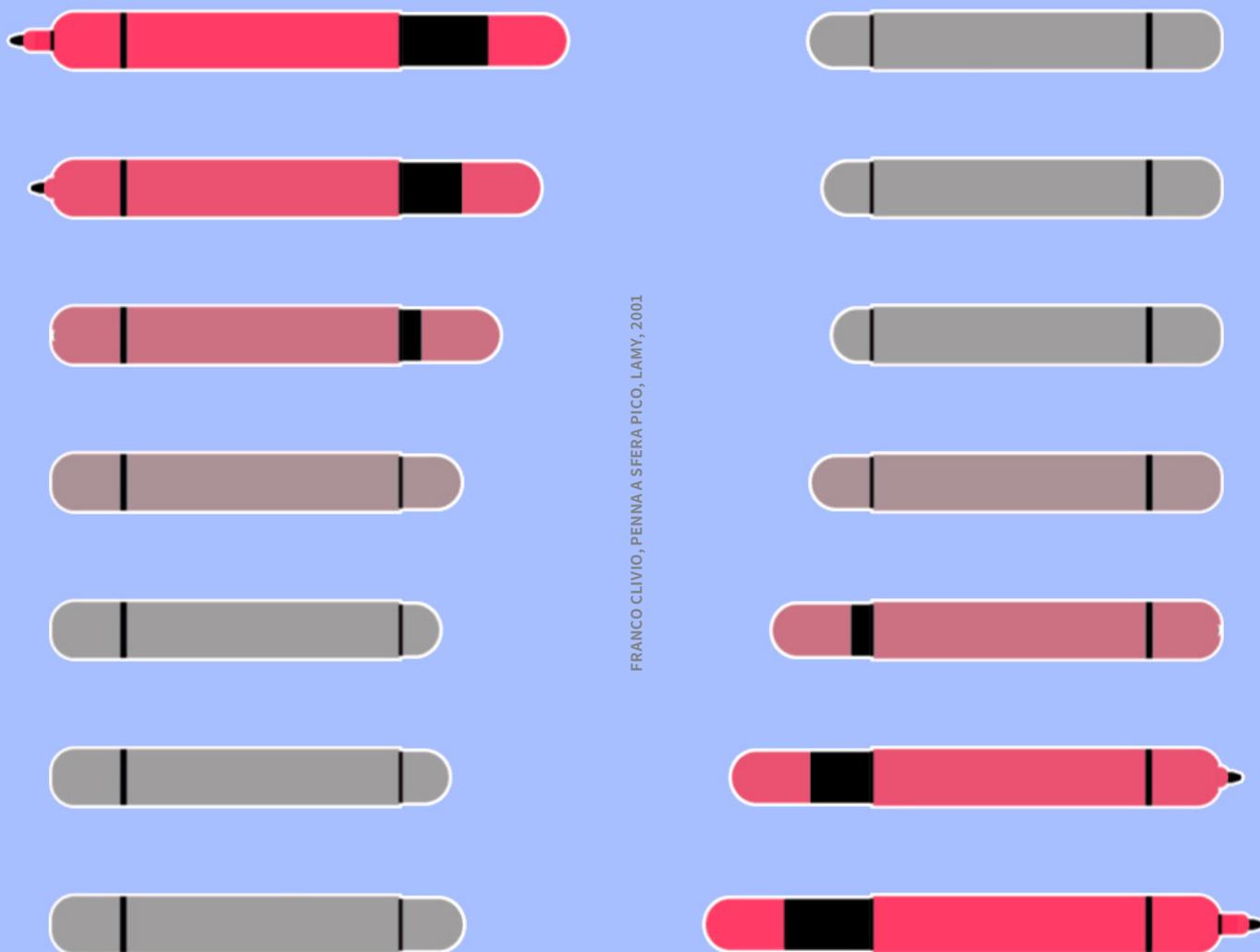


Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



FRANCO CLIVIO, PENNA A SFERA PICO, LAMY, 2001

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE
VOL. 3 / N. 6
SETTEMBRE 2015

I DESIGNER
E LA SCRITTURA
NEL NOVECENTO

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 DESIGNER E LA SCRITTURA NEL NOVECENTO Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura, Carlo Vinti	7
<hr/>		
SAGGI	COME SCRIVONO I DESIGNER: NOTE DI LETTURE COMPARATE PER UNA LINGUISTICA DISCIPLINARE Elena Dellapiana, Anna Siekiera	14
<hr/>		
RICERCHE	MEDIATING THE MODERN MOVEMENT TO A LAY AUDIENCE IN THE INTERWAR YEARS: THE LAYOUT DESIGNER AND DESIGN CRITIC PIERRE-LOUIS FLOUQUET Irene Amanti Lund	41
	PER GLI OCCHI E LA MENTE. LA TEORIA ESPOSITIVA DI BERNARD RUDOFISKY Ugo Rossi	64
	WRITING AS A DESIGN DISCIPLINE: THE INFORMATION DEPARTMENT OF THE ULM SCHOOL OF DESIGN AND ITS IMPACT ON THE SCHOOL AND BEYOND David Oswald, Christiane Wachsmann	87
<hr/>		
MICROSTORIE	LA SCRITTURA CRITICA DI ANNA MARIA FUNDARÒ: RADICI E IDENTITÀ DEL DISEGNO INDUSTRIALE IN SICILIA Marinella Ferrara	108
	GESTO E PROGETTO: CHARLOTTE PERRIAND RACCONTA IL GIAPPONE Caterina Franchini	126
	INSCRIVERE LA MODA NEL DESIGN: ALESSANDRO MENDINI E DOMUS MODA 1981-85 Paola Maddaluno	142
	LA SCRITTURA COME RIFLESSIONE ATTIVA. I DIARI SCOLASTICI DI GIANCARLO ILIPRANDI, 1941-1953 Marta Sironi	159
	I COLORI? SCAPPANO SEMPRE... SCRITTI SUL COLORE IN ITALIA FRA GLI ANNI SETTANTA E NOVANTA Federico Oppedisano	175
	GABRIELE DEVECCHI PROGETTISTA IMPEGNATO Matteo Devecchi	197
<hr/>		
RECENSIONI	ALESSANDRA VACCARI, LA MODA NEI DISCORSI DEI DESIGNER Marco Pecorari	213
	UGO LA PIETRA. PROGETTO DISEQUILIBRANTE Dario Scodeller	218
	LEO LIONNI, TRA I MIEI MONDI: UN'AUTOBIOGRAFIA Luciana Gunetti	229
	IL DESIGN ITALIANO OLTRE LE CRISI. AUTARCHIA, AUSTERITÀ, AUTOPRODUZIONE: VII EDIZIONE DEL TRIENNALE DESIGN MUSEUM Maddalena Dalla Mura	233
<hr/>		
ON DESIGN HISTORY	LA CARTA DEL PROGETTO GRAFICO VENTICINQUE ANNI DOPO. UNA RILETTURA Giovanni Baule	243

On Design History

LA CARTA DEL PROGETTO GRAFICO VENTICINQUE ANNI DOPO. UNA RILETTURA

Giovanni Baule, Politecnico di Milano

Orcid ID: 0000-0002-6728-8059

PAROLE CHIAVE

Carta del Progetto Grafico, Cultura del progetto, Design della comunicazione, Design grafico, Fondazione disciplinare

Con l'uscita del numero 6 della rivista *AIS/Design. Storia e ricerche* su "I designer e la scrittura nel Novecento", a cura di Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura e Carlo Vinti, pubblichiamo il testo di Giovanni Baule *La Carta del Progetto Grafico venticinque anni dopo. Una rilettura*"

La *Carta del Progetto Grafico* (1989) fissa, alla fine degli anni Ottanta, un quadro di riferimento fondamentale per lo statuto della disciplina, la formazione, la professione e dà impulso a un processo di riposizionamento della cultura grafica nel campo dei saperi. La *Carta* rappresenta un *atto fondativo aperto*, un ponte tra una radicata tradizione e le aspettative della rivoluzione digitale appena avviata; marca una soglia storica e definisce in termini disciplinari e professionali le basi di quello che verrà configurandosi come l'attuale *design della comunicazione*. Il presente contributo intende mettere a fuoco, a distanza di un quarto di secolo esatto dalla sua redazione, il contesto, le istanze, le esperienze e i punti di vista teorico-disciplinari che hanno generato la *Carta*, promossa, redatta e sottoscritta da soggetti-testimoni, in primo luogo progettisti. Nel testo, si ripercorre quindi il processo che l'ha generata in termini di dispositivo: una forma di scrittura critico-programmatica che traduce linee di riflessione maturate negli ambiti degli studi storico-critici, della ricerca e della formazione, dell'editoria periodica d'area, delle istanze associative e professionali.

