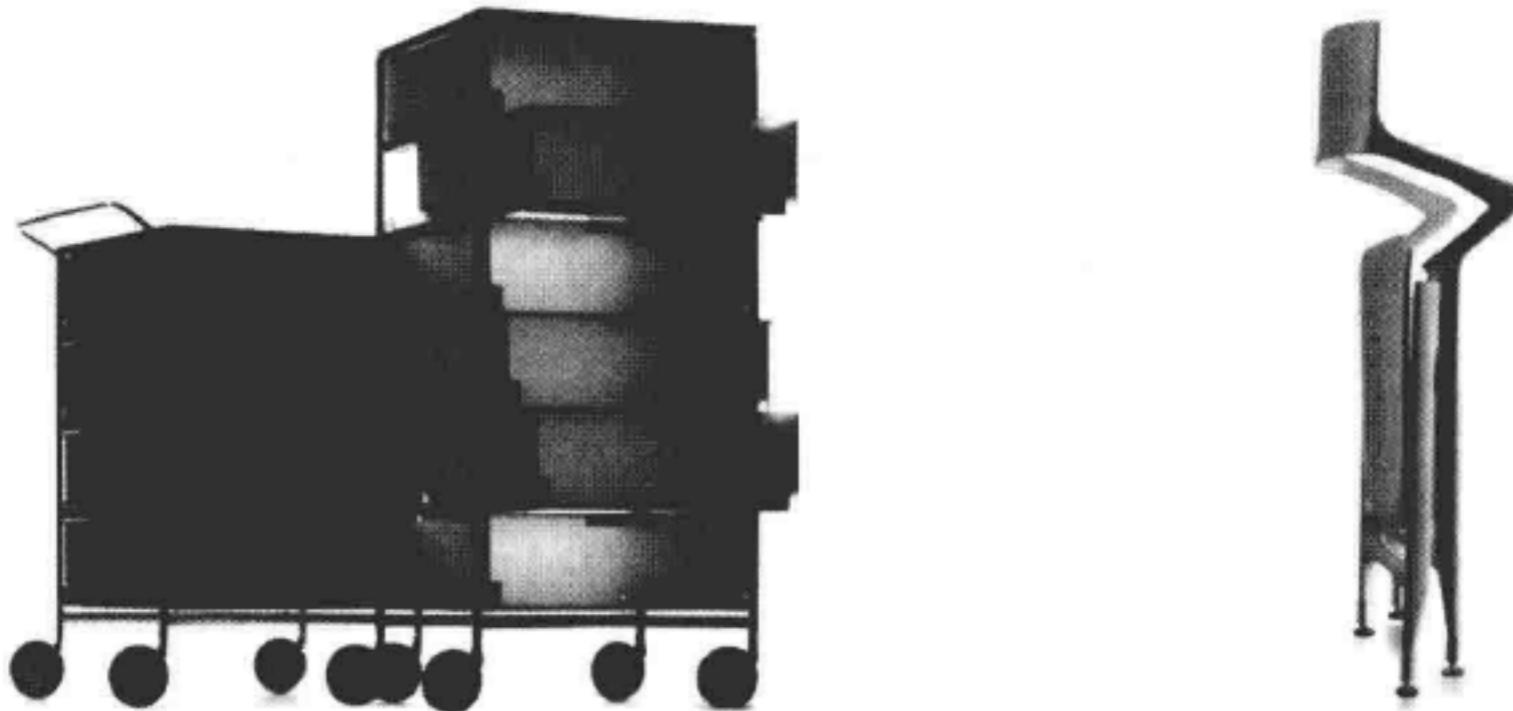


图 7.3.5 卡特尔公司“Mobil”储物系统，安东尼奥·希特里奥设计，1994 年

图 7.3.6 卡特尔公司“Dolly”椅，安东尼奥·希特里奥设计，1997 年

反设计和激进设计运动成员中的一些设计师，此时也都开始重视功能性的产品设计，如 1952 年出生于 Bolzano 的反功能主义激进派设计师马特奥·图恩。1981—1984 年，曾是索托萨斯社团（Sottsass Associati）的成员。1984 年，他在米兰开办工作室，开始设计一些功能性较强的办公家具和建筑，另外还为 Swatch 公司、米索尼公司和 Fiorucci 公司做过形象设计，为可口可乐做过建筑外观设计。1990—1993 年，成为 Swatch 的艺术指导。

比马特奥·图恩小一岁的普罗斯佩罗·拉索洛（Prospero Rasulo）也是位艺术型的设计师，他曾被意大利杂志称为“最后的罗曼蒂克”。1953 年，他出生于 Stigliato（MT）。1973 年，在米兰的艺术学校学习。20 世纪 70 年代亚历山德罗·门迪尼邀请他加入阿奇米亚社团，协助发展“再设计”和“通俗设计”的新概念。1979 年，在米兰开办供画画、做雕塑、建筑室内产品设计的工作室。1998 年，他和亚历山德罗·门迪尼在米兰家具博览会外搭起了帐篷，推荐他们的 Eco Minetico Collection 作品，包括玻璃制品、花盆、镜子、家具等。

1956 年出生的阿尔多·西比克（Aldo Cibic）看上去还像个小伙子，埃托

雷·索托萨斯在和马克·扎尼尼谈起这个年轻设计师时认为：“他简直就是一个毛头小伙子，没有一点知识分子的样子。”但是人不可貌相。如果说 1977 年，阿尔多·西比克离开家乡维琴察（Vicenza），来到埃托雷·索托萨斯工作室时，尚可这么认为的话，那么现如今的他就是一名成熟的具有坚定设计理念的设计师了，同时他还创办了自己的生产厂家，制造自己设计的作品。和许多意大利同行不同，阿尔多·西比克并非学建筑出身，尽管在大学毕业获得理科学位后，他曾经凭着兴趣学习过设计。他曾对室内装饰特别感兴趣，然而 20 世纪 70 年代，他也一度热情洋溢地设计了些简练的室内用品。他很快便在维琴察（Vicenza）和 Padua 的 Lanaro 家具商场找到了工作，这是全国最好的家具销售商。在这里他遇见了卡洛·斯卡帕和 Luciano Vistosi。接着，阿尔多·西比克获得了一个小型的办公和家用家具室内设计委任项目。在这个关键时刻，他渴望结识一些设计浪潮顶端的建筑师，恰巧，他女朋友的姨妈的男朋友是一名先锋派建筑师，于是，西比克决定到米兰拜访他。

当然，这位姨妈的男朋友巴巴拉·拉蒂斯（Barbara Radice）的影响力远不如索托萨斯，于是，不到一个月，西比克便投奔了索托萨斯。“在早些年，的确有些不同”，阿尔多·西比克回忆说，“由于索托萨斯是个星级人物，他自己拥有一个位于 Manzoni 的奥利维蒂工作室，然而，我们却被安置在 Borgonuovo，这便意味着我们无法经常与索托萨斯在一起，而索托萨斯联盟（Sottsass Associati）建立以后，这种状况就大为改观，同时我也有幸与米凯莱·德卢基和马克·扎尼尼一起工作，后来，马特奥·图恩也加入了我们的阵营，从此我们有了一个广泛的组织，如果我没理解错的话，这种自由的工作方式是两三年前我们都未曾拥有的。”

在阿尔多·西比克的记忆里，早年的这些工作经历是生动有趣的、令人兴奋不已的，并使人进步的——在某种程度上，这些工作都是非正统的。1979 年，他和马特奥·图恩一道游历了美国洛杉矶。在 *Casa Vogue* 杂志社的经历给他们留下了深刻的印象。他们融入平面设计师阿普里·格莱曼（April Greiman）和彼德·施乐（Peter Shire）的设计氛围当中，后者后来也曾在杂志设计中大量运用强烈的孟菲斯视觉表达语言。

1980 年，孟菲斯集团成立，西比克的第一件作品 Roosevelt 成为孟菲斯原创性作品的一个重要的组成部分。这是一件用蔷薇木和下拉式铝制百叶窗制

成的吧台。这件作品刚上市，便被时装设计师卡尔·拉格菲尔德订购了三件。然而，在西比克看来，这段时期最大的意义并不在于年轻设计师所获得的成就感，而在于索托萨斯在团队中为每位设计师创造的平等机会。“这的确是非同寻常的，因为那时候我们都是些不知名，也并不为世人认可的设计师，正是索托萨斯使我们团结在他的周围，把我们推介到米兰社会生活中。不少人认为孟菲斯是个革新式的、不安定的团体，但每每回顾历史，我最为感激的却是索托萨斯为我们营造的从不自满，并不断在设计中交流的气氛。”

在为 Fiorucci 商店做家具设计和咖啡器的设计时，西比克认为，如果他站在整体文化的高度去看待设计，自己便很难应付这些设计的内在问题。因为，文化态度可以帮助他找到这些设计的共同点，以及在整个社会背景中所有这些设计之间相互关联的个性要素。在开始阶段，索托萨斯会拿出大量的时间参与指导这些年轻设计师，而当他们有能力站立后，他便会逐步地给这些设计师以更多表达自己意见的权利。西比克的工作常常是糅合索托萨斯的创意和从年轻设计师那发展而来的创意，从这样的角度上说，正是他建立并保持着与客户的沟通。他曾经这样说道：“索托萨斯几乎不会光顾由他促成的正在施工中的设计作品，他对我们的信任到了一种不可思议的地步。”

西比克总是带着强烈的个性化特征从索托萨斯集团中突现出来，照他的观点来说，他的工作在某种程度上是计算、权衡，并确定设计人物本身，而事实上与时尚设计无关。“我把注意力放在了和谐和简化上，”他解释道，“我更倾向于从设计对象中截取，而不是在上面添加。”

西比克的作品并不一概是小件的。1984—1988 年，他就负责过大量的艺术商店、办公室和展览厅的设计任务，这些设计遍布德国、瑞士、丹麦和奥地利等国。三年下来，其设计项目金额已达 4 万亿美元。特别是在杜塞多夫和科隆设计的艺术商店，给他以莫大的成就感。因为在这些设计中，他使得强烈的孟菲斯设计风格与自己的建筑设计理念结合在了一起，远远超越了解决设计的表层问题。

这种奇异造型和鲜明图案的美学手法，非常及时地使西比克离开了索托萨斯集团，孟菲斯的英雄人物里不再有西比克的身影了，至少他已经不是必不可少的一位了。西比克说“或许我不大喜欢单一的设计话语吧，吸引我的是设计的整个过程。正如我现在认为的那样，日常生活中有数不胜数的事物

等着我们思考，事实上，如果我希望自己的家里有些什么用品的话，我将自己动手设计。这便意味着我将与工业生产建立一个新的联系，一种能够促进作为消费者的我的兴趣，而不是作为工业家的我的兴趣。”

尽管西比克仍然主持一些大型的设计项目，如维琴察（Vicenza）近郊的一个复杂的旅馆设计。他把更多的精力放在创建自己的“Standard”品牌上，以便于生产高品质的日常生活用品。西比克指出：“如果环顾四周，你会发现满目都是令人作呕的设计：公园的凳子、电话亭，以及一切的一切。甚至连家里的摆设也总是让你厌烦，不论是令人尊敬的孟菲斯，或是它生产的又贵族又贫民的用品，任何一个有少许社会意识的设计师都不可能置之不理。设计对我来说，就是一种不计工本的、庞杂的努力过程，而最终结果却恰恰是要使民众意识到设计本身的微不足道。”

“Standard”品牌的目标就是要实现一系列的需求，但与以往修辞式的表达不同，它的表达是平静的。西比克不再相信个性发挥，即便是正确的也不行，因为张扬个性容易产生认识上的偏差。西比克在孟菲斯的几年里，使他成为一位国际知名设计师，并自此塑造了他的鲜明个性。

当然，20世纪80年代以后，也有一部分设计师坚持以艺术家的方式做设计，最典型的有保罗·帕鲁克（Paolo Pallucco）和吉塞皮·德阿莫尔（Giuseppe D'Amore）。

1950年，保罗·帕鲁克（Paolo Pallucco）出生于罗马，和其妻子米莱里·李维尔（Mireille Rivier）一起居住在罗马，并工作在这里。罗马是远离意大利北部设计圣地的城市。而这反而正符合保罗·帕鲁克的心意。他认为如何做设计和为什么要做设计都只关乎自己，并不需要与别人分享。“我也没把自己当作先知，事实上，我与整个设计界的关系都很融洽，我造访过许多我喜爱的设计师，他们遍布各地，都是我的好朋友。我这样做不仅仅是为了和主流社会保持联系，还为了在这个过程中阅读、感受、明白许多道理。在罗马，我不必和任何人竞争。我可以随意表达自己的思想。”

的确，帕鲁克的孤僻并非像传闻中那样。他的妻子李维尔是个瑞士人，在法国出生，双亲却是地道的意大利人。她比帕鲁克小9岁，而帕鲁克却称自己比39岁还要老些，原因是他那一头的银发。“我们常常以父女相称，尽管年龄的差距实际上并没有很大，正是她为我带来了相当多的灵感。李维尔

