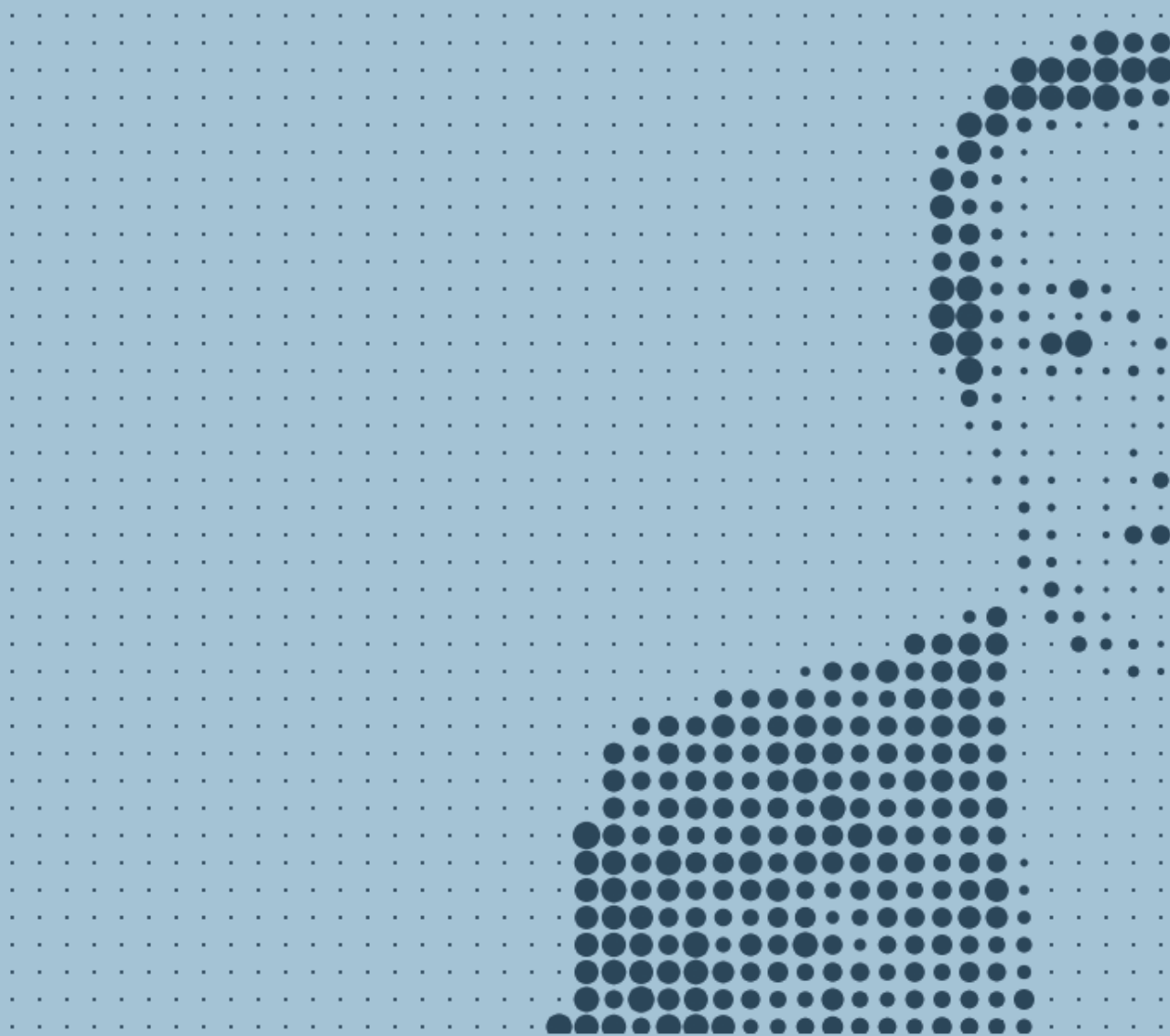

Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

VOL. 5 / N. 9
NOVEMBRE 2017

RIPENSARE ENZO FRATEILI.
MEMORIA E ATTUALITÀ
DI UN INTELLETTUALE DEL
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 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	ENZO FRATEILI, UN PROTAGONISTA DELLA CULTURA PROGETTUALE ITALIANA Raimonda Riccini	7
<hr/>		
SAGGI	IL TERRITORIO DEL PROGETTO E I SUOI LINGUAGGI Gianni Contessi	16
	LA CREATIVITÀ NELL'IDEA DI ENZO FRATEILI Isabella Patti	22
	ENZO FRATEILI. UN PERCORSO NELLE ISTITUZIONI DELLA FORMAZIONE DEL DESIGN Anty Pansera	35
	VITE PARALLELE. PIERLUIGI SPADOLINI E LA SCUOLA FIORENTINA DI DESIGN E TECNOLOGIA Eleonora Trivellin	42
	ENZO FRATEILI. APPUNTI SULLA RICERCA ICONOGRAFICA NELLA STORIA DEL DESIGN Giampiero Bosoni	49
	FRATEILI NEL DIBATTITO DELLE RIVISTE Piercarlo Crachi	58
	ENZO FRATEILI E LA PITTURA Giulia Perreca	80
<hr/>		
RILETTURE	ENZO FRATEILI, TRE TESTI Chiara Fauda Pichet	92
	I FRATELLI CASTIGLIONI, OVVERO DEL DESIGN ANTICONFORMISTA (1965) Enzo Frateili	94
	A KASSEL L'UTOPIA HA QUATTRO RUOTE, MA NON È UN'AUTOMOBILE (1978) Enzo Frateili	97
	RIDISEGNARE IL FILO DELLA STORIA (1991) Enzo Frateili	101
<hr/>		
RECENSIONI	ENZO FRATEILI E L'INDUSTRIALIZZAZIONE DELL'EDILIZIA Andrea Campioli	106
	ENZO FRATEILI, ARCHITETTURA E COMFORT. IL LINGUAGGIO ARCHITETTONICO DEGLI IMPIANTI Lucia Frescaroli	118
<hr/>		
MATERIALI D'ARCHIVIO	FONDO ENZO FRATEILI (1958-1993) Valeria Farinati, Renzo Iacobucci	130

Saggi

ENZO FRATEILI. APPUNTI SULLA RICERCA ICONOGRAFICA NELLA STORIA DEL DESIGN

Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano

Orcid ID: 0000-0002-9378-0717

PAROLE CHIAVE

Enzo Fratelli, Ricerca iconografica, Storia del design

“Un particolare contatto a distanza” lega le figure di Enzo Fratelli e Giampiero Bosoni: entrambi si trovano – negli anni che vanno dal 1985 al 1988 – a svolgere ricerche iconografiche per la redazione dei loro testi dedicati alla storia del design. Fratelli aggiorna il suo *Il disegno industriale italiano, 1928-81* (già pubblicato nel 1983) in una nuova edizione più curata dal punto di vista iconografico; Bosoni collabora con Vittorio Gregotti alla stesura de *Il disegno del prodotto industriale, Italia 1860-1980* dato invece alle stampe nel 1983. Il saggio vuole riportare l’attenzione alla questione della ricerca iconografica nel campo della storia del design. Partendo da una ricostruzione dei rapporti personali e delle collaborazioni intessute tra gli storici allora affermati (Fratelli, Gregotti, Maldonado) e le nuove leve (Peretti, Antonietti), il racconto evidenzia l’urgenza