

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 Balcioglu, 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

GIULIO CARLO ARGAN E IL DESIGN. TRA INDUSTRIA, ARTE, SOCIETÀ E RAGIONI DEL PROGETTO

Vincenzo Cristallo, Sapienza Università di Roma

Orcid id 0000-0003-1543-260X

PAROLE CHIAVE

arte e design, crisi del progetto, design e società, progetto critico, società e industria

Il saggio esplora il ruolo che Giulio Carlo Argan ha avuto per la comprensione e lo sviluppo della cultura del design. Questo percorso è guidato dalla lettura del libro curato da Claudio Gamba *Giulio Carlo Argan, Progetto e oggetto. Scritti sul design*, edito da Medusa edizioni nel 2003. Si tratta del primo e unico lavoro che seleziona gli approfondimenti critici dello storico dell'arte italiano dedicati al design dalla fine degli anni Quaranta ai primi anni Ottanta del secolo scorso. Una raccolta che riflette problematicamente la connessione tra disegno industriale, arte, artigianato e industria, tanto da rappresentare una sorta di *modello* per comprendere lo storico dibattito nato intorno a questi temi in Italia. Altresì un *modello classico* poiché strumento in grado ancora di generare riguardo a tali argomenti inedite chiavi di lettura per la ricerca critica e storiografica. Naturalmente le parole di Argan non sono prive di illusioni e fallimenti di cui è stato talvolta un esclusivo testimone in virtù anche della nota appartenenza politica. Latore tuttavia di una politica più ampia del progetto degli artefatti che gli ha suggerito che il design potesse essere una causa per il progresso e un fattore di sviluppo sociale.

1. La necessità di Argan

L'invito alla rilettura del libro *Giulio Carlo Argan, Progetto e oggetto. Scritti sul design*, pubblicato dalla milanese Medusa edizioni nel 2003, e curato da Claudio Gamba[1] - testo che raccoglie una selezione di saggi[2] che Argan[3] ha elaborato dalla fine degli anni Quaranta ai primi anni Ottanta del secolo scorso - scaturisce da almeno due ragioni (fig. 1).



Fig. 1 - Copertina del libro curato da Carlo Gamba nel 2003, *Giulio Carlo Argan, Progetto e oggetto. Scritti sul design*. Milano: Medusa.

La prima è dettata dal convincimento di riguadagnare quanto uno dei maggiori storici dell'arte del Novecento ha riservato alla comprensione delle relazioni che intercorrono tra design, arte, artigianato e industria. Pur considerando che le esplorazioni dedicate da Argan al design - soprattutto concentrate tra gli anni Cinquanta e Sessanta - non sono numerose, nondimeno illustrano un particolare snodo critico della riflessione rivolta alle arti applicate e sono sufficienti da incidere nell'avvio disciplinare e formativo del design in Italia.

La raccolta assume pertanto un palese rilievo non solo perché esito dell'unico riepilogo in chiave antologica dedicato alla scrittura di Argan per il design, ma poiché tenta di comporre un mobile panorama filologico, che procede dal 1949 al 1982, per accedere

organicamente al suo contributo riservato allo studio del design. Ecco perché la stesura del presente saggio non si risolve nell'analisi dei singoli scritti presenti nel testo, né tenta di questi interpolazioni e sintesi di senso, ma - considerata la diversità di genere contenuta in un così ampio arco temporale - utilizza il volume come un unico territorio letterario per ripercorrere gradualmente il mutare delle speculazioni critiche che Argan indirizza al design.

Il testo allestito da Gamba, attraversato da storicizzate antinomie su modelli, temi, argomenti circa la fenomenologia del design, diventa di conseguenza esemplare per sostenere che l'opera di Argan può ancora sollecitare speculazioni teoriche sul ruolo del design e sui suoi stessi valori fondativi. Ovverosia poter riconoscere - ed è questa la seconda ragione che sostiene il saggio - tra le avanguardie e le retrovie della complessa relazione tra arte, design e produzione, quella che è da ritenere una delle principali lezioni dello storico piemontese pervenuta ai giorni nostri: il design come fattore di integrazione sociale in grado oltremodo di originare effetti concreti nelle scelte che compie la produzione industriale. Una concretezza esercitata nell'alleanza tra arte e industria per generare e mediare un fabbisogno d'arte nella ricerca costante di un necessario umanesimo tecnico.

2. Da Argan al design

La raccolta dei saggi ordinata da Gamba è, come si detto, un'opera a posteriori che organizza in sezioni - e all'interno di queste in chiave cronologica - i più significativi tra i suoi interventi dedicati al design distribuiti in circa trent'anni[4].

Vale a dire che di Argan non vi sono di questa natura altre pubblicazioni concepite in forma monografica o di compendio ma si possono, in ordine sparso, incrociare materiali vari - diversi per genere e origine - a partire dalla metà degli anni Trenta, quando ha avuto inizio la sua attività di critico d'arte[5]. Escludendo, dunque, quanto egli ha pubblicato in forma di saggi contenuti in libri, contributi in atti di convegno e cataloghi di mostre[6], oppure nella forma di articoli su riviste, magazine e quotidiani, gli approfondimenti più articolati a sua firma sono rintracciabili in *Walter Gropius e la Bauhaus* del 1951[7] e in *Progetto e destino* del 1965[8] (figg. 2-3).



