

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche

**I "CLASSICI"
DELLA STORIA
DEL DESIGN.
RILETTURE
FRA PROGETTO
DELLA STORIA
E STORIA
DEL PROGETTO.**

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

VOL. 6 / N. 11
DICEMBRE 2018

I "CLASSICI" DELLA
STORIA DEL DESIGN

RILETTURE FRA PROGETTO
DELLA STORIA E STORIA
DEL PROGETTO

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/

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche

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

COMITATO DI DIREZIONE Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia
Carlo Vinti, Università di Camerino
editors@aisdesign.org

**COORDINAMENTO
REDAZIONALE** Marinella Ferrara, Politecnico di Milano
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO Giovanni Anceschi
Jeremy Aynsley, University of Brighton
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Tevfik Balcıođlu, Yasar Üniversitesi
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Bernhard E. Bürdek
François Burkhardt
Anna Calvera, Universitat de Barcelona
Esther Cleven, Klassik Stiftung Weimar
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Clive Dilnot, Parsons The New School
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire
Kjetil Fallan, University of Oslo
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina
Carma Gorman, University of Texas at Austin
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia
Vanni Pasca, past-president AIS/Design
Catharine Rossi, Kingston University
Susan Yelavich, Parsons The New School

REDAZIONE Letizia Bollini, Università degli Studi di Milano-Bicocca
Rossana Carullo, Politecnico di Bari
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia
Paola Cordera, Politecnico di Milano
Gianluca Grigatti, Università di Genova
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Chiara Lecce, Politecnico di Milano
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Alfonso Morone, Università degli studi di Napoli Federico II
Susanna Parlato, Università degli studi di Napoli Federico II
Isabella Patti, Università degli Studi di Firenze
Paola Proverbio, Politecnico di Milano
Teresita Scalco, Università Iuav di Venezia

ART DIRECTOR Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

EDITORIALE	I "CLASSICI" DELLA STORIA DEL DESIGN RILETTURE FRA PROGETTO DELLA STORIA E STORIA DEL PROGETTO Fiorella Bulegato, Dario Scodeller, Carlo Vinti	6
<hr/>		
SAGGI	PER UNA STORIA DALL'INTERNO SU "IL DESIGN IN ITALIA" DI PAOLO FOSSATI Marco Sironi	14
	IL DESIGN TRA STORIA DELLE ARTI E STORIA DELL'IDEOLOGIA FERDINANDO BOLOGNA, "DALLE ARTI MINORI ALL'INDUSTRIAL DESIGN", 1972 Dario Scodeller	35
	RICOMINCIARE DAL QUADRIFOGLIO "LA STORIA DEL DESIGN" DI RENATO DE FUSCO: RIDUZIONE E ARTIFICIO Elena Dellapiana	55
	ABECEDARIO UN'INEDITA ANTOLOGIA PER LA STORIA DEL GRAPHIC DESIGN DEL NOVECENTO Monica Pastore	79
	GIULIO CARLO ARGAN E IL DESIGN TRA INDUSTRIA, ARTE, SOCIETÀ E RAGIONI DEL PROGETTO Vincenzo Cristallo	98
	WE HAVE NEVER BEEN HUMAN DESIGN HISTORY AND QUESTIONS OF HUMANITY Rosa te Velde	113
<hr/>		
PALINSESTI	GIOVANNI KLAUS KOENIG E L'APPROCCIO SEMIOTICO AL DESIGN Isabella Patti	124

IL DESIGN TRA STORIA DELLE ARTI E STORIA DELL'IDEOLOGIA. FERDINANDO BOLOGNA, DALLE ARTI MINORI ALL'INDUSTRIAL DESIGN, 1972

Dario Scodeller, Università degli Studi di Ferrara
Orcid id 0000-0001-8711-389X

PAROLE CHIAVE

critica storica, design e arti minori, Ideologia, storia della storiografia

L'attualità critica del saggio di Ferdinando Bologna viene illustrata ricostruendo le particolari caratteristiche della sua metodologia storica e il contesto culturale e politico in cui l'opera vede la luce. Il testo viene riletto e ripercorso mettendo in evidenza il valore e i limiti, per noi oggi, delle sue analisi, alla luce della critica a lui contemporanea e di quella successiva a cui l'opera di Bologna è stata sottoposta. In conclusione, per inquadrarne correttamente il carattere di "classico della storia del design", si propone una riflessione sul rapporto tra critica e ideologia e sull'apparente assenza, nella storia e nella critica contemporanee del design, di posizioni ideologiche.

E quasi ad ogni pagina ci si imbatte in vere e proprie scoperte, che altro non sono che riletture di testi classici

G.K. Koenig, *Design arti e mestieri*, 1973

Nel numero 377 di *Casabella* di maggio 1973 - sulla cui copertina si staglia il celebre fotomontaggio con i componenti della *Global Tools* - Giovanni Klaus Koenig recensisce il volume di Ferdinando Bologna *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, edito da Laterza (309 pp., 5.800 lire). Si tratta di una doppia recensione, dal titolo *Design arti e mestieri*, che mette a confronto il libro di Bologna con quello di Paolo Fossati (*Il design in Italia 1945-1972*) entrambi editi nel 1972, l'anno in cui il design italiano sale alla ribalta newyorkese del MoMA.



Fig. 1 - Copertina della rivista Casabella, 377, maggio 1973 con ritratti gli esponenti della Global Tools.

Scrive Koenig:

Mentre nemmeno "Op. cit." riesce a stare dietro alla pingue pubblicitaria italiana sull'urbanistica e sulla metaprogettazione quella sull'industrial design, assai più scarsa di titoli, si è recentemente arricchita di due saggi che hanno, se non altro, il merito di affrontare per la prima volta due argomenti di primario interesse.

Il primo volume, di Ferdinando Bologna, è senz'altro eccellente, e consigliabile non solo a coloro che si occupano di design, ma anche ad ogni architetto. Bologna è stato uno dei prediletti allievi di Roberto Longhi, ma stranamente questo libro è assai poco longhiano [...]. Il sottotitolo del libro, quanto mai pertinente - "Storia di una ideologia" - ne svela i risvolti arganiani; ma la conclusione è comunque positiva, ovverossia dimostra che la storia delle ideologie la fanno meglio i "conoscitori" di oggetti artistici che gli ideologi di professione. (Koenig, 1973, p. 12)

L'interesse con cui Koenig accoglie l'opera si fonda su tre ragioni: l'efficacia della metodologia utilizzata, il valore della sua analisi, la sua attualità critica; si tratta di aspetti che attengono alla specifica formazione di Bologna come storico dell'arte a cui è necessario, preliminarmente, accennare.



Fig. 2 - Copertina del libro di Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design*. Storia di una ideologia, Laterza, Roma-Bari 1972.

Quando esce *Dalle arti minori all'industrial design*, l'autore ha 47 anni ed è ordinario di Storia dell'arte medievale all'Università Federico II di Napoli, città nella quale, negli anni Cinquanta, aveva diretto il Museo nazionale di Capodimonte e realizzato il suo riordinamento scientifico. Ha già maturato un'importante esperienza come sovrintendente, come curatore e organizzatore di mostre sull'arte medievale e parallelamente come docente e studioso, partecipando, tra l'altro, fin dalla sua fondazione nel 1950, alla rivista *Paragone*.