di aggiornamento con cui la comunità degli storici del Design ha affrontato la ricerca e la selezione critica delle immagini nei primi anni ’80, lavoro che si presentava difficoltoso e dalla resa lacunosa. Fratelli contribuì con decisione a diffondere l’idea che le immagini fossero da intendersi parti significative del valore interpretativo dell’oggetto, a sistematizzarne la ricerca e a teorizzarne lo specifico valore come testimonianza per raccontare la storia.

Non posso dire di avere propriamente conosciuto Enzo Fratelli, nel senso di avere avuto con lui un dialogo o un rapporto di lavoro diretto.[1] Mi ricordo di averlo incontrato un paio di volte in alcuni convegni e naturalmente avevo letto il suo primo libro dedicato alla storia del design internazionale, *Design e civiltà della macchina* (Fratelli, 1969), quando, ancor giovanissimo, ho iniziato a collaborare con Vittorio Gregotti, tra il 1979 e il 1981, per realizzare il libro *Il disegno del prodotto industriale, Italia 1860-1980*, nel quale ho avuto la fortuna e il piacere di curare la *Terza parte 1946-1980*. (Gregotti, 1981) Tuttavia un rapporto a distanza si è inaspettatamente creato fra noi qualche anno dopo, nel periodo 1985-88, attraverso la ricerca iconografica che l’editore Alberto Greco ritenne opportuno attivare per aggiornare e migliorare il repertorio iconografico che doveva accompagnare la riedizione, per molti versi una riscrittura, del libro *Il disegno industriale italiano, 1928-81 (quasi una storia ideologica)* che Fratelli aveva già consegnato alle stampe nel 1983. Una pubblicazione che certamente si proponeva di portare il proprio punto di vista a confronto con il libro che qualche anno prima avevamo preparato con Vittorio Gregotti, come pure con quello coevo di Alfonso Grassi e Anty Pansera (Grassi e Pansera, 1980), e naturalmente

guardando anche ai precedenti libri di teoria, con ampie sezioni storiche, già scritti per l'editoria italiana da Gillo Dorfles (1963; 1972) e da Tomás Maldonado (1976). Per inciso, nel periodo 1986-88 mi trovavo anche impegnato a raccogliere e selezionare il materiale iconografico per il primo libro che firmavo come autore, *Paesaggio del design italiano 1972-1988*, uscito appunto nel 1988 per i tipi di Edizioni di Comunità. Una pubblicazione che voleva essere un mio personale aggiornamento e sviluppo, fino al 1988, del libro fatto con Gregotti, riprendendo il discorso dall'epocale mostra per il design italiano al MoMA di New York nel 1972, e aprendo uno sguardo più ampio su alcune ricerche degli anni Settanta, sostanzialmente per buona parte ignorate nel libro curato con Gregotti.