Tra i numerosi motivi che, come designer e docente, mi sembrano sollecitare una rilettura in chiave storica del senso e della portata attuale della *Carta del Progetto Grafico*, uno tra tutti: l'idea stessa, che sta prendendo forma, originata da fonti diverse, di un superamento del progetto grafico e della sua forma disciplinare: progetto grafico che verrebbe sospinto - risospinto, verrebbe da dire - verso una nuova subalternità. L'affermarsi di segmenti di specialismi professionali, l'enfatizzarsi delle competenze tecnologiche, la stessa natura fortemente interdisciplinare del campo della grafica progettata giocherebbero in questa direzione.

In quanto testimone di quella stagione fondativa, il punto di vista di cui dispongo, per contiguità coi fatti, non può essere che di partecipata implicanza. Il che non dovrebbe sminuire l'oggettivo interesse se non l'urgenza di un confronto e di un ripensamento di prospettiva sulla *Carta*, consapevoli che la riscoperta critica di un documento va al di là di qualunque dimensione celebrativa.

“Stiamo vivendo un paradosso temporale. La *Carta del Progetto Grafico*, ogni giorno che passa, invece di invecchiare ringiovanisce. Forse diventerà così giovane che, a un certo punto, scomparirà assorbita dall’attualità” (Anceschi, 2003). La provocatoria ipotesi preconizzata da uno dei suoi più autorevoli estensori a un quindicennio dal lancio della *Carta*, appare oggi pienamente avverata. Non è in gioco solo la scomparsa della *Carta*, ma, unitamente, la scomparsa dello stesso progetto grafico, diventato così ovvio da apparire superato, così diffuso da non essere più riconoscibile: radice invisibile che può essere rimossa.

1. Artefatti paralleli

Una possibile rilettura della *Carta* dovrebbe ripartire da un breve esame della natura della *Carta* stessa come artefatto della *grafica scritta*.

Si sa che ripercorrere la storia del progetto, e del progetto grafico, significa intercettare tutte quelle che possiamo ritenere tracce utili, significative, per poterle posizionare lungo un ipotetico percorso di senso. Ci sono divergenze, tuttavia, sulla natura di alcune di queste tracce, sulla opportunità di riconoscerne la specificità quando esulano dall’evidenza visiva degli artefatti in senso stretto, là dove “il riconoscimento può poggiare su un supporto materiale, su una presentazione figurale” (Ricoeur, 2003). Lo statuto di documento per eccellenza sembrerebbe spesso andare, nel nostro caso, a favore degli artefatti grafici in quanto tracce materiali, memorie di immediata evidenza visiva, relegando a documenti di secondo livello tutte quelle forme documentali di altra natura, compresi i testi della *grafica scritta*.

Se gli artefatti progettati - quelli che, nel momento in cui vengono riprodotti e riproposti per una seconda lettura, abbiamo definito come *grafica rivista* (Baule & Pagliardini, 1986)[1] - costituiscono i documenti naturali, le testimonianze primarie e segnano nella loro successione una linea di progressione o un ordinamento per tipologia o una sequenza per profili autoriali, attorno a essi si dispongono, in una sorta di logica paratestuale, tutte quelle forme di testimonianza scritta, tutti quei documenti che costituiscono il piano della riflessività: con le loro voci e i loro racconti fungono da premessa o da cornice agli artefatti progettati e alle ragioni del progetto. Solo così il discorso storico sul progetto acquista un proprio spessore atto a restituire la complessità e la dimensione del progettare. Nati talvolta come interventi *a latere*, rappresentano l’*altra faccia* degli artefatti progettati (Baule, 2013), ne rivelano la consistenza teorica implicita o esplicita (Adorno, 1975): vanno riconosciuti come parte integrante delle culture del progetto dove *processi e risultati* sono un tutt’uno inseparabile. Potremmo riconoscerli come *artefatti paralleli*.

Precisamente, più che come tracce si configurano come *intertracce*, riscritture traduttive in quanto mettono in altra lingua ciò che gli artefatti o i processi progettuali dicono o sottointendono, scritture riflessive che si pongono, secondo una logica interstiziale, tra una traccia e l’altra, tra un artefatto e l’altro o si inseriscono come sfondo di una costellazione di artefatti coprendo lacune interpretative e consentono di tessere mappe di sintesi.

Di vitale importanza, se pur posizionati su un diverso piano di linguaggi e funzioni, vengono tuttavia ritenuti elaborati minori; è riconosciuto loro un valore testimoniale e documentale di secondo piano, così da non trovar loro posto in quelle rassegne storiche della grafica che si limitano alle gallerie di autori e di artefatti progettati.[2]

Tutto quanto si va comprendendo nell'area denominata *writing design* richiama, al di là di un riconoscimento sul piano del metodo, la necessità del riconoscimento effettivo di ciascun documento, che, con le proprie specificità tipologiche di funzione e di scrittura, è *design* a tutti gli effetti.

Oggetto anch'essa di una parziale rimozione, se non di qualche deliberato ridimensionamento, ancorché evento unico nel proprio campo di riferimento, la *Carta del Progetto Grafico*, può a ragione rientrare a pieno titolo tra gli elaborati di *writing design*.^[3] A pieno titolo, in quanto scrittura diretta di progettisti che si fanno interpreti di una molteplicità di domande che, in una ben precisa fase storica, si accavallano e premono con tutta la loro urgenza dentro una generale interrogazione di ruoli e funzioni che agita la società. In quanto testo non puramente teorico-disciplinare, scrittura non strettamente finalizzata all'inquadramento professionale, né tantomeno indirizzata ad una prospettiva di tendenza, può apparire a prima vista come un costrutto spurio: una sorta di assemblaggio di intenti e temi diversi. Pur accogliendo in prima ipotesi la sua natura di articolato collettore di istanze, una ricontestualizzazione del documento, una verifica della sua genesi e una rilettura analitica della sua forma testo, fino a una verifica degli esiti più o meno palesi, possono consentire di verificarne l'effettiva natura: se si tratti di uno strumento di autocertificazione di una pratica professionale, se, nelle intenzioni o negli effetti si sia trattato di un atto corporativo e settoriale - come da talune fonti si è ipotizzato^[4] - oppure, all'opposto, se rappresenti un vero e proprio atto di *autoriflessività*^[5] del mondo del progetto.

2. Le ragioni di contesto

La coincidenza di una definita ricorrenza temporale è pretesto, ma fissa anche una precisa collocazione, restituisce una soglia percepibile al di là della quale la rilettura di un documento si espone al vaglio in sede storico-critica. Così possono farsi più trasparenti le ragioni che, esattamente un quarto di secolo fa, portarono alla redazione della *Carta del Progetto Grafico*.

Per ricostruire le ragioni di fondo che portano alla redazione della *Carta* vanno ripresi alcuni aspetti di contesto del periodo che la precede e che contribuiscono a generare quel clima. In particolare, il decennio degli anni ottanta^[6] si propone come cruciale per l'intero sistema della comunicazione in Italia. Appare costituito da movimenti paralleli che intrecciano terreni diversi in modo rapido e contraddittorio, all'interno di una logica di sistema non ancora del tutto omogenea seppure con forti connessioni interne.

Il terreno della comunicazione radiotelevisiva diventa a tutti gli effetti banco di prova per il sistema delle comunicazioni con il moltiplicarsi e l'espandersi dell'emittenza locale e successivamente con il parallelo lento formarsi e il sempre più evidente affermarsi di una concentrazione duopolistica che marchierà il nuovo assetto di fine secolo. Determinante è anche la diffusione di dispositivi tecnici, ancora tutti analogici, unitamente alla spinta alla produzione di una comunicazione *dal basso* e partecipata. In questo quadro si fa consistente la forte espansione del mercato della comunicazione pubblicitaria che è anche sviluppo di strutture, risorse, professionalità e linguaggi comunicativi; linguaggi di cui si lamenta tuttavia, anche da parte degli addetti ai lavori, l'arretratezza rispetto ad altri paesi europei, imputandola a un ritardo della committenza.