Bologna si era laureato nel 1947 a Roma con Pietro Toesca, con una tesi di storia dell'arte medievale e moderna. Senza voler qui ricostruire complesse genealogie, va ricordato l'importante ruolo di Toesca nella formazione degli storici dell'arte italiani del Novecento. Allievo a Torino di Rodolfo Renier e Arturo Graf, fondatori, nel 1883, del *Giornale storico della letteratura italiana*, rivista dei sostenitori della filologia, Toesca assorbe il positivismo della cultura universitaria torinese, che diffonde prima a Milano, dove insegna chiamato da Francesco Novati, poi a Torino, a Firenze e infine a Roma.[1] Potremmo perciò affermare che, sebbene influenzati dall'estetica di Benedetto Croce e dalla sua storiografia, gli storici dell'arte italiani acquisiscono con Adolfo Venturi e con Toesca soprattutto, i fondamenti del metodo storico di matrice positivista tedesca. Grazie alla duplice influenza di Toesca e Roberto Longhi, Bologna elabora una metodologia definita *filologico-sociale* o *globale* che, come ha evidenziato Francesco Abbate (2015), si fonda sulla capacità di lettura formale delle opere, inclusa la loro qualità poetica, sulla ricerca dei nessi e delle relazioni con il mondo figurativo e con il contesto in cui sono inserite. Una metodologia che richiede vaste competenze e interessi interdisciplinari in cui la specificità stilistica è vista come "riflesso di una specificità sociale" (Cleopazzo & Gargiulo, 2015, p. 91).[2]

Le ragioni che spingono Bologna a interessarsi anche alla genesi del disegno industriale vanno cercate nella dimestichezza che lo studioso ha, fin dai suoi esordi, con i temi dell'arte contemporanea: vedi gli articoli scritti non ancora trentenne sul *Mattino d'Italia* e nella maturità su *Il Mattino di Napoli*.

1. La formazione storico-critica di Bologna e il contesto all'uscita del volume

Per comprendere meglio il significato del volume *Dalle arti minori all'industrial design* e quello delle sue relazioni con il contesto storico è necessario ricordare alcuni problemi che caratterizzano, in quegli anni, il campo del design italiano e la critica del progetto. Il libro viene pubblicato alla fine del 1972. I contatti con la casa editrice erano iniziati alcuni anni prima, con il progetto di realizzare un manuale di storia dell'arte per uso scolastico, che doveva essere pubblicato in due volumi nel 1970 e 1971.

Nel gennaio 1972 Vito Laterza scrive a Bologna "stiamo intensificando la produzione dei libri scolastici e la lacuna di una Storia dell'arte si fa sentire sempre più viva ogni giorno che passa."[3]

Prof. Ferdinando Bologna Bari, 24 gennaio 1972
Via Appiano 40
00136 Roma

Caro Professore,
Le sarò molto grato se mi darà notizie del manuale di Storia dell'Arte. Come ricorderà, per contratto la consegna del primo volume era prevista a dicembre '70 e quella del secondo a dicembre '71.

Se mi vorrà telefonare la settimana entrante mi troverà a Roma in ufficio (Tel. 878053/803693).

Tenga presente che stiamo intensificando la produzione dei libri scolastici e la lacuna di una Storia dell'Arte si fa sentire sempre più viva ogni giorno che passa.

A presto, molti cordiali saluti

Fig. 3 - Lettera a Ferdinando Bologna firmata Giu.[seppe] Laterza & figli, Bari, 13 novembre 1972 (Archivio Casa editrice Laterza).

La casa editrice Laterza è in quegli anni un luogo attivo di diffusione del pensiero storico-critico a tutto campo, basti pensare alla pubblicazione delle opere di Rosario Villari, *Storia*

contemporanea (1970), di Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna* (1971), del napoletano Cesare De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre* (1972).

È inoltre vivo l'interesse di Laterza nei confronti del rapporto tra design e arti, avendo già pubblicato di Bruno Munari *Arte come mestiere* (1966), *Design e comunicazione visiva* (1968) e *Artista e designer* (1971).

In alternativa al libro per i licei Bologna propone a Laterza un volume sulla storia delle arti applicate, che possiamo pensare idealmente indirizzato agli insegnanti e agli studenti dei Corsi di design nel delicato momento del trapasso da Corsi superiori di disegno industriale a Istituti superiori per le industrie artistiche. Senza trascurare gli insegnanti e gli studenti delle Accademie di belle arti, presso le cui sedi di Napoli e Roma Bologna aveva insegnato negli anni Cinquanta e Sessanta e di cui conosceva perciò le esigenze formative.

Il 21 giugno 1972 la casa editrice invia a Bologna il contratto per *Dalle arti minori all'industrial design* e il 13 novembre lo informa di aver passato alla stampa il libro con una tiratura di 4000 copie;^[4] compendiato da quattro nutrite sezioni illustrate, fortemente volute da Laterza, il volume esce pochi giorni prima di Natale 1972.

Prof. Ferdinando Bologna
Via Appiano 40
00100 Roma

Bari, 21 giugno 1972

Illustre Professore,
siamo lieti di inviarLe in allegato il contratto per il Suo libro Dalle arti minori all'industrial design.

Voglia usarci la cortesia di renderci una copia controfirmata.

Molti cordiali saluti

GIUS. LATERZA & FIGLI

Fig. 4 - Doppia pagina interna illustrata del libro di Ferdinando Bologna, Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia, Laterza, Roma-Bari 1972.

Prof. Ferdinando Bologna
Via Appiano 40
R O M A

Bari 13 Novembre 1972

Illustre professore,

la presente unicamente per informarla di aver passato alla
stampa il Suo libro "Dalle arti minori all'industrial design.
Storia di una ideologia", con una tiratura di 4000 copie.
Contiamo entro la prima decade di dicembre di inviarLe le co-
pie dovuteLe per contratto.
Cordiali saluti.

GIUS. LATERZA & FIGLI

Fig. 5 - Lettera a Ferdinando Bologna firmata Giu.[seppe] Laterza & figli, Bari, 13 novembre 1972 (Archivio Casa editrice Laterza).

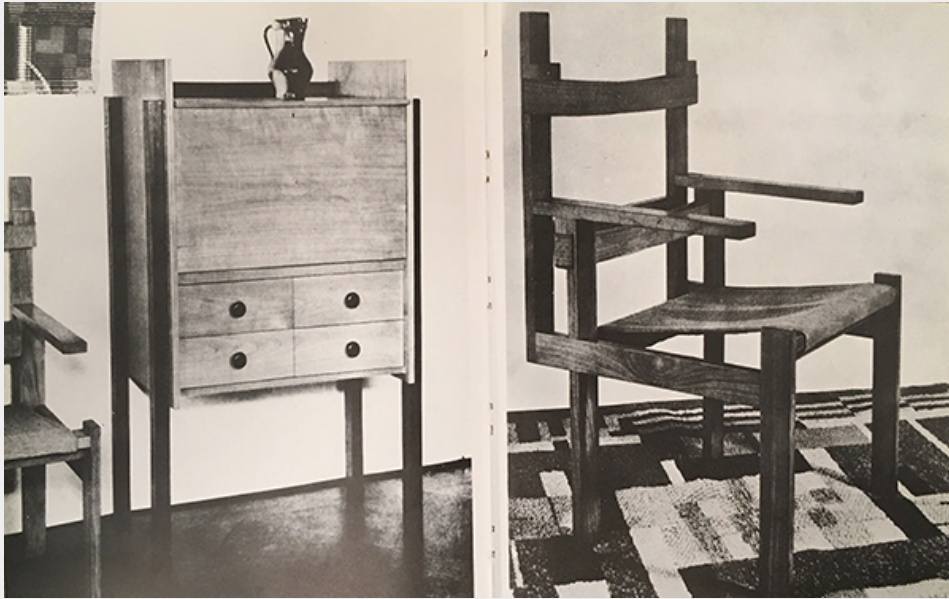


Fig. 6 - Doppia pagina interna illustrata del libro di Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Laterza, Roma-Bari 1972.