非常出色——比我在那个年龄阶段强多了。我们能走在一起的真正原因是我们在有着相同的喜好。”

对于帕鲁克来说，隔离并不仅仅是距离原因。这是获得灵感，获得创造力的必要途径。“我把自己看作一名艺术家，不论是好是坏。我的意思是说，我的设计总是在一种极为神秘的状态下出现。我记得做第一件设计时的情形，那是在1982—1983年，设计一把椅子，我的手似乎被自身的力量指使着画图，而我也暗示自己要使身体跟着感觉走。”帕鲁克承认这个过程非常难解释，这使他可能预见下一个设计步骤将是什么。而他的确也从日本人村田东平（Tohji Murata）和美国建筑师约翰·海杜克（John Hejduk）两人那里学到了些有关创造的理论。

村田东平只活到43岁，是Comme Des Garcons商店的平面设计师。1984年，帕鲁克到日本旅行，被这个商店的平面设计深深地迷住了，于是决定拜访作者。他们会面的表面理由是，帕鲁克需要找一个设计师为他的公司做商品目录册。“但是，实际原因是我需要一个大师级人物，在家门口找不到。”村田东平是个小个子，头发修剪得非常好看，并有一双怪异的眼神。他和村田东平都不懂对方的语言，而双方的英语水平又都不怎么好，但是似乎也没必要找什么翻译。之后，他们有时在意大利，有时在日本会面。帕鲁克非常欣赏村田东平的观点，欣赏他的穿着打扮，甚至他吃饭的方式。“他非常精干，深谙‘简约’的道理。在他的谈话中常常出现的两个概念是‘硬’和‘清晰’。”帕鲁克不仅从村田东平那里学到了简约概念，村田东平还将自己思想的渊源告诉帕鲁克。这个人就是Rimbaud。“坦白说，当村田东平谈到Rimbaud时，我总以为他在说Rambo，我简直不明白为什么像村田东平这样的艺术家也知道Rambo。”

不止Rimbaud影响了帕鲁克，电影导演Andrei Tarkovsky和诗人Rainer Maria Rilke也使他大开眼界。尽管如此，帕鲁克还是想知道究竟是艺术家还是设计师帮助他解答种种问题。另一个他学生时代就尊崇的人是约翰·海杜克，这个美国建筑师的音乐知识和文学才能深深地吸引着年轻的帕鲁克。约翰·海杜克和村田东平两人都有一种同样的东西让他景仰，那就是诗意的性格。

由于帕鲁克拥有两家商店，一家灯饰商店，一家家具店，又担任其艺术

指导，他放弃了经济学，转向学习建筑专业。1975 年，他创办了帕鲁克公司。1980 年，开始专门从事家具的生产。

帕鲁克既敏感又有些刻薄，很难想象他是如何控制自己的情绪，使其公司经营得这么成功。20 世纪 90 年代初，他把自己的公司交给一家位于 Treviso 的公司管理，因为他发现自己 90% 的时间被用在了与客户、供货商和银行等方面打交道上，完全没有时间做设计。这样一来，他便可以安心做设计了。

帕鲁克的产品很少取得商业上的成功，Barba D'Argento 椅子和 Fra Dolcino 可拓展书柜就是少有的几例。但帕鲁克的创造才能却不局限于此。1988 年米兰家具博览会上，他设计的储藏系列家具就成为关注热点。

吉塞皮·德阿莫尔（Giuseppe D'Amore）出生于 1962 年，他来自工人阶层的家庭，幼时受到的教育并不多。20 世纪 60 年代正是混乱的年代，大学常常和罢工、静坐等活动联系在一起。当时，德阿莫尔在威尼斯读建筑学专业，也经常参加学生游行活动，因此浪费了宝贵的学习时间，而学习的延误又给他的家庭加重了经济负担。

德阿莫尔回忆说，他选择在威尼斯学习，是因为那里靠近海，而选择建筑学专业是因为他认为建筑是所有艺术的源头。“事实上当时我对建筑知之甚少，很少与威尼斯和佛洛伦斯的激进派建筑师来往。”在大学期间，他在靠近 Pisa 的小城镇找到了一些设计项目，用点光装饰卧室，这类室内设计手法后来非常流行。这就意味着他需要每个星期到这个小村镇一趟，这样来来回回几年下来，他竟得了火车恐惧症。“我一走进火车车厢就感到浑身冰冷，而一到目的地这种感觉就会立即消失。”

德阿莫尔说有三个人对他的影响非常大。第一个是他的父亲，是他教会了自己如何生存，特别是父亲教导他忍受和倾听的重要性，而做到这一点并非易事。但是，一旦你开始倾听别人诉说的时候，你们的沟通便会容易得多了。另一个则是他的大学美术老师吉欧里奥·图卡托（Giulio Turcato），图卡托让德阿莫尔懂得通过一步一步的磨炼取得成功的重要性，例如，他经常让德阿莫尔反反复复地修改同一件雕塑作品，在心领神会后，德阿莫尔终于可以在做其他事情的时候也做到这一点。“图卡托的教学如今依然历历在目。”第三个人就是里卡尔多·达利西（Riccardo Dalisi）。此人在大学教书，“我们之间并非父子关系，而事实上达利西与我情同父子”。两人的思想极相通，达

利西教会德阿莫尔如何感受建筑的空间，如何理解建筑，这对德阿莫尔的职业生涯影响非常大。

德阿莫尔经常使用金属材料，因为他觉得这类材料有很强的延展性。他的设计使用简化的语言，看上去仿佛枯骨骨架。近期的作品则追求更团块化、更结实的造型方式。1986年设计的Canto椅就非常富有诗意。这个五角星式的结构，使理性的几何形体与音乐般奔放的线条结合在了一起。“思想和情感同时出现，互相穿插。如果想实现自己的设计理想，你必须学会平衡，这将意味着没有绝对的真理。在我画出一条自由的线条时，我就不得不在上面加上两条轴线，以确定它的方向。”

德阿莫尔的大部分作品都是单件的，或是限量生产的。在做这些作品时，他与手工艺人保持着密切的合作，特别是金属加工艺人。他发现在二维图形转成三维实体时，设计本身会有相当大的改变。他说：“建筑设计亦同此理，完美的建筑通常需要在建造之前做出精良的模型。”

大大小小的国内国际展览作品足以写成一本书，如今，德阿莫尔又做了些相当大尺寸的陶瓷设计（如为Viba公司做的陶瓷设计）。他居住在宁静的地中海沿岸，而米兰却是设计师容易取得成功的地方，对此，德阿莫尔说：“我在哪儿都没根基，几年了，我非常清醒地认识到我的根基就是自己的个性。我常常去米兰，第一次到米兰的情景现在还记得。我拖着一大箱自己的作品到阿齐米亚的亚历山德罗·门迪尼那里，请他指教，看上去自己好像一个外来的打工仔。”

德阿莫尔非常迷恋变换自己住宅的面貌。“白天，父亲出外上班，家里只剩下孩子，那么家里的重点就转向了饭桌，而不是壁炉。而现今社会父母都有自己的工作，那么孩子就应该有自己的空间，以往那种会议厅式的家庭格局消失了。于是空间也不可避免地要随之转变，现代家庭既需要私密空间，也需要会客时的公共场所。”在问及德阿莫尔心目中建筑理想是什么的时候，他说：“对于我来说，教堂建筑和希腊神殿才是真正意义上的建筑，我相信我们每个人都会有宗教意识，只有宗教才能使人类倾听对方。”

另外，值得一提的是两位知名女性设计师劳拉·德圣迪拉纳（Laura De Santillana）和达尼耶拉·布芭（Daniela Puppa），她们在设计过程中也时常表现出艺术家的气质。

德圣迪拉纳的家族 Venini，与 20 世纪威尼斯文艺复兴风格的玻璃紧紧地联系在一起，有这样的家世的确令人艳羡不已，而 43 岁的德圣迪拉纳却毅然决定离开威尼斯。德圣迪拉纳曾在美国纽约的视觉艺术学院学习过平面设计和插图设计，她的独立个性或许出自其祖父——律师保罗·维尼尼。

意大利不少重要的艺术家和建筑师都曾为维尼尼玻璃生产厂工作过，如吉奥·庞蒂、BBPR 社团、卡洛·斯卡帕、纳波莱欧尼·马迪努兹（Napoleone Martinuzzi）和弗维奥·比安科尼（Fulvio Bianconi），这些设计师的作品的售价相当高。维尼尼玻璃生产厂原先的产品与现在迥异。与其他生产繁复装饰造型的玻璃企业不同，维尼尼玻璃生产厂更喜欢轻盈的吹制玻璃。劳拉的父亲鲁多维克·德圣迪拉纳（Ludovico De Santillana）是名建筑师，早年毕业于威尼斯建筑学院，1959 年加入了该企业。他一半是托斯卡纳（Tuscan）血统，一半是荷兰血统，在回到威尼斯之前，曾与芬兰的阿尔瓦·阿图交往甚密。因此，年轻的德圣迪拉纳能够把传统与自由精神融会贯通，一点都不出奇。

家族工厂的神秘气氛浸染着德圣迪拉纳。“我常常在下午放学之后，到工厂里玩，因此，那里吹制玻璃的声音、气味都给我留下了深刻的印象。事实上，整个玻璃制造过程仍然深深地吸引着我：当你走进工厂时会立即会感受到熔炉的气味，感受到锤子敲打的声音。”虽然，德圣迪拉纳深谙玻璃制造的材料和工艺技巧，但她却更相信设计师应给与玻璃制品人性特征，因为在她看来，从液体凝固成固体蕴含着一种特殊的情绪。“一般来讲，那些建筑师，甚至是非常著名的那些，不厌其烦地观察玻璃成型的过程，有些作品在吹制完成后仍需要大量的工具进行深加工。”

她的作品特征是顶部较轻，而底部较沉，最有代表性的就是 1983 年为维尼尼玻璃生产厂设计的非常畅销的 Biro 花瓶。这件作品非常轻，两种颜色的锥状体由一个沉重的、半透明的圆形座子支撑。色彩在她作品中占有非常重要的分量，而形态则不断地改变：树叶、树干、花朵等自然造型。在从二维图形转向三维实体的过程中，她总有一名玻璃吹制艺人协助，他们合作已经有十五个年头了，因此，这个艺人非常清楚地知道她想要些什么。“我从不自己吹制玻璃，虽然尽力尝试过，但没有成功。”新想法总是不断地出现在她的脑海里，不论在花园里种花，还是在散步、读书。而她只是到了出方案的最

后期限才肯动笔画草图。“方案很多，哪个更好，这要看市场的反应。”

随着德圣迪拉纳为德国的一家陶瓷玻璃生产企业 Rosenthal 设计项目的展开，她受到的限制也越来越多，机器生产玻璃碗、玻璃盘子以及陶瓷使技术的限定因素加强了。由于 Rosenthal 公司很少用到色彩，因此造型便成为作品成功至关重要的要素。“我不得不画出精确的草图，因为要拿去机器铸模，而且见到自己的作品往往要等上两年的时间。画完草图设计还不算结束，在 Rosenthal 工厂，设计还必须通过层层的审核，他们常常会要求你把玻璃产品的高度减少 1 毫米。”

相比之下，德圣迪拉纳为 Eos 公司做设计就是完全自由的了。该公司是 1986 年，她和她的妈妈安娜·维尼尼（Anna Venini）、两个兄弟亚历山德洛、保罗一起创建的。“Venini 家族企业被巨大的 Ferruzzi 公司吞并了，而我们依然感到需要通过高品质的玻璃产品表达些什么。因此 Eos 公司诞生了，旧的一页过去，新的一天来临了。Eos 公司只生产高品质玻璃产品。我们每年做三次产品发布，春季一次、9 月份一次，这两次是为了和米兰家具博览会配合，另外还有 2 月份。事实上，我们自己并不生产，尽管我们的吹制艺人也会做一些模型。10% 的产品是在模具上吹制出来的，这些工作分包给别的生产厂去做。30% 的产品是限量生产的。我在莫拉诺岛（Murano）做这类产品的设计。”

德圣迪拉纳还喜欢设计灯具，因为这样可以有机会体验灯光透过玻璃的独特效果。她并不十分了解这类产品的技术，因此需要利用现成的产品。她的设计哲学是“眼睛与功能的和谐”。她的设计前卫，而手法却不外乎对材料的开拓创新，她的作品在美国和欧洲的博物馆里随处可见。现在，德圣迪拉纳负责绝大多数 Eos 公司产品的设计，尽管她的父亲也参与其中，母亲也时不时地做上一两件。外聘设计师迄今为止有：马西莫·莫罗齐和一个英国玻璃设计师阿伦·巴里斯（Arlon Bayliss）。而将来她还希望更多的年轻设计师加入。

