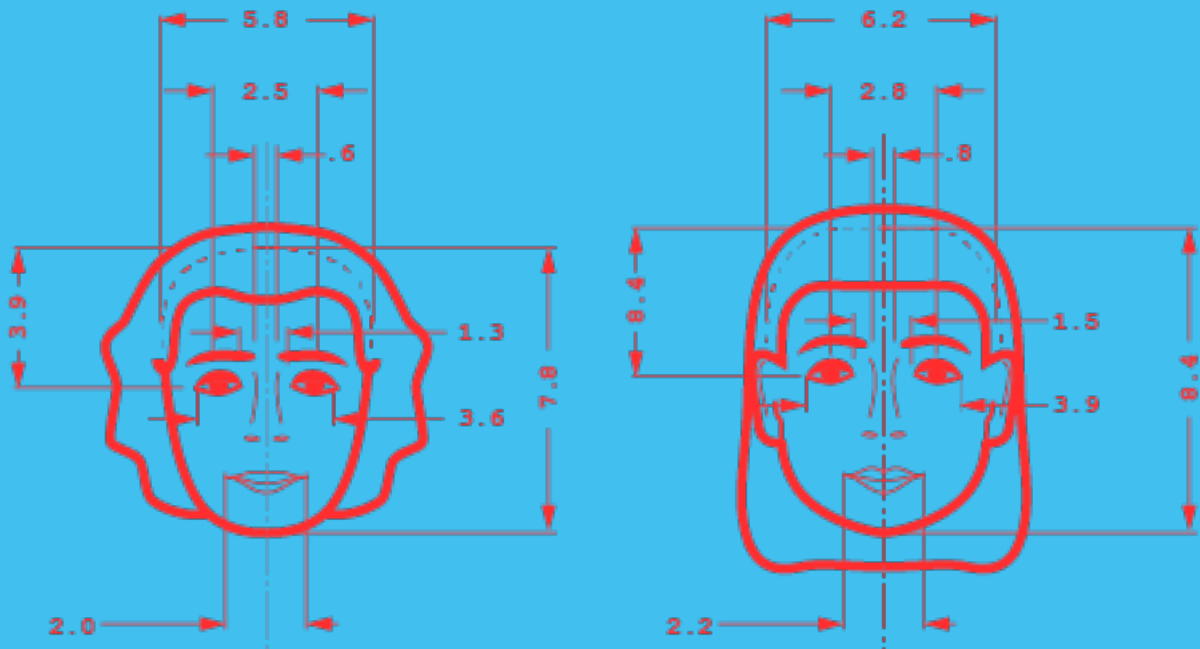


Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



HENRY DREYFUSS, JOSEPHINE, 1955

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

COSTELLAZIONI

ISSN
2281-7603

PERIODICITÀ
Semestrale

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

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

CONTATTI
journal@aisdesign.org

WEB
www.aisdesign.org/ser/

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

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

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

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

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

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

ART DIRECTOR Daniele Savasta, Università Iuav di Venezia

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

DESIGN: STORIA E STORIOGRAFIA

Vanni Pasca, Isia Firenze

PAROLE CHIAVE

Design, Design history, Design studies, Storia, Storiografia

L'intervento di Vanni Pasca al *I Convegno internazionale di studi storici sul design* (1991) rappresenta a tutt'oggi un contributo di notevole attualità che, nell'analizzare le principali teorie storiche e tecniche storiografiche legate al design - e non solo - individua percorsi critici e metodologie utili alla ricerca.

Questo *I Convegno internazionale di studi storici sul design* ha per titolo *Storia e storiografia del design*. Per iniziare i lavori, mi sembra utile svolgere alcune considerazioni, e inizierò a farlo ragionando su due questioni. La prima riguarda i motivi che hanno consigliato di organizzare un convegno di studi storici; la seconda, le ragioni sottese al titolo stesso.

In Italia si assiste con gli anni Ottanta a una fioritura di studi storici sul design. Si tenga conto che fino ad allora le storie disponibili, trascurando quelle di architettura e gli scritti su argomenti specifici, per quanto importanti, come quello di Argan (1951) sul Bauhaus[1], sono i tre 'seminal books' di Read (1934), Pevsner (1936) e Giedion (1948). La piccola *Introduzione al design industriale* di Dorfles (1972)[2], contiene una sintesi storica estremamente succinta. Sempre nel 1972 è stato pubblicato *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, di Bologna, di taglio esclusivamente ideologico-culturale. Nel 1976 è apparso un piccolo e denso libretto di Maldonado dal titolo *Disegno industriale: un riesame*.

Per quanto riguarda il design italiano, Fossati (1972) ne ha abbozzato un primo bilancio, analizzando le figure di alcuni dei suoi principali protagonisti. Come si vede, agli inizi degli anni Ottanta manca una reale storia del design italiano: la carenza è spiegabile con la relativa giovinezza dell'esperienza del design in Italia. Manca anche, a parte i testi cosiddetti 'seminali', una storia generale e internazionale del design di adeguate dimensioni, e ciò costituisce una lacuna che pesa sul dibattito teorico nel nostro Paese. La situazione cambia proprio negli anni Ottanta, in cui appaiono ben quattro storie del design di notevole impegno. Il decennio si apre con due testi, che escono a breve distanza l'uno dall'altro: *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980* a cura di Gregotti (1982) e *Una storia del disegno industriale italiano 1928-1981* di Frateili (1983).[3] Come si vede, sono entrambe storie dedicate al design italiano. Nel 1985 è De Fusco a dare alle stampe una *Storia del design*, questa volta di carattere internazionale. Nel 1989 esce il primo dei tre volumi della *Storia del disegno industriale* diretta da

Castelnuovo, anch'essa a carattere internazionale e con contributi di numerosi studiosi stranieri.[4] Si potrebbero citare altri scritti ma essi presenterebbero precisi limiti (per l'arco storico preso in esame, ad esempio, o per altri aspetti) rispetto alle storie citate.[5] Va aggiunto che sembra iniziare la pubblicazione in italiano di storie del design edite in altri paesi: tra i primi esempi, quella dello storico inglese Heskett (1990), attualmente insegnante a Chicago.[6]

A parte le quattro storie suddette, il panorama italiano degli scritti di argomento storico negli anni Ottanta è ricco e disomogeneo. Nel decennio infatti vengono pubblicate biografie critiche di progettisti, storie di industrie che si sono caratterizzate per l'impiego di designer, scritti sulla ricostruzione storica di tipologie di prodotti e sull'evoluzione del rapporto tra determinati materiali o tecniche e il design, ecc. Nati per motivi promozionali, tali contributi hanno il più delle volte carattere apologetico ed encomiastico. Ciò nonostante contengono a volte saggi di un qualche interesse e forniscono materiali e documenti che vale la pena prendere in esame per la ricostruzione della storia del design italiano, e non solo di quella dell'arredamento, che fa comunque la parte del leone. Questo fiorire di studi storici in Italia sembra accompagnare un analogo sviluppo in vari paesi. Anzi si potrebbe aggiungere che, mentre in Italia la pubblicazione dei testi citati non è stata accompagnata né da un reale dibattito né da una riflessione adeguata, questa lacuna è in via di parziale superamento altrove. Si veda, tra l'altro, il lavoro di grande interesse che alcuni studiosi stanno sviluppando in America fra cui Margolin (relatore in questo convegno) e Dilnot, che lavorano alla sistematizzazione della letteratura sul design in generale e di quella storica in particolare.[7]

