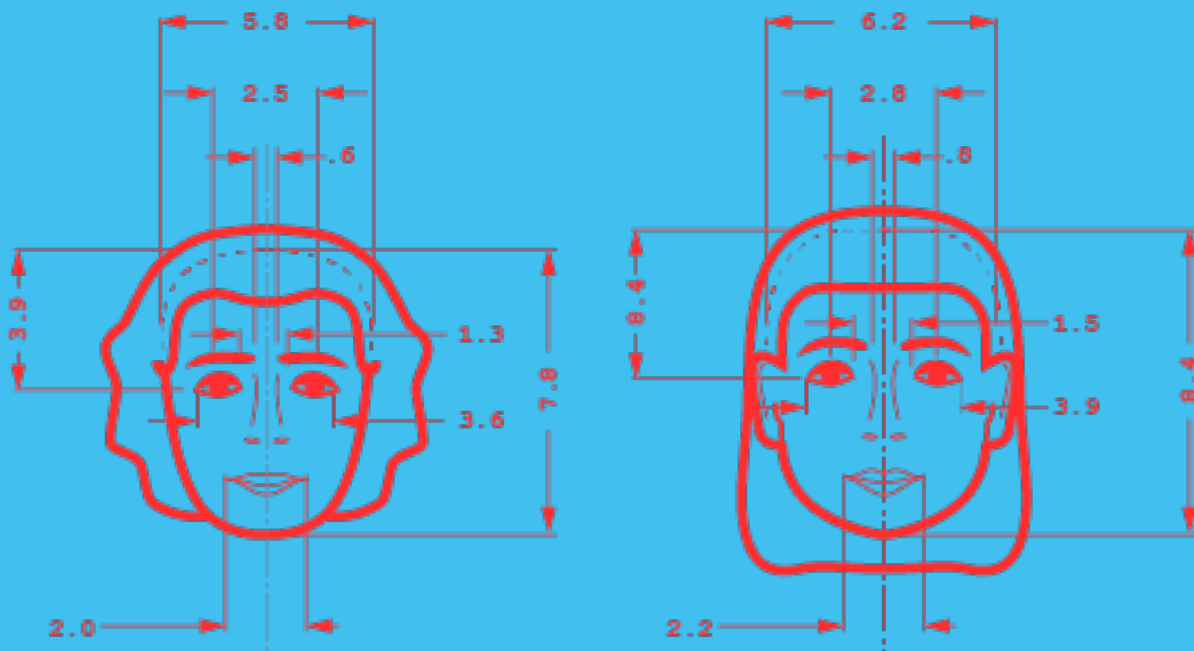


Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



HENRY DREYFUSS, JOSEPHINE, 1955

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE
VOL. 1 / N. 1
MARZO 2013

COSTELLAZIONI

ISSN
2281-7603

PERIODICITÀ
Semestrale

INDIRIZZO
AIS/Design
c/o Fondazione ISEC
Villa Mylius
Largo Lamarmora
20099 Sesto San Giovanni
(Milano)

SEDE LEGALE
AIS/Design
via Cola di Rienzo, 34
20144 Milano

CONTATTI
journal@aisdesign.org

WEB
www.aisdesign.org/ser/

DIRETTORE Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia
direttore@aisdesign.org

CAPO REDATTORE Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Marinella Ferrara, Politecnico di Milano
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO Daniele Baroni, Politecnico di Milano
Alberto Bassi, Università degli Studi della Repubblica di San Marino
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Vanni Pasca, ISIA Firenze
Maurizio Vitta, Politecnico di Milano

REDAZIONE Rossana Carullo, Politecnico di Bari - Formazione
Ali Filippini, Scuola Politecnica del Design, Milano — Allestimenti
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano - Design grafico
Francesca Polese, Università Bocconi, Milano - Storia d'impresa
Paola Proverbio, Politecnico di Milano - Archivi
Dario Russo, Università di Palermo - Comunicazione visiva
Sara Zanisi, Associazione AVoce - Storia orale

ASSISTENTI DI REDAZIONE Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Elisabetta Mori, Università degli Studi di Firenze

RELAZIONI INTERNAZIONALI Lisa Hockemeyer, Politecnico di Milano, Milano;
Kingston University, London