女性设计师达尼耶拉·布芭（Daniela Puppa）非常有个性，也很自信，她常常骑在自行车上想创意。她并不想成为一名产品设计师，而建筑设计师，特别是城市规划师才是她的最终梦想。这并不是因为她曾在米兰理工学院学习过建筑专业（她和弗兰克·拉吉、齐安弗兰克·费里是同学），而是她认

为，只有城市规划才能真正改变、改善社会现状。

毕业后不久，她有机会和著名的设计师马塞洛·尼佐利一起工作了几年，做了一些相当重要的城市规划项目。接下来的工作便是成为《卡萨贝拉》杂志的编辑，这是一本由亚历山德罗·门迪尼主编的建筑与产品设计杂志。在这段时间里，她和弗兰克·拉吉、亚历山德罗·门迪尼一起创建了一个小型的设计组织。布芭发现城市规划是在市政当局控制下的，而市政当局只会把项目给那些投他们选票的设计师。布芭既没有放弃努力，也没有积极面对这个问题，而是选择给自己放假，和她的男朋友贝比·弗朗佐尼（Beppe Franzoni）一起，花了一年的时间环游世界。

在回到 Terra Firma 后，亚历山德罗·门迪尼已经创办了《莫多》杂志，布芭被任命负责分析哪些产品设计适合发表的工作。这个工作使她能够直接和生产厂家联系。设计实践仍然是她的主要兴趣所在，于是，很快便开始和一些公司联手做起了设计，而这些设计常常是为博览会做的。“在展览中，产品的知名度会迅速提升，因而也易于被厂家认可、投产。我、弗兰克和亚历山德罗一起设计的 OZ 灯，就是为芳塔纳艺术公司（Fontana Arte）参加 1980 年威尼斯双年展做的。”

在 20 世纪 80 年代早期，布芭还为 Alchimia 设计了一些织品，由 Stucchi 公司生产。这是一个时装纺织品生产厂，常常以设计赞助人的身份介入设计领域。布芭的织品设计，经常在中灰的底色上着以明亮、散乱的线条，这与通常市场上出现的织品大为不同。

布芭的设计作品通常都要经过认真的研究之后才能成型。这一点在她第一次为芳塔纳艺术公司设计的 Plutone 灯那里得到印证，该公司在 20 世纪 90 年代初生产的她设计的 Olampia 灯非常畅销。布芭说：“芳塔纳艺术公司一般生产玻璃灯具，因此，我想 Plutone 灯应当发挥其自身材料的特点。我花了相当大的力气，因为我不想使用常用的弯曲、锁扣的生产工艺。结果是，这盏台灯是由半个玻璃球作为底座，支撑着一个耐热玻璃管，这样便使散射的光线和片片阴影交织在一起。各种各样的玻璃工艺在这盏灯中体现出来，而我的思想也作为整个设计过程的一部分同时体现了出来。”

布芭认为她的设计更多的是自然的呈现，而不是过多地玩弄工巧。即便是这样，她的作品也常常让人惊讶，也不乏幽默感。与她早期的作品相比，

最大的不同在于她现在考虑的所谓造型是由材料创新支撑的。她为“Neo Merce”展做的设计 Bat Glove 就是一例。该展览中的技术创新型产品设计使 1985 年米兰三年展的参观者大为震惊。Bat Glove 貌不惊人，但里边却暗藏各种新技术。她为“Signs Of Living”展设计的门也体现了这一点。这个门的创意在于，通过在门上安装一个微型屏幕设备，使门内的人可以看到门外的人。这在当时是具有革新意义的。

布芭也非常喜欢时装设计，但只是在 1979—1980 年间做了些箱包、皮带等服装饰品设计。不论是时装还是家具，布芭都要强调一点，那就是设计方法，在以往的设计中她依赖于此，现在负责多莫斯学院的时装设计教学活动时也得靠它。布芭的时装设计和产品设计常常互为给养，如 1984 年，她与 Limonta 合作设计的夏装手提包的布料非常漂亮，手感也相当不错，于是这个生产厂家后来把同样的布料用于家具的生产。

布芭对细节给造型带来的改变相当敏感。例如：Mokambo 沙发，她的敏感不仅表现在微妙、不对称的造型上，就连各种不同图案的沙发套带来的变化，她也不放过。她的设计思路随着时尚的剧变而不断地转换，生活的方方面面、其他城市和国家的人们的生活方式都是她设计创新的源泉。在她被日本的一家企业 Takikici 邀请做一套具有日本风格特征的家用产品时，她却使传统日本风格在作品中有了新的面貌，在设计中融合了许多日本的传统手法。

日本对布芭的设计作品影响相当大。在她和弗兰克·拉吉一起为 Rinascente Croff 连锁家用家具商店做设计总监时，她花了大量时间在日本选择现成的产品到意大利销售。“我喜欢削减那些多余的形态，还事物以自然面貌，当然这也得到了那些来访者的支持。”她为 Croff 连锁店工作的真实原因是，她能够选择一些因为其自身而不是其名望的好的设计作品，把它们介绍到意大利。

作为设计总监，她反对那种以设计师名义操作几乎完全不同类型的产品。她认为：“大型的生产厂家不可能承受这么多试验来试验新的产品，如果这些厂家想在米兰家具博览会上大出风头，那么这些产品就不可能以销售成效为衡量标准了。相比之下，像 Croff 这样的商场，则积极促进产品的推广，其售价也不会太高。展销会不是为了推销产品，相应的产品研究最终不能获得成果。”

对于布芭来说，求新求变永远都只能排在成功产品的销售之后。而时装设计却与一般的产品设计不同，这类设计给布芭一种机会，使她有意识地在设计中寻找变化。两种思维模式在布芭的设计理念中并行。“我希望不久以后能再有一次旅行，第一次去纽约时是坐船，在船只渐靠码头时，城市是从水面升起的。”这就是布芭，总是喜欢从不同的角度看同一种事物。

20世纪七八十年代，DGI设计事务所、金—米兰达（King-Miranda）工作室和SIGLA设计三人组的设计也相当引人注意。1968年，意大利工业设计事务所DGI（Design Group Italia）成立于米兰，由马克·德尔科诺（Marco Del Corno）、爱德加多·安格利尼（Edgardo Angelini）、罗斯·德萨尔沃（Ross De Salvo）、西格杜尔·托斯坦森（Sigurdur Thorsteinsson）四人主持。1979年和1991年获“金圆规”奖。在从市场分析、产品设计到平面及界面设计的客户服务方面，他们是意大利大型的工业设计事务所中的佼佼者，是复合型设计事务所的典范。

1975年，英国设计师佩里·A·金和西班牙设计师圣迪亚奥·米兰达（Santiao Miranda）合作在米兰创建工作室，集严肃的设计研究、技术的灵性展现和满足情感需求为一体做稳妥的造型研究。金—米兰达也是EDEN组织的创始人之一。代表作有：1978年受迪士尼卡通鸭子造型影响，为阿提琉斯公司设计的Donald灯；1996年的Borealis灯，是为丹麦灯具生产厂家Louis Poulsen公司设计的，是Louis Poulsen首次向非斯堪的纳维亚设计转变的作品，融合了英国的理解和西班牙的流行风尚，使其在诸如巴黎拉德方斯广场（La Défense）的随处可见。

四、平面设计

由于大型生产企业有雄厚的广告资金投入，因此它们仍然在意大利的平面设计方面起着关键性的作用。20世纪的最后十年，皮瑞里公司的轮胎产品受到了来自远东国家的竞争，销售业绩逐渐下滑。1992年，伦敦Young And Rubicam广告公司接管了该企业的广告代理业务，开始把产品定位于那些根据零售商建议配备轮胎的消费群体。基于此，它将目标放在了增加该公司产品的亲善度和安全性能上。球星罗纳尔多和运动员卡尔·路易斯出现在广告宣

传画面中，使公司从1992年、1993年的亏损，转变到1995年开始盈利。公司在整个欧洲大陆做推广活动，大量的杂志封面广告增加了广告费用，但收效尚佳。

另外，服装企业也是意大利平面设计发展的主要支柱，20世纪八九十年代，这些服装企业在塑造品牌方面不惜花费重金，为意大利平面和影视广告设计发展做出了巨大的贡献。

1983年，针织服装生产厂家Benetton公司决定成立自己的广告代理公司In-House，以取代公司外聘广告代理的控制权。奥利维罗·托斯卡尼(Oliviero Toscani)的父亲是米兰的一个摄影记者，1984年，他负责该公司的广告设计。Benetton公司开始在意大利和法国以外做广告推广活动，该活动名为“缤纷的世界”(All The Colors Of The World)。这是第一个全球性的广告推广活动，遍布14个国家，海报上一群各种肤色的年轻人在一起欢笑，给人以深刻的印象。该广告在不少地区获得了大奖，而在有些地区却被禁止使用，如南非白人的刊物就禁止这种把白人和黑人放在一起的广告宣传。

奥利维罗·托斯卡尼大量使用世界关注的主题做广告推广，在他看来，这是非常符合时宜的。1985年，公司的一个广告设计中，把敌对国的国旗放在了一起，以示争取和平的主张。1986年，在另一个广告中，一个年轻犹太人和年轻的阿拉伯人拥抱在一起，以诉求相互理解、避免冲突。

Benetton公司的全球推广活动遍布100多个国家，但基本上不在广告中出现其产品。正如奥利维罗·托斯卡尼指出的那样，Benetton公司在全世界有七千多家服装专卖店，产品在那儿已完全展示出来了，广告的主要任务是和消费者进行交流。1989年，一组海报之一是描绘一个白人孩子在黑人母亲怀里吃奶的情景。这则广告虽然获了多项大奖，但在美国的黑人社群中却引起了不小的争议，反对者指责它暗示黑人在美国的从属地位。在另一则海报中，两只手，一黑一白，被铐在一起。

托斯卡尼认为：“我们并不认为自己能解决人类的这些问题，但我们也同时不想掩盖事实真相。我们相信广告不仅能用来宣传产品，当然还可以用它来说些更有用的事情。”他的这个观点受到了卢西亚诺·本尼顿(Luciano Benetton)的支持，“传统广告将精力都放在了产品的宣传上，而我们现在面临的市场是，许多产品的区别已经不再那么明显了，因此，我们必须使广告费

用用得更有价值”。

1990 年，Benetton 公司推出题为“United Colors Of Benetton”的策划运动。1991 年，在一张海报中，黑、白和亚洲人种的三个女孩伸出舌头，暗示着全世界所有的语言都有同样一种颜色，而这则广告却被阿拉伯国家认为是“色情的”，而被禁止使用。因为在这类国家的习俗里，人的所有内部器官都不能示于众人。（见图 7.4.1）同年，一幅画有神父和修女接吻的招贴招致投诉，另一个描绘婴儿刚刚出生，脐带还没被切断的海报受到了世界范围的责难。尽管 Benetton 公司一再强调海报表达的是对新生命降生的喜悦，但是，英国广告标准权力机构却还是收到了八百多个投诉，称这则广告不道德、很危险。

1992 年，广告设计开始走出工作室，到现实生活中寻找素材，题为“HIV Positive”的策划运动诞生了。《生活》杂志上刊登出的一张黑白照片，内容是艾滋病毒感染者 David Kirby 躺在床上，当时得到了许多人的同情，而当 Benetton 公司用它来做广告后，却遭到了非议。奥利维罗·托斯卡尼表示说：“我们不知道为什么表达现实这么受人非议。当这些图片在杂志上刊登时，没人会对它说三道四。这些东西天天出现在我们的电视里、报纸上，而当我们拿它来做广告时，却总有人感到不安。为什么传统广告总是用些假玩意儿，真实的难道就不行吗？我们认为我们有责任谈论这些事情，我希望那些香烟企业和汽车企业也能从惊人的广告预算中拿些钱出来，为推动社会发展做些事情。”

1993 年，Benetton 公司推出士兵血染的 T 恤；1993 年，在威尼斯附近的 Catena Di Villorba 创立纺织学院，使用的标志是，一个黑人，两只不同颜色的眼睛，预示着看向未来；1998 年，组织题为“敌人”（Enemies）的策划活动。

Benetton 公司的广告设计作品虽然极富争议性，但还是成功地塑造了



图 7.4.1 Benetton 公司名为“United Colors Of Benetton”的宣传策划海报

Rollerblade、Kastle、Asolo 等多个知名品牌，销售额每年达 4.2 万亿里拉。事实上，Benetton 也正是希望通过引起争议达到宣传品牌的效果。Dave Saunders 曾说：“Benetton 公司成功地遵守着广告设计中的两个基本法则：醒目和易记。但是在推行过程中，他们却没并非一帆风顺。”⁽⁵⁾

1991 年，Diesel 牛仔服公司发布了第一个该公司的全球广告。面对着单一而强大的美国牛仔服企业，Diesel 公司试图走一条独特的发展道路，以赢得生存空间。服装品牌宣传中普遍使用着一种手法，那就是暗示：只要你用我的产品，你就会更成功、更聪明、更美丽、更富有，等等。而 Diesel 公司决心更多地强调社会意识，如奇异的、有内涵的、休闲的和诚实的广告手法，拉近与消费者的关系。