Purtroppo i contatti tra studiosi di storia del design di paesi diversi sono ancora parziali, mentre le traduzioni sono ancora in numero molto limitato. Spesso quindi gli studiosi non sono sufficientemente al corrente della produzione storica in corso altrove. Si consultino, a riprova, bibliografie presenti in libri pubblicati in altri paesi: si scoprirà che in esse è in genere molto scarsa la presenza di testi italiani.[8] D'altro canto in Italia sono sconosciuti o poco noti molti studi di grande interesse condotti all'estero: ad esempio gli studi americani e tedeschi sul design in Germania sotto il nazismo, il riesame critico del design americano degli anni Trenta, l'esperienza sovietica e in particolare del Vchutemas. Tutto ciò non può non costituire un limite allo sviluppo degli studi e del dibattito teorico. Organizzare un convegno internazionale di studi storici sul design esprime quindi, prima di tutto, l'intenzione di contribuire a migliorare la comunicazione e il confronto tra gli studiosi.

A questo punto si pone un interrogativo. Quali sono le ragioni alla base dello sviluppo, nell'Italia degli anni Ottanta, di studi storici sul design? Cercherò di formulare alcune ipotesi, al di là di quelle ovvie connesse al trascorrere del tempo e all'avviarsi a maturità sia del design italiano che degli studi sull'argomento. Rimanendo in un ambito riferito al design, ritengo vadano esaminate due questioni, tra loro interrelate, che si inquadrano in un processo di cambiamento più generale sul quale ritorneremo. La prima consiste nella crisi o nel superamento della cultura dell'avanguardia. La seconda, nel modificarsi della comunità del design e delle sue caratteristiche. Proverò a prendere in esame, uno dopo l'altro, questi due temi.

Alla fine degli anni Settanta appare sempre più chiara la crisi di quella 'cultura dell'avanguardia' (all'interno della quale la cultura del design si collocava) in cui l'ideologia della modernità si era inverata proprio attraverso una *coupure* con la storia.

Va qui detto che assumo il termine 'avanguardia' nella duplice formulazione che ne fornisce Fortini (1984): "Esprimersi-agire in termini di avanguardia vorrà dire quindi portarsi o sul polo della soggettività assoluta o su quello dell'assoluta oggettività" (p. 896). Con l'esaurirsi dei motivi dell'avanguardia, entrano in crisi anche quelle pretese di autofondazione, tipiche del Bauhaus e poi di Ulm, che si erano espresse, tra l'altro, nella sottovalutazione del ruolo della storia nell'insegnamento. A questo proposito si può ricordare, per fare un esempio, come alla chiusura del Bauhaus nel 1932, su un giornale tedesco venga pubblicato una sorta di necrologio, che è insieme un saluto accorato: "Questo era il luogo in cui gli studenti, senza che venisse loro inculcata la tradizione, potevano trovare, provando e riprovando, la via alle buone forme dell'arte" (Wingler, 1972, p. 526).

Per quanto riguarda l'avanguardia dell'oggettività, tra gli anni Cinquanta e Sessanta è grande l'influenza del neopositivismo (i rapporti tra Ulm e il neopositivismo sono tutti da approfondire; così quelli tra il Bauhaus, soprattutto nella fase della direzione di Hannes Meyer, e il circolo di Vienna). Ne deriva la tendenza alla ricerca di definizioni logico-sistematiche del design (facilitata anche dalla relativa novità con cui il dibattito sul design si presenta in Italia nel dopoguerra) e al metodologismo come tentativo di fondazione scientifica della progettazione. È la fase delle definizioni di Argan su che cosa sia il design, ma anche di quella di Maldonado al congresso ICSID del 1961 (1976, p. 9). Questo orientamento successivamente muta: la filosofia della scienza cessa di considerare marginale o ininfluenza la storia della scienza, che tende invece ad assumere come fondamentale la dinamica storica sia della formazione delle teorie che della crescita della conoscenza scientifica stessa. La riflessione epistemologica trova così una sua saldatura con la riflessione storica.

Non si tratta di una revisione promossa solo da chi alla riflessione neopositivista era stato estraneo o da chi ad essa si oppone recisamente, come il Feyerabend di *Contro il metodo* (1970). Si tratta di un processo complesso che viene testimoniato anche da autori che dell'empirismo logico erano stati tra i maggiori promotori. Valga per tutti l'esempio di uno tra i più interessanti di questi personaggi, Carl Gustav Hempel che nella *Autobiografia intellettuale* parla del suo incontro con Kuhn avvenuto agli inizi degli anni Sessanta e di come, dopo un iniziale disagio verso le posizioni che Kuhn manifesta, ne rimanga influenzato:

Da principio le trovai strane, sentii una forte resistenza a quelle idee, al suo approccio storicista e pragmatista ai problemi di metodologia della scienza, ma da allora il mio pensiero e i miei scritti sono stati influenzati, in gran parte, dai problemi e dai temi sollevati dagli scritti di Kuhn (Hempel, 1989, p. 269).

E Pera (1989) sottolinea come sia di Hempel la recente proposta di una "metodologia attenuata" (p. 10), e questo ci ricorda quanto ha scritto Maldonado (1984) a proposito della scuola di Ulm e del "metodologismo ad oltranza" che la caratterizzava (p. 5). Per quanto riguarda poi l'avanguardia che agisce sul 'polo della soggettività', una corrosione interna era già stata avviata negli anni Sessanta da parte di autori come Marcuse (1965) che, mentre in precedenza era stato un profondo sostenitore dell'avanguardia, ne individua la perdita di efficacia nella nuova fase che definisce di "tolleranza repressiva". E negli anni Settanta, all'interno di un dibattito sull'avanguardia che inizia a svilupparsi in Germania, Burger sottolinea il "fallimento dell'intento avanguardistico di riconversione dell'arte nella prassi vivente all'interno della società

esistente” in cui “la protesta avanguardistica si svolge nel suo contrario” (1990, p. 150). Del resto gli anni Settanta vedono il graduale esaurirsi in Italia dei movimenti d’avanguardia, dal Gruppo 63 nella letteratura ai gruppi radical o di controdesign. Questi ultimi slittano dalla precedente fase critico-oppositiva (caratteristica dei movimenti d’avanguardia) verso una prassi progettuale che si autodefinisce ‘neomoderno’ o ‘neodesign’, in verità molto simile a ciò che in altri paesi viene definito *postmodern*. Muta quell’atteggiamento per cui l’attenzione era tutta protesa alla critica del presente, con proiezione verso il futuro e ostilità o indifferenza verso la storia (e si ricordi la contrapposizione fin allora esibita nei riguardi della tendenza russiana, che appunto ricercava un nuovo modo di rapportarsi alla storia); subentra la necessità di darsi una nuova legittimazione. La volontà di autofondarsi come opposizione al design di matrice bauhausiana spinge Branzi, che può essere ritenuto a buon diritto l’ideologo del movimento, a riscrivere la storia del design in senso funzionale a questa prospettiva. Il suo libro *La casa calda. Esperienze del Nuovo Design italiano* (1984) ripercorre la storia del design a partire dalla metà dell’Ottocento con l’esplicito scopo di dare radici storiche al movimento radical e al cosiddetto ‘neodesign italiano’, le cui vicende sono trattate nella seconda parte del libro. Significativa in questo senso è l’introduzione dove si dichiara che “nella fase attuale di riscoperta dello storicismo come fondazione della cultura attuale”, il percorso scelto dal ‘neodesign’ procede “accettando la storia presente come campo d’azione e confrontandosi con quella passata” (Branzi, 1984, p. 11). Branzi ha quindi in qualche modo il merito, a parte l’impostazione del libro su cui ritorneremo, di proporre una riapertura del dibattito sulla storia del design proprio compiendo una riscrittura orientata.

