

Elena A. Zaeva-Bourdonskaia

PhD in art criticism,
professor,

the head of Department «Environmental design» of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art
e-mail: lenartt@gmail.com

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-4-42-51

THE INDUSTRIAL DESIGN MODEL IN ITALY AT THE STAGE OF FORMATION. THE AEMILIA ARS GROUP

Summary: The article considers the formation of the industrial design model in Italy in the peculiarity of socio-political conditions at the turn of the 20th century. Orientated towards the prospects of the design industrial culture, the progress of new art tended towards two vectors of development: a strong influence of traditional heritage of the great classical past and passion for modern examples of European design schools. The design, formed within the boundaries of the Italian regional version of the Art Nouveau style, *stile Liberty*, became a product of a specifically Italian design and artistic culture with a strong designer's original creative beginning. It allowed freedom of experimentation in the search for its own unique means of expression. The industrial model of design was determined by the experience of the great craft heritage in addition to the influence of the artistic traditions of the new style. The new "revival" of the artistic industry of Italy took place in symbiosis of the activi-

The industrial design model in Italy was formed in historically complex and unique conditions, radically different from the pan-European experience. A weaker industrial base, compared to the rest of Europe, a strong dependence on the great heritage of the ancient past, the Renaissance rise of national culture and art, led to a contradictory, internally oppositional character of design as a new profession at the turn of the 20th century. Supporters of the progress of the new art, addressed to the prospects of the design industrial culture, faced two vectors of development at the same time: dogmatists of the traditional heritage and passion for modern examples of European design schools, familiar to the Italian public from the exposition samples

ties of an artist-designer and artistic craft and industrial production. The Aemilia Ars group, as a regional design and production association, became an exemplary model of industrial design in Italy. The multidisciplinary structure of the association, which included a collaboration of architects, designers, and artisans specialising in various areas of the art industry, allowed the implementation of interdisciplinary tasks: from architectural restoration to interior design solutions. The group was an example of a unique design culture focused on a scientifically based approach, regional craft artistic traditions and an original style of a creative experiment. The great design-artistic and technological heritage as well as design potential of the Aemilia Ars craft traditions can still be found in the practice of a number of local associations of embroiderers of modern Bologna.

Keywords: art Nouveau, Liberty style, industrial design, artistic design, design culture, craft.

of the international industrial exhibitions in Venice in 1895 and in Turin in 1902 and 1911.

The new art doctrine was formed within the limited framework of style, its nature, and artistic expressiveness. The era of Art Nouveau, which had already formed its vocabulary of new forms by the 1900's in the rest of Europe, also captured Italy. However, unlike its neighbours, the country did not represent a single, integral nation ready to create a single national style. The process of style formation coincided with the formation of a new statehood, which began in the 1860s, called upon to unite disparate, previously independent and autonomous, regions and cities into a new society headed by the ruling Savoy dynasty.

The progressive artistic community, thirsting for beauty through the forces of new art as salvation from the growing flow of eclectic ugliness and banality that had captured the products of the artistic industry and craftsmanship, as an alternative to official and salon classicist examples, sought inspiration in the nutrient medium of their native land. This provoked a negative attitude towards many examples of Roman culture that remained outside the modern system of life. According to G. Guimard, "to be truthful, all art must be a product of the soil on which it exists and of the period that needs it" [2]. In Naples, the Museo Artistico Industriale (the Art and Industrial Museum, 1892) was created with the aim of collecting the most significant national and foreign projects and artefacts. The experiments of a number of associations founded by N. Costa, an artist, military man and politician, in the spirit of the times, turned to the social ideals of art, later developed by the avant-garde of the early 20th century (the In Arte Libertas group, founded jointly with G.A. Sartorio, existed from 1886 to 1903). The Associazione Artistica Internazionale, founded in 1870, introduced the public to the latest trends in English, Swiss and German art. The Scuola Etrusca, which functioned from 1883 to 1886, saw its goal in curbing the decline of public taste by counteracting the blind defence of tradition.

At the end of the 19th century, Italian criticism was full of articles on the need to create a new national art that would be competitive on the world market. V. Pica's art criticism promoted new ideas in the field of applied art. In his *Questioni Pratiche di Belle Arti* (1893), C. Boito warned against the contradictions and unrest provoked by the eclectic culture of his time [3].