Fig. 2 - Copertina dell'edizione del 1988 del libro di Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, edito per la prima volta nel 1951.

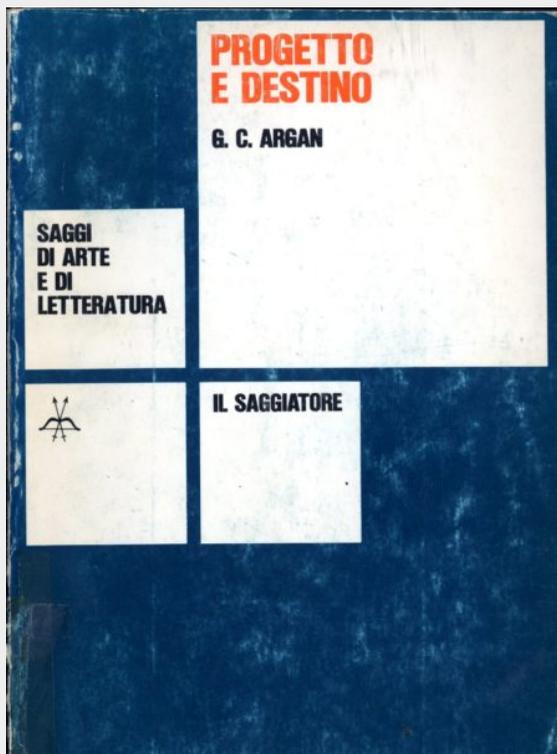


Fig. 3 - Copertina del libro edito nel 1965 di Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*. Milano: Il Saggiatore.

Del primo va altresì segnalata la *Postfazione* dell'allievo Bruno Contardi all'edizione del 1988, e nel secondo sono da annotare i paragrafi "Progetto e destino"; "Il disegno industriale"; "Qualità, funzione e valore del disegno industriale"; "Il rapporto arte e società"; "Gropius e la metodologia" e "Marcel Breuer".

Alla luce di questa premessa, il testo *Progetto e oggetto* consente di conoscere reciprocamente l'indagine di Argan intorno al design e di esaminarne gli esiti. Ovverosia esplorare la connessione tra il design come produzione industriale e l'arte come produzione intellettuale. Relazione a sua volta approfondita combinando l'arte con la tecnica, con l'artigianato, con l'industria ma soprattutto con la società civile. Molta della sua produzione critica riflette queste correlazioni tanto da apparire una sorta di modello per comprendere il dibattito storicamente accresciuto in Italia intorno a questi temi. Altresì un modello classico poiché strumento in grado ancora di generare riguardo a tali argomenti inedite chiavi di lettura per la ricerca storiografica. Naturalmente si tratta di relazioni non prive di illusioni e fallimenti di cui Argan è stato talvolta un esclusivo testimone in virtù anche della nota appartenenza politica. Ma il suo cammino di storico dell'arte è stato sempre segnato da una vocazione politica più ampia e alta, la stessa che gli ha suggerito che il disegno industriale potesse essere un motore di sviluppo per le note ricadute sui temi della produzione industriale e di massa. E di conseguenza fare luce sulla distinzione tra un'arte integra e più astratta e un'arte dedita

alla realtà e suoi bisogni materiali.[9] Per dirla in questo caso con le parole di Massimo Cacciari:

Argan non può non pensare all'arte come immaginazione produttiva, produttiva di mondi abitabili, capace di reagire così alla seduzione del puro gesto, della ripetizione, del gioco e del silenzio. Tutta la sua opera è indisgiungibile da questa istanza etica. Ed essa, a sua volta, è ben più che moralismo, richiamo a generici impegni o funzioni sociali, ma anche ben più che semplicemente etica (2010, p. 122).

Si è detto della circoscritta notorietà di Argan in qualità di studioso del design adombrata probabilmente anche dalla piena fama come storico dell'arte. Eppure - lo sottolinea Carlo Olmo nella *Prefazione* al testo - Argan ha fatto del disegno industriale, in special modo negli anni Cinquanta:

Un tema ricorrente della sua riflessione, ma anche della sua militanza di critico [...] e sono interventi che più che il formarsi del suo pensiero storico [...] restituiscono la dimensione civile dello storico piemontese, il modo concreto del suo porsi il problema dell'impegno, anche rispetto alla produzione degli oggetti (2003, p. 7).

Interventi spesso imbastiti per particolari occasioni divulgative e privi pertanto di apprezzabili apparati critici, ciononostante il suo interesse intorno al design, prosegue poi Gamba nell'introduzione "costituisce un filo rosso che si ritrova continuamente nella sua sterminata bibliografia: come polo dialettico delle ricerche visive ed estetiche nella società di massa, come base per la riforma dell'insegnamento nelle accademie e della didattica nel museo" (2003a, p. 11). Un percorso non per questo lineare. Al contrario, problematico. Altresì intellettualmente complesso nel riconoscere quella crisi che attraversa endemicamente le discipline del progetto, una crisi che si "manifesta come una crescente divergenza tra programmazione e progettazione: la programmazione, come preordinazione calcolata e quasi meccanica tende non più a precedere la progettazione, ma a sostituirla come ricerca di soluzioni dialettiche alle contraddizioni che si determinano di volta in volta sulla società" (Argan, 1980, cit. in Gamba, 2003b, p. 202).