Un secondo gruppo di motivi che si può individuare alla base dello sviluppo di studi storici negli anni Ottanta in Italia riguarda il modificarsi complessivo del quadro entro il quale la cultura del design italiano agisce. Mi riferisco a vari ordini di fenomeni. Prima di tutto, il forte allargamento della ‘comunità del design’, come crescita del numero dei professionisti e dei settori industriali nei quali operano, ma anche di critici, docenti, giornalisti, ecc. Ciò spinge verso l’autonomia della figura del designer da quella dell’architetto (con la quale si era in buona parte identificata in precedenza) e insieme verso un processo di distacco della cultura del design da quella dell’architettura. La comunità del design era in precedenza caratterizzata da una specifica identità, l’esser piccola ma risoluta parte di quel Movimento Moderno, visto come portatore di una precisa ideologia della modernità. Ora i tempi sono cambiati, la comunità del design si è dilatata, la modernità in Italia ha cessato di essere ideologia per diventare in qualche modo realtà fattuale. I designer, almeno quelli che intendono continuare a considerarsi esponenti di una professione intellettuale, avvertono una nuova esigenza di identità: assume nuova importanza la storia del design per dare il senso di appartenenza ad una tradizione. Connesso a questo fenomeno, si presenta l’enorme incremento della domanda di insegnamento, con rigonfiamento dei corsi di design nelle facoltà di Architettura e proliferare di scuole in piccola parte statali (ISIA), più generalmente private. Anche in quest’ambito, per ragioni accademiche ma non solo, si sviluppa una nuova attenzione all’insegnamento della storia del design, nascono seminari e corsi sull’argomento. Logicamente l’editoria, di fronte a questi processi, inizia ad individuare un mercato per la storia del design.

C’è infine da considerare il rapporto tra industrie e design: anche qui è in corso un

passaggio di fase, in particolare, ma non solo, per le industrie dell'arredamento, molto importanti per l'immagine del design italiano. Con la fine degli anni Settanta si è compiuta una fase della modernizzazione del paese, quella che a partire dalla ricostruzione postbellica ha visto un progressivo affermarsi del mobile di design come simbolo della modernità, di un nuovo modo di vivere e abitare. Il mercato sta cambiando: la stessa gerarchia delle industrie del mobile, che ha visto a lungo trainanti quelle che si qualificavano per il design, si va modificando anche per la spinta della crescente mondializzazione. È così che molte industrie di design, per consolidare e rilanciare la propria immagine, trovano utile sponsorizzare storie aziendali, biografie dei designer con cui hanno lavorato, esposizioni con relativi cataloghi: ne deriva quel proliferare di scritti a cui ho già accennato.

L'insieme dei motivi fin qui tratteggiati in riferimento allo sviluppo degli studi storici sul design si inquadra in definitiva in un processo complessivo di cambiamento. Con gli anni Ottanta si evidenzia infatti, in Italia, quel processo di sviluppo tecnologico da alcuni definito 'terza fase della rivoluzione industriale', che si accompagna alla mondializzazione crescente. Questo mutare di scenario viene avvertito con crescente consapevolezza, al di là delle posizioni di chi tende a esaltarlo con piglio 'neofuturista' e di chi ne ammette l'esistenza ma ne nega il carattere di discontinuità. Inoltre il passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, e non solo nella situazione italiana, è caratterizzato da un cambiamento di dominante culturale. Piuttosto che far ricorso alla nozione di 'postmoderno', che sembra alludere a un già risolto superamento del moderno, preferisco parlare di un processo di trasformazione i cui risultati cominciano ora a diventare espliciti: concordo in questo con Varela quando scrive che oggi "esistono notevoli indizi che si stia sviluppando rapidamente un radicale cambiamento paradigmatico o epistemico" (1992, p. 9). A me sembra che, in questo cambiamento di paradigma, la storia, dopo una fase di sottovalutazione, torni ad assumere ruolo. Negli anni Ottanta, allora, pensare o ripensare la storia del design è anche un modo di ripensare il design stesso, i suoi compiti, i suoi referenti, in un nuovo scenario in cui quei quadri teorici ai quali la cultura del progetto faceva riferimento in precedenza, sembrano sempre più inadeguati. Quando Gregotti nell'introduzione alla sua *Storia* parla della necessità di continuare a pensare il progetto come tensione verso un "principio di speranza" (1986, p. 15), e quando Frateili, per fare solo un altro esempio, aggiunge al titolo della seconda edizione del suo libro *L'ossimoro Continuità e trasformazione*, entrambi riflettono appunto, in modi diversi, gli interrogativi che la nuova situazione pone.

Storia e storiografia

Tratteggiate alcune risposte al primo interrogativo posto, si pone una seconda questione riferita al tema stesso del convegno *Design: storia e storiografia*. 'Storiografia' è termine che ha una sua ambiguità e usi differenti. Viene spesso adoperato come sinonimo di storia o per riferirsi al complesso di opere storiche relative a un determinato periodo. Ma significa anche, e qui viene assunto in questa accezione, riflessione critico-metodologica sulla storia e sui modi di fare storia: ciò implica la messa in prospettiva storica degli studi storici stessi, ciò che Le Goff (1977) chiama "storia della storia" (p. 119).

Quali problemi il recente sviluppo italiano di studi storici sul design evidenzia e determina? A mio avviso questi studi presentano impostazioni teoriche molto diverse e suscita meraviglia che non ne sia derivato un dibattito adeguato tra gli studiosi. Sembra

quasi che esista una sorta di indifferenza circa gli assunti su cui si fonda un determinato scritto: quasi che il fare storia sia attività di ovvio pragmatismo, se non meramente classificatoria, rispetto a cui gli assunti teorici hanno funzione retorica, priva di conseguenze concrete. Ciò è singolare e non aiuta certo il procedere degli studi e delle ricerche. D'altro canto non si può tacere un'altra considerazione: è pur vero che gli assunti teorici sono spesso affidati a introduzioni intriganti ma prive di conseguenze sul reale corpo degli studi condotti, che risultano quindi simili pur in autori responsabili di dichiarazioni teoriche diverse. Questo convegno ha lo scopo di aprire una riflessione sulle modalità di fare storia del design, e quindi sui vari modelli teorici e sulle loro differenze. Si badi bene, non è che qui si auspichi una modalità univoca di fare storia: ben venga un'articolazione di posizioni differenti. Il problema è che ciò sarà tanto più utile quanto più le varie posizioni, confrontandosi, facciano emergere reali problemi, a partire dai differenti risultati che impostazioni differenti dimostrino di saper raggiungere.