Se il principio della comunicazione locale assume un ruolo di primo piano grazie alle forme di emittenza radiotelevisiva, riforma del servizio pubblico[7] compresa, si apre una forte contraddizione e al tempo stesso una coincidenza tra *locale* e *commerciale* nella fase delle cosiddette *radio* e *tv libere*. Nel frattempo, la legge sul decentramento amministrativo[8] ha riconosciuto una maggiore autonomia agli enti locali e le nuove amministrazioni a partire dalla seconda metà degli anni settanta favoriscono le prime forme di una comunicazione mirata essenzialmente a campagne di sensibilizzazione ai servizi e alle iniziative culturali: via via assumono la forma di *comunicazione di pubblica utilità*, sulla base del termine mutuato da Albe Steiner. Il supporto in uso è quello tradizionale di manifesti d'affissione e di stampati coordinati tra loro, ma anche di progetti di immagine coordinata per comuni, regioni, consorzi pubblici e per enti, istituzioni e rassegne culturali.

A fronte del configurarsi di una nuova committenza, che ricerca il coinvolgimento popolare nelle decisioni e la necessità di comunicare i progetti di amministrazione urbana ai cittadini, diventa cruciale la domanda per un'informazione di valore sociale, dunque di una rinnovata riflessione sui linguaggi della comunicazione.

Se apparentemente si presentano come portatori di una professionalità di nicchia, con l'inizio degli anni ottanta si fanno strada gruppi di professionisti della grafica che trovano nella committenza pubblica locale un interlocutore disponibile a obiettivi e contenuti diversi. Differenti dalla comunicazione commerciale soprattutto per toni e linguaggi, ma anche per i media di supporto impiegati, si aprono spazi di sperimentazione nel campo della grafica che danno diversa configurazione al mandato professionale. Nasce un confronto all'interno di quella che per la prima volta è vissuta come una comunità allargata, non più limitata a quella ristretta élite di professionisti che, nel decennio sessanta, avevano condiviso il primo consolidarsi della professione, in gran parte votata alla produzione di immagine per l'industria. Il confronto si muove sulla scia di un ripensamento dello statuto della grafica e di una visione critica della figura del professionista così come degli strumenti linguistici che fa propri: in generale, "tende a configurarsi come un atteggiamento oppositivo nei confronti della tradizione professionale. E ancora di più a quella *koinè*, a quell'esperanto grafico che per molti anni ha costituito il canone della comunicazione commerciale e industriale". (Anceschi, 1984) Viene a costituirsi una rete informale, una piattaforma di confronto che vive di alcune occasioni condivise dove il tema generale della progettazione grafica si compenetra con quello del profilo professionale, ma sempre incentrato sul confronto tra diversi linguaggi e strategie grafico-comunicative. La diffusione della pratica professionale in forma diffusa e su scala nazionale genera l'esigenza di punti di riferimento sul piano del confronto culturale e professionale e di una revisione delle esperienze e delle strutture esistenti in campo formativo. Il contesto internazionale di raffronto resta sullo sfondo, con alcuni episodi di contatti significativi.

Dopo le riflessioni teoriche avviate già nel 1979, durante un seminario organizzato all'Istituto universitario di architettura di Venezia, i confronti si sviluppano in occasione di mostre e convegni fino alla costituzione della *Prima Biennale della Grafica* a Cattolica nel 1984 e alla rassegna *Urbano visuale* a Ravenna (1987). Negli stessi anni, le assemblee congressuali di AIAP[9] testimoniano come nel mondo associativo si attivino le spinte a uscire dal torpore corporativo e da una visione tutta incentrata sulla condizione e sulla prassi professionale, pur rimarcando di continuo la domanda di un riconoscimento della figura professionale.

Il dibattito pubblico alle soglie anni novanta richiede una produzione di contributi di riflessione, di scritture critiche. Si moltiplicano le pubblicazioni di manualistica tecnica e storica, ma soprattutto rivalutano il proprio ruolo le riviste di settore. Se i decenni settanta e ottanta sono stati in generale identificati come *l'epoca delle riviste*, a questi strumenti è affidato in particolare il compito di registrare il dibattito e aggiornare sullo stato della progettazione, anche per quanto riguarda la divulgazione dei progetti. Le riviste della grafica si muovono all'interno di una ben identificabile tradizione di settore (Baule, 1986). Sono le riviste periodiche di settore che hanno assolto storicamente al compito di osservatorio della progettazione grafica, unico supporto, in era analogica, a disposizione della cultura del progetto per veicolare i risultati della progettazione: dall'epopea de *Il Risorgimento Grafico* (1902-1936), testimone della qualità della produzione tipografica e della forma libro, a *Campo Grafico* (1933-1939), voce dell'innovazione e sperimentazione grafica, a *Graphicus* (1911-2010) e *Linea Grafica* (1949-1984) nella ricostruzione postbellica, a *Grafica* (1985-1991) con taglio teorico-critico e alla nuova *Linea Grafica* (1985-2008) con apertura al progetto di comunicazione. Il dibattito sul finire degli anni ottanta sembra tirar le fila di oltre mezzo secolo di professione dove la cultura e la figura del progettista grafico, mai pienamente riconosciute, hanno lasciato di sé ampia e visibile traccia.

Ma un vero e proprio elemento dirimente e di mutazione profonda del sistema comunicativo è alle soglie, in una fase in cui la società dell'informazione è già una realtà e si evidenziano estremi di saturazione comunicativa e il consumo dell'immagine registra effetti distorsivi. Iniziano infatti a manifestarsi i primi effetti della digitalizzazione che modificherà a fondo l'organizzazione della produzione dei contenuti. L'area del progetto grafico inizia a indagare la questione digitale come terreno di nuovi strumenti del progetto, utensili compatibili con una prima parziale innovazione del processo progettuale. La grafica di progetto alle soglie degli anni novanta non può che presentarsi dunque come un'area in profondo movimento che si interroga sul governo della transizione al digitale, sul proprio statuto e sulla mutazione tipologica dei singoli artefatti che già iniziano a trasformarsi nella loro struttura profonda, se non ancora nel formato finale.

Siamo ancora agli inizi di un consistente cambio di scenario che nel nostro paese toccherà in modo più marcato la metà degli anni novanta, pur con tassi di crescita disomogenei e inferiori a quelli riscontrabili in campo internazionale. Il carattere pervasivo e trasversale di questa trasformazione la renderà presto un fattore di radicale mutamento in ogni campo ma con evidenti ripercussioni su tutta l'area tradizionale della comunicazione grafica. Le forme di comunicazione bidirezionali, da punto a punto o in rete, metteranno in discussione i modelli di artefatti, il sistema e le stesse culture comunicative.

La transizione al digitale inizia allora a misurarsi con artefatti che mutano pur rimanendo legati a un supporto tradizionale. E mentre si estende lo scenario della grafica di progetto e si possono intravedere mutazioni ancora in parte sottotraccia, si delinea una vera e propria stagione fondativa per quanto riguarda lo statuto disciplinare. È lo spartiacque degli anni novanta, alla vigilia della rivoluzione delle reti.

3. Genesi della Carta. Le istanze, la redazione

Se si intende ripercorre il processo che ha generato e definito la *Carta* in termini di dispositivo, può essere ricostruito l'iter del processo di redazione accanto alle motivazioni che l'hanno supportato. La *Carta* è promossa, redatta e sottoscritta da soggetti-testimoni, in primo luogo progettisti, che a diverso titolo si vedono impegnati in un percorso di maturazione della disciplina. È dunque una scrittura che nasce dall'interno del mondo del progetto grafico. I riferimenti alla base delle istanze che esprime e la sua stessa forma scritta riflettono questa origine, le esperienze e i punti di vista teorico-disciplinari che l'hanno generata.