3. Un multiplo itinerario intellettuale

Se dal punto di vista epistemologico l'insieme degli scritti di Argan non andrebbero separati, "dal punto di vista dell'indagine storica, questa raccolta costituisce un passo importante: isolando il tema pone le premesse all'analisi del problema, rimette in circolazione testi che da molti anni non sono più editi [...] permette meglio di ricostruire e storicizzare [...] il pensiero di Argan" (Gamba, 2003a, p. 11). Il libro si compone di quattro parti. La prima, *L'arte nell'epoca della tecnica*, raccoglie i saggi compresi tra il 1949 e il 1962 e rappresenta una sorta di introduzione propedeutica al corpo centrale che è dato dalla seconda parte. *La scommessa sul design* è infatti la sezione che contiene argomenti del tutto orientati al disegno industriale, scritti dal 1954 al 1966, il periodo d'oro dei suoi interessi. La terza, intestata a *Design e architettura*, si configura come la declinazione della seconda. Qui, in un tempo che muta dal 1954 al 1967, compaiono Gropius, Breuer, il modulo e la tipologia. La quarta parte possiede un titolo esegetico: *Storia e crisi del design*. Qui si compie, in due soli saggi dei primi anni Ottanta, la fase matura delle ricerche di Argan, ma tutti insieme rappresentano:

Il percorso metodologico e le oscillazioni concettuali del pensiero di Argan: dall'idealismo alla fenomenologia, dall'esistenzialismo all'antropologia, dal razionalismo allo strutturalismo, e ancora: dalla pura visibilità alla psicologia della forma, dall'iconologia alla storia sociale dell'arte, dalla critica estetica alla storia dell'arte come componente del sistema culturale, dalla storia della critica alla storia della città, dalla difesa delle avanguardie alle tesi della morte dell'arte (Gamba, 2003a, p. 12).

Un percorso che secondo il curatore dimostra la sua volontà nel superare ogni concezione metafisica o estetizzante dell'arte, per assicurarne un ruolo positivista nei cospetti dell'affermarsi dell'industria. Una sorta di santa alleanza tanto auspicata ma mai realmente realizzata. A questo proposito - per verificare gli argini della produzione artistica nel campo della produttività moderna esaminando la contesa storica tra artigianato e industria - Argan spiega, scrive Gamba "che è impossibile tener fermo il confine tra un'arte pura e un'arte applicata perché nel quadro della produttività non si può distinguere tra un'arte improduttiva, extra-economica, ed una arte produttiva e utilitaria (2003a, p. 16)[10].

Tornando ai saggi ospitati nel libro, se ne contano venti oltre ad altri due, presenti in appendice, centrati sulla figura di Adriano Olivetti. Tra tutti segnaliamo come documento baricentrico *Che cosa è il disegno industriale*, scritto nel 1955 per la rivista *Notizie Olivetti*. Un lavoro che contempla tutti i lavori precedenti e per questa esaustiva qualità narrativa è incluso in *Progetto e destino* del 1965. Ma quello che più assume un carattere sintomatico considerando i tempi in corso è *La crisi del design* del 1980, scritto, osserva Gamba, quando ormai:

non c'è più traccia di quella fiducia militante verso le possibilità sociali ed educative del disegno industriale, il discorso è sempre al passato, non rimane che farne la storia e diagnosticarne la crisi. Quella crisi, che ormai vede estesa all'arte e alla città, è, dopo la crisi dell'oggetto e del soggetto, la crisi del progetto. Amareggiato dall'avanzare del postmoderno, continua a sperare nella progettualità: si può cambiare il metodo del progetto, ma si deve continuare a progettare l'architettura e, [scrive Argan] con l'architettura, la città e il mondo. Il progettare è l'unica difesa contro il pericolo di essere progettati (2003a, p. 24).

Tra i contenuti più originali del testo sono da annoverare l'introduzione del curatore e la prefazione di Olmo a cui abbiamo fatto cenno. Stima Olmo come tra queste pagine vi siano i fondamenti di ogni riflessione sulla quantità, sulla serialità, sulla produzione industriale e i possibili nessi con il mercato, ma soprattutto l'evidenza della parabola di quell'illusione di un design pedagogico, metodologico, riformista, così manifesta negli anni Cinquanta, anni nei quali Argan cerca di distinguere tra oggetti di serie che regrediscono verso l'artigianato e oggetti che nascono invece da un rigoroso computo di dati oggettivi. Olmo vede Argan, intorno alla metà degli anni Cinquanta, concentrato a lavorare su due attrezzi concettuali, il tipo e lo standard, ma:

Di fronte alla difficoltà anche teorica di definire un ruolo progettuale in un'automazione rigida della produzione, che davvero poco spazio lascia all'individualità [...], in crisi di fronte ha una riduzione solo linguistica del progetto contemporaneo, ripropone, come chiave anche del progettare, il rapporto tra oggetto e spazio. Il designer progetta un oggetto di serie in uno spazio che non può non essere individuale (Olmo, 2003, p. 7).