A questo punto, prima di prendere rapidamente in esame le quattro storie del design pubblicate in Italia negli anni Ottanta e già citate, apriamo una parentesi. La tradizione di studi storici sul design è fortemente caratterizzata da assunzioni di tipo ideologico. Ciò è verificabile almeno secondo due aspetti. Il primo è costituito dalla tendenza a proporre, piuttosto che un punto di vista secondo il quale affrontare un determinato universo di discorso, una definizione di design, con la pretesa di coglierne la 'struttura oggettiva' cui seguire l'inverarsi nella storia. Per citare i testi 'seminali', ciò vale per l'idea di design come superamento della scissione tra arte e industria in Read (1934); oppure secondo la nozione di Movimento Moderno in Pevsner (1936); o ancora, ma qui il discorso dovrebbe allargarsi, secondo l'affermarsi progressivo della meccanizzazione in Giedion (1948). Il secondo aspetto, ma al primo connesso, è costituito dalla tendenza a rappresentare lo sviluppo del design nella storia secondo una logica di continuità a partire dal primo manifestarsi della 'struttura oggettiva'. È proprio di Giedion una frase indicativa in questo senso: "Compito dello storico è, in primo luogo, riconoscere i germogli e - al di là di tutto ciò che va scartato - evidenziare la continuità dello sviluppo" (Giedion, 1928, citato da Scavini & Sandri, 1984, p. 198). L'idea della continuità è cara a ogni filosofia della storia, ma anche a un pensiero scientifico largamente diffuso nei primi decenni del secolo, di cui esponente tipico era Poincaré, secondo cui "nella natura tutte le variazioni debbono avvenire in modo continuo".

Nella situazione italiana la tendenza è quella di definire ciò che il design dovrebbe essere in adesione ad una precisa opzione ideologico-culturale, piuttosto che analizzare il modo concreto con cui esso si manifesta nella realtà. Per fare un esempio, proviamo a esaminare il libretto di Dorfles *Introduzione al disegno industriale* (1972). È difficile ricavarne una definizione esplicita di design, ma a ben vedere Dorfles indica con precisione che cosa all'epoca si riteneva che il design dovesse essere. Lo fa definendo in termini negativi lo *styling*:

la progettazione che si limita a una mera modificazione formale del prodotto, senza nessun'altra ragione tecnica o scientifica, soltanto per accrescerne la 'piacevolezza' e aumentarne la vendita. Equivale a 'cosmesi' ed è stata usata soprattutto negli USA e nelle nazioni dove il consumismo è più accentuato (Dorfles, 1972, p. 124).

Nelle parole dell'autore si legge in trasparenza la critica allo *streamline* o 'maniera stilistica americana', e si privilegia la 'sincerità' dell'oggetto (la trasparenza tra interno

ed esterno è tema tipico della cultura razionalista del progetto) e quindi, ad esempio, l'aderenza della scocca alle ragioni del nocciolo tecnico (il che, oggi, con la miniaturizzazione, risulta problematico). Si rifiuta implicitamente la decorazione, loosianamente riassunta come cosmesi: anche questo è tema tipico del razionalismo e ha ascendenza nella cultura neoclassica, dove la 'piacevolezza' è tutt'al più perseguibile attraverso la precisa e 'sincera' organizzazione dei materiali impiegati. Secondo Lord Kames, per fare un riferimento al Settecento, la ridondanza diminuisce la pregnanza della comunicazione e "simplicity ought to be the governing taste", per cui bisogna rifiutare la decorazione che comporta "a miserable jumble of truth and fiction" (Lord Kames, 1762, citato da Messina, 1984, p. 40). Come si vede, la definizione di Dorflès si colloca all'interno di un'identificazione del design con il razionalismo, solita allora e perdurante a lungo, che va in crisi con gli anni Settanta per ragioni culturali, come abbiamo già visto, ma anche fattuali, ad esempio per la trasformazione e lo sviluppo delle tecnologie.

Detto questo, torniamo alle nostre quattro storie: in esse risultano evidenti, a me sembra, due caratteristiche. Prima di tutto, i modelli storiografici adottati sono in buona misura dichiarati; in secondo luogo, essi sono diversi quando non divergenti. Limitandosi all'individuazione di alcuni aspetti immediatamente confrontabili, si possono mettere a fuoco alcuni temi: tra questi, in primo luogo la definizione di design che ciascuno degli autori formula; poi, ad essa connesso, il termine *a quo* che viene assunto per la narrazione storica. Gregotti (1986) dichiara "illusorio voler rispondere direttamente alla questione: che cosa è il design?" e specifica: "Bisogna seguire il cammino teorico che lo fonda come terreno e come oggetto di ricerca" (p. 11). Propone però 'disegno' in luogo di 'design', sostituzione di termini che vuol essere insieme una "limitazione e un invito" (p. 9). Limitazione, perché punto di vista privilegiato del libro è quello del progetto, e il termine disegno viene appunto inteso "nel suo rinascimentale significato di proposito, tecnicamente agito" (p. 9). Invito, perché sono necessari per "un vero livello di maturità storica, molti diversi contributi: di storici dell'industria, dell'economia, dell'arte, della cultura materiale" (p. 9). Scopo dichiarato è "correggere la deformazione culturale che fa del design italiano una pura appendice della cultura architettonica del Movimento Moderno" (p. 9). Coerente con questo assunto è l'intenzione di restituire alla 'cultura industriale' il proprio contributo progettuale. Gregotti pone quindi la nascita dei design nell'Inghilterra della metà del Settecento; per l'Italia termine *a quo* è il 1860, perché qui il processo di industrializzazione inizia in ritardo. In quest'ottica, individua lo sviluppo parallelo di due percorsi storici: uno, definito di "politica realistica" (p. 13), che dall'Inghilterra di Wedgwood e degli ingegneri della seconda metà del Settecento si sviluppa attraverso Cole, Semper, Muthesius; l'altro filone coincide con quello "da Morris a Gropius" (p. 14) ricostruito da Pevsner (si ricordi come nel Pevsner dei *Pioneers* il ruolo di Cole sia appena accennato e la figura di Semper quasi del tutto tralasciata). I tre volumi della *Storia del disegno industriale* con la direzione scientifica di Enrico Castelnuovo (1991) appaiono in buona parte uno sviluppo successivo, e non limitato all'Italia, del programma formulato da Gregotti. Il termine *a quo* è fissato a metà del Settecento: "Quella del design è una storia che nasce con la progettazione di oggetti prodotti industrialmente" (Castelnuovo, 1991, p. 8). La scansione in tre volumi, con sottotitoli diversi (*1750-1850: L'età della rivoluzione industriale; 1851-1918: Il grande emporio del mondo; 1919-1990: Il dominio del design*), indica una volontà di