Le istanze che portano all'ipotesi e poi alla redazione della *Carta* coincidono dunque con fattori di contesto che possono essere accomunati in un quadro generale: quello di una fase caratterizzata -come si è detto- da una generalizzata autoriflessività. È infatti il mondo del design grafico stesso, con i suoi attori, che a più livelli si interroga sulla natura culturale di un'area disciplinare, sul mandato sociale di una figura professionale, sulla sua evoluzione e sui compiti che le si prospettano. Ma questa interrogazione, o auto-interrogazione, che si esprime all'interno di un dibattito non istituzionalizzato e che si disloca per tappe diverse, per successive occasioni e su supporti e canali differenti, richiede ora un atto esplicito di messa a punto, un luogo di convergenza.

C'è, innanzitutto, l'istanza disciplinare, una domanda di verifica delle culture del progetto e del posizionamento dei saperi che si identificano col design grafico. Rispetto ad altre discipline del progetto, pur vantando alti contributi nel merito, soffre di scarsa formalizzazione, di limitati strumenti di condivisione per la messa a sistema dei singoli apporti.

L'istanza sul piano professionale, invece, prende origine da un forte richiesta di riconoscimento della figura del progettista grafico e da un'esigenza di ridisegno di un'identità che è culturale e professionale al tempo stesso. E non è un caso che la fase istruttoria e di prima discussione attorno all'ipotesi di una *Carta* si svolga in un ambito associativo, in occasione della pre-assemblea congressuale di AIAP, dove prenderà forma il quadro delle tematiche che verranno successivamente trascritte.

In terzo luogo, c'è l'istanza formativa: sul piano delle strutture e dei profili, a fronte della consapevolezza del grande patrimonio delle istituzioni storiche. Questo retroterra va dalla Scuola del Libro-Umanitaria di Milano, agli ISIA di Urbino e Monza, ad altri ancora: portano con sé un fondamentale bagaglio di sperimentazione, mutuato dall'evoluzione delle scuole di tecnica grafica e tipografica o di estrazione artistica; a essi si aggiungono momenti di insegnamento a livello universitario, in particolare presso le facoltà di architettura, non coordinati istituzionalmente tra loro ma già passati da esperienze pilota a corsi con una propria riconosciuta tradizione. Anche per il quadro delle iniziative in campo didattico-formativo si tratta di mettere a punto obiettivi di missione, in relazione a futuri profili e al livello dell'alta formazione, in grado di dar risposta alla crescita di complessità del progetto di comunicazione.

Si possono individuare anche altre istanze che la redazione della *Carta* evidenzia. Tra queste, e non ultima, una forte esigenza etica, che si rivela come istanza primaria legata alla domanda identitaria di un'area del progetto in cerca di definizione e di differenziazione dal dominante ruolo della comunicazione pubblicitaria e del suo segmento subordinato, la grafica pubblicitaria.

Sta dunque alla *Carta*, almeno nelle intenzioni, farsi strumento per dare traduzione esplicita a istanze diffuse a più livelli nel mondo del progetto grafico, dando loro voce con un compito di sintesi. Collettore di istanze diffuse, nasce dall'interno del mondo del progetto grafico per parlare alla cultura del progetto, a chi opera nel mondo della comunicazione e a quegli interlocutori o committenti che si mostrano sensibili a una comunicazione di qualità.

La stesura del testo viene affidata a una commissione di estensori (Giovanni Anceschi, Giovanni Baule, Gianfranco Torri), a sua volta espressa da un comitato di redazione di cui fanno parte Giovanni Anceschi, Giovanni Baule, Gelsomino D'Ambrosio, Pino Grimaldi, Giancarlo Iliprandi, Giovanni Lussu, Alberto Marangoni, Gianfranco Torri e che si costituisce, come si è detto, in occasione della pre-assemblea nazionale AIAP tenutasi ad Aosta il 24 giugno 1989. La definizione del testo passa attraverso una bozza e diverse stesure riviste a turno dagli estensori e successivamente, per una lettura finale, dal comitato di redazione. La *Carta* viene presentata il 27 novembre alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano per la ratifica delle firme e l'estensione del primo nucleo di cinquantuno firmatari.[10] Il testo della *Carta* viene pubblicato su *Linea Grafica* (1, 1990), su *Grafica* (7, 1989) e su testate internazionali, prima delle quali *Design Issues* (1, 1991).[11]

I promotori del documento, così come gli estensori che assumono il compito di redigere materialmente la *Carta*, così come i primi firmatari sono tutti, a diverso titolo, designer. Il testo nasce dunque direttamente come scrittura del mondo del progetto. Il linguaggio adottato, limitatamente specialistico, manifesta l'intenzione di parlare *a tutti*, per divulgare un impegno e una figura di progettista.

Il processo che sta alla base della genesi della *Carta* appare dunque duplice. In entrata ci sono le diverse provenienze degli attori che vi partecipano, a loro volta interpreti di mondi vicini e coinvolti su un nuovo piano di confronto: ambiti di provenienza sono la ricerca teorico-disciplinare, la ricerca e la sperimentazione progettuale e professionale, l'associazionismo professionale. In uscita, c'è una sorta di sintesi a più voci, dove le diverse istanze e sensibilità si confrontano e si esprimono.

4. Dispositivo di autoriflessività. Una scrittura performativa

Sul piano della scrittura e in termini di dispositivo la carta rappresenta, diversamente dal *manifesto* di tendenza, una particolare dichiarazione collettiva di principi e di intenti. A differenza del manifesto programmatico di tipo autoriale, il testo elaborato sotto la forma *carta* assume un particolare tono enunciativo: è una dichiarazione pubblica che non esprime obiettivi prefissati in nome di un particolare movimento, ma suggerisce principi generali all'interno dei quali potrà operare apertamente un intero settore, tramite elementi di una riflessione sistematica. Rappresenta il tentativo di rendere intelligibile e dar fisionomia coerente, non necessariamente in termini di sistema concluso, a un insieme di istanze così come sono vissute e registrate dall'interno del mondo del progetto, in partenza frammentate e prive di un denominatore comune certo. Descrive una realtà, apre a elementi di riflessione, individua implicazioni alla base di uno statuto disciplinare che, se necessario, verrà formalizzato più dettagliatamente altrove.

La forma testo, nei suoi elementi connotativi e nei suoi modi retorici, rispecchia dunque un tipo di scrittura critico-programmatica che traduce in convergenza quelle diverse linee di riflessione maturate nell'ambito degli studi storico-critici, della ricerca e della formazione, dell'editoria periodica d'area, della nuova manualistica, delle istanze associative e professionali, dei raccordi internazionali.

La dimensione tipologica della *Carta*, in quanto *dispositivo critico-programmatico*, decisamente all'opposto del manifesto di tendenza - che è un dispositivo *estetico-programmatico* carico di *stile* e spesso dotato di una propria impronta grafico-visiva - non si esprime tramite una propria identità visiva e una traduzione grafica. I progettisti della grafica si esprimono qui mediante un testo privo di identità grafica: è un passo indietro del grafico che scrive di grafica. In analogia con quella *assenza dello scrittore*, dove lo "scrivere è ritrarsi" (Derrida, 1971).

Il documento a più voci è allora una scrittura a più mani che intende esprimere un dibattito corale e che sfocia in un testo aperto: una scrittura deliberatamente a media intensità, dove la forma dell'argomentazione registra toni in crescendo, a partire dagli enunciati di premessa di tipo analitico, fino ai passaggi dimostrativi e agli enunciati conclusivi. La dimensione critico-programmatica della *Carta* si connette poi, di necessità, a una dimensione etico-programmatica in sintonia con la sua missione performativa. Siamo nel campo di quella critica sul design che non segue i fatti o gli oggetti progettati ma li anticipa: discorsi di riforma del sistema del design che affronta criticamente l'esistente con l'obiettivo di migliorarne ciò che seguirà (Lees-Maffei, 2012).[12] All'interno dei modi e dei tipi del *writing design*, nel caso delle *carte*, la scrittura critica di anticipazione opera in funzione predittiva: inquadra il contesto e funge da interfaccia di orientamento per posizionamenti futuri.

5. Rilettura. La *Carta* come mappa

È possibile, tramite una rilettura per parti, individuare gli elementi chiave della *Carta*, nei contenuti e nei modi della sua forma-testo. A partire dalla titolazione stessa. Concordata unanimemente la denominazione di *carta* in sede di incontro fondativo, è sul riferimento di specificazione che si apre un dibattito tra gli stessi estensori, quando i punti del testo sono già in bozza. La discussione a distanza verte sull'opzione tra *grafica*[13] e *progetto grafico*.