Qualche settimana più tardi, nella redazione milanese di *Casabella*, viene fondato il collettivo Global Tools, la cui nascita viene annunciata nel numero di maggio della rivista, in cui compare la recensione di Koenig al libro di Bologna.

Creatività di gruppo, didattica delle arti, manualità, nuovo artigianato, sono i temi principali di confronto. Il numero apre con un servizio sulla mostra milanese, alla fondazione Johnson, sull'artigianato-artistico contemporaneo americano, seguito dal documento numero 1 della Global Tools, che propone una nuova didattica legata all'"uso dei materiali naturali e artificiali", allo "sviluppo delle attività creative individuali e di gruppo", nonché all'uso delle tecniche e "degli strumenti di informazione e comunicazione" (Global Tools, 1973, p. 4). Nell'editoriale Alessandro Mendini illustra la proposta di un nuovo "sistema di laboratori" a disposizione di tutti, in cui riequilibrare il ruolo della creatività umana: il titolo, *Didattica dei mestieri*, pare in chiara sintonia con l'introduzione del libro di Bologna, che utilizza come incipit la voce *Mestiere*, compilata da Denis Diderot per l'*Encyclopédie*. Al racconto poetico dell'infanzia creativa di Ettore Sottsass seguono le *Radical Notes* di Andrea Branzi, dedicate alla nascita della Global Tools e al suo progetto di recupero "attraverso attività manuali sperimentali, di quelle facoltà creative atrofizzate dalla società del lavoro" (Branzi, 1973, p. 9). Precedono, infine, la recensione di Koenig, due servizi che trattano il rapporto tra arte e ideologia: il primo, *Lavoro strumento simbolo*, illustra la mostra di Enzo Mari *Falce e Martello*, e il ruolo dell'artista nella lotta di classe, mentre nel secondo, *Ideologia dell'io e ideologia del noi*, Achille Bonito Oliva spiega come "Spostare l'arte dall'ideologia dell'io all'ideologia del Noi significa uscire dall'azione privata della creazione solitaria, come

atto puro, a favore di un comportamento collettivo e anonimo in cui l'artista (l'intellettuale) agisce per citazioni a smascherare e orientare la cultura e il mondo" (Bonito Oliva, 1973, p. 11).

Anticipato da Mendini, Sottsass, Branzi, Mari e Bonito Oliva, il libro di Bologna viene letto (e, diremo, finisce col farsi leggere) in quell'inizio 1973 come una elaborata analisi a sostegno non solo del recupero delle arti minori, ma anche della necessità di riportare il design da strumento nelle mani dell'industria a pratica di creatività collettiva, indirizzandolo, come scriveva Mendini nel suo editoriale, a "colmare la distanza alienante che si è stabilita tra il lavoro delle mani e quello del cervello" (Mendini, 1973, p. 4). Per quanto riguarda il problema che Bologna pone al centro delle sue riflessioni, si tratta - afferma Koenig - di "qualcosa attorno a cui non si era finora riflettuto abbastanza, e cioè che l'oscillazione fra il predominio delle arti maggiori e la rivalutazione delle arti minori e il design si ripete, dal Quattrocento in poi, con frequenza quasi costante" (Koenig, 1973, p. 12). Attraverso la ricostruzione di questo dibattito, il lettore capisce come idee e problemi - ritenuti attuali agli inizi degli anni Settanta - di relazione tra discipline artistiche e progettuali, fossero in realtà "vecchie di secoli". Queste scoperte, che Bologna compie attraverso la rilettura di testi classici mettono in evidenza - per Koenig - "passi di incredibile attualità critica" (Koenig, 1973, p. 12).

Ne deriva, per Koenig, che la storia delle ideologie fatta dai *conoscitori* di oggetti artistici è preferibile a quella degli ideologi di professione: velato riferimento a quel Progetto e utopia che Manfredo Tafuri aveva appena pubblicato, proprio con Laterza, nel gennaio 1973. Rispetto alla "critica dell'ideologia" di Tafuri, però, intesa come "analisi delle sovrastrutture ideali e culturali della società capitalistica di massa"[5] - nelle quali gli studiosi marxisti includevano anche l'architettura moderna e i suoi artefici -, la *storia di un'ideologia* di Bologna individua, forse in maniera più chiara, le ragioni per cui il design veniva visto in quegli anni quale portatore dell'ideologia del dominio capitalista. Il libro di Bologna - ha ricordato Raimonda Riccini (2012) - continua a essere un perfetto *exemplum* di quell'atteggiamento critico che, fra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, utilizzando le categorie marxiste, identificava nella divisione del lavoro un punto d'osservazione privilegiato per l'intero processo storico dell'evolversi delle arti. Negli anni successivi alla rivoluzione culturale sessantottina Bologna, pienamente impegnato - come ricorda il suo allievo Stefano Gallo - "a stringere lo studio dell'arte al rapporto con le ideologie sociali e a confrontarsi con il tempo presente" (Gallo, 2015, p. 81), considera il rapporto arti-design un campo d'indagine che permette di chiarire, nella prospettiva di una storia sociale del contemporaneo,[6] il ruolo dell'arte nella società di massa.[7]

2. Storia delle arti e storia dell'ideologia

Diventa più chiaro, così, il motivo per cui, in epigrafe a *Dalle arti minori all'industrial design*, Bologna ponga come citazione una frase tratta dal Manifesto del Bauhaus di Weimar del 1919: "Non c'è alcuna differenza qualitativa tra l'artista e l'artigiano [...]. Formiamo una nuova corporazione di artefici senza la distinzione di classe che alza un'arrogante barriera tra artigiano e artista". Questa idea, che Walter Gropius aveva elaborato partendo dal programma rivoluzionario stilato da Bruno Taut nel 1918 per l'*Arbeitsrat für Kunst* (e sottoscritto dal futuro direttore del Bauhaus) (Taut, 1918), è una dichiarazione d'intenti, che pone in maniera esplicita, al centro della riflessione storica, la questione del rapporto tra arte e società, analizzando il particolare nodo dei problemi