periodizzazione non di comodo che però trova solo parziale motivazione nell'introduzione. Infatti qui Castelnuovo fa riferimento piuttosto alla tecnologia, anzi ai "mutamenti rapidi e continui nella tecnologia che caratterizzano le prime due fasi della rivoluzione industriale, quella dell'economia organica avanzata e quella dell'economia basata su energie minerali" (p. 9). Questa volta non si parla di 'disegno' ma di 'disegno industriale': e Castelnuovo, in accordo con Gregotti, afferma che "la natura stessa del design in quanto attività progettuale comporta una tensione verso l'avvenire" (p. 10). Ma altrove si rileva l'ambiguità del termine design: "Nello specchio della storiografia immagini diverse del design, o meglio di quelle attività che vanno sotto questo ambiguo nome, si affiancano o si sovrappongono; ognuna illustra un approccio possibile, un volto dell'insieme". Come si vede, c'è una nuova attenzione alla riflessione storiografica: ne deriva un inizio di lettura storica delle storie 'seminali' del design (Read, Pevsner, Giedion): il definire il design come un 'problema' e la sua storia come una 'storia-problema', nel senso posto da Febvre e ripreso da Le Goff, il contrapporre la 'storia-problema' all'ideologia e al pragmatismo che, come abbiamo accennato, sono proprio i due limiti maggiormente presenti nella tradizione delle storie del design. Ne deriva anche una nuova insistenza sul fatto che "fare storia del design significa fare molte storie" e ciò si traduce nel fatto che il primo volume dell'opera presenta, dopo l'introduzione, sei saggi di autori diversi su temi che vanno dalla tecnologia ai trasporti alle forme di rappresentazione. Purtroppo questo impegno si riduce con lo sviluppo dell'opera stessa, tant'è che nel terzo imminente volume, i saggi previsti si riducono a tre, tutti dedicati sostanzialmente al design. La seconda parte di ogni volume presenta storie di autori diversi, in gran parte non italiani, dedicate alle vicende del design in vari paesi: è quindi molto utile nella situazione italiana, vista la scarsità di studi storici tradotti da altre lingue. La terza parte propone storie di tipologie di oggetti, secondo il modello già presente nella storia di Gregotti. Ma spesso si tratta di scritti troppo brevi per essere di qualche utilità, tenendo anche conto della loro discontinuità di livello. Infine è da sottolineare per la sua importanza l'affermazione di Castelnuovo secondo cui nel fare storia del design occorre "assumere l'abito e il comportamento dello storico" (p. 11).

La *Storia del disegno industriale italiano* di Frateili (che nella prima edizione del 1983 ha come sottotitolo *Quasi una storia ideologica*) inizia dal 1928 con un'esplicita presa di posizione che pone "la matrice del design unicamente nel grande alveo razionalista, di eredità bahuasiana" (Frateili, 1989, p. 14). A giudicare inoltre dall'epigrafe del volume, Frateili concorda con Argan, secondo cui la storia del design "è la storia degli sforzi rivolti, da Morris in poi, ad eliminare la dissociazione posta fra arte e produzione, determinata dalla rivoluzione industriale" (p. 11). Sono tesi, come si vede, concordanti con quelle di Read e di Pevsner (di quest'ultimo viene di fatto ripresa un'idea unitaria di quel Bauhaus che la ricerca degli ultimi decenni, da Wingler in poi, ha rivelato essere realtà ben più complessa e contraddittoria). Ciò è singolare perché, nell'introduzione al libro, Frateili definisce filo conduttore della sua storia "le vicissitudini attraversate dal tema della macchina" (p. 10): tema, questo, più vicino alle posizioni di Giedion - che del resto nel testo riceve ampi apprezzamenti - o di Banham piuttosto che a quelle di Read e Pevsner, citati solo nella bibliografia. Obiettivo del libro è "vivisezionare la cultura del design", intesa come "stratificazione evolutiva dell'apparato concettuale di questo campo operativo" (p. 9), in integrazione ma autonoma rispetto al mondo dell'industria. Quindi il

testo è costruito attraverso il “duplice binario della storia delle idee e della storia degli oggetti” (p. 9) ed esamina anche la principale letteratura storica sul design degli anni Ottanta. Frateili ha così il merito di aver aperto, forse per primo in Italia, una riflessione sui modelli storiografici adottati dai vari autori, riflessione che purtroppo finora, come si è già osservato, non ha suscitato un adeguato dibattito. In particolare Frateili, pur concordando nell’assumere come centrale la cultura del progetto, è polemico nei confronti di Gregotti su diverse questioni. Definisce “una retrodatazione storica rispetto all’effettivo formarsi del disegno industriale come nuova disciplina” il fatto che Gregotti assuma, come termine *a quo* della sua storia, l’inizio del processo di industrializzazione invece che il Bauhaus. Ritene che tale ‘retrodatazione’ dipenda dal porre “la stretta aderenza del disegno del prodotto al mondo dell’industria” (pp. 166-167), tesi che altrove critica come “concezione integralista design-industria di matrice produttivistica” (Frateili, 1983, p. 13) che comporta la cancellazione della “relativa autonomia del progetto rispetto al mondo della produzione” (p. 14). Anche nei riguardi di De Fusco esprime precise obiezioni, criticandolo di pragmatismo, probabilmente per il suo rifiuto di posizioni ideologiche nella definizione del design, ma soprattutto di allontanarsi, con il suo ‘artificio storiografico’ di cui parleremo in seguito, dalla “nozione insita, connaturata, della centralità della progettazione del prodotto” (Frateili, 1989, p. 168).

De Fusco (1985) ritiene che l’industrial design “non abbia avuto ancora un’adeguata teoria e una vera e propria storia” e ciò a causa della “impostazione prevalentemente ideologica” degli studi (p. VII). Ritene in particolare che le carenze teoriche siano determinate dal fatto che per teoria si è inteso “la ricerca di una definizione del design peraltro continuamente smentita dai fatti” mentre “la storia del design è stata sempre vista nella falsariga di quella dell’architettura” (p. VII). Sono rilievi del tutto condivisibili, a mio avviso. A proposito del secondo, basti ricordare come la storia del design sia stata spesso vista nell’ottica del modello pevsneriano; ovvero come spesso la vicenda del design, o episodi di essa, risultino inclusi in testi di storia dell’architettura, ad esempio in quello di Banham. Però va anche detto che la *Storia* di De Fusco ha tra i suoi pregi proprio l’essere opera di uno storico dell’architettura che vi ha introdotto una precisa conoscenza del dibattito teorico e critico relativo agli sviluppi della cultura progettuale e ai suoi riferimenti estetico-filosofici. Per scrivere la storia di “qualcosa che non è stato ancora teoricamente definito”, De Fusco propone di non preoccuparsi di “cosa è il design, ma di descrivere come esso si manifesta” (p. VII). A questo fine formula un ‘artificio storiografico’ che, invece di poggiare su una definizione di design, riassume la sua fenomenologia, individuata in un processo nel quale sono in relazione tra loro quattro fattori “il progetto, la produzione, la vendita e il consumo” (De Fusco, 1985, pp. VII-VIII). Si tratta, come si vede, di un modello che tenta di evitare con un approccio empiristico o operazionista, gli errori derivanti da un’indebita attribuzione di universalità ai concetti, definendoli piuttosto in termini di operazioni o processi. C’è probabilmente anche la ripresa di modelli analoghi messi a punto nella sociologia dell’arte: e a questo faremo successivo riferimento.^[9] C’è infine forse, nel ‘quadrifoglio’ dello storico napoletano, il ricordo dell’inchiesta condotta da Pevsner (1937) a metà degli anni Trenta sulla situazione dell’industrial design in Inghilterra, libro mai tradotto in italiano. L’inchiesta si basava su interviste con i produttori, gli artisti, gli architetti e i commercianti; era completata dall’analisi delle risposte a un questionario distribuito ai visitatori di una mostra di design, indicata da Pevsner stesso. I quattro aspetti del

‘quadrifoglio’, appunto.