Like Europe, the professional press became the mouthpiece of artistic reforms. New professional publications appeared. *The Italian Emporium* (1895-1964), inspired by English *The Studio*, was founded by the Italian Institute of Graphic Arts. Being at the epicentre of the problems of technological progress, accompanied by the strengthening of international professional communications (exhibitions, conferences, etc.), the journal participated in the discussion of the new industrial model of applied art. The programmatic manifesto of the journal, written by its founders P. Gaffuri and A. Ghisleri, formulated the goal as the consolidation of advanced initiatives in the field of artistic reforms, "the popularisation of high culture, the results of science, masterpieces of art



Ill.1. Blouse with slit and mesh stitching. Design based on 17th century lace samples belonging to Mr. Cantoni

of Italy and the entire civilised world; with precise, brief... news and monographs of specialists, always accompanied by illustrations – documents photographed from life and life images, reproduced by the latest systems of advanced graphic art" [4].

An attempt to solve the socio-cultural problem of creating a new democratic art according to the formula of "art for all" on a new stylistic basis arose in the intellectual circles of Rome around philosopher and artist G. D'Annunzio. Projects of D. Cambellotti, an applied artist, illustrator, painter, sculptor, and designer, in which the distortion of natural forms and the agrarian doctrine, opposed to the anthropotechnical one, was aimed at creating objects of mass housing and their furnishings, served as examples. The project of "a house for a peasant family" [1] was published in *La Casa* magazine in 1908. In attempts at a folkloric revival, the bourgeoisie, concerned about the level of taste of the population, saw the only way to give artistic reforms a collective character in the reconstruction of authentic creativity. *The Hut* project (1911) was developed as an exhibition, lecture and concert venue. The idea of the culturalisation of the suburban world (Roman



Ill.2. A sample of embroidery in the Emilia Ars needle lace technique from the late 19th century. Vittorio Zironi Museum of Textiles and Tapestries. <https://m.ok.ru/group/54467590357131/album/881030250635/915929633675>

Campagna), isolated from the urban civilization of capital, represented a cultural reconstruction of the continuous connection between the Great Rome of the past and the Rome of the 20th century, a "return" to the rural values of the primitive Latium with the concept of the transition "from art as an end in itself to art for man...", becoming an aesthetic justification for simple human requirements for housing and its use" [1]. However, the stage of Italian Art Nouveau formation did not create the conditions for the full-fledged involvement of traditional values due to the limitations of the academic and monumental concept of "classical" styles.

The reform of the new national style under the influence of socio-political conditions did not reach the level of the state program. As a result, the style acquired features of regional identity, like *stile Liberty*, full of originality and at the same time a plurality of options for the designer's interpretation.

In creating the industrial version of the Art Nouveau style, Italian designers relied on a dialogue between tradition and innovation. Industrial aesthetics was formed in the context of a rich historical heritage in the field of art and crafts against the backdrop

of accusations of Italian design in the "shameless excess and over-decoration of stylistic solutions" [2]. Craftsmanship and craft traditions determined the modern industrial design model in its craving for conceptual solutions, the artistry of design creativity, and the uniqueness of the designer's stylistic interpretations.

With the distancing of noble and ancient families from the new social life, orders from the Roman aristocracy, characterised by official and bourgeois taste, practically ceased in the 1870's. They resumed only in the 1880's, when the nobility recognised art as a high-quality product designed for select connoisseurs, owing to the revival of the domestic art industry. The Esposizione Internazionale d'Arte (International Art Exhibition) in Rome in 1911, which included an ethnographic cross-section of social and cultural achievements, was the first demonstration of the modern level of industrial art. There, against the backdrop of local natural resources, folklore, architecture, etc., the handicraft production of the various regions (Piedmont, Lombardy, Venice, etc.) was presented in their historical identity and regional metaphor of styles.