Quindi quel curioso e particolare rapporto a distanza fu per me ancora più significativo ed emblematico, consentendomi di osservare dal di dentro le grandi trasformazioni che si stavano producendo anche nel dibattito culturale, il quale interpretava e a volte partecipava ai nuovi scenari progettuali (Branzi, 1984; Centrokappa, 1985) e produttivi messi in gioco dalla nascente società postindustriale, che, ricordiamolo, in quegli anni, grazie a Lyotard (1979) e a tanti fenomeni legati alla cultura di progetto, iniziammo a chiamare postmoderna. Quel particolare "contatto" a distanza si creò grazie al coinvolgimento di un'allora giovanissima ragazza, Laura Peretti (all'epoca già mia amica e con mio grande piacere ancora oggi), che si trovò appunto incaricata di svolgere quella ricerca iconografica per il succitato volume di Frateili, il quale prese poi il titolo *Continuità e trasformazione. Una storia del disegno industriale italiano 1928/1988*. Il contatto di Laura Peretti per questo incarico avvenne attraverso l'amico Sandro Ubertazzi, in quel momento direttore della "Collana di cultura tecnica I Compassi" della casa editrice Alberto Greco, nella quale si era appunto deciso di pubblicare il libro di Frateili. Ubertazzi, come responsabile editoriale, insieme all'editore si resero subito conto che per pubblicare in una veste adeguata e aggiornata il libro che prendeva spunto da quello che Frateili aveva già editato dalla Celid nel 1983 (un'edizione sostanzialmente di circuito accademico), occorreva rivedere totalmente l'apparato iconografico, cercando di trovare fonti di prima mano e di buona qualità, evitando di riprodurre immagini da libri e riviste, con il classico problema dei giganteschi "retini" fotografici o delle immagini riprodotte con l'evidente piega della rilegatura, come erano buona parte delle illustrazioni raccolte nei precedenti libri di Frateili (problema, ben inteso, ad ogni modo comune a buona parte dei primi libri dedicati al design in Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta). In effetti il libro che avevamo curato con Gregotti nel 1980-'81 per gli editori di Electa (Giorgio Fantoni e Massimo Vitta Zemann, con Carlo Pirovano direttore editoriale) aveva una veste e cura grafica particolarmente ricercata per quegli anni (seguita con grande attenzione da Pierluigi Cerri all'epoca art director dell'Electa, con assistente all'impaginazione Fabrizio Confalonieri [2]), e si può forse dire, che segnò il punto nella realizzazione di libri documentati con un apparato iconografico ampio, rinnovato, originale, approfondito, di indiscutibile valore scientifico, ma anche di ottima qualità di riproduzione.

Quando Ubertazzi si rivolge ad amici e conoscenti per trovare qualcuno in grado di affiancare Frateili in questa ricerca, Giovanni Anceschi gli suggerisce di sentire Laura Peretti, la quale si era ben distinta come collaboratrice per la ricerca e l'impaginazione, insieme all'amica Laura Massa, del numero monografico *Il contributo della Scuola di Ulm* (Anceschi, 1984), per la rivista *Rassegna* diretta da Vittorio Gregotti, nella quale anch'io da un paio d'anni facevo parte della redazione.[3] Va detto che le giovanissime Laura Peretti (oggi nota architetto con interessanti esperienze internazionali) e Laura Massa

(oggi conosciuta graphic designer, responsabile del corso di Comunicazione alla Scuola Universitaria Professionale di Lugano in Svizzera) erano state coinvolte nel lavoro d'impaginazione di questo numero di *Rassegna* in quanto studentesse dell'ultimo anno del corso di Grafica all'Istituto Europeo di Design, dove il loro professore di corso, Pierluigi Cerri, all'epoca anche capo redattore e art director di *Rassegna*, decide di diplomarle appunto facendogli impaginare il numero su Ulm. Si vede che la loro passione viene apprezzata da Anceschi tanto da suggerire la più disponibile delle due in quel momento (forse anche la più portata all'indagine intellettuale), per affiancare Frateili in questo lavoro di ricerca e di supporto. Inoltre il fatto che Laura Peretti avesse già lavorato per il numero dedicato a Ulm, costituiva certo una buona presentazione per Frateili visto il suo personale coinvolgimento in quella storia.[4]

Laura Peretti già all'inizio della sua ricerca si rivolge a me per avere un qualche aiuto; anzi, se mi ricordo bene, accetta questo lavoro (un po' estraneo alle sue prospettive professionali) dopo avermi consultato e aver ricevuto la mia assicurazione che l'avrei aiutata per quello che potevo. Scusate l'inciso biografico, ma mi viene spontaneo ricordare che eravamo molto giovani: io avevo 28 anni e lei 25.