ART DIRECTOR Daniele Savasta, Università Iuav di Venezia

EDITORIALE	COSTELLAZIONI Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia	4
SAGGI	DESIGN: STORIA E STORIOGRAFIA Vanni Pasca, Isia Firenze	7
	IL DESIGN NELLA STORIA Victor Margolin, University of Illinois, Chicago	24
	CULTURE PER L'INSEGNAMENTO DEL DESIGN Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia	40
RICERCHE	LA GRAFICA PER IL 'MADE IN ITALY' Mario Piazza, Politecnico di Milano	48
	DANESE 1957 - 1991. UN LABORATORIO SPERIMENTALE PER IL DESIGN Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	65
	ARTI APPLICATE E FORMAZIONE: IL CASO SULLAM Rossana Carullo, Politecnico di Bari	81
MICROSTORIE	RAPPRESENTAZIONI DEL PRODOTTO INDUSTRIALE, TRIENNALE DI MILANO, 1940 - 1964 Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia	92
	MAX HUBER: SINESTESIE TRA GRAFICA E PITTURA Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	103
	ETTORE SOTTASS JR. E IL DESIGN DEI PRIMI COMPUTER OLIVETTI Elisabetta Mori, Università degli Studi di Firenze	116
	THE LOOK OF THE CITY: PER UNA STORIA ITALIANA SUL DESIGN DEGLI EVENTI OLIMPICI I CASI DI CORTINA 1956 E TORINO 2006 Francesco E. Guida, Politecnico di Milano Luciana Gunetti, Politecnico di Milano	126
RECENSIONI	METODI E TEORIE PER LA STORIA DEL DESIGN. UNA REVISIONE CRITICA Dario Russo, Università Degli Studi di Palermo	138
	IL DESIGN ALLA PROVA DELLE TEORIE ESTETICHE Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia	142
	ARCHIVI TRA STORIA E FUTURO Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	146
	LUCIA MOHOLY, FOTOGRAFA DEL MODERNO Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	149
	IL MART SCEGLIE LA WUNDERKAMMER Ali Filippini, Scuola Politecnica del Design, Milano	156

ID: 0112

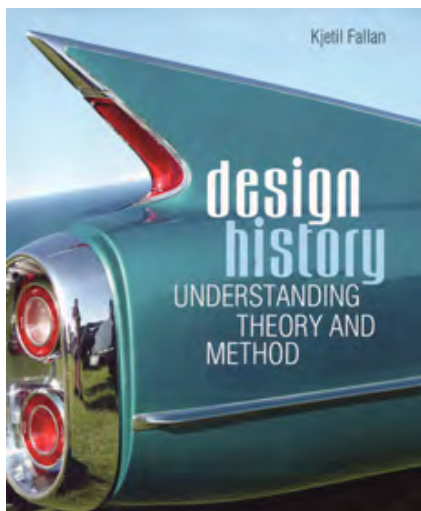
RECENSIONI

**METODI E TEORIE PER LA STORIA DEL DESIGN.
UNA REVISIONE CRITICA**

Dario Russo, Università degli Studi di Palermo
Orcid id 0000-0002-0063-0593

PAROLE CHIAVE

Design, Metodi, Storia della tecnologia



Design History. Understanding Theory and Method fa il punto sulla storia del design, “un fenomeno relativamente recente” (p. viii), che ha raggiunto un livello di professionalità, organizzazione e istituzionalizzazione molto meno rilevante in rapporto ad altre discipline (umanistiche) più consolidate. Come disciplina accademica, prende campo principalmente in Gran Bretagna, “tuttora considerata il cuore della storia del design” (p. 2). Qui, dagli anni settanta, molti politecnici e scuole d’arte hanno attivato corsi in Storia del design, per coadiuvare i propri programmi didattici d’arte e design. Nel 1977 è stata fondata la Design History Society e nel 1988 lanciato il *Journal of Design History*: “una rinomata e fondamentale pubblicazione” (p. 2). Anche gli Stati Uniti hanno contribuito a movimentare il dibattito internazionale con il Design History Forum, fondato nel 1983 (Design Studies Forum dal 2004), la rivista *Design Issues*, lanciata nel 1984, e *Design and Culture*, la rivista del Design Studies Forum, nel 2009. In Italia, si sono svolti due importanti convegni sulla storia del design: *Tradizione e Modernismo: Design 1918/1940* (1987) e *Design: Storia e Storiografia* (1991); mentre l’Associazione Italiana degli Storici del Design è stata costituita nel 2009. Negli ultimi decenni, con convegni e pubblicazioni, queste istituzioni hanno cercato di fare luce su un equivoco sostanziale: il design non si risolve necessariamente in oggetti di elevata qualità estetica, non è una questione di forma, di look né tanto meno di ‘cosmesi del prodotto’; non si tratta, per forza, di cose ‘sfiziose’, di mobili ‘stilosi’, Art nouveau o rossi e blu à la Gerrit Rietveld. Al contrario, il design sta nelle “cose quotidiane. [...] Quotidiano: una parola straordinaria che suggerisce la profondità e la ricchezza del luogo comune” (p. vii); perché “la cultura del design non è elitaria; è una cultura quotidiana” (p. viii). Ecco l’oggetto della ricerca storica.