Il senso compiuto di questa riflessione è per Olmo tuttavia trattenuto nei limiti del rapporto *produzione e società*. Dipendenza mai risolta nella ricerca di un affrancamento della tecnica dal mercato, nel senso della possibilità di preservarne l'autonomia dal consumo di massa, per poi terminare nella crisi del design che lo stesso Argan, come abbiamo visto, segnala.

L'affermazione di Olmo che Argan non ha mai costituito metodologie suscita, nel leggerla, qualche esitazione. Lo ritiene oltre a ciò un paradosso da studiare. Considera i suoi testi capaci di grandi stimoli eppure improponibili come modelli di studio della modernità. L'ossessione di Argan, in quegli anni, sostiene Olmo:

Non solo per il metodo ma per il valore sociale della produzione e per la possibile funzione educativa dell'arte, lo portano a intrecciare letture, analisi di opere d'arte e di architetture, processi sociali ed economici, compiti istituzionali, in maniera talmente complessa che la sola restituzione oggi non è semplice [...]. Eppure il vero rovello, epistemologico non tanto descrittivo (Argan in quegli anni descrive poco le opere, anche di design) è la possibile riduzione dell'essenza dell'opera alla sua qualità relazionale, alla capacità che avrebbe l'opera di istituire e rendere leggibili nessi tra situazioni. È l'opera ad essere cioè metodologica, non il lavoro che lo storico conduce (2003, pp. 8-9).

4. Il sociale tra arte e design

Il testo ha, oltre al resto, il merito di restituire il tenore del dibattito che tra gli anni Cinquanta e Sessanta si sviluppa nel nostro paese sulle sorti del design italiano prima, e di quello internazionale dopo. Dibattito che si intrattiene sulle tendenze, i paradigmi, l'impasse e le difficoltà della storiografia del design per mezzo soprattutto delle posizioni di Bruno Zevi, Gillo Dorfles, Ferdinando Bologna, Paolo Fossati, Tomás Maldonado, Vittorio Gregotti e infine Argan[11]. Argan è colui che sostiene posizioni più nettamente ideologiche nell'indicare i compiti del design. Tra questi contiamo la presa di coscienza del design come *estetica industriale* che trapela compiutamente nel 1951, nel già citato - e di alto livello storico-critico - libro di Argan: *Walter Gropius e la Bauhaus* pubblicato da Einaudi, che fa cogliere in pieno, secondo Enzo Frateili (1988) il senso compiuto del disegno industriale nella prospettiva della attività della Scuola tedesca[12]. In merito allo stile della Bauhaus, ad esempio, Renato De Fusco sottolinea come Argan accrediti un giudizio assai significativo sulla questione, ovvero che:

La coerenza stilistica, non deducendosi più dall'armonia del creato o dall'idea del bello, non era altrimenti pensabile che come economia, esattezza, mancanza di sperpero mentale nella produzione dell'arte. Non è mai esistito, e Gropius l'ha più volte affermato, uno stile della Bauhaus; ma di quella coerenza o esattezza o economia mentale, soprattutto dell'infallibile sicurezza nella designazione dell'immagine, si trova immancabile il segno nell'opera di tutti coloro che, anche senza possedere una forte personalità artistica, sono passati per quel perfetto meccanismo didattico (2009, p. 142).

Il Gropius di cui parla Argan non elabora codici, né si impegna a comporre linguaggi da riprodurre all'interno di eventuali teorie, ha invece da "proporre un difficile metodo

Il Gropius di cui parla Argan non elabora codici, né si impegna a comporre linguaggi da riprodurre all'interno di eventuali teorie, ha invece da "proporre un difficile metodo progettuale, quello della razionalità costruttiva, che non risiede nell'oggetto (come per Le Corbusier, per il quale, spiega Argan, la razionalità è sistema), ma nel percorso intellettuale che si compie nel produrlo" (Contardi, 1988, p. 122). Argan, per questo motivo, distingue condotta artistica e condotta didattica nella Bauhaus, ovvero che quest'ultima, con la sua resistente razionalità, tende a creare un'arte senza ispirazione, tale da non deformare poeticamente la realtà, quanto invece, formarne una nuova. In questa direzione l'industria è vista come accrescimento dell'ingegno ma soprattutto l'arte può così dare vita a una nuova realtà.

È bene ricordare che fin dalla fine degli anni Cinquanta Argan aveva provveduto a mettere in guardia contro la confusione che ancora veniva facendosi tra artista e designer, sottolineando come, "poiché la tecnica e la pratica implicano un fare, l'idea del bello si connette al fare e non più al contemplare" (cit. in Grassi & Pansera, 1986, p. 78). Ma, soprattutto, egli già coglieva un aspetto centrale della funzione del design, ovvero -e ne abbiamo fatto cenno - il suo valore sociale. *La presenza di un fattore estetico*, scriveva infatti Argan nel 1955:

È la prova della positività sociale della produzione, e della sua interna creatività, allo stesso modo che la carenza di questo fattore è la prova della negatività sociale della produzione. Perciò [...] la presenza del fattore estetico distingue la corrente progressiva dalla corrente involutiva della produzione industriale, i produttori animati da un interesse sociale da quelli animati da un interesse di classe (cit. in Grassi & Pansera, 1986, p. 78).