Questa alternativa rispecchia puntualmente una questione ricorrente, coincide con un nodo aperto. Se, infatti, è assolutamente chiaro, all'interno del campo di riferimento, quale sia la sfera operativa e culturale della *grafica*, il termine genera ancora ambiguità all'esterno e presso altri attori della stessa cultura del progetto. Riemergendo, la questione terminologica rivela uno statuto in fase di transizione e un'area in cerca di autodefinizione. Il termine tradizionale di *grafica* denuncia un'ambivalenza d'uso che interferisce con lo stesso campo dell'arte. Taluni, nella discussione intrapresa e poi in fase di condivisione della prima bozza, sottolineano il riferimento storico e fortemente identitario del termine *grafica tout court*; altri sottolineano l'ambivalenza del termine e le accezioni in uso al di fuori dell'area di riferimento. Si opta infine per la dizione *progetto grafico* anche per sottolineare dall'inizio come la grafica si iscriva nel più vasto ambito delle culture e delle pratiche progettuali. Non è un caso, comunque, che nell'articolazione del testo entrambi i termini vengano adottati come sinonimi. Nel sottotitolo, con *Tesi per un dibattito sul progetto della comunicazione*, risulta l'immediata sottolineatura della formula aperta con la quale la *Carta* intende caratterizzarsi.

Nell'assemblea da cui trae origine la proposta, in più di un intervento si indicava l'urgenza di fare il punto della discussione interna all'area, ma anche di estenderne gli esiti in un dibattito pubblico; da qui la scelta dichiarata di uno sviluppo *a tesi*.

Nel preambolo, il testo inquadra il nuovo campo della grafica. Lo fa con un taglio pragmatico, tutto giocato sull'evidenza imposta dal nuovo paesaggio comunicativo.

Un primo argomento è la constatazione del sistema della comunicazione come elemento chiave della contemporaneità:

1. Noi osserviamo che il sistema della comunicazione e dell'informazione dispone oggi di una presenza generalizzata, di una diffusione capillare, di un assetto poderoso. È l'industria della comunicazione e dell'informazione a porsi come traente nello scenario contemporaneo [...].

Segue, immediatamente, la presa d'atto in termini critici sulla conseguente invasività dei fenomeni comunicativi e l'indicazione del ruolo che la progettualità assume. È il primo pronunciamento che anticipa i passaggi che fanno della *Carta* un atto di *design critico* (Baule, 2015).

Peraltro sono riscontrabili in parallelo inquietanti fenomeni di inquinamento visivo e di saturazione comunicativa, sintomi di un sistema in cui tecnologie e apparati, lontani dall'essere autosufficienti, sono bisognosi di direzioni, di scelte e orientamenti progettati [...].

La presenza trasversale della grafica individua una dimensione estesa capace di trainare una pratica professionale diffusa: si tratta di un'estensione quantitativa e qualitativa, per supporti diversi e diversi campi applicativi che supera le forme tradizionali della grafica gutenberghiana. La *Carta* qui interviene come primo tracciamento di una mappatura dei campi applicativi della grafica.

La grafica è ormai una presenza trasversale. Dove c'è comunicazione c'è grafica. Come la comunicazione essa è dappertutto. La grafica è là dove la cultura si fa editoria. La grafica è là dove i sistemi di trasporto si stanno informatizzando. La grafica interviene nell'assetto multimediale della politica. La grafica è presente non solo nella divulgazione ma anche nella modellazione della scienza. La grafica è in azione là dove il prodotto industriale interagisce con l'utilizzazione. La grafica è nella grande distribuzione dove il consumatore incontra la merce. La grafica è anche nello sport, nell'immagine delle grandi manifestazioni come nella loro diffusione massmediale.

Segue poi l'affermazione di un ruolo centrale del progetto grafico, che, a partire dal sistema comunicativo in senso stretto, assume il compito di interfaccia del sistema dei prodotti e dei servizi, con una propria funzione sociale. È la mappa di nuove funzioni sensibili e strategiche.

2. Noi affermiamo ancora una volta la centralità del progetto grafico. Nella cultura iperindustriale di massa, la quantità, la frammentazione, la disomogeneità, la dislocazione nell'offerta dei dati necessari all'uomo per vivere, producono una domanda di nuove sintesi e di orientamento. E indubbiamente, l'ente, l'istituzione, l'impresa che affronta il problema di comunicare fa già un primo passo nella direzione di una qualificazione dei beni e dei servizi che produce. E ancora con la sua competenza nel pilotare l'attenzione, nell'operare distinzioni percepibili, con la sua capacità di attribuire una forma e un'identità alla comunicazione, la grafica contribuisce a conferire esistenza alle strutture della società.

Col punto successivo si ribadisce e si rivendica l'appartenenza di diritto della grafica alla cultura del progetto, dove gioca un ruolo determinante l'interazione con gli altri ambiti della progettazione. Un posizionamento che indica la peculiarità del progetto grafico: componente disciplinare autonoma e di continuo in relazione con le altre discipline, rispetto alle quali assume una funzione non di servizio ma di integrazione su un piano paritario.

3. Indichiamo la grafica come attività che si colloca dunque dentro al sistema generale della progettualità orientata alle necessità dell'uomo. Accanto all'urbanistica, all'architettura, al design industriale, al disegno ambientale, essa non solo li affianca ma interagisce con essi. La grafica è urbanistica nelle tecniche di prefigurazione, nei sistemi di visualizzazione e nei metodi di rappresentazione. La grafica è architettura non solo in quanto strumento della stesura del progetto ma anche direttamente nella presenza della scrittura nell'edificio costruito. La grafica è disegno ambientale nella segnaletica cittadina, dei trasporti ecc. La grafica è disegno industriale nella "grafica del prodotto", nei cruscotti, nelle interfacce, nel packaging ecc.

Il posizionamento all'interno della cultura del progetto indica, dunque, non solo una competenza tecnica dotata di propri strumenti applicativi ma un campo disciplinare dotato di un sapere proprio, fonte di pensiero critico e progetto complessivo. Si riconosce la preminenza della grafica relativa alla nuova fase della società della comunicazione; una preminenza non tanto in senso gerarchico quanto strategico e fattuale:

4. Come negli anni trenta si avvertiva quello dell'architettura come ruolo guida delle discipline del progetto, e negli anni sessanta, nella transizione della produzione al consumo, il design industriale assumeva un ruolo di coordinamento concettuale, negli anni novanta è il progetto grafico a collocarsi in posizione strategica dentro la cultura del progetto.

La mancata percezione dell'unità disciplinare della grafica è dovuta alla trasversalità dei settori applicativi e dunque all'articolata specializzazione delle figure professionali.[14] Il tutto è però riconducibile a una base unitaria e riconoscibile. L'identità disciplinare multipla è un tratto specifico della nuova progettazione grafica e se ne ipotizza una possibile mappatura.

5. Per quanto articolata in numerosi settori e pur mostrando facce anche molto diverse, noi, che possiamo preferire chiamarci autori o *planner*, designer o creativi, fotografi o illustratori, riconosciamo la nostra professione come un'attività unitaria. Così come ribadiamo l'unità della disciplina cui fa riferimento la cultura del grafico. Sul versante della pratica mentre osserviamo la transizione del mestiere alle specializzazioni, constatiamo anche che per poco ci si trovi ad affrontare un progetto complesso, il problema diventa quello del governo di processi e il ruolo assume i tratti di una regia. D'altronde, cioè sul piano teorico, in tutte le diversissime procedure metodologiche dei singoli settori non è difficile ritrovare connotati comuni nella maniera di strutturare i problemi e di risolverli [...].

La *Carta* lancia poi un appello, ma disegna anche esplicitamente quella che sarà la traccia di riferimento per la costruzione di un sistema formativo universitario:

A entrambi questi aspetti, alla prassi e alla teoria, leghiamo il problema della formazione, che va ripensata e organizzata sulla base di questa identità rinnovata. In Italia registriamo, da questo punto di vista, un grande vuoto istituzionale. Per esempio non esiste una facoltà universitaria dedicata al progetto di comunicazione. Ma, nelle indagini analitiche dei linguaggi, delle culture e delle società, in un programma di studi di storia e teoria della grafica, in una elaborazione sistemica e metodologica, e ancora nelle ricerche specificamente disciplinari del *basic design*, senza infine dimenticare l'esplorazione e lo sviluppo delle potenzialità informatiche, noi intendiamo identificare i principali filoni di lavoro e i possibili riferimenti per un nuovo iter formativo.