Più precisamente, “cos’è questa cosa chiamata design? In altre parole, cos’è la storia del design, la storia di cosa?” (p. ix). In effetti, è molto problematico formulare una definizione universale e unanime di design, anche perché la storia del design è diventata sempre più complessa nel tempo, arricchendosi di multiformi e trasversali apporti teorici (tecnologia, sociologia, antropologia ecc.). Per di più, alcuni fattori esterni alla disciplina contribuiscono a problematizzare il design e la sua storia. Il principale consiste nel significato che la gente dà al termine: “il design è diventato una specie di parola d’ordine, soprattutto nel marketing e nei mass media, che sembra assumere valore positivo di per sé, trasformando come per magia prodotti comuni in oggetti esclusivi e alla moda” (p. x). Così, il ‘mobile di design’ può essere contrapposto al mobile prodotto industrialmente, ‘bruto’, cioè non (esteticamente) progettato; mentre un pretenzioso parrucchiere arriva a fregiarsi di essere un *hair designer* (capovolgendo la critica di Max Bill nei confronti dei designer ‘parrucchieri’ dello Styling americano), e costosi falli artificiali diventano *design sex toys* (locuzione usata da Leto, un’azienda svedese di ‘oggetti di piacere’ disegnati da Carl Magnusson e Aric Kalén). Va da sé che questo “uso eclettico e discriminatorio [...] non ha molto a che vedere con la storia del design” (p. x). Un secondo fattore consiste nei grandi cambiamenti che hanno mutato la pratica del design. Basti pensare alle trasformazioni che investono la tecnologia, le strutture produttive, le tecniche di rappresentazione. La storia del design deve tenere conto di tutto ciò, mettendo in discussione alcune categorie convenzionali e tradizioni tecnologiche che stanno alla base della disciplina. Ancora, persiste la convinzione che il design non abbia limiti. “La più universalmente nota definizione”, di Herbert Simon, recita: “design è ogni strategia volta a cambiare la situazione esistente in una migliore”

(pp. xiv-xvi). Eppure, osserva Fallan:

il problema è che una definizione che non esclude nulla è pressoché inutile. [...] Se ogni definizione differenziale si contrappone al mondo naturale, c'è il rischio di riempire il termine di ogni significato sostanziale. [...] Se ogni aspetto artificiale del nostro mondo può essere definito un *designed product* ['prodotto di design' non rende il senso], allora ogni genere di storia eccetto quella naturale diventa storia del design. Anche la veneranda storia politica deve essere usurpata dalla storia del design, perché che cos'è la storia politica se non la storia dei sistemi politici che sono stati '*designed*'? (p. xvi)

Ma continua Fallan citando Wittgenstein: "È sempre un vantaggio rimpiazzare un'immagine indistinta con una nitida? Non è forse quella indistinta ciò di cui abbiamo spesso bisogno?" (p. xvii). Considerata la difficoltà - per non dire l'impossibilità - di formulare una definizione netta di design, non si potrebbe ricorrere a un 'concetto sfumato'?

A partire da queste considerazioni, il saggio di Fallan si articola in tre parti: *Storiografia, Teoria e metodologia ed Epistemologia*. Nella prima parte, l'autore considera la natura eterogenea e la ricchezza di apporti disciplinari che confluiscono nel design. Gli storici del design, peraltro, oltre ai classici prodotti industriali, studiano "la produzione pre-industriale e quella non-industriale, spaziando nella grafica, nella moda, nei tessuti, nell'architettura d'interni, nell'artigianato" (p. 4); campi, insomma, che non si prestano a definire un quadro teorico e metodologico omogeneo. Cos'hanno in comune gli studi sui vestiti di corte del XIX secolo con quelli sulle automobili del XX secolo? In particolare, la forzata discendenza della storia del design da quella dell'arte, implicando una sorta di 'storia artistica del design', genera tre grandi fraintendimenti: per prima cosa, "un'eccessiva enfasi sull'estetica rispetto ai molti altri aspetti del design" (p. 8), ovvero si tiene conto soltanto di quello che Peter Dormer chiama "high design" (p. 15), cioè di un ambito ristretto e lussuoso; in secondo luogo, la tendenza a considerare il designer alla stregua dell'artista e il prodotto come opera (d'arte) o 'creazione', secondo un 'approccio eroico' (p. 48), à la Hazel Conway; terzo, la mancanza di considerazione degli oggetti privi di alto valore estetico, anonimi e in generale fuori della sfera domestica. Così Fallan suggerisce che "il design non è arte"; quindi, "la storia del design non è - o non dovrebbe essere - storia dell'arte" (p. 4).