che ruotano attorno alle arti definite di volta in volta applicate, industriali, o “perpetuando una radicata incomprendimento” (Bologna, 1972, p. 4) minori. Poiché la consapevolezza di tale nodo inizia ad emergere all’inizio dell’età moderna e viene a confluire, nella contemporaneità, nel dibattito sull’industrial design, Bologna si propone di indagarne la continuità del tema nell’arco di cinque secoli: da Leon Battista Alberti a Walter Benjamin. La rivendicazione che Bologna (come Diderot) fa del ruolo e dell’importanza delle arti e dei mestieri, non è così solo l’indice della bassa considerazione in cui le arti minori sono state tenute, quanto dello scarso apprezzamento che, dal Rinascimento in poi, è stato riservato alla componente operativa, tecnico-fabbrile, alla funzionalità dei prodotti umani artistici, che noi abbiamo ereditato sotto forma di una generale svalutazione del lavoro umano nell’arte.[8] È in questo senso – afferma Bologna – che si può parlare di “storia di una ideologia”, più che di semplice teoria, “proprio nell’accezione per cui i giudizi e le dottrine sono l’espressione, anzi lo strumento, delle strutture e dei processi sociali” (Bologna, 1972, p. 4).[9] Affrontando il percorso critico che individua le situazioni di integrazione-parità e quelli di separazione-discriminazione, dopo aver illustrato la posizione reciproca delle arti nella teoria e nella società del Rinascimento, Bologna affronta le posizioni alterne che hanno inizio con la discriminazione tra artista e artigiano nella società della Controriforma, seguite dalla rivalutazione settecentesca della figura dell’artigiano nella cultura illuministica e nella prima età neo-classica, dalla nuova svalutazione avvenuta nella crisi della società europea tra rivoluzione industriale e romanticismo, dalle diverse forme di rivalutazione ottocentesca, legate al pensiero socialista e al positivismo, per concludere con un’analisi delle posizioni novecentesche. Il modello metodologico d’indagine storica di Bologna si basa sull’utilizzo di una gamma variegata di fonti (nel caso del Rinascimento, spaziano da Julius von Schlosser a Richard Kraunheimer, dal Anthony F. Blunt a Gerhard Richter fino a Eugenio Garin) controllate filologicamente: l’Alberti del *De Architectura* viene affrontato nell’edizione italiana con testo latino a fronte, che Bologna in alcuni passi ritraduce, per migliorarne la comprensione e chiarirne il senso. Il pensiero di un autore viene così confrontato con quello dei suoi contemporanei e passato al vaglio della critica e della storia dell’arte ottocentesca.

3. Disegno e progetto nel sistema delle arti

È necessario, a questo punto, sottolineare alcuni passaggi del trattato che ci facciano comprendere, a distanza di mezzo secolo, che cosa è ancora attuale della riflessione proposta da Bologna. Quali elementi di questo conflitto ideologico tra spirito e mani, tra intellettuali e tecnici, tra arte e mestiere possiamo considerare ancora attivi. Nel Rinascimento le arti fanno ancora parte di un sistema integrato e con una rapida ricognizione Bologna dimostra come non vi siano arti precluse all’esplorazione e all’azione degli artisti-artefici: molti di essi praticano o provengono dalla pratica di arti minori, che spaziano dall’oreficeria alla lavorazione del cristallo e delle pietre dure, dalle porcellane ai tessuti e agli arazzi. Illustrando il dibattito rinascimentale sul rapporto tra arti liberali e meccaniche, comprendenti, quest’ultime, sia le cosiddette sia arti figurative o *maggiori* (pittura, scultura, architettura) che le *minori*, viene evidenziato come il proposito di sottrarre le arti figurative alla mera *meccanicità* si precisa attraverso una rivendicazione di *liberalitas*, esprimendo la volontà di fondarle su regole basate sulla ragione.

Il primo nodo problematico è dunque individuato: siccome nelle arti figurative ideazione e manualità sono integrate, come si fa a privilegiare la prima a discapito della seconda? In un contesto in cui la gradazione di liberalità è assegnata in virtù del livello di meccanicità, le arti figurative si vorrebbero innalzate sulle arti minori (un'elevazione a dignità di scienza in virtù del maggiore *gradu certitudinis*) in relazione allo studio di matematica e geometria (arti liberali).

Il dibattito ruota, di conseguenza, attorno al ruolo del disegno inteso come strumento che supporta la fase ideativa dell'opera, ovvero come progetto. Se il disegno assume centralità è la pittura a emergere tra le arti figurative perché, come afferma Leonardo, la capacità di speculazione della pittura è superiore a quella delle altre arti, e il disegno, sostiene Francesco di Giorgio Martini, è utile nell'invenzione nell'esplicare i concetti, nell'operare (Bologna, 1972, p. 26). L'Alberti non discrimina ancora fra i vari generi dell'arte e quando esalta la pittura - suggerisce Bologna - intende il disegno, cioè il momento iniziale in cui le figure prendono forma, che coincide con la progettazione, anche se esiste differenza tra il disegno del pittore (illusorio) e quello dell'architetto, fatto di misure controllabili.

È dunque in questa separazione - diremo noi - che possiamo individuare il primo materializzarsi di quell'idea di *disegno* inteso come ideazione e rappresentazione, cioè come proposito e progetto, che costituirà il significato futuro della parola design. È ad esempio in virtù di questa ragione etimologica che Vittorio Gregotti, senza ricorrere alla parola design, può intitolare la sua storia *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980* (1982). La domanda, oggi, è se il disegno-design, inteso come momento operativo del progetto, non solo come mera rappresentazione grafica finale ma come studio, sia un momento integrato o scisso dal processo progettuale. Si tratta di un tema di non secondario interesse, soprattutto se consideriamo contesti progettuali in cui il designer è soltanto un produttore di elaborati grafici (più o meno esecutivi), il cui lavoro è scollegato dalla comprensione del processo progettuale-realizzativo: situazione sempre più ricorrente in un'industria che, delocalizzata la produzione, ha perso il collegamento tra momento ideativo, verifica sul modello e produzione. Il chiarimento sul grado di divisione del lavoro all'interno del processo progettuale dovrebbe essere condotto parallelamente a quello sul rapporto tra ideazione e rappresentazione nel modello didattico delle scuole di design, che vede i due momenti attribuiti addirittura a due specifici settori disciplinari ICAR 13 (*Disegno industriale*, ovvero progettazione) e ICAR 17 (*Disegno*, ovvero rappresentazione). Si tratta di riflessioni che quel dibattito quattrocentesco potrebbe ancora sollecitare, anche in considerazione del ruolo ambiguo che, dopo lo sviluppo degli strumenti di rappresentazione elettronica e digitale nel *computer aided design*, attribuiamo al disegno e alla *creatività generativa* prodotta dagli strumenti informatici.