The artistic and industrial associations of Italy, formed on the basis of integrating design with industry production, were the driving force behind the design reform. Such associations relied on the principle of a designer's originality in the formation of design and artistic policy. The original design and production model of modern Italian design was distinguished by genre unevenness, where priority remained for: furniture, Italian majolica, and glass. The design potential of designers and artists who came to art manufactories with a rich historical past (for example, the Doccia porcelain manufactory of the Ginori family, which existed since the 18th century) and newly opened factories helped to overcome resistance to the "new" and involve industry in the conditions of compliance with modern aesthetic requirements of the living environment. A competent design policy allowed many manufactories to successfully exist until the middle of the 20th century (Chini&Co, 1907-1955).

A full-fledged multidisciplinary model of the artistic and industrial design was proposed by the Società Cooperativa Aemilia Ars group, founded by A. Rubbiani, an interdisciplinary personality of the Renaissance type, *homo universalis*, artist, architect, restorer, designer, poet and lawyer, in Bologna; it operated from 1898 to 1914. The Aemilia Ars group was created with the aim of promoting and developing the decorative art of the northern province, Emilia. It left an example of a regional school of applied design creativity, which, in terms of the scale of the tasks being solved, covered the entire region with design reforms.

The project strategy of production and the organisational structure of the group were determined by the principle of the European associations Wiener Werkstätte and Secession, whose activities were aimed at a radical renewal of the range of consumer goods. The social democratic ideals of design, which underlie the program of reform and renewal of applied art in the contemporary era of modernism, became the ideological platform for uniting a group of noblemen and art historians around the activities of a multidisciplinary art manufactory. The production potential determined the range of products: bright ornamental embroidery and lace, elegant pieces of furniture, art glass, pottery, metal and jewellery, bookbindings, and embossed leather products. All manufactured items retained the traditionally high quality, which distinguished them favourably on the art market.

The group was named after the technique of needle lace making of the Renaissance – Aemilia Ars. The group followed the ideas of W. Morris and the Art & Crafts Movement, actively reviving forgotten ancient crafts and almost lost technologies, which gave it the nickname Bolognesi A&C. The group's designers turned to images of nature and the art of the Renaissance, which served as prototypes, raising Italian crafts to unattainable heights. "The initiative was supported by nobles, in particular, Countess L. Cavazza, who provided antique lace from her personal collection for the study and revival of lost techniques" [5]. The design was based on examples from antique books, templates from the 16th-century pattern collections of A. Tagliente, etc. Lace samples were found in old paintings, miniatures, etc. Thus, the design methodology and technical execution of weaving in the Aemilia Ars technique relied on scientific and historical accuracy in working with primary sources. The artistic basis of the projects, which included natural and classical historical stylisations, remained within the boundaries of the modern Liberty style.

Projects carried out within the framework of scientific architectural restoration were an important aspect of the group's activities: Castello di San Martino and Castello di Bentivoglio in the neo-Gothic style with Renaissance frescoes, the Romanesque church of Santa Annunziata e San Biagio, etc. The projects were carried out owing to the knowledge and experience of professional restorer A. Rubbiani, theorists and art historians who became part of the community. The group was the first in Italy to link archaeological reconstruction of styles (for example, the Renaissance) with practical restoration experience.

Improvement of the base of artistic production expanded the possibilities of searching and developing new directions of *stile Liberty*. The constant interest in historical prototypes of the arts and crafts of the Renaissance, as well as the rich vocabulary of natural decorative forms of flora and fauna of the Middle Ages allowed designers to create their own stylistic version of neo-Gothic, a regional version of Art Nouveau – *Stile Liberty Bolognese*. The Aemilia Ars group developed and implemented a number of projects in the field of architectural design for Bologna: the decoration of the Council Hall of Comune di Budrio, the interiors of the residence Palazzo Rosso (the Red Palace), and Oratorio di San Marco (Cappella Zucchini), as well as others with floral motifs of *Stile Liberty Bolognese*. A number



Ill.3. An example of ballroom shoes, hand-covered using the needle lace technique by Emilia Ars. Early 20th century.

of projects of the Aemilia Ars group were executed in the rustic style – a striking example of the “peasant” style, a more democratic direction of Liberty, close to the regional ethnic characteristics of Art Nouveau in Russia, Hungary, and Finland.