D'altra parte lei sapeva bene che in quel momento io detenevo quasi tutto l'archivio fotografico del libro fatto con Gregotti (che era molto più grande della raccolta d'immagini pubblicate nel nostro libro), come redattore avevo libero accesso all'archivio fotografico della rivista *Rassegna*, che ricordo aveva dato alle stampe dei numeri monografici molto interessanti sulla storia dell'architettura e del design in Italia tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta, e inoltre stavo preparando anche il mio libro *Paesaggio del design italiano 1972-88* (Bosoni e Confalonieri, 1988) e quindi mi trovavo a essere una buona fonte per attingere al materiale iconografico che interessava al progetto editoriale a cui doveva rispondere. Mi sembra giusto ricordare inoltre che in quel momento un'altra fonte molto ricca di repertori iconografici per un'ampia visione della storia della produzione industriale italiana (rispetto alla quale avevo un buon collegamento), era stata raccolta per la realizzazione della grande mostra *L'economia italiana fra le due guerre* (De Felice, 1984), realizzata a Roma nel 1984 all'interno dell'anfiteatro Flavio, il Colosseo, il cui catalogo venne stampato dalla casa editrice Ipsoa-Annali dell'Economia Italiana. A questo lavoro editoriale aveva lavorato per la parte redazionale e gestione del materiale iconografico un caro amico storico di Raimonda Riccini, che anch'io avevo il piacere di conoscere, Daniele Antonietti, il quale aveva in quel periodo raccolto una selezione molto ampia di materiale fotografico da numerosi archivi industriali e poteva costituire un ottimo bacino di ricerca per il libro di Frateili. Aggiungo, come piccola curiosità storica, che la realizzazione di quella mostra "romana", fortemente istituzionale con un taglio quasi esclusivamente storico socio-economico (il design appariva velocemente con l'articolo *Il disegno industriale. L'arredamento d'interni* del compianto amico Daniele Baroni, 1984), aveva per così dire tarpato le ali all'intenzione e ai programmi già attivati da Gregotti, con noi suoi collaboratori, di fare una grande mostra a Milano collegata al libro che avevamo da poco realizzato.

Insomma per la giovane e un po' inesperta Laura Peretti questa serie di collegamenti potevano essere un buon viatico per soddisfare la curiosità e gli interessi iconografici di Enzo Frateili.

Detto ciò posso quindi affermare che il libro di Frateili del 1989, nel quale riconosco la

storia e la provenienza di molte immagini, scelte accuratamente da Frateili in mezzo a molte altre scartate, parla ai miei occhi anche la lingua di un racconto iconografico del quale ho conosciuto in parte il percorso intellettuale della selezione storico-critica. Dopo questa dettagliata e forse, perdonatemi, un po' troppo aneddotica ricostruzione degli antefatti, passiamo ora a considerare la questione interessante del tema dell'iconografia come strumento e valore che può caratterizzare un contenuto e un approccio critico alla storia del design: tema che ritengo possa essere di particolare interessante e ancora bisognoso di approfonditi studi.

Per raccogliere le idee riguardo al libro di Frateili ho in primo luogo cercato di mettere insieme i ricordi dell'amica Peretti che oggi vive Roma e si trova spesso per lunghi periodi all'estero per lavoro. In alcune consultazioni telefoniche sono riuscito a ragionare con lei su quel periodo in cui ci vedevamo per mettere insieme un po' del materiale che cercava e soprattutto raccogliere da lei tutto ciò che ancora si ricorda delle fasi di scelta e di discussione che si trovava a fare con Frateili.

Lei lo ricorda molto anziano (almeno così gli appariva dai suoi giovani anni), ma allo stesso tempo molto vitale e appassionato in questa ricerca iconografica. Si ricorda che teneva sempre sotto mano una copia del precedente libro del 1983, pieno di appunti che lui andava spesso a consultare, dove fra gli appunti figuravano anche varie immagini raccolte da giornali, oppure addirittura potevano essere suoi schizzi d'immagini che lo avevano colpito e gli interessava ritrovare (all'epoca non c'erano i pratici smartphone con fotocamere digitali incorporate, e le macchine fotocopiatrici non erano sempre a portata di mano). Ogni immagine Frateili la discuteva da diversi punti di vista e Laura Peretti si trovava ad assistere a delle vere e proprie lezioni che per lei, giovane e non propriamente votata alla ricerca storica, le sembravano all'epoca a volte troppo lunghe, ma che oggi ricorda con grande affetto per l'interesse e la passione che le animavano. Un aspetto interessante in particolare Laura Peretti ricorda con una certa attenzione: il fatto che Frateili desiderasse trovare sempre immagini dove si potesse leggere una chiara contestualizzazione del tema rappresentato. Possibilmente foto d'epoca con oggetti ambientati nel loro specifico luogo d'uso, quindi si ricorda un certo rifiuto di Frateili delle foto scontornate o di oggetti rifotografati come *style life* contemporanei.