4. Intellettualismo e sperimentazione

La dicotomia sembra dunque tra intellettualismo e sperimentazione. La svolta intellettualistica del Rinascimento, rispetto alla concezione sperimentale delle botteghe - sostiene Bologna - è un processo lento che porta gradualmente (intorno al 1550) verso l'unità teorica delle arti sotto il principio dell'*ideazione*. Il fatto estetico si dissolve così in una universalità che rompe l'unità operativa delle arti col loro carattere specifico: ne deriva, nel corso del Seicento, il rifiuto delle tecniche artistiche e la scomparsa, nei trattati, di descrizioni e procedimenti.

l'iniziativa di Federico Zuccari, che proponeva di riunire i membri dell'Accademia di San Luca (divenuta Scuola d'Arte nel 1593), ogni quindici giorni per farvi "ragionamenti e discorsi teorici circa il bel operare" ("scopo principale di nostro affare") (Bologna 1972, p. 69) ha poco successo, perché - chiarisce Bologna - inservibile per degli artisti operanti, i quali mettono in atto una specie di resistenza passiva all'indottrinamento, anche come opposizione alla riforma tridentina e all'imposizione dei suoi canoni. C'è qui un altro aspetto che ci riguarda, perché vi potremmo individuare una similitudine con posizioni ancora attive nel campo del design - all'interno del suo recente statuto accademico - tra docenti impegnati nella professione e quelli che scelgono la strada della ricerca e della riflessione teorica. I primi rivendicano la necessità che i propri progetti vengano valutati come *saggi* e considerati al pari di *testi*. D'altro canto, i docenti operanti a tempo pieno nelle attività *accademiche* (molte delle quali inerenti anche all'organizzazione della didattica dei corsi di studio), sostengono che un progetto può costituire un *testo* a patto che il progettista vi sviluppi delle riflessioni teoriche e ne chiarisca i caratteri di innovazione: ovvero ne espliciti e ne documenti la componente di ricerca. Sulla base di questa traccia, sarebbe opportuno che anche lo statuto disciplinare e accademico del design chiarisca meglio le relazioni tra l'operare e l'insegnare in relazione a una professione priva di *corporazione*, ovvero che ha difficoltà a costituirsi legittimamente come Ordine professionale.

Nel Cinquecento - prosegue Bologna - il conflitto tra Accademie e Bottega, dove l'arte è sempre stata insegnata come mestiere, porta anche alla graduale delegittimazione delle corporazioni, la cui soppressione ufficiale avverrà nel 1791, con l'Assemblea costituente francese.

Qui Bologna sembra non sottolineare la posizione ambigua degli artisti, che da un lato si sottraggono agli obblighi *accademici* e dall'altro, come Michelangelo, chiedono e ottengono da Paolo II che gli scultori romani vengano liberati dal controllo delle corporazioni.

Anche l'*Académie Royale de peinture e sculpture* nasce nel 1648 principalmente come alternativa ai vincoli imposti dagli ordinamenti delle *communauté des maîtres* che obbligava a *tenir boutique*. La richiesta, in definitiva, degli artisti ammessi a corte, è di non dover avere a che fare con gli artigiani.

All'unità operativa delle arti con la loro indispensabile componente tecnico-funzionale, si sostituisce perciò, nell'età della Controriforma, un'unità teorica delle arti, in cui nobiltà e idealità non solo si sincronizzano, ma si identificano orientando l'opera artistica alla pura spiritualità.

In questo conflitto spirito vs mani, svolge un ruolo la crisi mercantile mediterranea a cavallo tra Cinquecento e Seicento, da cui consegue la rivalutazione della proprietà fondiaria e dei beni immobili che, essendo in mano agli aristocratici, riporta al centro dell'economia i privilegi e la mentalità della nobiltà feudale: e la nobiltà feudale - osserva Bologna - ha sempre svalutato il lavoro.

L'autore, tuttavia, non ci fa comprendere le conseguenze di tale svalutazione sulle arti e sulla qualità delle opere di artigianato e il suo discorso sembra farsi contraddittorio. Se, infatti - come ammette - "Il movimento barocco per tutto l'arco del suo sviluppo, fu anch'esso incredibilmente prolifico di apparati, arredamenti, di suppellettili, di parerga

decorative” (Bologna, 1972, p. 110), dov'è leggibile questa separazione tra le arti? Se Gian Lorenzo Bernini si occupa di argenteria e Filippo Juvarra esordisce come orafo, se il Milizia dice di Francesco Borromini che era artefice di *scarabattolerie da ebanista fantastico* e il procuratore di San Carlo alle Quattro Fontane, che aveva visto Borromini all'opera, annotava che “detto Francesco lui medesimo governa al murator la cuciara, drizza al stuchator il cuciarino, al falegname la sega, et il scarpello al scarpellino, al matonator la martinella et al ferraio la lima” (Bologna, 1972, p. 111), l'artista barocco ne uscirebbe piuttosto come artefice dell'integrazione delle arti. E anche nell'ipotesi di un artista teso a governare egli stesso gli aspetti che concorrono alla realizzazione della sua opera, senza lasciare spazio d'interpretazione alla *volontà d'arte* degli artigiani, non è questa stessa una dichiarazione dell'interesse, della vicinanza alla *meccanicità* dell'arte, piuttosto che una sua svalutazione?

E infatti, per spiegare un fenomeno come la Manufacture Royale promossa da Jean-Baptiste Colbert, Bologna inserisce un paragrafo su *l'arte dell'arazzo e le manifatture*.

5. La circolazione delle idee

Parlando della rivalutazione settecentesca dell'artigianato e delle arti minori, basata sugli ideali illuministico-borghesi, Bologna, nel tentativo di identificare una comune base ideologica, non chiarisce a sufficienza come esista - nei fatti - una forte disomogeneità geografica nei fenomeni. L'appello alla ragione anche nelle cose dell'arte (in quanto fondamento di verità e naturalezza), con cui le dottrine funzionalistiche accompagnano la rivoluzione politica in America e in Francia, portano l'Inghilterra, negli stessi anni in cui viene compilata l'*Encyclopédie*, a esiti diversi sul destino delle arti. La *Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*, che nasce a Londra nel 1754, allo scopo di stimolare ogni forma d'invenzione e arte utile, interpretando il postulato della cultura inglese tra Seicento e Settecento secondo cui l'esperienza supera la teoria, creerà il contesto in cui le scienze della natura diverranno strumento della rivoluzione della produzione industriale, trasformando i dispositivi meccanici ed elettrici ideati fin dal Cinquecento e dal Seicento per uso ludico in macchine produttive. Anche in America, del resto, nonostante gli stessi padri fondatori della democrazia fossero convinti che una giovane nazione avesse bisogno di un'arte utile, la rivoluzione non porta con sé alcuna rivalutazione dell'artigianato, perché, come capirà Alexis de Tocqueville nel suo viaggio in America, una società senza aristocrazia e con una religione prevalentemente riformata può fare a meno dell'artigianato (De Tocqueville, 2006 [1835]).

Ma il punto centrale del ragionamento di Bologna sono appunto le idee: vale a dire ricostruire in quale modo la circolazione delle idee in Europa (e altrove) produce trasformazioni nella relazione tra le arti. Così è significativo che Andrea Memmo ricordi che Carlo Lodoli aveva progettato una riforma della morfologia della sedia, perché questo progetto fu adottato dalla mobilia inglese nel Settecento e divenne la base della riforma preindustriale dello stipettaio ebanista inglese Thomas Chippendale e dei successori. Si tratta di un approccio che ci stimola ad arricchire questa rete di collegamenti, individuando, ad esempio, forti analogie tra il battage estetico-pubblicitario generato dal 1754 con la pubblicazione di *The Gentleman and Cabinet Maker's Director* di Chippendale e il ruolo che nel movimento De Stijl verrà assunto dal *cabinet's maker* Gerrit Thomas Rietveld. Su questa traccia, un debito evidente nei confronti del Lodoli, che affermava che la *bellezza è nella adesione alla naturalezza dei materiali*, ci pare

abbia la celebre frase di Frank Lloyd Wright *l'architettura è nella natura dei materiali* e il riferimento ai teorici settecenteschi ci permetterebbe di riconsiderare anche l'operato di designer milanesi del secondo dopoguerra come i fratelli Castiglioni e Vico Magistretti, cercando le ragioni del loro operare più che nel razionalismo mitteleuropeo, nel neoclassicismo milanese e dell'eredità winkelmaniana secondo cui *i fatti artistici sono oggetti d'esperienza*. Seguendo il metodo filologico di Bologna, a questo proposito, sarebbe sufficiente recuperare le lezioni universitarie di Achille Castiglioni per leggervi una condivisione esplicita delle idee del Lodoli e del Milizia: "non può esservi bellezza alcuna là dove non si riscontri una qualche utilità - essendo - proprio della vera bellezza operare insieme e piacere" (Bettinelli, 2014, p. 257),[10] riconducendo al lodoliano legame rappresentazione-funzione, anche il celebre motto di Castiglioni *la funzione che bella forma*.