Si è già detto della consapevolezza del ruolo del design nella cultura del progetto che si ha intorno agli anni Cinquanta in Italia. Il 1954, e in particolare a Milano, rappresenta una sorta di caposaldo per il design in quanto sistema: la X Triennale ospitò il design con una sezione specifica; la Rinascenza istituì il Compasso d'oro; Alberto Rosselli fonda la rivista *Stile industria* e, soprattutto si svolge il I Congresso Internazionale dell'Industrial Design. Quest'ultimo si apre con Argan che relaziona sul tema *Industrial design e cultura*, intervento pubblicato in seguito con il titolo *L'Industrial Design come fattore di integrazione sociale* (Gamba, 2003b, p. 18). Un saggio lucido e di particolare interesse per il modo in cui Argan cesella il destino del design, ovvero sia un design che, sottolinea Gamba:

Cancella [...] il confine che tradizionalmente separa il terreno estetico da quello economico, e ponendosi come pianificazione diventa strumento di progresso sociale. Il piacere procurato dall'oggetto non nasce dall'adempimento di una data funzione ma dalla sua più lucida e conclusa denominazione formale. Il design si pone dunque come rapporto di qualità e quantità: benché riproducibile in un numero illimitato di esemplari ogni forma rimane un prototipo, e ha in sé tutte le qualità del modello (2003a, p. 18).

Per Frateili il congresso fu un decisivo avvenimento, carico di conseguenze utili per la comprensione della funzione del design, per gli stessi sviluppi dottrinali, considerando che per la prima volta in Italia si argomentavano temi e questioni a largo spettro, attraverso la partecipazione di autorevoli personaggi, si direbbe oggi, *design oriented*. L'iniziativa si articolava su tre temi ufficiali:

Il primo, "Industrial Design e cultura", veniva introdotto da Argan, il vero protagonista del dibattito, con formulazioni di una sorprendente anticipazione [...], come: il duplice principio dello spazio dell'oggetto e dello spazio della sua rappresentazione; il porsi del design come rapporto fra qualità e quantità; la concezione della urbanistica (per essere anche pianificazione delle attività umane) come forma più estesa del design, orizzonte cioè dell'espressione della sua funzione sociale; l'individuazione infine del regime capitalista delle produzioni come stimolato da soli interessi quantitativi (Frateili, 1989, p. 71).

In quel congresso due le linee emerse legate ai contesti storici d'appartenenza dei diversi sostenitori (tra vecchio e nuovo mondo, tra Europa e Stati Uniti): la prima, secondo Argan, affidava al design il significato di uno "sforzo rivolto a modificare le condizioni della produzione industriale ed estende la funzione sociale dell'industria molto al di là dei confini che le sono imposti dal sistema capitalistico nel quale è tutt'ora inquadrata; [l'altra considerava] il design come l'espressione tipica della 'civiltà capitalistica', a riprova lampante della sua qualità creativa" (cit. in Grassi & Pansera, 1986, p. 33).

5. Procedere attraverso la crisi

In Argan ricorre costantemente la disamina del rapporto tra arte e industria anche nella dimensione dell'estetica industriale. Ma si tratta, è noto, di una dicotomia segnata da una crisi costante. Una crisi inevitabile - tra mondo dell'arte e quello della produzione - che il design poteva, valuta Argan, contribuire a superare considerando che il dissidio insanabile non è tra arte e produzione industriale (afferisce che sono ambedue processi produttivi e progressivi) ma tra arte e speculazione. Per il designer, sostiene Argan, l'arte non è più rappresentazione di oggetti, ma è l'oggetto stesso, in quanto:

Il design [non sacrifica] la rappresentazione all'oggetto, perché l'oggetto prodotto dal design è insieme sé stesso e la rappresentazione di sé e, anzi, proprio in quanto è rappresentazione, sovrappone alla propria originaria strumentalità un valore di forma, quello appunto che richiama ed appaga l'interesse della vista allorché ci serviamo dell'oggetto per fini pratici. Dall'altro, invece, continuava Argan, il design poneva decisamente in crisi il concetto che la produzione industriale sia necessariamente ripetitiva o quantitativa [...] ma soprattutto [tesa] a separare nettamente la produzione qualitativa, con un carattere creativo e progressivo e quindi con un preciso fine educativo e sociale, dalla produzione puramente quantitativa, a carattere speculativo (Argan cit. in Grassi & Pansera, 1986, p. 23).

Parole che ritornano sul metodo e sulla funzione dell'arte e, ancora una volta, sul ruolo educativo che dovrebbe possedere in una società che si modella nella cultura di massa. Una cultura che, propugna Argan, non si presenta solo come un problema di esclusiva dilatazione, ma intercetta la questione della formazione di una nuova cultura, ordinata attraverso nuovi linguaggi che richiedono moderni dispositivi. Tra questi vi è il design (la cultura del design), con il proprio portato di antinomie, vale a dire come metodologia della produzione che mira alla diffusione di oggetti aventi carattere di modello di valori. Anche in questa direzione nascono e si riproducono quella serie di contraddizioni che appartengono alla tradizione del design nell'interpretare, secondo Argan, la mediazione di una cultura di massa (la mediazione costante tra produzione e consumo) con la controversia del valore artistico della realizzazione umana. Ma Argan al netto della controversia richiedeva ai designer di avere una posizione dichiaratamente critica,