Unfortunately, industrial design at the factory was created in the format of individual items, without forming sets, kits and series, which became the main reason for the gradual decline of multiprofile production. The weakness of the design strategy led to financial problems and a narrowing of the range: production was reduced to the lace industry, manufactured using a unique technology. A new stage in the revival of the Aemilia Ars group’s activities began in the early 20th century. Lace production, which became the leading one at the factory, received a new source of inspiration and economic support after the Milan L’Esposizione Internazionale del Sempione of 1906. There, the group demonstrated examples of modern lace-making technology, in many ways surpassing the virtuosity of its historical prototypes. Lace-making solved, in addition to artistic and applied issues, the social problems of reviving the traditionally female industry, which became a guarantor of employment and financial support for women, and the affirmation of the hu-

manitarian values of the new society. The status of the Aemilia Ars group was finally confirmed by the exposition placed in a special hall at the International Exhibition in Turin in 1902. Graphic artist M. Dudovich, sculptor and medallist G. Romagnoli, A. Baruzzi and others were among the participants of the exposition.

Regional artistic and industrial associations, formed on the basis of the integration of design and production, were the driving force of the design reform of Italy. In accordance with tradition, such associations continued the principle of the designer’s beginning in the formation of the design and artistic policy as well as the design program for the development of associations. The Aemilia Ars group became a clear model of industrial design in Italy, based on the tradition of artistic design and semi-artisan production. The latter limited the circulation of products, but allowed for a full-fledged high-quality implementation of the idea. The multidisciplinary structure of production associations, which included collaboration of architects, designers, and artisans specialising in various areas of the art industry, left examples of projects in the field of object and architectural design. This allowed the implementation of interdisciplinary tasks from architectural restoration to interior design solutions. The Aemilia Ars is an example of a unique design culture grounded on a scientifically based approach, regional craft artistic traditions, and a designer’s original style in a creative experiment that created a recognisable regional version of the Italian Liberty style – Stile Liberty Bolognese. The great design-artistic and technological heritage as well as the design potential of the craft traditions of the Aemilia Ars can be still found in the practice of a number of local associations of embroiderers of modern Bologna.

REFERENCES

1. Art in Rome: From Art Nouveau to the Present: Transl. from Ital., 1981. // Ed. by: F. Borsi; Texts by: C. Acidini, F. Borsi, G. Morolli, M. Venturoli. Roma: Editalia, cop., p.248.
2. Art Nouveau, 1890-1914. 2000. Edited by Paul Greenhalgh. London: V&A, p.464.
3. Benevolo Leonardo. Histoire de l'architecture moderne 1 – La Révolution industrielle. 1978. Espace et Architecture, Paris, Dunod, p.948.
4. Emporium (periodico). Wikipedia, the free encyclopedia, 2023. [https://it.wikipedia.org/wiki/Emporium_\(periodico\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Emporium_(periodico)) (Accessed on: 04.07.2024).
5. Mezzapelle C. Embroidery Aemilia Ars, June, 29, 2009.
6. www.artedelricamo.com/en/embroidery/aemilia-ars.html (Accessed on: 19.06.2024).

Елена Анатольевна Заева-Бурдонская

Кандидат искусствоведения,

профессор, зав. кафедрой «Средовой дизайн»

Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова

e-mail: lenartt@gmail.com

Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-4-42-51

МОДЕЛЬ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА ИТАЛИИ НА ЭТАПЕ СТАНОВЛЕНИЯ. ГРУППА АЕМИЛИА АРС

Аннотация: В статье рассмотрен процесс становления модели промышленного дизайна в Италии в своеобразие социально-политических условий на рубеже XIX-XX столетий. Прогресс нового искусства, обращенного к перспективам проектной промышленной культуры, испытывал тяготение к двум векторам развития: сильного влияния условий традиционного наследия великого классицистического прошлого и увлеченности современными образцами европейских школ дизайна. Дизайн, формируемый в границах итальянской региональной версии стиля ар-нуво – stile Liberty, стал продуктом специфически итальянской проектно-художественной культуры с сильным авторским творческим началом, позволяющим свободу эксперимента в поисках собственных уникальных средств выражения. Промышленную модель дизайна определил помимо влияния художественных традиций нового стиля, опыт великого ремесленного наследия. Новое «возрождение» художественной промышленности Италии происходило в симбиозе деятельности художника-проектировщика и художественного ремес-