Ma è certamente con l'*Encyclopédie* - afferma Bologna - che nel Settecento avviene una vera rivalutazione del sistema del lavoro umano e della sua utilità sociale. È D'Alembert, nel discorso preliminare al *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers*, a chiarire come, per quanto riguarda i *métiers*, essa sia frutto di una ricerca sul campo con operatori impiegati nel disegnare gli apparati e i luoghi di produzione.[11]

L'*Encyclopédie* perciò è per Bologna un'opera di sistematizzazione non solo delle conoscenze teoriche ma anche di quelle ottenute attraverso l'esperienza visiva, il disegno e la rappresentazione. Si tratta, come afferma Voltaire alla voce *Storia* della stessa enciclopedia, di considerare l'aspetto operativo e processuale delle arti, perché "la storia delle arti è forse la più utile di tutte, quando unisce alla conoscenza dell'invenzione e del progresso delle arti, la descrizione dei loro processi" (Bologna, 1972, p. 102).

Vanno qui ricordati almeno due passaggi significativi, tra i molti individuati da Bologna. Il primo riguarda l'innovazione linguistica, oggi riproposta dall'enciclopedia on-line. È il rimando da lemma a lemma, spiega Diderot, a divenire strumento creativo: un mezzo per promuovere e ampliare le conoscenze. Il rinvio infatti provoca scoperte di rapporti tra discipline, per cui questo principio può diventare stimolo per il perfezionamento, ma anche per l'invenzione di scienze e arti nuove.[12]

Il secondo passaggio riguarda il fatto che il concetto di *genio*, nell'estetica illuminista, ha una precisa connotazione operativa.[13] Tema proposto in quegli anni dalla pop-art al mercato (compreso quello dell'arte) e di conseguenza al design e che Jean Jacques Rousseau, nell'*Emilio* (1762) aveva illustrato in questo modo:

Vi è una stima pubblica annessa alle varie arti in ragione inversa alla loro utilità reale [...] Le arti più utili sono quelle che guadagnano di meno [...] Invece gli artisti autorevoli, lavorando per gli sfaccendati e i ricchi mettono prezzi arbitrari, il prezzo fa parte del merito, ma il merito è un'opinione, per cui vengono stimati in proporzione a quello che costano. (Bologna, 1972, p. 105)

Sono già chiare in questo passaggio la valutazione etica negativa del concetto di prezzo come fattore di posizionamento sul mercato e la critica a quello di autorialità.

"Se un appunto si deve fare al Bologna - scriveva Koenig nella citata recensione - è che la sua appassionante storia, così precisa, arrivata al nostro secolo si fa più affrettata e anche leggermente più sfocata" (Koenig, 1973, p. 12). Infatti, se la ricognizione del dibattito ottocentesco, tra Augustus Pugin a William Morris, passando per John Ruskin e Gottfried Semper, permette di chiarire molti degli aspetti relativi al rapporto tra arti, ruolo del nascente design e industrializzazione, per quanto riguarda il Novecento la

considerazione del debito nei confronti del pensiero di Alois Riegl gli equivoci dell'unità delle arti nell'estetica di Croce, la politica artistica del Deutscher Werkbund, il Bauhaus e il contributo di Benjamin alla comprensione delle arti nell'epoca della loro riproducibilità tecnica, non appare sufficiente a costruire un quadro esaustivo che colleghi significativamente il tema delle arti *minori* a quello del disegno nella civiltà delle macchine.[14]

6. Conclusioni: la critica del testo di Bologna

Poiché, come appare evidente da quanto finora esposto, in questo libro non si parla di arti applicate, né propriamente di design nei capitoli relativi all'Ottocento e al Novecento, sembrerebbe doveroso spiegare per quale motivo – al di là degli aspetti metodologici – possa essere considerato un *classico* della storia del design. Tanto più che Riccini, recensendo sul primo numero di questa rivista il saggio di Andrea Mecacci *Estetica e design* (2012), afferma che “mi ha un po' stupito trovare il saggio di Bologna relegato fra le letture consigliate nella categoria *Design e storia del design*, mentre mi è sempre parso con tutta evidenza un percorso di storia delle idee estetiche (anche se non soltanto estetiche) attorno al tema” (Riccini, 2013). Riccini considera il libro di Bologna uno dei libri più influenti (e forse fra i più dimenticati) di quegli anni, un denso, colto e difficile saggio nel quale l'autore sottoponeva al vaglio il pensiero di filosofi e teorici del design sulla questione del significato profondo della trasmutazione degli oggetti dalla realtà preindustriale alla società industriale.

Se il primo ambizioso compito di Bologna era mostrare come la frattura storica fra le arti maggiori e minori fosse un falso ideologico, fin dal suo titolo – *Dalle arti minori all'industrial design* – il libro tocca il vero punto dolente della questione, il punto sul quale si sono più o meno misurati tutti coloro che hanno riflettuto sulla storia del design: la frattura fra il sistema dell'artigianato e delle arti applicate da un lato e il disegno industriale dall'altro. Il nostro autore considerava che questa frattura fosse esasperata soprattutto dalla nuova condizione determinatasi nella realizzazione degli oggetti: quella distanza fra ideazione ed esecuzione pretesa dal progetto industriale, distanza a suo dire minacciosa e foriera di complicati risvolti politico-sociali. (Riccini, 2013)

Dei limiti di tale approccio storiografico è consapevole lo stesso Bologna quando, nella prefazione alla nuova edizione del 2009, si pone il problema di rividerlo o addirittura di riscriverlo, accogliendo il suggerimento degli amici che gli sottolineavano come *puzzasse* di Sessantotto, oppure di lasciarlo *così com'è* a testimonianza di ciò che, proprio in conseguenza del Sessantotto, fu “sottoposto a nuove considerazioni e promosse nuove scelte” (Bologna, 2009, p. IX).

Nella prospettiva del cinquantesimo anniversario del Sessantotto, possiamo perciò formulare alcune considerazioni finali.