Avrei sperato di approfondire questa ricerca su quella copia del libro del 1983 (con gli appunti di Frateili e della stessa Peretti, per orientare quella ricerca iconografica) che Laura Peretti si ricorda di aver ricevuto in regalo da parte del professore alla fine del lavoro, ma purtroppo di quel volume lasciato insieme ad altri documenti in deposito da qualche parte nella casa di sua madre a Vicenza, fatta una prima ricerca, non se ne ha ancora avuto traccia.[5]

Ho ritrovato invece nel mio archivio una cartelletta con sopra scritto "Lavoro - prestito foto per libro Frateili - Alberto Greco Editore". Al suo interno 14 fogli formato A4, con sopra scritto, a mano o a macchina, lunghi elenchi di foto scelte con Laura Peretti e consegnate all'Alberto Greco Editore in un periodo compreso tra il 14 aprile 1985 al 9 febbraio 1988. Due fogli su carta intestata Alberto Greco editore riportano testualmente "Elenco delle immagini in nostro possesso da lei forniteci per la pubblicazione sul libro di Enzo Frateili di prossima pubblicazione", a cui seguono 33 voci iconografiche. Questi due fogli sono graffettati insieme altri due fogli, fotocopie di pagine battute a macchina da scrivere tradizionale, con appunti a matita e a penna, che si direbbero essere una bozza del repertorio fotografico delle prime tre sezioni del 1° periodo storico trattato nel libro

di Frateili. Da questi documenti risulterebbe che l'editore abbia utilizzato circa 60 immagini, scelte da Enzo Frateili, tra quelle raccolte da Laura Peretti con me per sottoporle a Frateili. Ma altre decine di foto, proposte in questo preliminare lavoro, verranno richieste direttamente agli archivi di *Rassegna*, dell'Ipsos e naturalmente ai diversi archivi di architetti e aziende a cui tutti noi ci rivolgevamo abitualmente. Credo che a questo punto forse bisogna anche fare delle considerazioni, con una certa prospettiva storica, su quello che era in genere il repertorio fotografico a quel tempo: il tipo e la consistenza (su supporto cartaceo o pellicola) del materiale iconografico (non si usavano ancora le immagini digitali), la sua reperibilità, la sua consultabilità, la possibilità di essere riprodotto e stampato con una buona resa tipografica. Mi viene allora in mente che ancora negli anni Ottanta e in parte Novanta, le immagini per la pubblicazione erano richieste dagli editori (non esistevano ancora le tecniche di trasmissione digitale delle immagini) o su supporto cartaceo, le cosiddette stampe fotografiche, o meglio ancora su supporto trasparente, le cosiddette diapositive o "pellicole" di vari formati. Questo tipo di materiale bisognava andare a visionarlo di persona, presso gli archivi dei progettisti (architetti, designer, ingegneri, ecc.) delle aziende o degli archivi pubblici (dalla Fiat alla Pirelli, dalle Ferrovie dello Stato alla Marina Militare, dal Museo Poldi Pezzoli al Csac di Parma e così via). Non essendoci quasi mai dei cataloghi prestampati con le immagini, ma solo eventualmente delle schede o degli elenchi, occorreva saper chiedere precisamente il materiale da consultare, altrimenti poteva succedere di dover visionare decine se non centinaia di raccoglitori con dentro migliaia d'immagini, cosa che si faceva puntualmente con grande curiosità, ma anche con una grande dispendio di tempo e di energie. A volte poteva succedere che alcuni designer, architetti, anche industrie e società, avessero il loro archivio fotografico molto disordinato e con materiale molto eterogeneo (qualche foto in bianco e nero insieme a diapositive di piccolo formato, oppure stampe a colori e qualche fotocolor di grande formato). Alcuni magari non avevano più riproduzioni su stampe cartacee e i negativi da cui riprodurli erano ancora lastre in vetro ed era un problema trovare lo studio fotografico capace di stampare delle foto a partire da quel supporto (problema che con gli archivi più storici può capitare ancora oggi, ma la riproduzione digitale ha notevolmente agevolato). Occorreva perciò portare questi delicati supporti presso degli studi specializzati con i relativi costi aggiuntivi. Viceversa il più delle volte il materiale originale era solo cartaceo (non si poteva più recuperare i negativi), per cui occorreva fare un duplicato fotografico che inevitabilmente era di una qualità decisamente inferiore rispetto all'originale, quindi si faceva i salti mortali per farsi affidare il documento originale per portarlo direttamente dal fotolitista per riprodurlo come copia fedele per la stampa. Un problema molto grande poi era la riproduzione di disegni originali, soprattutto di grosso formato, che occorreva farli fotografare con particolari tecniche (anche costose) come la fotomeccanica o la reprografia per quelli al tratto, o con particolari pellicole di grosso formato, quindi con adeguate macchine professionali, da farsi in appositi spazi allestiti. Naturalmente poteva anche succedere che per necessità (impossibilità di spostare un documento o risparmiare rispetto al più costoso lavoro professionale), potevi o dovevi riprodurre immagini da documenti originali organizzandoti con le attrezzature fotografiche di cui si poteva disporre personalmente: reflex analogiche con obiettivi

intercambiabili, utilizzando pellicole 35 mm a 36 pose, e fissando le macchine su appositi stativi forniti di forti lampade per cercare di fare delle buone riproduzioni su diapositive o negativi da stampare.