ленно-промышленного производства. Группа Aemilia Ars, как региональное проектно-производственное объединение, стала наглядной моделью промышленного дизайна Италии. Многопрофильная структура объединения, включавшая коллаборацию архитекторов дизайнеров и ремесленников, специализирующихся в различных областях художественной индустрии, позволила выполнение междисциплинарных задач: от архитектурной реставрации до интерьерных решений. Группа оставила пример уникальной проектной культуры, опирающейся на научно обоснованный подход, ремесленные художественные региональные традиции и авторское начало творческого эксперимента. Великое проектно-художественное и технологическое наследие и проектный потенциал ремесленных традиций Aemilia Ars до сих пор живет в практике ряда местных ассоциаций мастериц-вышивальщиц современной Болоньи.

Ключевые слова: ар-нуво, стиль Либерти, промышленный дизайн, художественное проектирование, проектная культура, ремесло.

Промышленная модель дизайна в Италии формировалась в исторически сложных и своеобразных условиях, кардинально отличных от общеевропейского опыта. Более слабая, по сравнению с остальной Европой, промышленная база, сильная зависимость от великого наследия античного прошлого, ренессансного взлета национальной культуры и искусства, привели к противоречивому, внутренне оппозиционному, характеру дизайна, как новой профессии на рубеже XIX-XX столетий. Сторонники прогресса нового искусства, обращенного к перспективам проектной промышленной культуры, столкнулись одновременно с двумя векторами развития: догматики традици-

онного наследия и увлеченности современными образцами европейских школ дизайна, знакомых итальянской публике по экспозиционным образцам международных промышленных выставок Венеции 1895 года и Турина 1902 и 1911 годов.

Доктрина нового искусства формировалась в ограниченных рамках стиля, его природы и художественной выразительности. Эпоха ар-нуво, уже сформировавшего свой словарь новейших форм к 1900-м годам в остальной Европе, захватила и Италию. Однако в отличие от своих соседей, страна не представляла единую целостную нацию, готовую к созданию единого национального стиля. Процесс стилиобразования совпал

с формированием новой государственности, начавшийся в 1860-е, призванной объединить разрозненные, ранее независимые и самостоятельные, регионы и города в новое общество во главе с правящей Савойской династией.

Прогрессивное художественное сообщество, жаждавшее прекрасного силами нового искусства как спасения от возрастающего потока эклектичного уродства и банальности, захватившего продукты художественной промышленности и ремесленничества, как альтернативу официальным и салонным классицистическим образцам, искало силу вдохновения в питательной среде своей родной земли, провоцируя негативное отношение ко многим образцам римской культуры, оставшимся за пределами современной системы жизни. Итальянская критика конца XIX столетия изобиловала статьями о необходимости создания нового национального искусства, конкурентно способного на мировом рынке. По словам Г. Гимара, «всякое искусство, чтобы быть правдивым, должно быть продуктом почвы, на которой оно существует, и периода, который в нем нуждается» [2]. В Неаполе был создан *Museo Artistico Industriale* (Художественно-промышленный музей, 1892) с целью собрать самые значимые отечественные и зарубежные проекты и артефакты. Эксперименты ряда ассоциаций, основанных художником, военным и политиком Н. Костой (N. Costa), в духе времени обратились к социальным идеалам искусства, позднее развитым авангардом начала XX столетия (группа *In arte libertas*, основанная совместно с Дж.А. Сарторио (G.A. Sartorio), просуществовавшая с 1886 по 1903годы). *Associazione Artistica Internazionale*, основанная в 1870 году, открыла обществу передовые течения английского, швейцарского и немецкого искусства. *Scuola Etrusca*, функционирующая с 1883 по 1886 годы, видела цель в сдерживании упадка общественного вкуса, противодействуя слепой защите традиций.

Итальянская критика конца XIX столетия изобиловала статьями о необходимости создания нового национального искусства, конкурентно способного на мировом рынке. Искусствоведческие работы В. Пика (V. Pica) продвигали новые идеи в области прикладного искусства. К. Бойто (C. Boito) в работе *Questioni pratiche di belle arti* (1893) предостерегал от противоречий и брожений, которые провоцирует эклектичная культура своего времени [3].