创始人莱恩佐·罗索（Renzo Rosso）信奉老老实实做人的原则。14 岁时他就开始做非常有创意的服饰设计，而对父母农场的管理漠不关心，并在帕多瓦的 Marconi 技术学院学习。1985 年，他开始入行，创立了 Diesel 品牌。莱恩佐·罗索喜欢诚实简单、开放和通常被嗤之以鼻的价值观，这些思想反映在他设计的休闲、工作服饰品当中。他一直坚持着这种理想。然而，随着潮流的发展，各种各样的服饰品出现了，这与莱恩佐·罗索的直觉相反。

他们的广告常常使用嘲讽、刺激和幽默的手法，总是让人看不懂。强调世界这个大家庭应当受到质疑，很有可能一瞬间完全改变。与 Benetton 公司十年前统一形象模糊使用阶层的策略不同，Diesel 公司把精力集中在一小部分年轻消费群体中，并且选择了 MTV 这样独特的宣传媒介，多亏了这种战略，不然，它想快速在国际市场上出人头地就没那么容易了。

在品牌宣传上，有的意大利企业也有平实、低调的处理，Moschino 品牌就是如此。服装设计大师富兰克·莫施诺（Franco Moschino）于 1994 年去世，罗塞拉·亚蒂尼（Rossella Jardini）接替他成为集团公司的总设计师。富兰克·莫施诺从来不做广告大肆宣扬自己，因为他认为时尚是不需要渲染就能使人感受到的。的确，人们会在 Moschino 品牌中真切感受到它的时尚气息和风格。Moschino 品牌有一种神奇的魔力：它能使那些看似无用的东西变得有生命力。富兰克·莫施诺从来不被市场所左右，他总是坚定地走自己的路，每次作品发表都会有鲜明而独特的主题。他积极倡导美好生活，反对战争，反对艾滋病，提倡环保概念。如 1992 年的反对毒品、暴力和虐待小动物的宣

传；1994 年用一种与自然环境相协调的植物原料制作成生态服装，并以“自然之友”作为服装的品牌。富兰克·莫施诺喜欢把两个完全对立的事物融为一体。

相比之下，意大利的平面设计师在国际上的地位就没有工业产品设计师的名声大，但是，战后一些年轻设计师依然在此领域做着有益的探索，而马里奥·康韦蒂诺（Mario Convertino）就是其中的佼佼者。他曾在伦敦的 Hipgnosis 工作室做过一个系列的唱片封面设计，为音像制品行业创造出非凡的形象，也是意大利最早的影视平面设计师。

1948 年，马里奥·康韦蒂诺生于米兰，早年生活非常窘迫，少年康韦蒂诺不想像哥哥那样成为工厂的蓝领工人。做理发师的父亲为他选择了印刷行业，将他送进 Angelo Rizzoli 印刷学院学习，后来，他又到米兰的 Castello Sforzesco 设计学院学习。经历了这段学习后，马里奥·康韦蒂诺立志成为一名平面设计师，“这样一来，我就不会再弄脏自己的手了”。由于受到哥哥思维定式的控制，马里奥·康韦蒂诺一开始就进入 Ariston 唱片公司做事，后来又进了 RCA 公司，在这里做唱片封面设计。这些早期作品受到后来非常流行的洛戈·迪恩（Roger Dean）风格的影响，经常使用喷绘手法。音乐和影视在那个年代非常重要，它是时尚和广告发展的前奏。

马里奥·康韦蒂诺具有争议的唱片封面设计使他闻名于世，1983 年，他被引荐给了 RAI 制片人兼导演保罗·基亚西奥（Paolo Giaccio）。后者邀请马里奥·康韦蒂诺做一个名为“幻想先生”（Mister Fantasy）的项目。该项目囊括了影视业的所有表现手法，这个产业已经趋于成熟，音乐影视呼之欲出。“他们要求我用电视平面设计手法布置背景，而这些是史无前例的。我们在都灵的一个配有尖端计算机辅助设计设备的工作室里展开了工作，这也标志着影视平面设计的诞生。”“幻想先生”一开始的画面中间是白色的背景，但很快便在这上面闪烁出 21 个字母符号，配合音乐形成视觉幻象。“这个短片非常成功，不过让人啼笑皆非的是，我第一次见到它却是在电视购物节目中，后来才发现这些字母被印到糖果包装纸上。”

从此，康韦蒂诺又做了另一个成功而前卫的项目：“图像——我们这个时代的梦想和符号”。像所有康韦蒂诺风格的作品一样，这个项目体现出广义上的传统平面设计。

每个星期二的早上 11 点钟，康韦蒂诺就会离开米兰，动身到罗马进行每星期三的工作。他钻进银灰色的兰西亚 Thema 型小轿车——意大利政治家和公司总裁地位的象征，手边便是“可信赖”的绘图板和白色的 Bic 钢笔，随时记录着广告影视故事版，在前往 Autostrada Del Sole 的五个小时的路上，是康韦蒂诺获得前卫影视广告创意的最佳时间。生机勃勃的、富有活力的场景——桥梁、起重机或是工人，所有这些都会成为他灵感的来源。在这个重要的“工作室”里，他常常会拎起汽车电话——另一件在意大利象征地位的产品——同他在米兰和罗马公司的设计人员交流创意。“我无法坐在桌前做创意，至少我得来来回回地走动，而灵感最多的情况出现在独自驱车长途旅行的过程中。”

康韦蒂诺认为自己是全世界最棒的影视平面创意设计师，而这也并非张狂，因为他杰出的设计的确为自己赢得了“康韦蒂诺风格”的美名。他的设计富有青春活力、色彩斑斓，具有极强的亲和力。在与他的主要客户国家电视网 RAI 合作的过程中，康韦蒂诺动用了最昂贵的、最新潮、最先进的设备参与制作。

随着欧洲市场的开放，1992 年“欧洲形象”（Immagina Europa）展在欧洲举办。展览在五个国家举行，这无疑使康韦蒂诺成为意大利影视设计界的显赫人物。在这次活动中，他将两百多年的印刷文化带入影片中。在不懂平面设计的 RAI 工程师中间，康韦蒂诺塑造了自己的独特地位。

1990 年，康韦蒂诺还担任了在意大利举办的世界杯足球比赛标识设计的艺术指导，为自己赢得了巨大的声誉。不同于广播中运动项目的推广，RAI 在世界杯比赛的前前后后都采用了康韦蒂诺设计的影视片头。一种新的排版技术随着 18 世纪威尼斯所谓的“Garamont”字体的应用出现了，并成为一种国际通用的符号，在奥利维蒂电脑的协助下，该技术被发展到了极致。他将自己的风格定性为一种不懈的探索，既吸收高技术，又融合历史文化的探索。

这个电视平面设计项目无疑已经达到了至高的境界，康韦蒂诺在此领域的工作驾轻就熟，其精确程度能达到毫米。如今，他的兴趣又转向了更为重要的信息与新闻行业，他的最大理想就是成为 CNN（Cable News Network）的艺术指导。

另一位值得一提的是平面设计师埃塔罗·鲁皮（Italo Lupi）出生于 Ca-

gliari。1960 年，鲁皮毕业于米兰建筑学院。1962 年，成为 La Rinascente 的顾问。1966 年，成为米兰工业学院皮耶尔·贾克莫·卡斯蒂廖尼的助手。1974—1984 年，成为 *Abitare* 杂志的艺术指导。1978—1980 年，在翁比诺 (Urbino) 的 Istituto Superiore 任教。1983—1989 年，成为米兰三年展的艺术指导。1984—1988 年，担任意大利 IBM 公司分部的艺术指导。1986 年，又担任《多姆斯》杂志的艺术指导。1989 年，担任 Colorado 的 International Design Conference In Aspen 的艺术指导。1992 年，成为 *Abitare* 的艺术指导和出版商。他经常工作在艺术和通信行业之间，为 Vatican 博物馆、Bticino 灯具公司和意大利广播公司 RAI 所做的设计取得了巨大的成功，但为人熟知的是其作为《多姆斯》杂志和 *Abitare* 杂志的艺术指导时的作品。他的风格是拒绝使用标准的框框，常常出现立体的、繁复的结构（见图 7.4.2）。他曾说：“有些平面设计问题可以用三维的方式解决。”1998 年，为奥利维蒂公司名叫 *If* 的杂志设计的作品获得了“金圆规”奖。



图 7.4.2 《多姆斯》杂志封面，埃塔罗·鲁皮设计

后记

意大利设计在西方设计界的地位不言而喻，如今，它已经成为世界设计发展不可或缺的组成部分。广泛了解和深入分析意大利设计现象不仅是把握西方乃至世界设计发展脉络的重要一步，对于解决中国目前面临的亟待解决的设计问题也大有裨益。笔者在研究生学习期间集中精力对此部分做了深入的研究，深知该课题的紧迫性和必要性，然而由于本人学识浅薄、精力有限，常有心有余而力不足；加之国内相关资料匮乏，收集整理资料时常捉襟见肘，遇到某些无法解答的问题，也常因得不到更进一步的资料而将稿件束之高阁……

尽管如此，笔者还是在导师童慧明教授的指导和几位好友的帮助下完成了这项艰苦的研究工作，在此对他们表示衷心的感谢！希望该阶段性的成果能起到抛砖引玉的作用，为将来的研究工作做些铺垫；也希望各位方家不吝指正，共助学术成长。

注 释

- (1) 引自 *Design Directory Italy* 第 9 页。
- (2) 引自 *Italian Design*, Penny Sparke 著, 第 7 页。
- (3) 引自 *Italian Design*, Penny Sparke 著, 第 7 页。
- (4) 见 *Vasari on Technique* 第 205 页。
- (5) 见 *The History of Glass* 第三章。
- (6) 是由一种名叫“Barilla”的海草粉制成的碳酸玻璃,最早出现在 14 世纪的威尼斯,后来逐渐成为威尼斯玻璃制造的象征。其可溶解的柔性特质便于塑造出各种形态,这种材料适合用钻石头雕刻,却不能切削。
- (7) Basilica: 罗马会堂建筑形式,中间有高大的集中空间,利用木制山墙上的天窗采光,在前廊和中庭的序列后是建筑后部的一个半圆形后殿。它是早期基督教教堂的建造形式。
- (8) 引自《罗马建筑》,约翰·B·沃德·珀金斯著,中国建筑出版社,第二章。
- (9) “高设计”是指强调风格、审美和品位的一类设计,其服务对象往往是高薪阶层。
- (10) 引自《意大利简史》,赫·赫德德·普·韦利编著,罗念生、朱海观译,商务印书馆,1975 年。
- (11) 引自《意大利简史》赫·赫德德·普·韦利编著,罗念生、朱海观译,商务印书馆,1975 年,第 89 页。
- (12) 14 世纪初,佛罗伦萨的毛纺织业达到鼎盛期。尽管有弗兰德尔的竞争,但是,佛罗伦萨的呢料仍然处于优势地位。
- (13) 引自《意大利经济史——从统一到今天》,瓦莱里奥·卡斯特罗诺沃著,沈珩译,商务印书馆,2000 年。
- (14) 参见《二十世纪意大利文化》的第一部分第一章,田时刚等著,东方出版社,1999 年。

- (15) 参见 *Italian Design*, Penny Sparke 著, 第一章。
- (16) 援引自 *ottagono* 杂志, 1986 年 6 月刊第 78 页, 《设计与批评》。
- (17) 来自德国的一个设计术语, 意为: 完全艺术品 (Complete-Art-Work), 最早特指 Richard Wagner (1813—1883) 将音乐与戏剧混合的歌剧形式, 后在设计领域指那些集合所有艺术形式于建筑、室内和家具的设计作品, 以达到既与当时环境相协调, 又适合功能需求的目的。代表人物有: 范德维尔德 (H. Van De Velde)、高迪 (A. Gaudi)、麦金托什 (C. R. Mackintosh)、贝伦斯 (P. Behrens) 等工艺美术师。
- (18) 参见 *Italian Design*, Penny Sparke 著, 第一章。
- (19) 参见 *Italian Design*, Penny Sparke 著, 第一章。
- (20) 见 *Design Directory Italy* 的“意大利设计历史”部分。
- (21) 见《意大利经济史——从统一到今天》, 瓦莱里奥·卡斯特罗诺沃 著, 沈珩译, 商务印书馆, 2000 年。
- (22) 引自《西方现代建筑史》, L. 本纳沃洛著, 邹德浓、巴竹师、高军译, 天津科学技术出版社, 1996 年, 第 518 页。
- (23) 受到墨索里尼控制的意大利理性主义运动组织, 由 47 名成员组成, 分布在全国各个地区。
- (24) 引自 *Design Directory Italy*。
- (25) 引自《西方现代建筑史》, L. 本纳沃洛著, 邹德浓、巴竹师、高军译, 天津科学技术出版社, 1996 年, 第 520 页。
- (26) 参见 *Italian Design*, Penny Sparke 著, 第二章。
- (27) 见《二十世纪意大利文化》第 218 页。
- (28) 引自《意大利经济史——从统一到今天》第 428 页。
- (29) 参见 *Italian Design*, Penny Sparke 著, 第三章。
- (30) 引自 *Design Directory Italy*。
- (31) 资料引自《意大利塑料工业》。
- (32) 意为: “和技术一样好的艺术”。
- (33) 里卡尔多·萨尔法蒂 (Riccardo Sarfatti) 是灯具设计先驱吉诺·萨尔法蒂的儿子。
- (34) 引自 *Design Directory Italy*。