Bisogna pure dire che le fotocopie, che già si utilizzavano, erano ancora di bassa qualità ed era difficile utilizzarle anche per riprodurre disegni al tratto. Nel giro di pochi anni, meno di un decennio, dai primi anni Novanta ai primi anni di questo secolo, tutte queste tecniche di riproduzione, come ben sappiamo, si sono evolute e migliorate in maniera esponenziale. Basti pensare che oggi con un buon smartphone si possono fare delle sufficienti, e a volte discrete, riproduzioni anche per la stampa, e che una seria macchina per le fotocopie (di quelle che si trovano in molti uffici professionali e in molte istituzioni pubbliche) può spesso funzionare anche come buona macchina per la riproduzione digitale d'immagini, fino a un formato A3, con un'ottima qualità di riproduzione da 600 dpi e più.

Su un altro piano, viceversa non c'erano a quel momento particolari attenzioni a rispettare i diritti d'autore dei fotografi. Le immagini venivano spesso fornite dai "proprietari" (o che perlomeno si ritenevano tali), progettisti o aziende, con l'assoluta sicurezza di averne sempre tutti i diritti. Si usava riprodurre immagini dai libri e dalle riviste[6], ma se tali pubblicazioni erano stampate con il sistema più diffuso della stampa con retini, incorrevi nel problema dell'effetto moiré, correggibile con particolari e delicati espedienti che sapevano applicare solo alcuni esperti fotolitisti. Da un'altra parte potevi scoprire che era molto più facile riprodurre le immagini pubblicate con la tecnica cosiddetta a rotocalco (che non ha retini), come per esempio quella di alcune riviste degli anni Trenta e Quaranta.

Per altro tutti quelli più anziani di me, e sino circa alla mia generazione, si ricordano bene che per fare delle lezioni o delle conferenze con la necessaria proiezione d'immagini si utilizzavano proiettori di diapositive e perciò dovevi disporre di tutto il materiale iconografico che ti serviva in formato di diapositive 24x36, il cosiddetto 35 mm, che dovevi avere predisposte in ordine in appositi carrelli lineari o nel più sofisticato tipo Carousel-Kodak, in genere abbastanza ingombranti da portare in giro. Ricordiamolo ancora una volta: allora non c'erano *power point*, le chiavette di memoria, i computer portatili, internet e così via. Insomma non esisteva tutto l'attuale mondo digitale, in rete o nella "nuvola".

In tal senso mi fa un certo effetto ricordare le lunghe, e pur tuttavia fantastiche, visite per consultare gli archivi fotografici di Olivetti, Fiat, Alfa Romeo, Caproni, Carminati & Toselli, Augusta elicotteri, Montecatini, Brionvega, Ansaldo, Atm, Kartell, e così via con il lungo elenco di progettisti e aziende coinvolti e coinvolte nella ricerca.

Detto ciò risulta evidente che disporre di un buon archivio fotografico aggiornato non era facile trent'anni fa e quindi nel mio caso il fatto di disporre di quello che Vittorio Gregotti aveva avuto modo di mettere insieme nei suoi prolifici anni di redattore e autore di ricerche nel campo del design, a cui si aggiungeva quello che ero riuscito a raccogliere io con la preparazione del nostro libro del 1981 e poi quello mio del 1988, costituiva certamente a quel momento una delle più consistenti concentrazioni d'immagini relative al tema del disegno industriale in Italia.

Mi ricordo che si era anche parlato a un certo punto con l'amico Omar Calabrese, a quel tempo editor presso Electa, di unire alcuni archivi come quello che mi ritrovavo a gestire, per formare un grande e specialistico archivio dedicato al settore del Design.

Purtroppo non se ne fece nulla, ma d'altro canto, alla luce dei successivi sviluppi, ci saremmo poi dovuti scontrare con la naturale e giusta rivendicazione dei diritti d'autore dei fotografi. Parlando di fotografi è giusto ricordare, sia pur brevemente, l'importanza e l'interesse del loro lavoro nel documentare, chi in maniera più tecnico-descrittiva chi in modo più narrativo ed espressivo, i valori estetici, di utilità e simbolici degli oggetti, siano essi industriali oppure di fattura artigianale, ma comunque pensati e progettati per l'uso quotidiano. In tal senso ricordiamo tanto i fotografi che hanno conquistato fama internazionale incrociando la stagione d'oro del design italiano degli anni Cinquanta sino agli anni Novanta, *in primis* Aldo Ballo, ma pensiamo anche a Ugo Mulas, Giorgio Casali, Paolo Monti, Mario Carrieri sino a Gabriele Basilico, sia i numerosi fotografi di alta qualità professionale, ai più sconosciuti (pensiamo a Cesare Mancini, Roberto Zabban, Falchi & Salvador, Foto Masera, Mario Perotti, Fototecnica Fortunati, per citarne solo alcuni), che hanno documentato in maniera a volte ineccepibile, per tecnica e capacità narrativa, grandi quantità di prodotti industriali di varie categorie.