Подобно Европе, профессиональная пресса стала рупором художественных реформ. Появлялись новые профессиональные издания. Итальянский *Emporium* (1895-1964), вдохновленный английским *The Studio*, был основан Italian Institute of Graphic Arts. Будучи в эпицентре проблем технологического прогресса, сопровождавшихся усилением международных профессиональных коммуникаций (выставки, конференции и т.д.), журнал участвовал в обсуждении новой промышленной модели прикладного искусства. Программный манифест журнала, написанный его основателями П. Гаффури (P. Gaffuri) и А. Гислерви (A. Ghisleri) сформулировал цель как консолидацию передовых инициатив в области художественных реформ, «популяризации высокой культуры, результатов науки, шедевров искусств Италии и всего цивилизованного мира; с точными, краткими ... новостями и монографиями специалистов, всегда сопровождаемыми иллюстрациями-документами, сфотографированными с природы и натурными изображениями, воспроизведенными новейшими системами передового графического искусства» [4].

Попыткой решения социокультурной задачи создания нового демократического искусства по формуле «искусства для всех» на новой стилистической основе возник в интеллектуальных кругах Рима вокруг философа и художника Г. Д'Аннунцио (G. D'Annunzio). Примерами стали проекты художника-прикладника, иллюстратора, живописца, скульптора и дизайнера Д. Камбеллотти (D. Cambellotti), в которых приверженность природным формам и аграрной доктрине, противоположной антропотехнической, была направлена на создание объектов массового жилья и их обстановки. Проект «дома для крестьянской семьи» [1] был опубликован в журнале в 1908 году. В попытках фольклорного возрождения буржуазия, обеспокоенная уровнем вкуса населения, видела в реконструкции аутентичного творчества единственный способ придать художественным реформам коллективный характер. Проект («Хижина», 1911) разрабатывался как выставочная, лекционная и концертная площадка. Идея окультуривания мира пригорода (Roman Campagna), изолированного от городской цивилизации капитала, представляла культурную реконструкцию непрерывной связи Великого Рима прошлого и Рима XX века, «возврата» к сельским

ценностям первобытной Latium с концепцией перехода «от искусства как самоцели к искусству для человека»..., став эстетическим обоснованием простых человеческих требований к жилью и его использованию» [1]. Однако этап становления итальянского ар-нуво не создал условий для полного привлечения традиционных ценностей в силу ограничения академической и монументальной концепции «классических» стилей.

Реформа нового национального стиля под влиянием социально-политических условий не достигла уровня государственной программы. В результате стиль приобрел черты региональной идентичности, как *stile Liberty*, полной своеобразия и одновременно множественности вариантов авторского прочтения.

В создании промышленной версии стиля ар-нуво итальянские дизайнеры опирались на диалог традиции-новации. Промышленная эстетика формировалась в условиях богатого исторического наследия в области искусства и ремесленничества на фоне обвинений итальянского дизайна в «беззащитной избыточности и сверхдекорированности» стилевых решений» [2]. Мастерство и ремесленные традиции определили современную промышленную модель дизайна в ее тяге к концептуальным решениям, художественности проектного творчества и уникальности авторских стилистических прочтений.

С дистанцированием знатных и древних семей от новой общественной жизни, официального и буржуазного вкуса заказы римской аристократии практически прекратились в 1870-е годы, и возобновились только в 1880-х, когда дворянство признало в искусстве продукт высокого качества, рассчитанный на избранных ценителей, благодаря возрождению отечественной художественной промышленности. Первой демонстрацией современного уровня промышленного искусства стала *Esposizione internazionale d'arte* (Международная художественная выставка) в Риме в 1911 году, включившая этнографический срез социальных и культурных достижений, где на фоне местных природных ресурсов, фольклора, архитектуры и т.д. было представлено ремесленное производство различных областей (Пьемонте, Ломбардия, Венеция и т.д.) в их исторической идентичности и региональной метафоре стилей.