Emerge, in conclusione, la dimensione etica della carta: l'individuazione e la rivendicazione delle responsabilità del progettista e il principio della centralità dell'utente; una mappa delle responsabilità.

6. Nei confronti dell'inquinamento prodotto da una comunicativa pletorica e da una complementare indifferenza per la cultura dell'immagine (risultato di una forma dell'industrializzazione dei processi comunicativi, dove l'industria massmediale e informazionale, prigioniera della ideologia dell'orientamento al mercato, produce vulcanicamente informazione), noi sottolineiamo le nuove responsabilità del progettista grafico. Difendiamo il progetto della qualità nel campo della comunicazione visiva. Rivendichiamo nostre le responsabilità nei confronti dell'utenza. Competenza questa che è peraltro ciò che ci viene richiesto dalla committenza più avanzata. Noi dichiariamo pertanto il punto di vista dell'utenza fondamento costante del nostro operare. Poniamo, inoltre, il massimo dell'attenzione, oltre che al risultato finale della comunicazione, anche a una presenza dei momenti strutturali e organizzativi della macchina della sua produzione [...].

Una considerazione a seguire sottolinea il nuovo posizionamento della progettazione grafica e l'estensione del campo di competenza dai singoli artefatti ai sistemi.

Consideriamo tra i nostri compiti principali quello di agire dentro ai sistemi che producono standard (dal design di caratteri ai progetti di simbologie segnaletiche, dai programmi di immagine coordinata alle strategie di comunicazione, dai software grafici a tutte quelle elaborazioni che serviranno in seconda istanza per produrre risultati finali).

Conclude una dichiarazione di impegno: la *Carta* è anche mappa di intenti.

7. Ci impegniamo a mettere in atto tutte le iniziative che promuovano il riconoscimento della nostra identità professionale sia sul versante della società in generale che presso la vasta gamma della nostra committenza. Con questa "carta" ci impegniamo a lavorare in prospettiva, come sta avvenendo in altri paesi e in assonanza con gli intenti delle organizzazioni internazionali e delle associazioni nazionali, a una costituente della progettualità. Ci impegniamo inoltre a costruire un calendario delle iniziative per la divulgazione dei vari aspetti della professione e della disciplina.

Una nota finale inedita, presente nelle bozze degli estensori ma assente nella versione definitiva firmata da tutti i promotori, recitava:

In particolare richiediamo l'impegno delle istituzioni per il conseguimento di alcuni obiettivi tra cui: la realizzazione di una mostra nazionale in grado di rappresentare e promuovere il patrimonio del progetto grafico degli anni novanta; il coordinamento e la catalogazione delle raccolte e dei fondi grafici attualmente esistenti; la definizione di un iter formativo a livello universitario.[15]

Mappa[16] del paesaggio comunicativo, mappa degli ambiti della comunicazione grafica, mappa di posizionamento del progetto grafico, mappa del sistema progettuale, mappa delle responsabilità etico-professionali, mappa di intenti programmatici: nel dispositivo *aperto* proposto dalla *Carta*, si può riconoscere l'allestimento di un vero e proprio sistema di *mappe della transizione* come esito del processo di autoriflessività.

6. Impatto e criticità

Gli effetti di una pubblicizzazione condotta a mezzo stampa, che può avvalersi di canali di diffusione decisamente limitati rispetto ai *network* di rete di cui oggi disponiamo, sono un aspetto da tenere in considerazione per una valutazione dell'impatto a breve termine della *Carta*. L'impossibilità di costruire una rete stabile e interconnessa per registrare adesioni e mapparne gli sviluppi nel tempo avrebbe sicuramente inciso sulla sua effettiva divulgazione. Consapevoli di questo limite, i promotori puntano a una raccolta diretta di adesioni di primo livello che consentirà una buona penetrazione all'interno del mondo del progetto. Da parte loro le associazioni professionali del design svolgono, sul piano della diffusione, un ruolo di tramite fondamentale.[17]

Se l'impatto del dispositivo non risulta direttamente misurabile in termini quantitativi, si può invece affermare che sul piano della condivisione delle istanze e delle ricadute in termini di sperimentazione, di iniziative e di dibattito, la *Carta* assolve senza dubbio a una funzione di elemento catalizzatore di primo piano nel processo di una più puntuale definizione dell'area disciplinare e di individuazione del profilo di un nuovo progettista. Del vasto dibattito che sul finire degli anni ottanta investe la comunità del progetto a scala internazionale[18], il riferimento più prossimo per gli estensori della *Carta* è il movimento degli *États Généraux de la Culture*, che a Parigi, due anni prima, ha visto anche i progettisti grafici in prima fila con un loro manifesto, datato 11 giugno 1987. Con il motto "La création graphique en France se porte bien, pourvu qu'elle existe" una settantina di primi firmatari prendono la parola "per fondare in Francia una pratica della comunicazione visiva degna degli aspetti sociali e culturali del nostro paese":

"Graphistes, concepteurs d'images publiques d'utilité sociale le premier acte de notre cahier d'exigence sera la proclamation solennelle de notre existence [...]".

A conferma di un'esplicita convergenza di obiettivi tra i progettisti grafici francesi e i firmatari della *Carta del Progetto Grafico*, tra gli altri documenti, una lunga lettera-articolo di adesione inviata da Gérard Paris-Clavel, dello Studio Grapus, già promotore del manifesto agli *États Généraux de la Culture*; accanto alla convinta adesione alla *Carta*, mette l'accento su un necessario supplemento di denuncia nei confronti dell'invasività delle immagini pubblicitarie e dell'inflazione della comunicazione di consumo.[19]

Tra quelle che potremmo invece riconoscere come ricadute a scala internazionale della *Carta* c'è la dichiarazione programmatica di insediamento del nuovo presidente dell'International Council of Graphic Design Associations (ICOGRADA) Helmut Langer, che fa propri,[20] anche nella modulazione del testo, gli assunti della *Carta*:

Il mondo che sta attorno a noi sta cambiando. Stiamo passando da una società industriale a una società della comunicazione e dell'informazione globale. [...] La progettazione visiva è evidente in ciascuna di queste aree. Dai più piccoli artefatti [...] sino ai grandi allestimenti tridimensionali, il Visual Design è parte essenziale del nostro ambiente [...] Malgrado la presenza generalizzata dell'opera del progettista della comunicazione visiva, il suo profilo professionale è troppo spesso misconosciuto.[21]

Potremmo classificare molte altre come ricadute indirette: ma ciò è probabilmente nella natura stessa del dispositivo *carta*. In relazione alla disciplina, sul fronte della professione, nel campo della formazione emerge una funzione riconducibile all'individuazione di *implicite linee guida*: queste permangono sullo sfondo di numerose

pratiche nel corso del decennio successivo. Sembra avviarsi quella che sarà una sorta di *disseminazione operativa*, praticata per ambiti specifici.

Se la funzione del dispositivo è quella di assumere all'interno di un'unica piattaforma i punti di riconfigurazione del sistema del progetto come disciplina e della pratica del progetto come professione, del sistema dei saperi e della formazione, possiamo riconoscerne a posteriori una certa efficacia strategica. Lungimirante è l'assunto che immette il campo dei saperi tradizionali e della pratica professionale in un'area allargata, che si intuisce e si indica come più estesa che nel passato. Nel reiterato appello alla cultura del progetto come strumento di orientamento di fronte al determinismo tecnologico, si avverte la piena consapevolezza dell'imminenza dei fenomeni di convergenza che agli inizi degli anni novanta disegneranno con maggiore nettezza il campo dell'Information Communication Technology (ICT).