Forse bisogna dire che con il libro di Gregotti si sono portate notevoli modifiche dal punto di vista iconografico a questo genere di libro, nel senso che si iniziò a pretendere di avere immagini di buona qualità (possibilmente originali e non riprodotti da copie di copie), inoltre la ricerca impostata da Gregotti allargava notevolmente, per la prima volta lo spettro delle tipologie di oggetti da indagare dal punto di vista della cultura del design, soprattutto come prospettiva storica.

Nel testo *Storia, progetto, questioni di metodo* (1991), Frateili descrive dal suo punto di vista la situazione della ricerca storiografica in quegli anni, e indica quello che secondo lui può essere il corretto procedimento per affrontare il racconto storico. Secondo Frateili si deve affrontare per mezzo di un processo di strutturazione, dove intervengono due strumenti: uno generale che corrisponde a una griglia di riferimento (su due livelli, uno esogeno e uno endogeno) e un altro specifico riguardante la trama della narrazione. In questo saggio non si fa mai un chiaro riferimento al valore dell'iconografia nel racconto storiografico, ma vengono comunque richiamati degli aspetti che inevitabilmente coinvolgono il valore d'uso dell'immagine come documento storico o storiografico. Per esempio quando dopo aver citato tre diverse interpretazioni classiche date alla storia del design, caratterizzate da alcuni "accenti dominanti", quali quello "estetico formale" di Herbert Read, quello della tecnologica di Sigfried Giedion e quello in chiave socio-antropologico di Herbert Lindinger, Frateili indica altre intenzionalità analitiche, piuttosto equidistanti da queste aree di gravitazione, e fra queste fa una particolare riflessione sulla "direttrice di ricerca storica che predilige l'aspetto fra l'archeologico e l'antropologico, quasi una cultura di reperto che si colloca in una filologia dell'oggetto e perora, in sostanza, la causa del museo del disegno industriale, contribuendo all'ampliamento del materiale di documentazione scritta o iconica". Questo è uno dei due passaggi in questo testo di Frateili in cui si parla del documento iconografico nel suo specifico valore di testimonianza storica dell'oggetto, pari a quello della scrittura, e quindi immaginiamo con tutte le possibili valenze interpretative, come quelle appunto di un testo.

D'altra parte, il secondo punto in cui Frateili in qualche modo richiama in questo saggio la funzione dell'immagine fotografica come documento utile alla ricerca è quando, ricordando altre direttrici su cui si è sviluppato il racconto storico, cita l'importante storia delle idee, dedicata all'indagine sulle ideologie, le teorie, i movimenti, le linee di

tendenza, le filosofie progettuali alla base della genesi degli oggetti: “un’impostazione storica – ricorda sempre Frateili – attenta al momento creativo della progettazione (quindi meno razionale), tesa a valorizzare il processo di comunicazione dell’oggetto-messaggio, e quindi l’immagine (corporea, fino alla dimensione immateriale)”. Anche se in questo caso Frateili, non fa direttamente riferimento all’immagine come documento che riproduce le fattezze dell’oggetto, è evidente che comunque tutte le riprese fotografiche o tutte le riproduzioni grafiche posso partecipare significativamente al valore interpretativo di quella immagine e si incrociano quindi saldamente con la comunicazione dell’oggetto-messaggio.

Poi Frateili porta il suo specifico contributo a questa sorta di struttura di modelli interpretativi e analitici della storia del design (nelle sue diverse espressioni culturali), suggerendo che accanto alla storia delle idee e alla filologia dell’oggetto si dovrebbe tendere a inserire queste storie di oggetti “nel clima dell’epoca (leggi l’ambientazione nell’intorno circostante e la loro messa in sintonia, in particolare con i fatti di costume, con la moda, con gli interni, fino all’architettura) per rintracciare una compresenza di linguaggi nelle diverse scale progettuali ‘in contemporanea’”. E in particolare, scrive sempre Frateili, “la presentazione degli oggetti in corso d’impiego: è quanto avviene nella suggestione del messaggio filmico o televisivo, narrativo oppure pubblicitario”.

È molto interessante quest’ultima considerazione perché, in un periodo in cui si stava cercando di aggiornare il tipo e l’uso del tradizionale repertorio iconografico, lui suggerisce di guardare anche ai molti altri media “multimediali” che all’epoca era ancora molto difficile acquisire, gestire e riprodurre, ma che oggi, nell’epoca della incredibile quantità, varietà e velocità di trasmissione di documenti iconografici e multimediali sulla rete, posso essere molto facilmente utilizzabili. Con grande lungimiranza la sua preveggente passione per le nuove frontiere della tecnologia elettronica, esplicitata in un articolo su *Domus* del 1989 (Frateili, 1989) lo portano a intravedere forse un nuovo modo di raccontare la storia per mezzo di cinegiornali, pubblicità televisive, spezzoni di film, documentari aziendali e i numerosi frammenti di filmati che oggi si possono sempre più facilmente incrociare nella rete. Una condizione della ricerca storica che da circa un decennio abbiamo iniziato a sperimentare in alcuni documenti, soprattutto didattici, ma che molti segnali ci fanno supporre potrà costituire la prossima frontiera del racconto storico, anche in ambiti accademici.