Движущей силой проектной реформы были художественно-промышленные объединения

Италии, формирующиеся на базе интеграции проектирования с отраслевым производством. Подобные объединения опирались на принцип авторского начала в формировании проектно-художественной политики. Авторская проектно-производственная модель современного итальянского дизайна отличалась жанровой неравномерностью, где приоритет остался за: мебелью, итальянской майоликой и стеклом. Проектный потенциал дизайнеров и художников, пришедших на художественные мануфактуры с богатым историческим прошлым (например, фарфоровая мануфактура *Doccia* семьи *Ginori*, существовавшая с XVIII века) и вновь открытые фабрики, помог преодолеть сопротивление «новому» и вовлечь промышленность в условия соответствия современным эстетическим требованиям жилой среды. Грамотная проектная политика позволила многим мануфактурам успешно просуществовать до середины XX столетия (*Chini & Co*, 1907-1955).

Полноценную многопрофильную модель художественно-промышленной модели дизайна предложила группа *Società Cooperativa Aemilia Ars*, основанная междисциплинарной личностью ренессансного типа *homo universalis*, художником, архитектором, реставратором, дизайнером, поэтом и юристом А. Руббиани (A. Rubbiani) в Болонье, и проработавшая с 1898 по 1914 годы. Группа *Aemilia Ars* создавалась с целью продвижения и развития декоративного искусства северной провинции Эмилия, и оставила пример региональной школы прикладного проектного творчества, по масштабу решаемых задач охватившей проектными реформами целый регион.

Проектную стратегию производства и организационную структуру группы, определил принцип европейских ассоциаций *Wiener Werkstätte* и *Secession*, деятельность которых была направлена на кардинальное обновление ассортимента товаров широкого потребления. Социально-демократические идеалы дизайна, лежащие в основе программы реформирования и обновления прикладного искусства современной эпохи модернизма, стали идейной платформой объединения группы дворян и искусствоведов вокруг деятельности многопрофильной художественной мануфактуры. Производственный потенциал определил ассортимент выпускаемой продукции: яркие орнаментальные вышивки и кружева, изящные произведения мебели, художественное стекло,

гончарная продукция, металл и ювелирное искусство, переплеты и изделия из тисненой кожи. Все выпускаемые предметы сохраняли традиционно высокое качество, что выгодно отличало их на художественном рынке.

Название группе дала техника игольного кружевоплетения эпохи Возрождения – *Aemilia Ars*. Группа следовала идеям У. Морриса и Движения Art & Crafts, активно возрождая забытые древние ремесла и почти утраченные технологии, что наделило ее прозвищем «Bolognesi A&C». В качестве прототипов проектировщики группы обратились к образам природы и искусству Ренессанса, поднимавшему ремесла Италии на недостижимую высоту. «Инициатива была поддержана дворянами, | в частности, графиней Л. Кавацца (L. Cavazza), предоставившей из личной коллекции старинное кружево для изучения и возрождения утраченных техник» [5]. Дизайн основывался на примерах из антикварных книг, шаблонах из сборников паттернов XVI века А. Тальенте (A. Tagliente) и др. Образцы кружев находили в старинной живописи, миниатюрах и т.д. Таким образом, методика проектирования и технического исполнения плетения в технике опиралась на научно-историческую точность в работе с первоисточниками. Художественная основа проектов, включивших природные и классицистические исторические стилизации, оставалась в границах современного стиля Liberty.

Важной стороной деятельности группы стали проекты, выполненные в рамках научной архитектурной реставрации: *Castello di San Martino* и *Castello di Bentivoglio* в духе неоготики с фресками эпохи Возрождения, романской церкви *di Santa Annunziata e San Biagio* и т.д. Проекты были осуществлены благодаря знаниям и опыту профессионального реставратора А. Руббиани, теоретиков и историков искусства, вошедших в состав сообщества. Группа первой в Италии связала археологическое воссоздание стилей (например, эпохи Возрождения) с практическим опытом реставрации.