Evidenziata in termini critici un'ipotesi che vedrebbe la tecnologia come l'unico motore di cambiamento, nella *Carta* sono solo adombrate le opportunità di radicale riorganizzazione che si stanno affacciando con la rivoluzione digitale sul piano dei saperi e della struttura professionale, anche in termini di discontinuità. Se risulta chiaro il riconoscimento che la rivoluzione digitale è al centro di un sommovimento destinato a scuotere il campo della progettazione e dei saperi a essa collegati, non è tuttavia reso esplicito nei toni della scrittura come la dichiarata centralità del progetto grafico stia per coniugarsi alla digitalizzazione in un indiscutibile nodo strategico che sposterà di ruolo e di funzione l'insieme degli artefatti grafico-comunicativi. Come si fosse di fronte a una rivoluzione *quasi avvertita*.^[22] Degli impegni riportati nella *Carta*, anche in termini di obiettivi ravvicinati, fa fede la prima presentazione avvenuta presso la Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, dove, su un terreno già dissodato, la *Carta* metterà riconoscibili radici in termini di progetto formativo. A un'attenta verifica degli attori presenti, sia tra gli estensori sia tra i primi firmatari, si può affermare che la creazione dei primi corsi di formazione universitaria destinati a un profilo di designer e di graphic designer trovano proprio a partire dal primo nucleo allargato dei promotori della *Carta*: a quei principi, e a quei soggetti, può decisamente ricollegarsi quella messa in forma istituzionale della formazione universitaria. Ben sapendo che le precondizioni disciplinari erano state sperimentate e venivano da precedenti esperienze che, in altra sede, meriterebbero ulteriore approfondimento.

7. Dispositivo della transizione

Una rilettura circostanziata della *Carta*, alla quale possiamo qui offrire solo un primo contributo, sembra rendersi pienamente possibile oggi, alla luce delle mutazioni di campo e di statuto dell'ultimo ventennio; permette un riposizionamento di quel testo in chiave storica e ne comprende gli effetti di ritorno. Ma può anche illuminare, come un filtro di lettura, gli eventi che ne sono seguiti fino alla condizione attuale. In termini di attualità, allo stato presente può suggerire elementi di ulteriore riflessione, una matrice interpretativa per i fenomeni in corso e qualche indicazione di prospettiva. In questo senso possiamo leggerla come una traccia, se non tuttora come un vero e proprio punto di riferimento, implicito o esplicito, per quanti lavorano nel campo della ridefinizione e della promozione della disciplina.

L'istanza che sembra riproporre è proprio quella di tenere aperto, in una continuità di *scrittura*, il circuito che lega la pratica del progetto e i profili che la incarnano alle

mutazioni di statuto, ai riposizionamenti di campo disciplinare, ai modi dell'autoriflessività come costante del progettare, alla consapevolezza disciplinare, al respiro di sistema, all'orizzonte di un'etica allargata. Insomma, prima ancora che una testimonianza predittiva, la *Carta* rappresenterebbe un lascito di metodo. Sancisce che il progetto grafico è *disciplina* in quanto capace di autoriflessività, capace di visione e di prefigurazione del proprio posizionamento.

Se la *Carta* si pone come obiettivo l'inquadramento di un'area della progettazione che intende riconoscersi come autonoma, rilanciando un ruolo e una funzione vissuti con ritardo nello stesso ambito della cultura del progetto, da un'altra parte si conferma come un *atto fondativo aperto*, un ponte tra una radicata tradizione e le aspettative della rivoluzione digitale; marca una soglia storica e allarga i confini di campo culturale e di competenza disciplinare, puntando al riconoscimento di una figura professionale di riferimento. Getta, insomma, le basi di quello che verrà configurandosi come l'attuale *design della comunicazione*. Fissa, sul piano dei saperi, della pratica e delle applicazioni progettuali un'accezione più estesa di *progetto grafico*, in grado di includere l'apertura ai sistemi multimediali, al design delle interfacce, alle forme di transmedialità. La risultante della *Carta* sembra allora essere soprattutto una sorta di dichiarazione *in nuce* di un profilo di designer che estende il proprio ambito di intervento ben oltre il sistema degli artefatti della grafica tradizionale e inizia ad attrezzarsi per la fase alta della rivoluzione digitale; rimarca un profilo della professione del progetto strettamente legato a una cultura e a un'identità disciplinare, consapevole di un ruolo di responsabilità all'interno del nuovo paesaggio comunicativo. Apre un processo che, al di là di un dibattito strutturato, si attiverà successivamente nelle pratiche di programma come l'attuazione del primo sistema di formazione e di ricerca universitaria a rete nazionale dedicato al design e al design della comunicazione.

La *Carta* sembra dunque delineare, alla fine degli anni ottanta, i fondamenti del nuovo progetto grafico; fissando i riferimenti e le demarcazioni per la disciplina e la professione del progetto, segna lo spartiacque tra la grafica del Novecento e la prospettiva dei decenni successivi. Marca un punto di innesto, un crocevia; fa il punto su uno stadio di arrivo per la ripartenza di un'area del progetto ormai matura, che mostra un carattere peculiare: la trasversalità dei supporti e la complessità dei sistemi dell'area comunicativa richiedono un forte coordinamento sul piano teorico-disciplinare, una particolare consapevolezza etico-professionale e un continuo aggiornamento delle strutture formative e delle culture strumentali.

Con la redazione della *Carta*, la scrittura autoriflessiva dei designer rivela lo sforzo di uscire dai confini di un recinto disciplinare e progettuale che va riconfigurandosi, dai confini di un'area che sta acquistando una nuova centralità che va riconquistata e culturalmente rinominata. Si confermerebbe così l'ipotesi che la stesura della *Carta* costituisca tutt'altro che un episodio di natura corporativa, e, per l'insieme delle istanze che raccoglie, tutt'altro che casuale: si presenta come un *atto fondativo*. Ridisegnando l'orizzonte del progetto grafico, segna di fatto una tappa sul piano teorico-disciplinare; partendo dalle radici storiche del progetto, lancia uno sguardo oltre, verso il campo dei nuovi sistemi comunicativi complessi, preparando la stagione della pienezza digitale: una mappa di possibili rimescolamenti e di diaspore necessarie.

I limiti della *Carta* sono interni alla materia di cui è fatta e al contesto di cui è parte: la sua gittata affonda le basi su un versante analogico, poggia su saperi radicati, ma, a sbalzo,

individua punti di arrivo ancora da costruire. Quell'impresa di gettare un ponte, per taluni aspetti ancora fragile, tra due epoche troverà una terra di approdo che al momento della stesura della *Carta* è dunque solo in parte definibile. Sicuramente, su quella scorta, i progettisti grafici si avviano verso la fine del secolo confortati da una mappa di orientamento, dotati di un bagaglio di tradizione e di strumenti critici da affinare in vista di nuove prospettive; soprattutto, approntandosi all'imprevedibile, sono in grado di riconoscersi come figure di migranti consapevoli.

Riferimenti bibliografici

- Adorno, T.W. (1975). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi.
- Anceschi, G. (1984). Circostanze e istituzioni della pubblica utilità. In *Prima biennale della grafica*. Cattolica. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Anceschi, G. (2003). Una vecchia Carta per un nuovo progetto. In L. Bollini & C. Branzaglia (a cura di), *No brand more profit. Etica e comunicazione*. Milano: Aiap edizioni.
- Baule, G. (1986). Le testate della grafica. In Gli scenari della grafica, *Alfabeta*, 83, 11-12.
- Baule, G. & Pagliardini, W. (1986). La grafica rivista. *Lineagrafica* 1, 4-15.
- Baule, G. (2013). Intersezioni. La pratica estesa delle scritture di progetto. In A. Penati (a cura di), *È il design una narrazione?* (pp. 35-38). Milano: Mimesis.
- Baule, G. (2015). C'è design e design. A proposito di design critico. In V. Bucchetti (a cura di), *Design e dimensione di Genere* (pp.19-36). Milano: Franco Angeli. D'Ambrosio, G., Grimaldi, P., & Lenza, C. (1985). Sulla definizione di Grafica. *Grafica*, 1, 7-14.
- De Fusco, R. (1985). La Grafica è Design. *Grafica*, 1, 15-20.
- Derrida, J. (1971). *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi.
- Eisenstein, E.L. (1985), *La rivoluzione inavvertita la stampa come fattore di mutamento*. Bologna: Il Mulino.
- Lees-Maffei, G. (Ed.) (2012). *Writing design: words and objects*. New York: Berg. Lussu, G. (2012). Miele dalla rupe: considerazioni di un grafico indolente. *Progetto grafico*, 21, 21-24.
- Margolin, V. (2002). Narrative problems of graphic design history. In *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies* (pp.188-201). Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la storia, l'oblio*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