Questo articolo è stato originariamente pubblicato in: Aldo Norsa e Raimonda Riccini (a cura di) (2016). *Enzo Frateili, un protagonista della cultura del design e dell’architettura* (pp. 137-150). Torino: Accademia University Press.

Riferimenti bibliografici

- Aa.Vv. (1984). *L’economia italiana tra le due guerre 1919-1939*. Catalogo della mostra di Roma, Colosseo, 22 settembre-18 novembre 1984.
- Anceschi G. (a cura di) (1984). Il contributo della scuola di Ulm / The Legacy of the School of Ulm. *Rassegna*, VI, 19, settembre.
- Baroni D. (1984). Il disegno industriale. L’arredamento degli interni. In *L’economia italiana tra le due guerre 1919-1939*. Milano: Ipsoa.
- Bosoni G. e Confalonieri F. (1988). *Paesaggio del design italiano 1972-1988*. Milano: Edizioni di Comunità.

-
- Branzi, A. (1984). *La casa calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano*. Milano: Idea Books edizioni.
- Centrokappa (a cura di). (1985). *Il design italiano degli anni '50*. Milano: Ricerche Design Editrice.
- De Felice, R. (a cura di). (1984). *L'economia italiana tra le due guerre 1919-1939*. Milano: Ipsoa.
- Dorfles, G. (1963). *Il disegno industriale e la sua estetica*. Firenze: Cappelli.
- Dorfles, G. (1972). *Introduzione al disegno industriale. Linguaggio e storia della produzione di serie*. Torino: Einaudi.
- Frateili, E. (1969). *Design e civiltà della macchina*. Roma: Editalia.
- Frateili E. (1989). La funzione afona. Design e tecnologia elettronica / The Mute Function. Design and Electronic Technology. *Domus*, 709, ottobre.
- Frateili E. (1991). Storia, progetto, questioni di metodo. In V. Pasca, F. Trabucco (a cura di), *Design, storia e storiografia*, atti del 1° Convegno internazionale di studi storici sul design, Progetto Leonardo, Bologna.
- Grassi, A., e Pansera, A. (1980). *Atlante del design italiano, 1940/1980*. Milano: Fabbri.
- Gregotti, V. (1981). *Il disegno del prodotto industriale, Italia 1860-1980*. Milano: Electa.
- Liotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Parigi: éditions de Minuit.
- Maldonado, T. (1976). *Disegno industriale: un riesame*. Milano: Feltrinelli.

NOTE

1. Ho frequentato come studente il Politecnico di Milano quando lui era docente a Torino e mi sono laureato prima del suo breve passaggio al nostro Politecnico.↵
2. Divenuto negli anni a sua volta uno dei maestri della grafica italiana e per inciso, sette anni dopo il libro fatto con Gregotti, coautore con me del già citato libro, *Paesaggio del design italiano 1972-1988*, per Edizioni Comunità.↵
3. La mia partecipazione alla redazione della rivista *Rassegna* inizia con il n. 11 del giugno 1982, e termina con il n. 57 del marzo 1994.↵
4. Nel 1963 Frateili venne invitato alla Hochschule für Gestaltung di Ulm, dove tenne una serie di lezioni presso la sezione Industrializzazione edilizia e un seminario sulla coordinazione modulare.↵
5. In data di ripubblicazione del presente testo il documento citato è stato ritrovato, ritornando quindi ad essere una preziosa fonte di ricerca futura.↵
6. Nei libri precedenti di Frateili (*Design e civiltà della macchina* del 1969 e *Il disegno industriale italiano, 1928-81 [quasi una storia ideologica]* del 1983) alla fine vengono tranquillamente citate le fonti (libri, riviste, depliant, ecc.) da cui erano state riprodotte direttamente le immagini. Invece nel libro del 1988 di Frateili non viene citata alcuna provenienza d'archivio, probabilmente perché in quel momento l'editore crede che avendole pagate non sia più necessario. Il tutto viene risolto dall'editore con la formula: "L'autore e la redazione ringraziano tutti coloro che, con immagini e materiale documentativo, hanno contribuito alla realizzazione di questo libro". Ma si nota, a nostro avviso, il fatto che nel colophon del libro non venga citata in nessun modo Laura Peretti, che di fatto aveva accompagnato con passione e interesse tutta la ricerca iconografica per il libro di Enzo Frateili.↵

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE
VOL. 5 / N. 9
NOVEMBRE 2017

RIPENSARE ENZO FRATEILI.
MEMORIA E ATTUALITÀ
DI UN INTELLETTUALE DEL
NOVECENTO

ISSN
2281-7603