Giovanni Previtali, che con Bologna e Longhi condivise la collaborazione a *Paragone*, nella recensione al libro scritta per *l'Unità*, dopo aver sottolineato come non si tratti, a rigore, di un libro che discute questioni tecnico-artistiche, riconosce all'autore il coraggio intellettuale di un'opera che comprende cinque secoli di storia, offrendosi “quasi provocatoriamente, alla discussione su tutto e su tutti” (Previtali, 2013 [1973], p. 266). Non sfugge a Previtali come Bologna lasci in ombra una questione importante: “che gli appartenenti a classi subalterne finiscono col far proprie, in tutto o in parte, le ideologie delle classi egemoni” (Previtali, 2013 [1973], p. 266), proponendo così a Bologna una critica della *storia dell'ideologia*.

In un libro coevo a quello di Bologna, *Progetto e utopia*, Tafuri, parlando del Bauhaus, afferma che il suo compito storico è stato quello di “selezionare tutti gli apporti delle avanguardie stesse, mettendoli alla prova di fronte alle esigenze della realtà produttiva” (Tafuri, 1973, p. 90). Ne consegue – per Tafuri – che il design, nel corso del Novecento, come

metodo di organizzazione della produzione prima ancora che come metodo di configurazione di oggetti, fa ragione dei residui utopistici insiti nelle poetiche delle avanguardie. L’ideologia, ora, non si sovrappone alle operazioni – concrete perché connesse ai reali cicli di produzione – ma è interna alle operazioni stesse. Anche il design, malgrado il suo realismo, pone esigenze insoddisfatte, e – nello scatto che impone all’organizzazione delle imprese e all’organizzazione della produzione – contiene un margine di utopia (ma si tratta, ora, di un’utopia funzionale agli obiettivi di riorganizzazione della produzione, che si intende raggiungere). (Tafuri, 1973, pp. 90-91)

È una visione estrema, che considera impraticabili entrambe le vie d’uscita proposte in quegli anni dalla cultura e dalla critica di un progetto come *destino* (Giulio Carlo Argan) o come *speranza* (Maldonado). Proprio Maldonado, compilando pochi anni dopo la voce *Disegno industriale* per l’*Enciclopedia italiana del Novecento*, riferendosi a Bologna scriveva:

Certamente, l’uso capitalistico ha esasperato la distanza tra ideazione ed esecuzione (v. Bologna, 1972), tra progetto e lavoro, e nulla impedisce oggi d’immaginare un futuro in cui l’uso socialista delle forze produttive potrebbe accorciare drasticamente tale distanza. In altre parole: un futuro in cui il ruolo del progetto possa essere tecnocratizzato, nell’interesse di una maggior partecipazione creativa dei lavoratori.

Tale mutamento però lascerebbe intatto il compito del disegno industriale, che continuerà ad essere, anche in queste nuove condizioni, sostanzialmente lo stesso: mediare dialetticamente tra bisogni e oggetti, tra produzione e consumo. (Maldonado, 1977)

Com’è evidente da queste due analisi quasi coeve – di Tafuri e Maldonado – l’analisi ideologica dei fenomeni storici era considerata la chiave principale per la loro comprensione, per il secondo anche in termini di proposta operativa. Si trattava, per quegli studiosi^[15] di un’analisi imprescindibile perché – come spiegava Bologna – dottrine e giudizi emergono da precise condizioni storico-sociali, e quindi fare storia significa, pena madornali errori interpretativi, saper considerare quale influenza queste condizioni hanno avuto (e hanno) nell’elaborazione di dottrine e nella formulazione di giudizi. È perciò compito primario della storiografia identificare in quale modo le concezioni estetiche sono collegate a condizioni socio-ideologiche concrete.

Se la lettura dei fenomeni storici attraverso il filtro della storia dei rapporti di classe appare a noi oggi superata, non dobbiamo cadere nell’equivoco che la storia che scriviamo (e il modo in cui documentiamo e raccontiamo le vicende del design) sia scevra da ideologie: ovvero, per quanto riguarda i temi del rapporto tra progetto e lavoro, che sia libera da una visione *orientata* (e a volte offuscata) da una determinata educazione, cultura e mentalità.

Riteniamo che la storia delle idee, e in particolare la storia delle *mentalità*, sia una delle prospettive da cui è possibile ancora oggi fare storia del progetto, anche nel campo del

design, purché si abbia la consapevolezza della condizione e *posizione* socio-culturale che la genera. Oggi come mezzo secolo fa, all'interno di uno dei ciclici ritorni al piú retorico dei *new craft*, il tema posto da Bologna sembra voler re-interrogare il mondo del design, chiamato a dare risposta al dilagare del caos propagato da un modello industriale insostenibile e (apparentemente) incontrovertibile, con il rischio di fuga verso impotenti utopie.

“Lasciarsi travolgere dal caos - afferma nelle righe finali Bologna - sarebbe con certezza la soluzione piú colpevole; dilettantesco [...] sollevare nuove utopie”. (1972, p. 303)

Riferimenti bibliografici

- Abbate, F. (a cura di). (2015). *Ferdinando Bologna e il contemporaneo: scenari per i novant'anni di un maestro*. Centro di studi Previtali: Napoli.
- Bettinelli, E. (2014). *La voce del maestro. Achille Castiglioni. I modi della didattica*. Mantova: Corraini Edizioni.
- Bonito Oliva, A. (1973, maggio). Ideologia dell'io e ideologia del noi. *Casabella*, 377, 11.
- Bologna, F. (1972). *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*. Bari-Roma: Laterza.
- Bologna, F. (2009). *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*. Seconda edizione, Napoli: Paparo edizioni.
- Bologna, F. (1979). I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi. In G.
- Bonsiepe, G. (1976). *Teoria e pratica del disegno industriale*. Milano: Feltrinelli.
- Branzi, A. (1973, maggio). Radical notes. *Casabella*, 377, 8.
- Cleopazzo, N., & Gargiulo, M.G. (2015). Intervista a Francesco Abbate su Ferdinando Bologna. In F. Abbate (a cura di), *Ferdinando Bologna e il contemporaneo: scenari per i novant'anni di un maestro* (pp. 91-95). Napoli: Centro di studi Previtali.
- Croce, B. (1912 [1902]). *Estetica. Come scienza dello spirito*. Bari: Laterza.
- De Fusco, R. (2012). *Filosofia del design*. Milano: Feltrinelli.
- De Micheli, M. (1959). *Le avanguardie artistiche del Novecento*: Milano Feltrinelli.
- De Tocqueville, A. (2006 [1835]). *La democrazia in America*. Torino: Einaudi.
- Gargiulo, M.G. (2015). In margine a Ferdinando Bologna studioso di 'arti minori' negli anni '70 (con una postilla su Romolo Vetere). In F. Abbate (a cura di), *Ferdinando Bologna e il contemporaneo: scenari per i novant'anni di un maestro* (pp. 71-77). Napoli: Centro di studi Previtali.
- Gallo, S. (2015). In attesa della rivoluzione. In F. Abbate (a cura di), *Ferdinando Bologna e il contemporaneo: scenari per i novant'anni di un maestro* (pp. 81-89). Napoli: Centro di studi Previtali.
- Global Tools (1973, maggio). Comunicato 1. *Casabella*, 377, 4.
- Gregotti, V. (1982). (a cura di). *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*. Milano: Electa.
- Koenig, G.K. (1973, maggio). Design arti e mestieri. *Casabella*, 377, 12.
- Kubler, G. (1976). *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*. Torino: Einaudi.
- Maldonado, T. (1977). Disegno industriale. In *Enciclopedia italiana del Novecento*. Disponibile presso http://www.treccani.it/enciclopedia/disegno-industriale_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/ [10 settembre 2018]