polemica nei confronti del condizionamento del sistema economico *per separarsi* (come ebbe a dire nel 1968, nel XII convegno internazionale degli artisti/critici/studiosi d'arte) "dalla categoria privilegiata dei tecnici industriali" e riunirsi alla categoria "diseredata degli intellettuali"[13] (cit. in Grassi & Pansera, 1986, p. 108). La rappresentazione di un conflitto che Frateili ritrova nella recensione di Argan al libro di Maldonado del 1970 *La speranza progettuale*. Un testo nel quale si sostiene che la non progettazione, ovvero sia una progettazione non consapevole nei confronti dell'ambiente umano, sia un atto di resa nei confronti della proliferazione minacciosa degli oggetti. La tesi di Maldonado era un invito a replicare a un incremento irresponsabile con un controllo responsabile, al quale Argan risponde, sostenendo come:

Il disegno industriale avesse smarrito la sua battaglia democratica, in quanto il capitalismo del primo dopoguerra, e il neoclassicismo del secondo, hanno strumentalizzato le sue metodologie, adattandole alla loro politica del profitto, come provano le esperienze toccate rispettivamente al Bauhaus e alla *Hochschule für Gestaltung* di Ulm (cit. in Frateili, 1989, p. 107).

Eppure Argan crede nel ruolo rifondativo del progetto. In *Progetto e destino* aveva proposto il "progetto industriale" come possibilità di un'arte nella società, al di là delle arti storicamente determinate (Lux, 1985) e, pertanto doveva:

Comprendere in sé, nel suo tracciato, la coscienza di tutte le condizioni tecniche inerenti alla sua realizzazione; deve implicare la corrispondenza dell'oggetto a tutte le pratiche esigenze cui deve servire [...] deve prevedere e risolvere anche tutte le condizioni inerenti la materia, perché nessuna distinzione, nessun distacco possono sussistere tra il mondo ideale, o dello spirito, e il mondo pratico della materia naturale; la materia naturale si presta al naturalismo dell'artigianato, mentre l'industria forma le proprie materie nell'istante stesso in cui determina le proprie forme, esige materie sintetiche per le sue stesse forme (Argan, 1965, p. 137).

Secondo Frateili questo testo rappresenta quasi un grido di allarme per la "cultura creativa" minacciata dalle implicazioni condizionanti che provengono dalla civiltà tecnologica (la determinante tecnologica), tanto che emerge nel pensiero di Argan una "tesi scettica che col tempo si radicalizzerà in posizioni di ulteriore negazione sulla effettiva capacità del disegno industriale di fornire all'apparato tecnologico impulsi inventivi" (1989. pp. 74-75).

6. Le ragioni di un progetto critico.

Quello che più colpisce della produzione critica di Argan è l'estensione delle materie che sottopone al vaglio di storico dell'arte. Come pochi altri ha argomentato in maniera osmotica - oltre l'arte nella simmetria classico/moderno - l'architettura, l'urbanistica, il design, la comunicazione visiva, fenomeni di estetica, di costume, moda ed educazione artistica. Nessuno ha lavorato più di lui, assicura Zevi nel 1976, su una dimensione così estesa e generosa, e nessuno anche si è più impegnato nella difesa del Movimento Moderno come luogo inesauribile di interessi speculativi[14]. Non a caso "la vastità e la complessità della sua azione si basa su una unità di fondo della metodologia e su una visione programmatica che era insieme storica, critica, politica e sociale" (Gamba, 2015). Una condotta probabilmente incrementata, dal fatto che Argan - su richiesta di Adriano Olivetti - traduce nel 1954 *Educare con l'arte* di Herbert Read per Edizioni di Comunità.

E se in quegli anni erano pochi, secondo Dorfles, i critici e gli storici dell'arte che contemplavano il design e l'architettura alla pari della scultura e della pittura, Argan ha avuto il merito di restituire loro la dovuta centralità nelle arti. Dorfles racconta a questo proposito dibattiti sviluppati negli incontri internazionali *Artisti, Critici e Studiosi d'arte* di Verucchio, in provincia di Rimini, dal 1959 al 1968[15].

Argan, dunque, ha sempre inteso utilizzare un metodo che si fondasse sulle interdipendenze, sullo studio delle possibili relazioni tra le cose che concretizzano la storia dell'arte e le idee che costituiscono la storia del pensiero. L'interpretazione dell'arte individuava una storia speciale all'interno di una storia generale, civile e politica, esplicitando così una posizione debitrice verso studiosi come Max Weber. L'arte è allora, insieme, determinata e determinante e non vi può essere una storia dell'arte che non sia inclusa in una più ampia storia sociale e "di questa storia non costituisce un riflesso bensì un agente di trasformazione" (Gamba, 2015). Di conseguenza l'artista dà vita a una precisa cultura, producendo cultura, collabora alla costruzione dei caratteri di una civiltà (Gamba, 2015). Una visione del fare arte che Argan trasferisce dinamicamente nel modo in cui osserva il progresso e l'utilità del design.