Совершенствование базы художественного производства расширило возможности поиска и развития новых направлений *stile Liberty*. Неизменный интерес к историческим прообразам искусств и ремесел Возрождения, а также богатому словарю природных декоративных форм флоры и фауны Средневековья позволил дизайнерам создать свой стилизованный вариант неоготи-

ки, региональной версии ар-нуво – *Stile Liberty bolognese*. Силами группы *Aemilia Ars* для Болоньи был разработан и реализован ряд проектов в области архитектурного дизайна: оформление Зала Совета *Comune di Budrio*, интерьеров резиденции *Palazzo Rosso* (Красный дворец) и *Oratorio di San Marco (Cappella Zucchini)* и др. цветочными мотивами *Stile Liberty bolognese* Ряд проектов группы *Aemilia Ars* был выполнен в стиле *rustic* – ярком примере «крестьянского» стиля, более демократичного направления *Liberty*, близкого к региональным этническим характеристикам ар-нуво России, Венгрии и Финляндии.

К сожалению, промышленный дизайн на фабрике создавался в формате отдельных предметов, не формируя наборов, комплектов и серий, что стало главной причиной постепенного упадка многопрофильного производства. Слабость проектной стратегии привела к финансовым проблемам и сужению ассортимента: производство сократилось до индустрии кружев, изготавливаемых по уникальной технологии.

Новый этап возрождения деятельности группы *Aemilia Ars* начался в первые годы XX века. Производство кружева, ставшее ведущим на фабрике, получило новый источник вдохновения и экономической поддержки после миланской L'Esposizione Internazionale del Sempione 1906 года, на которой группа продемонстрировала примеры современной технологии кружевоплетения, во многом превосходящие виртуозность своих исторических прообразов. Кружевоплетение решало помимо художественно-прикладных, социальные задачи возрождения традиционно женской индустрии, ставшей гарантом занятости и финансовой поддержки женщин, утверждения гуманитарных ценностей нового общества. Статус группы *Aemilia Ars* окончательно утвердила экспозиция, размещенная в специальном зале на Международной выставке в Турине в 1902 году. Среди участников экспозиции – график М. Дудович (M. Dudovich), скульптор и медальер Дж. Романьоли (G. Romagnoli), А. Баруцци (A. Baruzzi) и др.

Движущей силой проектной реформы Италии стали региональные художественно-промышленные объединения, формирующиеся на базе интеграции проектирования и производства. В соответствии с традицией подобные объединения продолжили принцип авторского начала

в формировании проектно-художественной политики и проектной программы развития ассоциаций. Группа *Aemilia Ars* стала наглядной моделью промышленного дизайна Италии, основанного на традиции художественного проектирования и полу ремесленного производства. Последнее ограничивало тиражи продукции, но позволяло полноценную высококачественную реализацию замысла. Многопрофильная структура производственных объединений, включавшая коллаборацию архитекторов, дизайнеров и ремесленников, специализирующихся в различных областях художественной индустрии, оставила примеры проектов в области предметного и архитектурного дизайна, позволив выполнение

междисциплинарных задач от архитектурной реставрации до интерьерных решений. *Aemilia Ars* – пример уникальной проектной культуры, опирающейся на научно обоснованный подход, ремесленные художественные региональные традиции и авторское начало творческого эксперимента, создавшего узнаваемую региональную версию итальянского стиля *Liberty – Stile Liberty bolognese*. Великое проектно-художественное и технологическое наследие, проектный потенциал ремесленных традиций *Aemilia Ars* до сих пор живет в практике ряда местных ассоциаций мастериц-вышивальщиц современной Болоньи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Art in Rome: From "Art nouveau" to the present: Transl. [from Ital.] // Ed. by: F. Borsi; Texts by: C. Acidini, F. Borsi, G. Morolli, M. Venturoli. – Roma: Editalia, cop. 1981. – p.248
2. Art Nouveau 1890-1914. Edited by Paul Greenhalgh. London: V&A, 2000. – p.464
3. Benevolo Léonardo. Histoire de l'architecture moderne 1 – La Révolution industrielle. Espace et Architecture, Paris, Dunod, 1978. – p.948.
4. Emporium (periodico). Da Wikipedia, l'enciclopedia libera, 2023. [https://it.wikipedia.org/wiki/Emporium_\(periodico\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Emporium_(periodico)) (Дата обращения 04.07.2024).
5. Mezzapelle C. Embroidery Aemilia Ars, JUNE 29, 2009.
6. <https://www.artedelricamo.com/en/embroidery/aemilia-ars.html> (Дата обращения 19.06.2024).