Ancora rilevanti nel modello di De Fusco sono due questioni. Per quanto riguarda il termine *a quo* egli inizia, con un capitolo intitolato *La stampa come design*, da Gutenberg e dal Quattrocento. Segue la trattazione dell’industrial design a partire dalla rivoluzione industriale nell’Inghilterra del Settecento. E pone un interrogativo: o la stampa “va riconosciuta come un fenomeno di disegno industriale *ante litteram*” o “si è tentati di rivedere l’intera periodizzazione della storia dell’industria” (De Fusco, 1985, p. 15). Con ciò De Fusco revoca in dubbio la ricerca di un’unica data di nascita del design e pone invece il problema di differenti date di inizio per differenti tipi di design. La seconda questione è che sviluppa la narrazione storica per fasi temporali centrate su paesi diversi, introducendo il concetto di ‘nazione-azienda’ e cioè di nazioni che diventano di fase in fase “in fatto di design, il paese-guida” tanto da permettere di considerare il design dell’intera nazione “come quello di un’unitaria azienda” (p. 75).

Come si vede, i modelli storiografici adottati dai vari autori di storie del design negli anni Ottanta differiscono per questioni non marginali. Se si estendesse l’osservazione ad altri testi, si troverebbero ulteriori differenze. Quintavalle (1983), a proposito del termine *a quo*, scrive che la progettazione industriale nasce “con l’industria e quindi, per il bacino mediterraneo, almeno dall’età greca e dalla romana in avanti, per cui risulta ridicolo leggere storie che cominciano dalla rivoluzione industriale (così detta) settecentesca inglese, ed ottocentesca per il resto dell’Europa” (p. 38). Secondo Heskett (1990), per quanto riguarda il disegno industriale “la sua caratteristica essenziale, che è la separazione del designer dal processo produttivo, fece la sua comparsa prima della rivoluzione industriale dalla fine del Medioevo in poi” (pp. 10-11). Questi sono solo due esempi. Va poi ricordato un secondo problema, al quale si è già accennato. Nei testi storici dei quali stiamo parlando, ma non solo in essi, alle diversità tra i modelli teorici non corrisponde un’analoga differenza nei temi trattati, nei casi selezionati, negli approfondimenti introdotti, nelle valutazioni espresse. La diversità degli assunti teorici, o ideologico-culturali, si rivela in buona parte incapace di fornire chiavi di lettura diverse del piano storico fattuale, come già avevo sottolineato in precedenza. Sono due argomenti che, a mio avviso, riconfermano con chiarezza la necessità di una nuova riflessione di tipo storiografico.

L’opportunità di avviare una riflessione storiografica riceve impulso, come si vede, proprio dallo sviluppo di studi storici che si è recentemente avuto. Su questo terreno di riflessione gli storici del design sono in ritardo rispetto a quanto avvenuto in molti altri settori disciplinari, non ultimo la cultura architettonica. Si pensi, ad esempio, a come la storiografia architettonica in Italia, con un libro di grande interesse pubblicato nei primi anni Ottanta da due studiose, Scalvini e Sandri (1984), abbia fatto i conti con autori come Pevsner e Giedion. E si aggiunga che su Giedion si è tenuto pochi anni fa in Svizzera un importante convegno, ma sempre in riferimento ai suoi testi sull’architettura. Sarebbe invece molto utile una ripresa di riflessione su Giedion, ingiustamente trascurato in Italia, mentre appaiono ancora agenti le teorizzazioni di Pevsner.

A questo proposito non ha portato un contributo sostanziale alla cultura del design, a parte le contrapposizioni frontali, nemmeno il dibattito moderno-postmoderno che si è sviluppato tra gli anni Settanta e Ottanta. Valga qui un solo esempio. Il merito principale del testo di Scalvini e Sandri è quello di ricostruire, con ripresa dei testi, acribia filologica e in alcuni casi prime traduzioni in italiano, il percorso degli studi

sull'architettura moderna tra gli anni Venti e gli anni Quaranta. Su questa base argomenta la tesi secondo cui la storia del Movimento Moderno - che si delinea progressivamente in questo periodo fino ad assumere forma 'canonica', sulla base tra l'altro dei *Pioneers* di Pevsner - sia simile a una narrazione, un *plot*, costruito intorno a un filo conduttore che, dalla ottocentesca 'caduta' nell'eclettismo, progressivamente risale sino all'affermazione etico-estetica del 'moderno' compiuta dal Bauhaus: dalla caduta alla rinascita, nel classico spirito della storia agostiniana. E sono ancora Scalvini e Sandri a rilevare acutamente come, alla crisi di quella immagine storiografica, abbia corrisposto un altro *plot* specularmente rovesciato, il *postmodern*, con la variante che a giocare il ruolo del *villain in the story* non è più l'eclettismo ottocentesco, ma al contrario l'asserito "puritanesimo del movimento moderno" (Scalvini & Sandri, 1984, p. 23). La posizione di Scalvini e Sandri si colloca all'interno di un ampio arco di studi di vari autori che sostanzialmente concordano con questa ipotesi.^[10]

Riferiamoci adesso, a proposito della polemica 'moderno-postmoderno', al libro di Branzi *La casa calda. Esperienze del Nuovo Design italiano*, al quale abbiamo già fatto cenno. Esso appare il tentativo più significativo di riscrittura della storia del design in polemica con il Movimento Moderno e quindi, si penserebbe, con la storiografia che lo ha caratterizzato e legittimato. È singolare che esso assuma un modello coincidente con quello pevsneriano, salvo un capovolgimento di segno per cui ciò che nell'uno è positivo, figura come negativo nell'altro. Inizia anch'esso con la metà dell'Ottocento, ma mentre in Pevsner il percorso storico si svolgeva come progressivo avvicinamento alla scoperta della 'verità' incarnata nel Bauhaus, qui invece dalla verità ci si allontana progressivamente. Se per Pevsner l'eclettismo era il male, qui si lamenta che "il grande patrimonio dei revival medioevali, dei decori, delle citazioni letterarie, scompare per lasciare il posto ad una forma dilavata" (Branzi, 1984, p. 20). Ma se la 'storia canonica' del Movimento Moderno si è rivelata una 'favola morale' che definisce quali sono i valori, rimprovera i tentennanti, espunge o trascura i liberi pensatori, ebbene è solo nel riverificarne integralmente il percorso che possono affiorare le aporie del moderno, fili conduttori alternativi, una diversa complessità. Se il 'postmoderno' si contrappone al 'moderno' come semplice ribaltamento, ne risulta solo la variante speculare. Proprio in questo senso Tafuri (1981) ha scritto, riferendosi a quella che è stata definita 'storia canonica': "Chi ha inventato il postmoderno non ha fatto altro che confermare, per antitesi, quella storia sacra" (p. 84). Come si vede, anche questo è un problema di storiografia del design in merito al quale occorrerebbe procedere negli studi e nel dibattito.