Da qui in poi la domanda su quale sia il lascito di Argan - sul versante soprattutto di chi ne fa occasione di studio critico - che ancora si può recapitare alle scienze del design, si fa più evidente. Lo stesso Olmo si interroga nella parte finale della sua prefazione su cosa resti del lavoro intellettuale dello storico piemontese. Reputa vi possa essere:

Forse proprio il restituire la durezza, anche del cammino teorico, che sta dietro troppe facili semplificazioni; [e poi] forse, l'impossibilità di ridurre l'intenzionalità artistica (termine caro a Argan e ai fenomenologi di quegli anni) ad una vaga creatività, accentandone per di più la marginalità nel processo di produzione (2003, pp. 9-10).

La prima di queste affermazioni esige che il design recuperi in pieno la speculazione critica del suo operare (essere determinato e determinante). Ovvero, coltivare pienamente il proprio statuto teorico per interpretare la molteplicità del pensare, del progettare e del fare design. Una riflessione libera ma non astratta tanto più se il design, nella versione di Argan, va sempre ricondotto a una responsabilità sociale e civile. Ma è un percorso denso e resistente perché non prevede vie secondarie, elementari, ridotte nelle premesse e nelle finalità. Al contrario è necessario misurarsi con la complessità della realtà per riconoscere le ragioni di senso e i territori dell'agire del design. Per produrre, infine, conoscenza e contribuire alla teoria complessiva del progetto di design. La seconda ipotesi di Olmo è per certi aspetti più pervasiva. Chiama in gioco termini come intenzionalità artistica, vaga creatività e processo di produzione e ritorna di conseguenza una delle lezioni più evidenti e assidue che ci provengono dalla lettura di Argan: il sistema design deve agire simultaneamente con modelli culturali e strumenti specialistici nei confronti delle industrie. Un procedere coerente e compatto per "generare e mediare un fabbisogno d'arte" che dia vita - e ritornano necessariamente le conclusioni del primo paragrafo - a una credibile e autentica comunità tra arte e industria capace di esprimere un autentico "umanesimo tecnico" (Olmo, 2003, p. 10)[16].

Riferimenti bibliografici

- Argan, G.C. (1972). Ideological Development in the Thought and Imagery of Italian Design. In E. Ambasz (ed.). *Italy: the New Domestic Landscape* (pp. 358-368). Exhibition catalogue. New York: The Museum of Modern Art.
- Argan, G.C. (1988). *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi (I ed. 1951).
- Argan, G.C. (1965). *Progetto e destino*. Milano: Il Saggiatore.
- Argan, G.C. (1980). *La crisi del design*. Conferenza tenuta a Berlino. In C. Gamba (a cura di). *Giulio Carlo Argan, Progetto e oggetto. Scritti sul design* (pp. 202-217). Milano: Medusa.
- Buonazia, I. (1997). *G.C. Argan critico dell'arte contemporanea*. Tesi di laurea in storia dell'arte moderna, Università di Pisa.
- Buonazia, I., Gamba, C., & Stoppani, C. (2002) (a cura di). *Settant'anni di studi. Bibliografia completa degli scritti di G. C. Argan e dei contributi critici a lui dedicati*. In G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana* (pp. XXXV-XCVI). Milano: Sansoni-RCS.
- Cacciari, M. (2010). *Argan, la morte dell'arte e la crisi del progetto*. In C. Gamba & A. Zevi, (2010). *Progettare per non essere progettati: Giulio Carlo Argan*, Atti del convegno internazionale, 28 settembre 2010. Roma: edizione Fondazione Bruno Zevi.
- Lux, S. (1985). *Arte e società*. In M. Calvesi, F. Menna, S. Lux & P. Portoghesi, *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan* (p. 201). Studi in onore di Giulio Carlo Argan, vol. III. Roma: Multigrafica.
- Castelnuovo, E. (1991) (a cura di). *Storia del disegno industriale. 1919-1990 Il dominio del design*. Milano: Electa.
- Contardi, B. (1988). *Postfazione*. In G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi (I ed. 1951).
- De Fusco, R. (2009). *Storia del design*. Roma-Bari: Editori Laterza (I ed. 1985).
- Frateili, E. (1989). *Continuità e trasformazione. Una storia del disegno industriale italiano 1928/1988*. Milano: Alberto Greco Editore.
- Gamba, C. (2003a). L'uomo, il tempo, il progetto, l'oggetto. Appunti su Argan e il design. In C. Gamba (a cura di). *Giulio Carlo Argan, Progetto e oggetto. Scritti sul design* (pp. 11-30). Milano: Medusa.
- Gamba, C. (2003b) (a cura di). *Giulio Carlo Argan, Progetto e oggetto. Scritti sul design*. Milano: Medusa.
- Gamba, C., & Zevi, A. (2010). *Progettare per non essere progettati: Giulio Carlo Argan*. Atti del convegno internazionale, 28 settembre 2010. Roma: edizione Fondazione Bruno Zevi.
- Gamba, C. (2012a, novembre 20). Una lunga amicizia intellettuale. Giulio Carlo Argan e la critica d'arte del Novecento secondo Gillo Dorfles. *Artribune*. Disponibile presso <https://www.artribune.com/attualita/2012/11/una-lunga-amicizia-intellettuale-giulio-carlo-argan-e-la-critica-darte-nel-novecento-secondo-gillo-dorfles/> [24 marzo 2019].
- Gamba, C. (2015). Argan, Giulio Carlo. In *Dizionario biografico degli italiani*. Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani: Roma. Disponibile presso www.treccani.it/enciclopedia/giulio-carlo-argan (Dizionario-Biografico) [24 marzo 2019].