- (35) Fat Face：指一种罗马字体，其笔画粗细对比强烈。
- (36) 1951 年由法国和瑞士设计师创办的一个平面设计师联盟，定期在欧洲各个城市举办展览，其主题主要是宣扬不同国家的文化和教育。
- (37) 美国平面艺术协会（American Institute of Graphic Arts）的英文简称。成立于 1914 年的纽约，是美国最早，也是最庞大的非营利性平面设计机构。
- (38) 援引自《*Italian Re-Evolution: Design in Italian Society in the Eighties*》第 129 页。
- (39) Arcadia：古希腊的一个山地，也指任何能代表宁静与纯净的现实或幻想。
- (40) “Alchemy”的中文意思为“炼金术”。
- (41) 引自《20th Century Class》第 106 页。
- (42) 参见 *Italian Design*, Nina B ö rnsen-Holtmann 著。
- (43) 引自 *Design Directory Italy*。
- (44) 现任米索尼集团董事会主席。
- (45) Bolide：英文意指一种大而明亮的流星，特别是爆炸时呈火球状的那种。
- (46) 参见 *New Italian Design*, Nally Bellati 著。
- (47) 恩里科·巴雷里也是艾里亚斯公司（Alias）的创始人之一。
- (48) 威廉姆·萨维亚：黎巴嫩贝鲁特人。

参考书目

一、设计部分

意大利设计专著：

Sparke, Penny *Italian Design* (London: Thames & Hudson, 1988)

Bellati, Nally *New Italian Design* (New York: Rizzoli, 1990)

B ö rnsen-Holtmann, Nina *Italian Design* (Benedikt Taschen, 1994)

Neumann, Claudia *Design Directory Italy* (Universe, 1999)

Raimondi, Giuseppe *Italian Living Design: Three Decades Of Interior Decoration 1960—1990* (Rizzoli, 1990)

Ambasz, Emilio (Ed.) *Italy: The New Domestic Landscape* (New York, 1972)

Fossati, Paolo *Il Design In Italia 1945—1972* (Turin, 1972)

Pansera, A. *Atlante Del Design Italiano 1940—1980* (Milan, 1980)

Branzi, Andrea *The Hot House: Italian New Wave Design* (London: Thames & Hudson, 1984)

Albera, G. And Monti, N. *Italian Modern: A Design Heritage* (New York, 1989)

G. Liverani *Five Centuries Of Italian Maiolica* (London, 1960)

Shimizu, F. And Thun, M. *The Descendants Of Leonardo: The New Italian Design* (Tokyo, 1980)

Branzi, A. And De Lucchi, M. *Design Italiano Degli Anni'50* (Milan, 1980)

个人专著：

Radice, B. *Memphis: The New International Style* (Milan, 1981)

Pasca, V. *Vico Magistretti: Elegance And Innovation In Postwar Italian Design* (London, 1991)

Adjmi, Morris *Aldo Rossi Architecture 1981—1991* (Princeton Architectural Press, 1991)

Sottsass, Ettore *Sottsass Associati* (Rizzoli, 1988)

Vercelloni, Virgilio *The Adventure Of Design: Gavina* (Rizzoli, 1987)

佐藤和子 (Kazuko Sato) 编著 *Alchimia: Never-Ending Italian Design* (六耀社出版, 1985 年)

Baroni, D. *L’Oggetto Lampada* (Milan, 1981)

Ettore sottsass *Sottsass associates* (rizzoli, 1988)

世界通史:

Julier, Guy *The Encyclopaedia of 20th Century Design and Designers* (Thames And Hudson, 1993)

Charlotte & Peter Fiell *Design Of The 20th Century* (Taschen, 1999)

Charlotte & Peter Fiell *Industrial Design A-Z* (Taschen, 2000)

Lucie-Smith, Edward *A History Of Industrial Design* (Phaidon, 1983)

Pile, John *Dictionary Of 20th - Century Design* (Roundtable, 1990)

Hiesinger, Kathryn B. & Marcus, George H. *Landmarks of Twentieth-Century Design* (Abbeville, 1993)

Abendroth, U & Phillips, K. B. & Pixis, C. & Steinbach, W. &Polster, B. *World Design* (Chronicle Books, 1999)

Albus, V. & Kras, R. & Woodham, J. M. *Icons Of Design: The 20th Century* (Prestel)

平面设计:

Alan and Isabella Livingston *The Encyclopaedia of Graphic Design and Designers* (Thames And Hudson, 1992)

Saunders, Dave *20th Century Advertising* (Carlton, 1999)

Vigiak, Mario *Omnibook: Italian Art Directors, Photographers, Graphic De-*

signers And Illustrators (Magnus Edizioni, 1984)

建筑设计：

Taschen, Rolf *Contemporary European Architects Volume 1* (Taschen, 1994)

Büning, Barbro Garenfeld *Contemporary European Architects Volume 2* (Taschen, 1995)

Cantacuzino, Sherban *Re/Architecture: Old Buildings/New Uses* (Abbeville Press, 1989)

Tafuri, Manfredo & Co, Frances Co Dal *Modern Architecture/2* (Rizzoli, 1986)

《外国建筑史——十九世纪末叶以前》，陈志华著，中国建筑工业出版社，1979年

《罗马建筑》，约翰·B·沃德·珀金斯著，中国建筑工业出版社

《世界建筑简明图典》，欧内斯特·伯登著，张利姚虹译，中国建筑工业出版社，1999年

《西方现代建筑史》，L.本纳沃洛著，邹德浓、巴竹师、高军译，天津科学技术出版社，1996年

服装设计：

Fraser, Kennedy *On The Edge Images From 100 Years Of Vogue* (Condé Nast, 1992)

Buxbaum, Gerda *Icon Of Fashion: The 20th Century* (Prestel, 1999)

McDowell, Colin *Fashion Today* (Phaidon, 2000)

Versace, Gianni & Calabrese, Omar *Versace* (Condé Nast, 1997)

Watson, Linda *Vogue Twentieth Century Fashion* (Carlton, 1999)

《世界时装与名设计师——意大利卷》（上下册），晨特蓝编著，中国轻工业出版社，2000年

室内设计：

Pietro, Silvio San *Grand Hotel In Italia* (Edizioni L'Archivolt, 1992)

Pietro, Silvio San Nuovi Negozi A Milano (Edizioni L'Archivolto, 1988)

家具设计：

Emery, Marc Furniture By Architects (Harry N. Abrams, Inc., 1983)

玻璃设计：

Klein, Dan & Lloyd, Ward The History of Glass (Black Cat, 1984)

Molho, Renata A History Of Eyeglasses (Leonardo Arte, 1998)

Cousins, Mark 20th Century Glass (Chartwell Books. Inc. 1989)

汽车设计：

Wood, Jonathan 50 Years Of Classic Cars (Crescent Books, 1995)

二、背景资料部分

Katz, Sylvia Plastics: Common Objects, Classic Designs (Harry N. Abrams, 1984)

《意大利经济史——从统一到今天》，瓦莱里奥·卡斯特罗诺沃著，沈珩译，商务印书馆，2000年

《意大利简史》，赫·赫德德·普·韦利编著，罗念生、朱海观译，商务印书馆，1975年

《意大利塑料工业》，《中国包装技术协会国外技术》杂志社出版

《二十世纪意大利文化》，田时刚等著，东方出版社，1999年

附一 意大利设计年表

- 1861 年 在加富尔的帮助下，维克托·伊曼纽尔成为意大利国王
- 1863 年 米兰理工学院成立
- 1865 年
- 1870 年 意大利实现统一
- 1871 年 工业革命开始
- 1872 年 皮瑞里公司成立
- 1873 年
- 1876 年 米兰街道实现电灯照明
- 1877 年 铁路系统扩张
- 1882 年 Tosi 公司成立
- 1886 年 Breda 铁路公司成立
- 1887 年 增加进口关税，使北方工业显著增长，而南方出现经济危机
- 1892 年
- 1893 年 西西里爆发农民骚乱
- 1899 年 菲亚特汽车公司成立
- 1902 年 都灵国际工艺美术博览会召开，李伯特风格达到巅峰期；工人保护法确立
- 1905 年 意大利政府将铁路系统收归国有；兰西亚汽车公司（Lancia）成立
- 1908 年 奥利维蒂公司成立
- 1909 年 马里内蒂发表未来主义宣言
- 1910 年 阿尔法·罗密欧汽车公司成立
- 1911 年 与土耳其开战；卡米洛·奥利维蒂为奥利维蒂公司设计了意大利有史以来第一台打字机 M1
- 1915 年 意大利加入第一次世界大战；贾科莫·巴拉和福尔图纳托·德佩罗发表“重建世界未来主义”宣言



- 1917 年 La Rinascente 连锁店成立
- 1920 年 与南斯拉夫签订拉巴洛协议
- 1924 年 法西斯党获得议会多数议席
- 1926 年 法西斯独裁统治开始；AGIP 石油公司成立；农业产品和工业产品产量开始大幅度增长（1932 年结束）；Gruppo 7 主导的理性主义建筑风潮展开
- 1927 年 卡西纳家具公司（Cassina）成立
- 1928 年 庞蒂创办《多姆斯》杂志；《卡萨贝拉》杂志创刊
- 1932 年 朱赛佩·泰拉尼在科莫设计理性主义建筑典范法西斯集中营的 Casa Del Fascio
- 1933 年 第一届米兰三年展举办；贝耶雷蒂公司（Bialetti）公司推出 Moka Express 咖啡壶；伯格里事务所（Studio Boggeri）在米兰成立
- 1936 年 菲亚特 500 Topolino 型汽车下线
- 1939 年 与德国结盟；阿提琉斯公司（Arteluce）成立；皮耶尔·贾克莫·卡斯蒂廖尼、利维奥·卡斯蒂廖尼和鲁吉·卡西亚·多米尼奥尼合作设计贝克力收音机，这台收音机是最早的塑料电子产品
- 1940 年 意大利加入第二次世界大战
- 1943 年 墨索里尼下台
- 1945 年 第二次世界大战结束；布里翁韦加（Brionvega）收音机公司成立
- 1946 年 意大利共和国成立；第一部瓦斯帕摩托车下线；RIMA 家具展览；Cappellini 公司成立；乔万尼·宾多里成为奥利维蒂公司广告部主任
- 1947 年 和平协定；开始实施马歇尔经济复兴援助计划，直到 1961 年为止；左翼势力被逐出政府；举办以“家庭”为主题的米兰三年展
- 1948 年 Vittorio De Sica 导演的新现实主义电影《偷自行车的人》上演；欧鲁斯灯具公司（O Luce）成立
- 1949 年 意大利南部出现土地危机；没收大地主土地；经济复苏；意大利加入北大西洋公约组织（NATO）；卡特尔公司成立
- 1950 年 卡洛·莫里诺设计 Arabesque 家具系列；设立南方银行储备（Cassa Per Il Mezzogiorno）以推动南方经济发展；La Rinascente 连锁店重新开张

1951 年 阿弗莱克斯家具公司 (Arflex) 成立；马科·扎努索设计 Lady 椅；意大利加入欧洲煤炭钢铁同盟

1952 年 纽约 MOMA 永久性收藏奥利维蒂公司的 Lexikon 80 打字机；Moroso 家具公司成立；阿莱西公司出品 370 型水果碗；布里翁韦加电器公司 (Brionvega) 开始生产电视机

1953 年 泰诺公司 (Tecno) 成立

1954 年 La Rinascente 连锁店创立金圆规奖；《工业产品风格》杂志创刊；马科·扎努索设计 Sleep-O-Matic 沙发；奥利维蒂公司在纽约设立展厅，由 BBPR 设计；卡洛·莫里诺获得利曼拉力赛冠军；吉奥·庞蒂在米兰设计皮瑞里塔楼

1955 年 意大利加入联合国；开始实施 Vanoni 经济计划；奥萨瓦多·波萨尼设计 P 40 椅子

1956 年 ADI (工业设计协会) 成立

1957 年 意大利加入欧洲经济共同体 (EEC)；吉奥·庞蒂设计 Superleggera 椅；菲亚特 Nuova 500 型汽车下线；鲍彻诺瓦公司 (Poltronova) 成立；丹尼斯家用产品公司成立