Un ultimo problema riguarda le posizioni di alcuni studiosi americani, come Margolin e Dilnot. Ho già accennato come in America sia in atto una riflessione sulla storia del design, e una sistematizzazione dei suoi materiali, più avanzata di quanto sia finora avvenuto in Italia. In un suo scritto Margolin riflette sull'incapacità della letteratura sul design di dare di esso una definizione coerente e condivisa. E pone l'interrogativo: è possibile fare storia di qualcosa che non si è in grado di definire e di cui non si è in grado di mappare il territorio? Dilnot (1984) esprime una posizione ancor più pessimistica, ma non differente nella sostanza, quando scrive: "La storia del design nel senso di una singola e organizzata disciplina con scopi e obiettivi definiti non esiste" (p. 220). Mi sembra un pessimismo eccessivo. È vero che le definizioni di design presenti nelle varie storie sono, come abbiamo visto, numerose e varie. Per fare solo qualche altro

esempio, oltre quelli già adottati, si può aggiungere che, come ci ricorda Maldonado (1976), “nella terminologia anglosassone l’*industrial design* si identifica esclusivamente (quasi) con il *product design*” (p. 79); oppure che Pulos (1986) definisce curiosamente il design come “il lievito dell’*american way of life*” (p. VII). È anche vero, come abbiamo sottolineato, che i modelli storiografici sono diversi e spesso contraddittori.

Eppure il vero problema non mi sembra questo. Io ritengo positivo, come ho già detto, che le storie del design tendano ciascuna, più o meno esaurientemente, a definire il proprio modello, o ‘artificio storiografico’, per dirla con De Fusco. Quello che è negativo è che ci sia poco dibattito su questi modelli per verificarne la coerenza e le implicazioni teoriche, e per farne progredire l’elaborazione. Mi sembra quindi che ciò riconfermi non l’impossibilità di fare storia del design quanto la necessità di dibattito e di approfondimento storiografico in un settore che, anche per relativa giovinezza, è ancora in qualche modo immaturo.

C’è da aggiungere che uno dei fenomeni che più hanno caratterizzato gli studi storici del nostro secolo, è stato il nascere di tutta una serie di nuovi settori di ricerca. Le Goff (1977) ne traccia un breve elenco: storia delle rappresentazioni, delle ideologie, delle mentalità, dell’immaginario, del simbolico.^[11] Sono esempi, e se ne potrebbero aggiungere altri, di storie con oggetti di studio non definiti certo né più chiaramente né in modo più condiviso di quanto avvenga per il design. Le Goff ne riconosce la positività perché così ci si avvia a riconoscere realtà storiche a lungo trascurate: e a me sembra difficile negare una realtà storica al design. Se poi si pensa alla storia dell’arte, e alle difficoltà di dare una definizione di arte, si può ritenere, magari un po’ empiricamente, che non dovremmo preoccuparci troppo.

Rimane un’ultima questione. Margolin (1989), per ovviare agli inconvenienti che ha sottolineato, propone di rinunciare al tentativo di procedere in modo sistematico sul terreno storico e di privilegiare un tipo di lavoro definito *design studies*. Con questa formula intende momenti di incontro e confronto sul design con la partecipazione di studiosi di diverse discipline, storia inclusa, interessate al design. Solo in questo modo sarebbe possibile procedere senza naufragare nella genericità. Si tratta, come si vede, di un’idea molto interessante che del resto è stata già utilmente messa in pratica da Margolin. Ed è un modo di procedere già applicato nella storia della scienza dove studiosi come Kröber hanno formulato l’ipotesi di un programma interdisciplinare di ricerca, definito “science of science”, che prevede appunto momenti di lavoro collettivo di studiosi di varie discipline. Io però concordo con Kröber quando scrive che “sarebbe del tutto erroneo parlare di un semplice inglobamento della storia della scienza nella scienza della scienza (science of science)” (1978, p. 67-68, citato da Kragh, 1987, p. 39). Parafrasando, ritengo che sarebbe erroneo parlare di un semplice inglobamento della storia del design nei *design studies*. L’utilità del confronto non elimina la necessità che ciascuna disciplina, o ciascun settore di studio, sviluppi al suo interno approfondimenti e necessità di coerenza, proprio perché il lavoro collettivo abbia senso e non si disperda nella genericità di troppe passate esperienze interdisciplinari.

Interrogativi finali

Questa è l’introduzione ai lavori di un convegno che, per la sua stessa natura, non prevede conclusioni ma, se possibile, la selezione di nuclei problematici intorno a cui concentrare la ricerca futura. Ciò che a me interessa è quindi proporre, sulla base delle considerazioni fin qui svolte, alcuni interrogativi su questioni che ritengo meritevoli

approfondimento. Per iniziare, mi sembra utile riprendere un concetto già espresso. In quelli che sono definiti 'seminal books' del design (Read, Pevsner, Giedion), con influenza su gran parte degli studi successivi, ciò che appare più datato sono due concetti: la pretesa di cogliere attraverso una definizione la 'struttura oggettiva' del design (ne deriva il fissare con precisione la data di nascita); la pretesa di ricostruirne lo sviluppo storico secondo una logica di continuità (in tal modo la storia diventa essa stessa dimostrazione della verità della definizione).

Come superare questa impostazione? Procediamo per gradi. Prima di tutto a me sembra utile riferirsi ad una ipotesi formulata da Maldonado (1974):

L'industria, in quanto entità astratta e monolitica, è stata il mito del XIX secolo. In realtà, ciò che esiste veramente sono le industrie. È per questo motivo che non c'è un solo industrial design, ma ve ne sono parecchi, molto diversi l'uno dall'altro. La concezione monistica di industrial design dovrà essere sostituita da una pluralistica (p. 144).