Nella seconda parte, sono descritti i concetti metodologici e le più recenti prospettive teoriche specificatamente inerenti alla disciplina. In particolare, si rileva come "il design, quale fenomeno culturale, abbia più in comune con la tecnologia che non con l'arte" (p. 56) e per certi versi anche con la progettazione architettonica. Design e tecnologia, dunque, sono due facce della stessa medaglia, per quanto la cosa potrebbe suonare sorprendente qui, in Italia, considerato che la gran parte dei designer italiani che hanno fatto la storia erano architetti (come i fratelli Castiglioni, Ettore Sottsass e Vico Magistretti). Allargando appena la prospettiva (senza però abbracciare l'intero mondo artificiale), il design può essere considerato all'interno di un flusso ininterrotto, con implicazioni di carattere sociale, economico, politico che riguardano lo sviluppo tecnologico: parafrasando la metafora consolidata nella storia della tecnologia - 'flusso ininterrotto di socio-tecnologia' - anche qui è possibile ragionare in termini di "flusso ininterrotto di socio-design" (p. 55), nel senso che il design non è una monade nella società, ma design e società "si formano e si trasformano simultaneamente e in

correlazione” (p. 55). Ecco perché la vecchia nozione di ‘arte applicata’ è ora quanto mai inappropriata: perché il design (come processo) non si risolve nella messa in forma delle cose, ma investe la società, trasformandola di continuo pur adattandosi a essa, e addomestica la tecnologia, se così si può dire, mentre vi si adegua, alla ricerca di interfacce sempre migliori. Pertanto, qui e nella sociologia, gli storici del design possono trovare “un quadro teorico molto appropriato e un repertorio metodologico per lo studio del design”, nonché “ottimi modelli per comprendere il processo del design al di là della mistica della creazione artistica” (p. 59).

Nella terza parte, sull’epistemologia, si affrontano importanti questioni di carattere definitorio; in particolare, il controverso termine *modern* (che nel design vale un po’ come ‘classico’) e gli ‘ismi’ come concetti categorizzanti e strumenti di analisi. Parlando di progetto (ma non solo), “Modernismo è un termine sorprendentemente inclusivo e quindi impreciso” (p. 111). In architettura, si riferisce alla versione spagnola dell’Art nouveau (Modernismo catalano), ma anche al cosiddetto Brutalismo di molte periferie realizzate in tutto il mondo negli anni settanta. Nel design, addirittura, l’ambiguità del termine trova culmine nel punto d’intersezione - inesistente - tra le due principali traiettorie progettuali degli anni trenta: lo Styling americano (o *streamlining*), la cui Modernità si risolve nella forma aerodinamica indipendentemente dalla funzione ‘statica’ di certi oggetti da scrivania, e il Funzionalismo europeo, contrassegnato dalla ‘estetica meccanica’ e un’idea ben più radicale di Modernità. Ebbene, “queste due ideologie del design possono essere etichettate, rispettivamente, come ‘kitsch’ e ‘avanguardistica’” (p. 111). Gli ‘ismi’, insomma, diventano stili (storici) statici, mentre il design è un processo che va dall’ideazione alla realizzazione, “allo sviluppo, alla produzione, alla comunicazione e al consumo” (p. 147).

Ci troviamo ben al di là - o al di qua - della miopica dimensione del *good design* o dei ‘grandi designer’ che un tempo dominavano la disciplina (in continuità con l’ideale rinascimentale del genio-creatore); si tratta di un ambito molto più concreto (ma non per questo circoscritto), dinamico e plurideterminato, che riguarda la ‘cultura del design’ nell’accezione più ampia. In breve, la storia del design “è diventata una disciplina complessa e di ampio respiro” (p. 147).

Una versione più estesa dell’articolo è pubblicata in *Op. Cit.*, 146, gennaio 2013.

Dati

Fallon, K. (2010). *Design History. Understanding Theory and Method*. New York: Berg.