-
- Grassi, A., & Pansera, A. (1986). *L'Italia del design. Trent'anni di dibattito*. Milano: Marietti.
- Maldonado, T. (1970). *La speranza progettuale*. Torino: Einaudi.
- Olmo, C. (2003). Prefazione. In C. Gamba (a cura di). *Giulio Carlo Argan, Progetto e oggetto. Scritti sul design* (pp. 7-10). Milano: Medusa.
- Senatore, M. (2001). *Walter Gropius e l'architettura moderna nella lettura critica di G.C. Argan*. Tesi di laurea, Università degli Studi di Torino.

NOTE

1. Storico e critico d'arte, Gamba ha dedicato numerose ricerche e studi all'opera di Argan, a partire dalla tesi di laurea. Tra i suoi ultimi lavori segnaliamo, del 2012, *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico-dell'arte*, pubblicato da Mondadori Electa. Per una conoscenza più ampia della sua attività si veda <http://www.webalice.it/claudiogamba/index.html> [24 marzo 2019].↵
2. Il libro (Gamba, 2003b) si compone di ventidue testi. A questi si aggiungono - e sono da segnalare per il particolare acume analitico - la *Prefazione* di Carlo Olmo (2003) e il saggio introduttivo *L'uomo, il tempo, il progetto, l'oggetto. Appunti su Argan e il design* di Gamba (2003a).↵
3. Argan (Torino 1909 - Roma 1992) per la mole dei suoi studi è notoriamente conosciuto come uno tra i più importanti critici d'arte del Novecento. Da ricordare il suo diffuso *Storia dell'arte italiana*, edito in tre volumi da Sansoni nel 1968, sul quale si sono formati, e ancora si istruiscono, generazioni di studenti. Per una prima ed esauriente conoscenza biografica si consigliano: Gamba, 2015 e www.giuliocarloargan.org/oldsite/biografia.html [24 marzo 2019].↵
4. Ricaviamo dall'antologia curata da Gamba altre fonti che in diversa misura possono contribuire ad ampliare il corollario critico della relazione tra Argan e il design: Buonazia, 1997; Senatore 2001; Buonazia, Gamba & Stoppani, 2002.↵
5. Un esercizio a dire il vero avviato già prima di laurearsi, nel 1931, a Torino, con il critico e storico dell'arte Lionello Venturi, con la tesi *La teoria di architettura di Sebastiano Serlio*, con due articoli che argomentano l'architettura antica e moderna sotto il profilo teorico. Ed è con l'architettura che prosegue il suo percorso di storico, collaborando, a partire dal 1933, con la rivista *Casabella* su richiesta di Giuseppe Pagano ed Edoardo Persico.↵
6. Da citare Argan, 1972.↵
7. Si tratta di un libro fondamentale per la conoscenza della figura di Walter Gropius e della sua Bauhaus, a cui Argan si dedica a partire dal 1949 e pubblica nel 1951, "non tanto per delineare una monografia su Gropius, quando per mettere in luce [...] l'enorme importanza della Bauhaus nella storia della cultura figurativa moderna" (Contardi, 1988, p. 212). Cfr. Argan, 1988.↵
8. Argan, 1965.↵
9. Su questo argomento Argan si esprime nel seguente modo: "All'arte pura è stato generalmente riconosciuto un grado di valore e di dignità più elevato che all'arte applicata: lo stesso concetto di applicazione implica l'idea di una precedenza dell'arte pura e del successivo secondario impiego delle sue forme nella produzione di oggetti d'uso. Questo giudizio dipendeva dalla valutazione della tecnica come mera manualità, priva di ogni carattere e forza ideale. Nel secolo scorso, cioè proprio quando avveniva la rivoluzione industriale, quell'ordine dei valori si è invertito" (Argan, 1965, p. 131). Sull'argomento di veda anche De Fusco, 2009, p. 35.↵
10. Prosegue il testo: "L'architettura moderna ha definito che è possibile utilizzare i procedimenti industriali per fare arte, bisogna però concentrare la ricerca sulla qualità

dell'ideazione, sul progetto: attraverso quel processo di adeguamento alla tecnica industriale, l'arte cessa di produrre degli esempi o degli oggetti di contemplazione per produrre strumenti, nello stesso tempo, di vita e di conoscenza. Il contrasto tra arte e industria si è completamente rovesciato nell'ipotesi di una fattiva collaborazione e di una nuova funzione sociale dell'arte" (p. 16). Si tratta di argomenti, continua Gamba, ripresi e ampliati nella stesura del volume *Walter Gropius e la Bauhaus* del 1951 (Argan, 1988).↵

11. Si veda Castelnuovo, 1991, p. 405.↵
12. Si veda Frateili, 1989, pp. 54-55.↵
13. I corsivi sono miei.↵
14. Così si legge nel commento di Zevi per l'elezione a sindaco di Argan nel 1976, pubblicato nella rivista *L'Architettura cronache e storia*, e citato in Gamba & Zevi, 2010, p. 11.↵
15. Si veda Gamba, 2012a.↵
16. Il corsivo è mio.↵

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