1958 年 意大利组织第一个核计划；德帕多瓦家具公司 (De Padova) 成立

1959 年 阿特米德公司成立

1960 年 《经济时报》(Financial Times) 称里拉为“最强劲的货币”；Federico Fellini 设计 la Dolce Vita；Abitare 杂志创刊

1961 年 米兰出现第一个汽车博物馆 (Salone Del Mobile)

1962 年 在中左翼政府的执政下，电子工业实现国有化

1963 年 汽车销售创下一百万辆的里程碑；马科·扎努索和里夏德·扎佩尔合作为卡特尔公司设计了首批塑料椅；Aldo Moro 建立左翼政府，减少赤字、刺激经济并扩大旅游业；大量南部农民涌入北部城市打工

1964 年 马科·扎努索和里夏德·扎佩尔合作设计 TS 502 收音机

1965 年 Edison 和 Montecatini 公司合并成立 Montedison 公司；C & B Italia 公司成立（后来改名 B & B Italia）；卡西纳家具公司 (Cassina) 被授权重新生产科布西耶的家具产品 I Maestri 系列

1966年 阿奇苏姆社团（Archizoom）和超凡工作室（Superstudio）成立；《奥塔古诺》（Ottagono）杂志创刊

1967年 学潮开始；Gruppo UFO 成立

1968年 激进设计浪潮充斥着米兰三年展

1969年 大罢工；工人获得每星期四十小时工作待遇，并提高了薪金；Gatti、Paolini 和 Teodora 设计 Sacco 布袋椅；阿奇苏姆社团（Archizoom）重新设计密斯椅；汉斯·范·克里尔（Hans Von Klier）为奥利维蒂公司设计了CI 系统；索托萨斯和佩里·A. 金合作设计 Valentine 便携式打字机

1970年 Unifor 公司成立

1971年 希尼·波丽设计 Serpentone 座椅；扎诺塔公司（Zanotta）开始生产朱塞佩·泰拉尼三十年代设计的钢管椅

1972年 在纽约 MOMA 举办了“意大利：新室内景观”展览；贸易联盟 Federazione Unitaria 成立；里夏德·扎佩尔设计 Tizio 灯

1973年 第一次石油危机；柏林举办“Design Als Postulat Am Beispiel Italien”；全球工具学派（Global Tools）成立；保罗·德加内洛设计 AEO 椅子

1974年 失业人数上升到一百二十万人；焦尔杰托·朱贾偌设计 VW 高尔夫型车

1976年 阿奇米亚社团成立

1977年 《莫多》杂志创刊；“Il Design Italiano Degli Anni 50”展览

1978年 曼蒂尼主持再设计项目；鲁斯普兰公司（Luceplan）成立

1979年 第二次石油危机爆发

1980年 威尼斯双年展中举办了“L’Oggetto Banale”展；1 502 名恐怖分子发动袭击；菲亚特汽车公司裁员 14 469 人

1981年 孟菲斯成立；孟菲斯在米兰举办第一次展览；索托萨斯设计 Carlton 架；约翰·保罗二世在罗马圣彼得大教堂遇刺

1982年 第二个孟菲斯展在米兰举行；意大利第三次获得世界杯冠军；政府与黑手党的斗争愈演愈烈

1983年 阿奇米亚展“Il Grande Metafisico”在米兰举行；社会主义者 Craxi 当政

1984年 Baleri 公司成立；安德烈·布兰奇设计了 La Casa Calda；阿尔

多·罗西为阿莱西公司设计 La Conica 煮咖啡器；宙斯集团成立

1985 年 格雷夫斯为阿莱西公司设计 9093 小鸟嘴茶壶；意大利成为染织品和服装出口大国

1986 年 威尼斯格拉西广场修复工作由加埃·奥伦蒂负责；孟菲斯有 12 名新成员加入；米兰股指创历年新高

1987 年 菲亚特汽车公司收并阿尔法·罗密欧公司；Edra Mazzei 公司成立；纽约 MOMA 举办马里奥·贝利尼回顾展

1988 年 门蒂尼为阿莱西公司设计 Casa Della Felicita；孟菲斯集团解散

1989 年 齐安弗兰克·费里成为迪奥尔公司的艺术总监；阿贝托·梅达和保罗·里扎托合作设计 Titania 吊灯

1990 年 阿奇米亚集团解散；阿莱西公司在米兰创立研究中心；意大利举办足球世界杯赛

1991 年

1992 年 布里翁韦加电器公司 (Brionvega) 破产；“净手运动” (Mani Pulite) 肃清政府高层腐败分子

1993 年 菲亚特 Cinquecento 型车下线

1994 年 朗·阿拉德设计“书虫”书架；Silvio Berlusconi 组建政府，同年辞职

1995 年 菲拉加莫博物馆在佛罗伦斯成立；米兰举办“Krizia. Una Storia”展览

1996 年 阿基莱·卡斯蒂廖尼为弗劳斯公司 (Flos) 设计 Fucsia 吊灯；Prodi 政府成立

1997 年

1998 年 奥利维蒂公司档案馆在伊维拉市创立；Prodi 落选

附二 人名翻译对照表

A

- 阿达姆斯 纳西·阿达姆斯 (Nancy Adams)
阿尔贝迪 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝迪 (Leon Battista Alberti)
阿尔贝尼 弗兰克·阿尔贝尼 (Franco Albini, 1905—1977)
阿尔伯蒂 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂 (Leon Battista Alberti)
阿尔普 詹·阿尔普 (Jean Arp)
阿拉德 朗·阿拉德 (Ron Arad)
阿莱西 埃罗·阿莱西 (Ettore Alessi)
阿莱西 卡罗·阿莱西 (Carlo Alessi)
阿玛尼 乔治·阿玛尼 (Giorgio Armani, 1934—)
阿涅利 乔万尼·阿涅利 (Giovanni Agnelli)
阿诺里 蒂托·阿诺里 (Tito Agnoli)
阿瑟比 阿德拉德·阿瑟比 (Adelaide Acerbi)
阿斯蒂 塞齐奥·阿斯蒂 (Sergio Asti, 1926—)
阿斯托里 安东尼娅·阿斯托里 (Antonia Astori)
阿提斯蒂克 莱塞奥·阿提斯蒂克 (Liceo Artistico)
阿图 阿尔瓦·阿图 (Alvar Aalto)
阿扎里 菲德莱·阿扎里 (Fedele Azari)
埃斯林格 (W. Aisslinger)
艾克 翁贝托·艾克 (Umberto Eco)
艾索拉 阿马罗·艾索拉 (Aimaro Isola)
安巴兹 埃米利欧·安巴兹 (Emilio Ambasz, 1943—)
安东涅利 鲍拉·安东涅利 (Paola Antonelli)
安格利尼 爱德加多·安格利尼 (Edgardo Angelini)

奥尔兰蒂尼 保罗·奥尔兰蒂尼 (Paolo Orlandini)
奥利维蒂 阿德里亚诺·奥利维 (Adriano Olivetti, 1901—1960)
奥利维蒂 卡米洛·奥利维蒂 (Camillo Olivetti, 1868—1943)
奥伦蒂 加埃·奥伦蒂 (Gae Aulenti, 1927—)
奥帕格-诺维罗 (A. Alpago-Novello)
奥文斯 (Owings)

B

巴拉 贾科莫·巴拉 (Giacomo Balla, 1871—1958)
巴拉 希阿尔多·巴拉希 (Aldo Barassi)
巴雷里 恩里科·巴雷里 (Enrico Baleri)
巴里斯 阿伦·巴里斯 (Arlon Bayliss)
巴里亚 皮耶特罗·巴里亚 (Pietro Barilla)
巴罗维耶尔 厄科尔·巴罗维耶尔 (Ercole Barovier)
巴齐 卡洛·巴齐 (Carlo Bachi)
巴托里 卡洛·巴托里 (Carlo Bartoli)
巴兹 托马索·巴兹 (Tomasso Buzzi)
拜 阿尔多·拜 (Aldo Bai)
班迪耶拉 马里奥·班迪耶拉 (Mario Bandiera)
班纳姆 雷纳·班纳姆 (Reyner Banham)
邦方迪 莱纳塔·邦方迪 (Renata Bonfanti)
鲍勃·戴兰 (Bob Dylan)
鲍尔德曼 克里斯·鲍尔德曼 (Chris Boardman)
鲍里 路易斯·鲍里 (Etienne-Louis Bouleé)
鲍林 盖·鲍林 (Guy Paulin)
鲍梅尔 沃特·鲍梅尔 (Walter Ballmer, 1923—)
鲍托基斯 保罗·鲍托基斯 (Paolo Portoghesi)
贝迪 安佐·贝迪 (Enzo Berti)
贝丁 (M. Bedin)
贝莱里 乔治·贝莱里 (Giorgio Birelli)

- 贝莱塔 安妮·玛丽叶·贝莱塔 (Anne Marie Beretta)
- 贝利尼 马里奥·贝利尼 (Mario Bellini, 1935—)
- 贝伦斯 (P. Behrens)
- 贝罗迪 贾安多麦尼克·贝罗迪 (Giandomenico Belotti)
- 贝维克 (N. Bewick)
- 贝亚基奥迪 劳拉·贝亚基奥迪 (Laura Biagiotti, 1943—)
- 贝耶雷蒂 阿尔方索·贝耶雷蒂 (Alfonso Bialetti)
- 本尼顿 卢西亚诺·本尼顿 (Luciano Benetton)
- 比安科尼 弗维奥·比安科尼 (Fulvio Bianconi)
- 比尔 马克思·比尔 (Max Bill)
- 比纳兹 拉博·比纳兹 (Lapo Binazzi)
- 比斯肖夫 沃纳·比斯肖夫 (Werner Bischof)
- 比扎里尼 吉奥托·比扎里尼 (Giotto Bizzarrini)
- 毕佐扎罗 (F. Bizzozzero)
- 宾多里 乔万尼·宾多里 (Giovanni Pintori, 1912—)
- 宾法里 弗兰西斯克·宾法里 (Francesco Binfare)
- 宾尼法利那 巴蒂斯塔·宾尼法利那 (Battista “Pinin” Farina)
- 宾尼法利那 塞齐奥·宾尼法利那 (Sergio Pininfarina)
- 波莱蒂 塞纳托·波莱蒂 (Senatore Borletti)
- 波里尼 齐奥·波里尼 (Gino Pollini)
- 波利尼 (G. Polini)
- 波涅 塞巴斯坦·波涅 (Sebastian Bergne)
- 波萨尼 奥萨瓦多·波萨尼 (Osvaldo Borsani, 1911—1985)
- 波萨尼 弗詹齐奥·波萨尼 (Fulgenzio Borsani)
- 波萨尼 吉塔诺·波萨尼 (Gaetano Borsani)
- 波塔卢皮 (P. Portaluppi)
- 伯顿 努乔·伯顿 (Nuccio Bertone, 1914—1997)
- 伯顿 乔瓦尼·伯顿 (Giovanni Bertone)
- 伯格里 安东尼奥·伯格里 (Antonio Boggeri, 1900—1989)
- 伯纳托 罗德佛·伯纳托 (Rodolfo Bonetto, 1929—1991)

伯纳西纳 皮耶朗托尼奥·伯纳西纳 (Pierantonio Bonacina)
伯塔 马里奥·伯塔 (Mario Botta)
伯托兰尼 法比奥·伯托兰尼 (Fabio Bortolani, 1957—)
博考尼 费迪南多·博考尼 (Ferdinando Bocconi)
博托尼 弗拉米尼奥·博托尼 (Flaminio Bertoni, 1903—1964)
博托尼 皮埃罗·博托尼 (Piero Bottini)
博托齐斯 保罗·博托齐斯 (Paolo Portoghesi)
博西奥 (L. Bosio)
博伊托 卡米利奥·博伊托 (Camillo Boito)
布蒂 亚历山德罗·布蒂 (Alessandro Butti, 1893—1959)
布法 乔万尼·布法 (Giovanni Buffa)
布哈德 弗朗科伊斯·布哈德 (Francois Burkhardt)
布加蒂 艾托·布加蒂 (Ettore Bugatti, 1881—1947)
布拉尼 玛丽叶拉·布拉尼 (Mariella Burani)
布兰齐 安德烈·布兰齐 (Andrea Branzi, 1938—)
布劳恩兄弟 (Rauch & Scott Brown)
布鲁尔 马塞尔·布鲁尔 (Marcel Breuer)

C

仓又思郎 (Shiro Kuramata)
查尔斯·拉尼·麦金托什 (Charles Rennis Mackintosh)
村田东平 (Tohji Murata)

D

达利西 里卡尔多·达利西 (Riccardo Dalisi)
丹尼斯 布鲁诺·丹尼斯 (Bruno Danese)
丹尼斯 贾克奎林·沃多·丹尼斯 (Jacqueline Vodoz Danese)
德阿兰克 莱蒙多·德阿兰克 (Raimondo D'Arancio)
德阿莫尔 吉塞皮·德阿莫尔 (Giuseppe D'Amore)
德阿斯卡尼奥 科拉蒂诺·德阿斯卡尼奥 (Corradino d'Ascanio)