NOTE

1. "La *grafica rivista* poggia su di una trascrizione dell'artefatto che conserva traccia delle ragioni progettuali dopo lo sganciamento dagli originali compiti comunicativi [...]. Il contenitore critico ricontestualizza l'artefatto costruendo un nuovo tempo della comunicazione oltre l'istante, restituendolo ad una memoria generale" (Baule, 1986).⁴
2. Per una panoramica metodologica sulle modalità narrative relative per la storia della grafica e sui limiti di selezioni espositive basate eminentemente sull'impatto visivo degli artefatti cfr. Margolin (2002).⁴
3. "The term 'writing design' might be seen to characterize the general project of design history, design studies and design criticism [...]", in Lees-Maffei (2012).⁴
4. Cfr. ad. es. Lussu (2012): "La *Carta del progetto grafico*, si può oggi ben dire, non ha

-
- avuto alcun effetto, né all'interno né all'esterno della pratica operativa; e questo anche per l'enfasi sull'identità professionale di élite all'interno di una visione integralista, e quindi in definitiva corporativista in un altro senso".
5. Sul doppio livello di riflessività e sull'autoriflessività come componente propria della cultura del progetto cfr. Baule (2015).
 6. Già le Nazioni Unite avevano dichiarato il 1983 "World Communication Year", riconoscendo l'importanza di ogni forma di comunicazione nello sviluppo economico e sociale del mondo.
 7. La riforma della RAI è la legge n. 103 del 14 aprile 1975 che introduce nuove norme in materia di diffusione radiotelevisiva in Italia e col principio decentramento ideativo-produttivo, l'informazione e le redazioni regionali.
 8. Il principio del decentramento amministrativo inizia ad avere attuazione nel 1970, con il trasferimento alle regioni delle funzioni amministrative a esse attribuite sulla base degli artt. 117 e 118 della Costituzione con la legge n. 281/1970.
 9. AIAP, in origine Associazione Italiana Artisti Pubblicitari, successivamente Associazione Italiana Progettazione per la Comunicazione Visiva, oggi Associazione Italiana Design della Comunicazione Visiva.
 10. Giovanni Anceschi, Studio Azzurro, Franco Balan, Antonio Barrese, Giovanni Baule, Omar Calabrese, Enrico Camplani, Mimmo Castellano, Pierluigi Cerri, Aldo Colonetti, Mario Convertino, Mario Cresci, Gelsomino D'Ambrosio, Massimo Dolcini, Alfredo De Santis, Paolo De Robertis, Giorgio Fioravanti, AG Fronzoni, Antonella Fusco, Franco Grignani, Pino Grimaldi, Max Huber, Giancarlo Iliprandi, Alberto Lecaldano, Cettina Lenza, Italo Lupi, Giovanni Lussu, Piergiorgio Maoloni, Alberto Marangoni, Daniele Marini, Bruno Monguzzi, Bob Noorda, Franco Origoni, Wando Pagliardini, Tullio Pericoli, Gianluigi Pescolderung, Roberto Pieraccini, Valeriano Piozzi, Alessandro Polistina, Michele Provinciali, Andrea Rauch, Stefano Rovai, Roberto Sambonet, Gianni Sassi, Lica Steiner, Gianfranco Torri, Daniele Turchi, Alessandro Ubertazzi, Massimo Vignelli, Ettore Vitale, Heinz Waibl.
 11. A testimonianza dell'interesse del comitato scientifico di *Design Issues* per la *Carta*, la lettera inviata in data 7 settembre 1990 da Victor Margolin a Giancarlo Iliprandi su carta intestata: "Dear Giancarlo: I am pleased to report that my colleagues would like to publish the *Carta del Progetto Grafico* in a bilingual Italian/English form. We will try to maintain the graphic spirit of original (italics, boldface, etc.). We would also like you to write a brief introduction in Italian".
 12. Sul posizionamento del *writing design* in termini di anticipazione critica alla progettazione o di critica al progetto realizzato: "But there is another way in which *writing design* brings design into being, and that is through criticism and reform. Although writing on design often analyses design after the fact, or after the processes of briefing, conception, design and manufacture have occurred, design criticism and design reform discourses critique what exists with the aim of improving what will follow" (Lees-Maffei, 2012).
 13. L'individuazione di campo della grafica non è un dato assoluto. Estremamente instabile è la definizione stessa di grafica, ma le oscillazioni della nozione di grafica coincidono con le concrete mutazioni di un fare, e la controversa identità disciplinare consiglia percorsi interni, teoricamente è storicamente determinabili. Sull'accezione di *grafica* si vedano, tra gli altri, D'Ambrosio, Grimaldi & Lenza (1985); De Fusco (1985); Margolin (2002).
 14. Sul piano storiografico, la differenziazione di accezioni e ruoli del *designer grafico* viene definita dai diversi contesti di riferimento e di attività: il profilo del progettista, la pluralità dei suoi profili e la sua riconoscibilità sono strettamente connotati in relazione alla fase storica: la sua è dunque un'identità contestuale. Per ruoli e quadro di contesto, cfr. ad es. Richard Hollis, cit. in Margolin (2002, p. 191).
 15. Presente sia nella prima bozza dattiloscritta con correzioni a mano sia nella bozza finale, stampa a matrice di aghi da pc (archivio G. Baule).

-
16. La *Carta* vista come mappa è già in Anceschi (2003, p. 40): “La Carta è soprattutto una mappa, una ricognizione constativa”.↵
 17. A tutt’oggi il testo della *Carta* è presente sul sito di Aiap che lo ha fatto proprio nel costante dibattito sullo stato della professione, <http://www.aiap.it/documenti/8046/71> (ultimo accesso 31 luglio 2015).↵
 18. Vedi, per esempio: *Toward the Next Century - a Strategy for the CSD* della Chartered Society of Designer di Londra; *Design Memorandum*, a cura delle associazioni europee di Design (ADI per l’Italia). Insieme a *La création graphique en France se porte bien, pourvou qu’elle existe* presentato agli *États Généraux de la Culture* (Parigi, 17 giugno 1987). Non è un caso che questi riferimenti siano tutti citati al punto “Prospettive del design in Europa” dell’ordine del giorno del precongresso nazionale Aiap di Aosta del 24 giugno 1989. Di questi riferimenti si fa tramite attivo Gianfranco Torri, vicepresidente e delegato ai rapporti internazionali Aiap in quegli anni.↵
 19. Lettera inviata a Gianfranco Torri, indirizzata al comitato di redazione della *Carta*, datata marzo 1990 (archivio G.Baule) si apre con: “Chers amis, J’ai bien reçu votre projet de charte sur le graphisme, je vous soutiens de tout coeur. Cependant je trouve que votre text, s’il énonce bien, il ne dénonce pas assez, or pour ma part quand je me balade dans la rue, je suis indigné de voir les grosses merdes publicitaires de quatre mètres par trois envhaire de plus en plus l’architecture tout en nous intoxiquant de leur modèle de vie”.↵
 20. “All’origine di questa dichiarazione programmatica pronunciata da Helmut Langer stanno alcuni documenti tra quali *Critical Conscience of the Contemporary*, *Design Memorandum* e *The future of ICOGRADA*. Vi è poi la *Carta del Progetto Grafico*, già sottoscritta dai maggiori Graphic Designer operanti in Italia. [...] I due documenti - ci fa notare Iliprandi - non sono stati elaborati di concerto eppure presentano molte affinità. Segno che sia su scala mondiale che su scala nazionale vi è una significativa convergenza di vedute”, in *Forme* (130, 1989, p. 116).↵
 21. Helmut Langer, *Visual design - identità e prospettive*, dichiarazione di accettazione della presidenza ICOGRADA, Tel Aviv, 2 settembre 1989.↵
 22. Di *rivoluzione inavvertita* aveva parlato la storica statunitense Elizabeth Eisenstein (1985), a proposito dell’introduzione della stampa tipografica.↵

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE
VOL. 3 / N. 6
SETTEMBRE 2015

I DESIGNER
E LA SCRITTURA
NEL NOVECENTO

ISSN
2281-7603