-
- Mendini, A. (1973, maggio). Didattica dei mestieri. *Casabella*, 377, 5.
- Menna, F. (1968). *Profezia di una società estetica*. Roma: Lerici.
- Munari, B. (1966). *Arte come mestiere*, Bari-Roma: Laterza.
- Munari, B. (1968). *Design e comunicazione visiva*, Bari-Roma: Laterza.
- Munari, B. (1971). *Artista e designer*, Bari-Roma: Laterza.
- Previtali, G. (2013 [1973]). Recensione di Giovanni Previtali per 'l'Unità' al volume di Ferdinando Bologna Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia. In A. Galansino (a cura di), (2013, gennaio-ottobre). *Giovanni Previtali storico dell'arte militante*, *Prospettiva*, 265-266.
- Riccini, R. (2013). Il design alla prova delle teorie estetiche. *AIS/Design Storia e Ricerche*, 1. Disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/il-design-alla-prova-delle-teorie-estetiche> [10 settembre 2018].
- Scodeller, D. (2015). Architettura, arte e design: le scuole di studi storici tra armonie e conflitti. In P.P. Peruccio & D. Russo (a cura di), *Storia Hic et Nunc, la formazione dello storico del design in Italia e all'estero* (pp. 43-67). Torino: Allemandi.
- Tafari, M. (1973). *Progetto e utopia*. Bari-Roma: Laterza.
- Taut, B. (1918). Arbeitsrat für Kunst in Berlin. *Mitteilungen des deutschen Werkbundes*, 4, 14-15.

NOTE

1. Toesca (1877-1962), era stato uno dei primi allievi di Adolfo Venturi nel corso di perfezionamento in scuola dell'arte istituito nel 1896. A Torino si laurea con lui nel 1911 Roberto Longhi, mentre nel 1914 (sempre a Torino) la sua cattedra sarà coperta da Lionello Venturi.↵
2. Maria Grazia Gargiulo sostiene che "le pagine del 72 costituiscono un osservatorio privilegiato per apprezzare non solo la densità teorica del metodo di Bologna, ma anche il raggio di aggiornamento della critica post-longhiana" (Gargiulo, 2015, p. 71).↵
3. Lettera di Vito Laterza a Ferdinando Bologna, 24.01.1972, archivio Casa editrice Laterza. Si ringrazia la casa editrice Laterza per la gentile disponibilità alla consultazione delle lettere.↵
4. Il 21 dicembre, ricevute le prime copie, Bologna scrive a Laterza: "Desidero scriverle subito che la veste tipografica del volume mi pare molto ben riuscita. La ringrazio molto cordialmente di avermi così annoverato tra gli autori della Sua Casa e mi auguro che la fortuna editoriale di questo libro non debba deludere troppo la fiducia che lei mi ha accordato" (Lettera di Ferdinando Bologna a Vito Laterza, 21.12.1972, archivio Casa editrice Laterza).↵
5. La definizione è di Alberto Asor Rosa. Vedi Scodeller, 2015. Elaborata nel 1969 all'interno del gruppo riunito attorno alla rivista *Contropiano* diretta dallo stesso Asor Rosa e da Massimo Cacciari, la tesi e le posizioni sono conosciute da Bologna, come si evince dal capitolo dedicato al Bauhaus.↵
6. Ad aprire questa strada era stato Mario De Micheli con *Le avanguardie artistiche del Novecento* (1959).↵
7. Per avere un quadro completo del livello di elaborazione storico-critica dell'ambiente napoletano di quegli anni e della relazione con il contemporaneo, oltre a Cesare De Seta è necessario ricordare altri due autori: Renato De Fusco e Filiberto Menna. Quest'ultimo, in particolare, con il suo *Profezia di una società estetica* (Menna, 1968), aveva indagato il

rapporto tra arte e società individuando nella mercificazione del prodotto artistico e nella divisione del lavoro generati dall'età industriale, uno dei nuclei centrali del fenomeno delle avanguardie artistiche e del cosiddetto movimento moderno.❧

8. È chiara la distanza nei confronti di Croce che, con *l'Estetica* (1902), aveva confinato per oltre mezzo secolo i processi di realizzazione artistici tra le *tecniche di estrinsecazione*, e di Giovanni Gentile, secondo cui la tecnica è il presupposto dell'arte, ma non è essa stessa arte; distanza che porta Bologna ad assumere, per altre vie, posizioni non dissimili da quelle che George Kubler, allievo di Focillon, aveva espresso in un libricino pubblicato nel 1962 negli Stati Uniti, *The shape of time*, che verrà tradotto in Italia nel 1976, con commento del longhiano Giovanni Previtali (Kubler, 1976).❧
9. Si tratta di un *artificio storiografico* (De Fusco, 2012) che permette di individuare le fratture nel legame tra arti (design), lavoro e società, che indicano i momenti storici in cui la società è orientata al dominio e alla prevaricazione intellettuale di una classe dominante su una di artefici. Se da un lato è evidente come il procedere di Bologna rifletta la posizione marxista della sua analisi, è altrettanto vero che la questione di fondo che egli pone - la relazione tra design, industria e società - è uno dei nodi centrali di un libro che vede la luce in America in quello stesso scorcio di inizio anni settanta e che tanta parte avrà nella diffusione del nuovo pensiero sul design sociale: *Design for the real world* di Victor Papanek (1970).❧
10. Meno chiaro, sul piano delle influenze l'esempio - riportato da Bologna - in cui l'abate Lodoli individua nella gondola veneziana un capolavoro della rispondenza di una forma *bella* alla funzione pratica dell'oggetto che ne è portatore; il che genera confusione, perché la gondola, perfezionatasi nei secoli precedenti, non può costituire un canone della bellezza funzionale settecentesca.❧
11. Sfugge qui a Bologna la sorprendente analogia tra il discorso introduttivo di D'Alembert, relativo all'indagine diretta nei laboratori e un bel riferimento che Bologna stesso aveva proposto a p. 37, relativo alle visite che il Gargantua di Rebelais compiva (due secoli prima) nei laboratori per affinare il proprio apprendimento delle arti.❧
12. A p. 158, nel proporre un esempio, Bologna dimostra come Diderot anticipi il concetto di produzione artistica in serie attraverso le macchine.❧
13. È significativo che Kubler ne *La forma del tempo* (1976) si soffermi su un'analogia tesi riflettendo e ridimensionando il rapporto tra genio e talento.❧
14. Rimane tuttavia esemplare la trattazione sul Bauhaus, dove Bologna attiva, sulla base di fonti, una sorta di *dibattito* ideale tra critici come Argan, Pierre Francastel, Maldonado, Tafuri e il protagonista Gropius.❧
15. Potremmo includere tra questi studiosi anche Gui Bonsiepe che in *Teoria e pratica del disegno industriale* (1976) analizza con lucidità storica l'ideologia dello *styling*.❧

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

VOL. 6 / N. 11
DICEMBRE 2018

I "CLASSICI" DELLA
STORIA DEL DESIGN

RILETTURE FRA PROGETTO
DELLA STORIA E STORIA
DEL PROGETTO