- 德安努齐奥 加布利耶莱·德安努齐奥 (Gabriele D'Annunzio)
德本奈得蒂 卡洛·德本奈得蒂 (Carlo De Benedetti)
德尔科诺 马克·德尔科诺 (Marco Del Corno)
德加内洛 保罗·德加内洛 (Paolo Deganello)
德卡里 卡洛·德卡里 (Carlo De Carli)
德朗德 玛丽雅安·德朗德 (Marian De Rond)
德卢基 保罗·德卢基 (Paolo De Lucchi)
德卢基 米凯莱·德卢基 (Michele De Lucchi)
德鲁吉 马里奥·德鲁吉 (Mario De Luigi)
德洛斯 (P. Derossi)
德尼洛 罗伯特·德尼洛 (Robert De Niro)
德帕多瓦 菲尔南多·德帕多瓦 (Fernando De Padova)
德帕多瓦 马德雷纳·德帕多瓦 (Maddalena De Padova)
德佩罗 福尔图纳托·德佩罗 (Fortunato Depero, 1892—1960)
德齐里克 乔吉奥·德齐里克 (Giorgio De Chirico)
德萨尔沃 罗斯·德萨尔沃 (Ross De Salvo)
德塞斯 詹·德塞斯 (Jean Desses)
德圣迪拉纳 劳拉·德圣迪拉纳 (Laura De Santillana)
德圣迪拉纳 鲁多维克·德圣迪拉纳 (Ludovico De Santillana)
德西莫 (M. B. Decimo)
迪奥 克里斯蒂安·迪奥 (Christian Dior)
迪恩 洛戈·迪恩 (Roger Dean)
迪泽尔 (N. Ditzel)
杜多维奇 马塞罗·杜多维奇 (Marcello Dudovich)
多尔多尼 罗德佛·多尔多尼 (Rodolfo Dordoni, 1954—)
多尔斯 多门西奥·多尔斯 (Domencio Dolce)
多菲尔斯 吉罗·多菲尔斯 (Gillo Dorfles)
多洛克 (G. Drocco)

F

法拉利 安佐·法拉利 (Enzo Ferrari)

- 凡昂克 安德烈亚斯·凡昂克 (Andries Van Onck)
凡克利耶尔 汉斯·凡克利耶尔 (Hans von Klier)
范德罗 密斯·范德罗 (Mies van der Rohe)
范德维尔德 (H. Van De Velde)
菲吉尼 鲁吉·菲吉尼 (Luigi Figini)
菲拉加莫 萨尔瓦多·菲拉加莫 (Salvatore Ferragamo)
菲拉里 马克·菲拉里 (Marco Ferreri)
菲尼 莱昂奥尔·菲尼 (Leonor Fini)
菲欧米 法布里齐奥·菲欧米 (Fabrizio Fiumi)
费奥卢希 埃里奥·费奥卢希 (Elio Fiorucci, 1935—)
费奥齐 米诺·费奥齐 (Mino Fiocchi)
费弗尔 马塞里·费弗尔 (Michelle Pfeiffer)
费拉利斯 加利莱罗·费拉利斯 (Galileo Ferraris)
费里 齐安弗兰克·费里 (Gianfranco Ferre, 1944—)
佛莱斯 利卡尔多·佛莱斯 (Riccardo Fores)
佛纳罗里 安东尼奥·佛纳罗里 (Antonio Fornaroli)
佛图纳 斯维奥·佛图纳 (Silvio Fortuna)
弗 达里奥·弗 (Dario Fo)
弗克里尼 卡洛·弗克里尼 (Carlo Forcolini)
弗拉蒂尼 贾弗兰科·弗拉蒂尼 (Gianfranco Frattini, 1926—)
弗拉斯奈里 (P. Frassinelli)
弗朗佐尼 贝比·弗朗佐尼 (Beppe Franzoni)
弗劳 兰佐·弗劳 (Renzo Frau)
弗雷蒂 (Guido Frette)
福斯特 诺曼·福斯特 (Norman Foster)
福斯特 朱迪耶·福斯特 (Jodie Foster)

G

- 盖拉尼 乔里安娜·盖拉尼 (Giuliana Gerani)
高迪 (A. Gaudi)

格拉高里 (B. Gregori)

格拉米纳 乔连纳·格拉米纳 (Giuliana Gramigna)

格拉西 乔吉奥·格拉西 (Giorgio Grassi)

格莱曼 阿普里·格莱曼 (April Greiman)

格雷夫斯 (M. Graves)

格里 尤吉尼奥·格里 (Eugenio Gerli)

格里高蒂 维托里奥·格里高蒂 (Vittorio Gregotti)

格林伯格 克莱蒙特·格林伯格 (Clement Greenberg)

葛希克 (K. Grcic)

古莱米 卡罗·古莱米 (Carlo Guglielmi)

古齐 卡洛·古齐 (Carlo Guzzi)

圭列罗 亚力山德罗·圭列罗 (Alessandro Guerriero, 1943—)

H

哈蒂德 (Z. Hadid)

海杜克 约翰·海杜克 (John Hejduk)

汉克斯 汤姆·汉克斯 (Tom Hanks)

赫本 奥戴利·赫本 (Audrey Hepburn)

胡勃 马克思·胡勃 (Max Huber)

胡斯通 安杰里卡·胡斯通 (Anjelica Huston)

花岛由美子 花岛由美子 (Yumiko Kabayashi)

霍莱茵 汉斯·霍莱茵 (Hans Hollein)

J

基罗姆贝迪 多纳特拉·基罗姆贝迪 (Donatella Girombelli)

基亚西奥 保罗·基亚西奥 (Paolo Giaccio)

吉奥利 山德洛·吉奥利 (Sandro Gioli)

吉拉迪 皮埃罗·吉拉迪 (Piero Gilardi)

吉里 罗密欧·吉里 (Romeo Gigli, 1950—)

吉里 (A. Gili)

吉尼 马西莫·艾奥萨·吉尼 (Massimo Iosa Ghini)
吉斯蒙迪 俄涅斯托·吉斯蒙迪 (Ernesto Gismondi)
吉太寿行 吉太寿行 (Toshiyuki Kita)
吉亚马洛 (C. Giammaro)
加贝迪 罗贝托·加贝迪 (Roberto Gabetti)
加德拉 埃纳齐奥·加德拉 (Ignazio Gardella)
加莱奥迪 塞齐奥·加莱奥迪 (Sergio Galeotti)
加里 保罗·加里 (Paolo Galli)
加利茨 艾伦·加利茨 (Irene Galitzine)
加卢齐 米格儿·加卢齐 (Miguel Galluzzi)
加奇林 (B. Gecchelin)
贾巴纳 斯特法诺·贾巴纳 (Stefano Gabbanna)
贾科萨 丹特·贾科萨 (Dante Giacosa, 1905—)
杰米尼 罗丝塔·杰米尼 (Rosita Jelmini)
金 佩里·A·金 (Perry A. King)

K

卡布西 罗贝托·卡布西 (Roberto Cappuci)
卡恩 埃马努拉·卡恩 (Emmanuella Kahn)
卡尔蒂尼 卡罗·卡尔蒂尼 (Carlo Caldini)
卡丰 弗里茨·卡丰 (Fritz Karpfen)
卡拉特罗尼 塞齐奥·卡拉特罗尼 (Sergio Calatroni)
卡米奥 帕特里齐亚·卡米奥 (Patrizia Cammeo)
卡盆林 贾克莫·卡盆林 (Giacomo Cappellin)
卡皮耶罗 莱奥内塔·卡皮耶罗 (Leonetta Cappiello)
卡斯蒂里·菲娅利 安娜·卡斯蒂里·菲娅利 (Anna Castelli Ferrieri, 1920—)
卡斯蒂廖尼 阿基莱·卡斯蒂廖尼 (Achille Castiglioni, 1918—)
卡斯蒂廖尼 利维奥·卡斯蒂廖尼 (Livio Castiglioni, 1911—1979)
卡斯蒂廖尼 皮耶尔·贾克莫·卡斯蒂廖尼 (Pier Giacomo Castiglioni, 1913—1968)

- 卡斯特利 乔利奥·卡斯特利 (Giulio Castelli)
卡斯特利 塞萨尔·卡斯特利 (Cesare Castelli)
卡西纳 吉伯特·卡西纳 (Gilberto Cassina)
卡西纳 塞萨·卡西纳 (Cesare Cassina)
卡西纳 乌贝托·卡西纳 (Umberto Cassina)
卡西纳 希萨·卡西纳 (Cesare Cassina)
坎帕里 戴维·坎帕里 (Davide Campari)
坎帕里 加斯帕尔·坎帕里 (Gaspare Campari)
康韦蒂诺 马里奥·康韦蒂诺 (Mario Convertino)
考斯特 (G. Koster)
科尔 亨利·科尔 (Henry Cole)
科朗比尼 吉诺·科朗比尼 (Gino Columbini)
科伦波 乔·科伦波 (Joe Colombo)
克拉克 奥斯·克拉克 (Ossi Clark)
克莱蒂 (G. Ceretti)
克莱蒙纳 (I. Cremona)
克莱维尔 阿兰·克莱维尔 (Alan Cleaver)
克莱尤斯 约瑟夫·A. 克莱尤斯 (Josef P. Kleiheus)
克劳茨 赫里齐·克劳茨 (Heinrich Klotz)
克里尔 里昂·克里尔 (Leon Krier)
克里斯坦森 鲁斯·克里斯坦森 (Ruth Christensen)
克罗姆比尼 吉诺·克罗姆比尼 (Gino Colombini)
克罗齐 拜纳德托·克罗齐 (Benedetto Croce)
夸尔蒂 尤金诺·夸尔蒂 (Eugenio Quarti)

L

- 拉蒂斯 巴巴拉·拉蒂斯 (Barbara Radice)
拉格菲尔德 卡尔·拉格菲尔德 (Karl Lagerfeld)
拉吉 弗兰克·拉吉 (Franco Raggi)
拉科 (Sebastiano Larco)

- 拉克罗斯 克里斯蒂安·拉克罗斯 (Christian Lacroix)
- 拉姆普纳尼 维托里奥·玛纳诺·拉姆普纳尼 (Vittorio Magnano Lampugnani)
- 拉索洛 普罗斯佩罗·拉索洛 (Prospero Rasulo)
- 拉瓦 (Carlo Enrico Rava)
- 拉西亚 埃米利奥·拉西亚 (Emilio Lancia)
- 莱斯特尔 理查德·莱斯特尔 (Richard Lester)
- 莱维 (C. Levi)
- 莱兴 西蒙·莱兴 (Simon Lessing)
- 兰 丹尼·兰 (Danny Lane)
- 兰德尔斯 维利耶·兰德尔斯 (Willie Landels)
- 兰西亚 维琴佐·兰西亚 (Vincenzo Lancia)
- 朗加蒂 罗密欧·朗加蒂 (Romeo Longati)
- 劳达尼 马塔·劳达尼 (Marta Laudani)
- 勒科布西耶 (Le Corbusier)
- 雷吉亚尼 莫若·雷吉亚尼 (Mauro Reggiani)
- 雷吉亚尼 皮奥·雷吉亚尼 (Pio Reggiani)
- 李伯特 奥瑟·拉森比·李伯特 (Arthur Lasenby Liberty)
- 李维尔 米莱里·李维尔 (Mireille Rivier)
- 里贝拉 阿达尔贝托·里贝拉 (Adalberto Libera, 1903—1963)
- 里索尼 皮埃罗·里索尼 (Piero Lissoni)
- 里索尼 (P. Lissoni)
- 里瓦 翁贝托·里瓦 (Umberto Riva, 1928—)
- 里扎托 保罗·里扎托 (Paolo Rizzatto, 1941—)
- 利维 维托里奥·利维 (Vittorio Livi)
- 林堡捷尼 费鲁西奥·林堡捷尼 (Ferruccio Lamborghini, 1916—)
- 卢蒂 克劳迪奥·卢蒂 (Claudio Luti)
- 鲁皮 埃塔罗·鲁皮 (Italo Lupi, 1934—)
- 鲁斯卡 鲁道夫·鲁斯卡 (Rudolf Hruska)
- 鲁西 罗贝托·鲁西 (Roberto Lucci)
- 罗德斯 詹德拉·罗德斯 (Zandra Rhodes)

罗格斯 俄涅斯托·罗格斯 (Ernesto N. Rogers)

罗马涅利 马科·罗马涅利 (Marco Romanelli)

罗曼诺 马克·罗曼诺 (Marco Romano)

罗密欧 尼科罗·罗密欧 (Niccolò Romeo)

罗索 莱恩佐·罗索 (Renzo Rosso)

罗泰耳 (Lothair)

罗维 雷蒙德·罗维 (Raymond Loewy)

罗西 M. 罗西 (M. Rossi)

罗西 阿尔多·罗西 (Aldo Rossi, 1931—1997)

M

马迪努兹 纳波莱欧尼·马迪努兹 (Napoleone Martinuzzi)

马尔多纳多 托马斯·马尔多纳多 (Tomas Maldonado)

马尔扎诺 斯特凡诺·马尔扎诺 (Stefano Marzano)

马格里斯 A. 马格里斯 (A. Magris)

马格里斯 R. 马格里斯 (R. Magris)

马吉斯雷蒂 维科·马吉斯雷蒂 (Vico Magistretti, 1920—)

马卡迪 罗贝托·马卡迪 (Roberto Marcatti)

马克尼 乔治·马克尼 (Giorgio Marconi)

马拉莫蒂 阿基莱·马拉莫蒂 (Achille Maramotti)

马拉帕特 库齐奥·马拉帕特 (Curzio Malaparte)

马勒美 (Mallarme)

马雷里 (M. Marelli)

马利 安佐·马利 (Enzo Mari, 1932—)

马利涅蒂 托马索·马利涅蒂 (Filippo Tommaso Marinetti, 1876—1944)

马斯齐耶托 维托里奥·马斯齐耶托 (Vittorio Maschietto)

马特·特鲁克 贾科莫·马特·特鲁克 (Giacomo Matté Trucco, 1860—1934)

马提奥洛 弗兰克·马提奥洛 (Franco Mattiolo)

马扎 希杰奥·马扎 (Sergio Mazza)

迈罗 (F. Mello)

- 迈耶 汉斯·迈耶 (Hannes Meyer)
麦里尔 (Merrill)
麦罗西 古塞裴·麦罗西 (Giuseppe Merosi)
麦内格蒂 洛多维科·麦内格蒂 (Lodovico Meneghetti)
曼德里 马里奥希亚·曼德里 (Mariuccia Mandelli)
曼高 罗伯特·曼高 (Robert Mango)
曼吉亚罗迪 安杰罗·曼吉亚罗迪 (Angelo Mangiarotti, 1921—)
曼西尼 (J. Mancini)
曼祖 皮奥·曼祖 (Pio Manzu)
芒古兹 (B. Monguzzi)
芒塔纳 克劳德·芒塔纳 (Claude Montana)
芒托瓦尼 (A. Mantovani)
门迪尼 亚里山德罗·门迪尼 (Alessandro Mendini, 1931—)
蒙奈特 (G. Monnet)
米兰达 圣迪亚奥·米兰达 (Santiao Miranda)
米切里 (A. Micheli)
米索尼 安哥拉·米索尼 (Angela Missioni, 1958—)
米索尼 奥塔维奥·米索尼 (Ottavio Missoni)
莫拉 (G. Mora)
莫雷蒂 齐达诺·莫雷蒂 (Geatano Moretti)
莫里纳利 安娜·莫里纳利 (Anna Molinari)
莫里诺 卡洛·莫里诺 (Carlo Mollino)
莫里诺 尤吉尼奥·莫里诺 (Eugenio Mollino)
莫罗尼 保罗·莫罗尼 (Paolo Moroni)
莫齐 卢本·莫齐 (Ruben Mochi)
莫塞斯 雷贝卡·莫塞斯 (Rebecca Moses)
莫施诺 富兰克·莫施诺 (Franco Moschino)
穆纳里 布鲁诺·穆纳里 (Bruno Munari, 1907—1998)
穆齐奥 乔万尼·穆齐奥 (Giovanni Muzio)



N

- 纳比亚 乌戈·纳比亚 (Ugo Nebbia)
纳塔利尼 阿道夫·纳塔利尼 (Adolfo Natalini, 1941—)
纳瓦 保罗·纳瓦 (Paolo Nava)
纳沃内 保拉·纳沃内 (Paola Navone)
奈尔维 皮埃尔·鲁吉·奈尔维 (Pier Luigi Nervi, 1891—1971)
尼尔森 (G. Nelson)
尼迈耶 奥斯卡·尼迈耶 (Oscar Niemeyer)
尼佐利 马塞洛·尼佐利 (Marcello Nizzoli, 1887—1969)
纽森 (M. Newson)
努维尔 (J. Nouvel)
诺达 鲍勃·诺达 (Bob Noorda)
诺斯伍德 约翰·诺斯伍德 (John Northwood)
诺瓦莱斯 阿尔多·诺瓦莱斯 (Aldo Novarese)

P

- 帕拉迪奥 安德莱奥·帕拉迪奥 (Andrea Palladio)
帕鲁克 保罗·帕鲁克 (Paolo Pallucco)
帕罗迪 乔吉奥·帕罗迪 (Giorgio Parodi)
帕皮尼 乔万尼·帕皮尼 (Giovanni Papini)
帕瓦罗蒂 卢西亚诺·帕瓦罗蒂 (Luciano Pavarotti)
派克 格利高里·派克 (Gregory Peck)
潘瑟拉 安迪·潘瑟拉 (Anty Pansera)
庞蒂 吉奥·庞蒂 (Gio Ponti, 1891—1979)
佩克拉 特里·佩克拉 (Terri Pecora, 1958—)
佩莱加利 马里奇奥·佩莱加利 (Maurizio Peregalli)
佩连德 卡洛特·佩连德 (Charlotte Perriand)
佩斯克 爱多尔多·佩斯克 (Edoardo Persico)

佩谢 加埃塔诺·佩谢 (Gaetano Pesce)
佩扎特 洛博托·佩扎特 (Roberto Pezzetta)
皮拉里 艾齐奥·皮拉里 (Ezio Pirali, 1921—)
皮雷蒂 吉亚卡洛·皮雷蒂 (Giancarlo Piretti)
皮瑞里 乔万尼·巴里斯塔·皮瑞里 (Giovanni Barrista Pirelli)
皮亚琴尼蒂 (Piacentini)
普拉达 马里奥·普拉达 (Mario Prada)
普拉达 缪西亚·普拉达 (Miuccia Prada)
普里 库诺·普里 (Kuno Prey)
普里亚劳罗 本索·塞萨利诺·普里亚劳罗 (Benso Cesarino Priarollo)
普利尼 (Pliny)

Q

齐雷特 朱利斯·齐雷特 (Jules Chéret)
齐尼 加里列罗·齐尼 (Galileo Chini)
齐亚托尼 马里奥·齐亚托尼 (Mario Chiattone)
乔万诺尼 斯特法诺·乔万诺尼 (Stefano Giovannoni)

S

萨贝尔 查尔斯·萨贝尔 (Charles Sabel)
萨德勒 马克·萨德勒 (Marc Sadler)
萨尔法蒂 里卡尔多·萨尔法蒂 (Riccardo Sarfatti)
萨姆博耐特 罗贝托·萨姆博耐特 (Roberto Sambonet, 1924—1995)
萨维亚 威廉姆·萨维亚 (William Sawaya)
萨维亚蒂 安东尼奥·萨维亚蒂 (Antonio Salviati)
塞利 皮耶鲁吉·塞利 (Pierluigi Cerri)
塞沃里 山德拉·塞沃里 (Sandra Severi)
沙塔 奥拉兹奥·沙塔 (Orazio Satta)
舍拉提 佛斯图·舍拉提 (Fausto Celati)

- 圣埃利亚 安东尼奥·圣埃利亚 (Antonio Sant'Elia, 1888—1916)
圣塔齐亚拉 戴尼斯·圣塔齐亚拉 (Denis Santachiara)
施乐 彼德·施乐 (Peter Shire)
施里勃 利奥鲍尔德·施里勃 (Leopold Schreiber)
斯的墨尔 (Skidmore)
斯卡利奥尼 弗兰克·斯卡利奥尼 (Franco Scaglione)
斯卡帕 阿弗拉·斯卡帕 (Afra Scarpa)
斯卡帕 卡洛·斯卡帕 (Carlo Scarpa, 1906—1978)
斯卡帕 托比亚·斯卡帕 (Tobia Scarpa)
斯克塞斯 马丁·斯克塞斯 (Martin Scorsese)
斯帕克 潘妮·斯帕克 (Penny Sparke)
斯坦涅 阿尔比·斯坦涅 (Albe Steiner, 1913—1974)
斯特拉 弗兰克·斯特拉 (Franco Stella)
斯托皮诺 吉奥托·斯托皮诺 (Giotto Stoppino, 1926—)
斯沃顿 乔治·斯沃顿 (George Sowden)
苏珊尼 马克·苏珊尼 (Marco Susani)
索达蒂 (A. Soldati)
索菲奇 阿丹诺·索菲奇 (Ardengo Soffici)
索普拉诺 卢西亚诺·索普拉诺 (Luciano Soprano)
索托萨斯 埃托雷·索托萨斯 (Ettore Sottsass)

T

- 塔廖尼 法比奥·塔廖尼 (Fabio Taglioni, 1920—)
泰拉尼 朱赛佩·泰拉尼 (Giuseppe Terragni, 1904—1941)
特拉巴齐 (E. Trabacchi)
特里马齐 马里奥·特里马齐 (Mario Trimarchi, 1958—)
特鲁萨迪 尼古拉·特鲁萨迪 (Nicola Trussardi)
特斯塔 阿曼多·特斯塔 (Armando Testa, 1917—)
提利马齐 (M. Trimarchi)

提西诺 巴萨尼·提西诺 (Bassani Ticino)
图恩 马特奥·图恩 (Matteo Thun)
图卡托 吉欧里奥·图卡托 (Giulio Turcato)
土武片柳 (Katayanagi Tomu)
托斯卡尼 奥利维罗·托斯卡尼 (Oliviero Toscani)
托斯坦森 西格杜尔·托斯坦森 (Sigurdur Thorsteinsson)
托索 阿特米奥·托索 (Artemio Toso)
托索 戴西奥·托索 (Decio Toso)

W

瓦尔迪 凯斯·瓦尔迪 (Keith Varty)
瓦拉布雷加 维多里奥·瓦拉布雷加 (Vittorio Valabrega)
瓦萨里 乔治·瓦萨里 (Giorgio Vasari, 1511—1571)
韦德曼 汉斯·皮特·韦德曼 (Hans Peter Weidemann)
韦加诺 维托利亚诺·韦加诺 (Vittoriano Viganó)
韦加诺 (G. Vigano)
维尔 (D. Weil)
维格里亚多 (R. Svegliado)
维利 吉诺·维利 (Gino Valle, 1923—)
维尼尼 安娜·维尼尼 (Anna Venini)
维尼尼 保罗·维尼尼 (Paolo Venini)
维涅利 莱拉·维涅利 (Lella Vignelli, 1934—)
维涅利 马西莫·维涅利 (Massimo Vignelli, 1931—)
维琴察 弗兰西斯克·维琴察 (Francesco Venezia)
维特莱米奇 兰纳多·维特莱米奇 (Renato Zveteremich)
维特鲁威 (Vitruvius)
维特施泰因 汉斯·维特施泰因 (Hannes Wettstein)
维亚耐罗 威尼西奥·维亚耐罗 (Vinicio Vianello)
文图里 罗伯特·文图里 (Robert Venturi)



文图里尼 古伊多·文图里尼 (Guido Venturini)

翁格斯 (O. M. Uengers)

沃顿 乔治·沃顿 (George Walton)

沃里亚佐 (M. Voliazzo)

X

西比克 阿尔多·西比克 (Aldo Cibic)

西比亚蒂 (O. Cabiati)

希特里奥 安东尼奥·希特里奥 (Antonio Citterio)

细江功雄 (Isao Hosoe)

肖文斯基 洗蒂·肖文斯基 (Xanti Schawinsky)

Y

亚蒂尼 罗塞拉·亚蒂尼 (Rossella Jardini)

Z

赞尼洛 贾斯通·赞尼洛 (Gastone Zanello)

扎尼 弗朗查·扎尼 (Franca Zani)

扎尼 鲁吉·扎尼 (Luigi Zani)

扎尼 塞拉菲诺·扎尼 (Serafino Zani)

扎尼尼 马克·扎尼尼 (Marco Zanini)

扎努索 马科·扎努索 (Marco Zanuso, 1916—)

扎努希 安东尼奥·扎努希 (Antonio Zanussi)

扎诺塔 奥莱里奥·扎诺塔 (Aurelio Zanotta)

扎佩尔 里夏德·扎佩尔 (Richard Sapper, 1932—)

詹迪尼 马塞罗·詹迪尼 (Marcello Gandini)

詹克斯 查尔斯·詹克斯 (Charles Jencks)

詹诺 维托利奥·詹诺 (Vittorio Jano)

贞 卡洛·贞 (Carlo Zen)

朱利亚若 焦尔杰托·朱贾偌 (Giorgietto Giugiaro, 1938—)

兹里 费德里克·兹里 (Federico Zeri)

兹纳 厄米内基多·兹纳 (Ermenegildo Zegna)