Questa ipotesi di lavoro è stata successivamente ripresa da Zorzi (1986), che ha affermato l'impossibilità di continuare a parlare di design in maniera totalizzante laddove non si può non distinguere rispetto ai singoli settori, ai contenuti tecnologici delle differenti tipologie di manufatti, ecc. Vanno poi ricordate le già citate posizioni di De Fusco (1985) circa la stampa come fenomeno di disegno industriale, o quella di Heskett (1990), in particolare sul tessile su cui è d'accordo anche Bologna (1972): con i relativi problemi di retrodatazione rispetto ai termini *a quo* più generalmente condivisi. È possibile allora correlare a questa ipotesi un'altra indicazione, formulata da Tafuri (1979) che, a proposito di architettura, parla di "molti inizi per le nostre molte storie" (p. 5). Una tale impostazione elimina il problema improduttivo della ricerca delle origini, avvicinandosi a quella concezione 'genetica' della storia di cui è sostenitore Le Goff (1977), che scrive: "La storia ha tutto l'interesse a sostituire nella sua problematica l'idea di genesi, dinamica, a quella, passiva, delle origini, che già Bloch criticava" (p. XVI). C'è poi la questione della nozione di continuità nel ricostruire le vicende del design, di tipo storicistico ma anche legata a posizioni epistemologiche invecchiate, come ho in precedenza ricordato, citando Poincaré. Anche a livello scientifico la sostituzione delle teorie genetiche (Prygogine, Thom, ecc.) alle teorie stabiliste fondate sulla continuità, indica la possibilità di lavorare su una combinazione complessa di continuità e discontinuità. Esiste oggi una certa convergenza nel definire l'attuale come una fase caratterizzata dalla dimensione informatico-informativa e dal livello crescente di mondializzazione. Nel definire questa fase si esprimono punti di vista molto diversi, si parli con Toffler (1980) di "terza ondata", si parli di 'postindustriale', o più semplicemente di terza fase della rivoluzione industriale. Non è il caso qui di mettere a confronto le differenze tra queste definizioni. In ogni caso, è generalmente accettata un'articolazione per fasi della vicenda dell'industrializzazione e della mercificazione. Mi sembrerebbe allora utile, per fuoriuscire dal mito della continuità, riformulare una serie di questioni sulla storia del design, definendo con precisione quadri che analizzino e esplicitino le relazioni, di fase in fase, tra momento tecnico-produttivo, cultura progettuale, meccanismi del mercato.

Ciò ci introduce alla questione centrale, quella della definizione di design. Ho già fatto riferimento, a proposito del modello interpretativo del design presente nella *Storia* di De Fusco, a quel modello da più parti proposto per l'arte (e lo si è visto citando Klingender,

Castelnuovo e Burger) che può essere così definito parafrasando appunto Burger (1970): l'universo di discorso in questione è costituito dall'istituzione design, concetto in cui si raccolgono, dal punto di vista della sua istituzionalizzazione sociale, la totalità dei rapporti di produzione, progettazione, distribuzione e ricezione del design, nonché dei modi con cui in una determinata epoca si rappresenta il concetto stesso di design. Questo ultimo aspetto, finora trascurato, a me sembra di grande importanza. Piuttosto che interrogarsi su cosa sia il design, sarebbe certo più utile avviare un lavoro di ricostruzione dei modi e delle norme con cui, nelle varie fasi storiche, il concetto di design si è rappresentato, tenendo conto di come esso implichi anche il definirsi della figura del designer e del suo ruolo. Va ancora aggiunto che con 'ricezione' non si intende solo il consumo delle merci ma altresì la disponibilità all'appropriazione da parte del destinatario, la concretizzazione compiuta dal fruitore che dà vita all'opera, secondo quella proposta che va sotto il nome di 'estetica della ricezione' avanzata dalla scuola di Costanza e da Jauss (1972) in particolare. A me sembra che il concetto di 'istituzione design' non sia solo un'ipotesi storiografica: esso corrisponde al reale affermarsi dell'istituzionalizzazione del design in modo sempre più evidente nella società industriale matura, in riferimento alla progettazione delle merci all'interno di essa. Se ciò è vero, ne deriva che senza tenerne conto è ben difficile oggi, e lo sarà sempre di più in prospettiva, affrontare il discorso sul design. È evidente come il concetto di 'istituzione design' permetta di lavorare operando ricostruzioni storiche riferite ai diversi aspetti che la compongono, sapendo però che ognuno rimanda a un tessuto relazionale più ampio, e che ognuno prevede la possibilità e l'utilità dell'assunzione di altri punti di vista disciplinari.

In questo senso, e ricordando il felice invito di Castelnuovo ad occuparsi di storia del design da storici, può essere utile ricordare quanto stia avvenendo nel campo delle discipline storiche, e in generale nell'ambito delle cosiddette 'scienze umane'. Qui nella ricerca è sempre in maggiore sviluppo la tendenza a impostazioni multi-disciplinari, se non addirittura post-disciplinari, per usare la terminologia di Ferrarotti (19 settembre 1993), che parla con ottimismo della collaborazione che si va instaurando tra le scienze sociali, con tendenza a concepire la storia "come storia 'cubista', ossia a concepire il racconto storico come un racconto che si muove e coinvolge una molteplicità di piani" (p. 23). Questa è in definitiva la prospettiva verso la quale deve muoversi, a mio avviso, la storia del design.

Oggi, nella contraddizione tra mondializzazione e culture locali, si rileva l'inadeguatezza della cultura del design e di entrambe le sue tradizioni, che pure tendono a fondersi acriticamente, e che sono così schematicamente riassumibili: quella europea, che ha alla base la tradizione intellettuale delle libere professioni, e quella americana, legata sin dagli inizi non solo alla produzione ma alla comunicazione e al mercato (si ricordi che Teague e Loewy cominciarono come illustratori e grafici pubblicitari, Dreyfuss come scenografo, ecc.). Per concludere, quindi, a me sembra che l'importanza dello sviluppo degli studi storici, e dell'insegnamento della storia del design, sia oggi assolutamente crescente, in una fase in cui i designer sono sempre più spinti ad operare in quello che Maldonado (1976) definisce "stato di sonnambulismo professionale" (p. 72). In questo senso è sempre Maldonado a ricordarci, citando Bloch, che bisogna "comprendere il passato mediante il presente" ma, insieme, che "l'incomprensione del presente nasce fatalmente dall'ignoranza del passato" (Maldonado, 1987, p. 110).

Il testo è una trascrizione - aggiornata unicamente per quanto riguarda l'adeguamento alle norme redazionali della Rivista - del testo pubblicato in: Pasca, V., Trabucco, F. (1995). *Design: storia e storiografia. Atti del 1° Convegno internazionale di studi storici sul design (Milano 1991)*. Esculapio: Milano.

Bibliografia

- Argan, G. C. (1957). *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Einaudi.
- Bologna, F. (1972). *Dalle arti applicate all'industrial design. Storia di un'ideologia*. Bari: Laterza.
- Branzi, A. (1984). *La casa calda. Esperienze del Nuovo Design italiano*. Milano: Idea Books.
- Burdek, B. E. (1991) *Design: Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*. Koln: DuMont Buchverlag.
- Burger, P. (1990). *Teoria dell'avanguardia*. Torino: Bollati Boringhieri. (Pubblicato originariamente nel 1974).
- Castelnuovo, E. (1985). *Arte, industria, rivoluzioni*. Torino: Einaudi
- Castelnuovo, E. (a cura di). (1991). *Storia del disegno industriale*. (Volumi 1-3). Milano: Electa.
- De Fusco, R. (1976). *Le Corbusier designer. I mobili del 1929*. Milano: Casabella.
- De Fusco, R. (1985). *Storia del design*. Bari: Laterza.
- Dilnot, C. (1989). The state of design history. In V. Margolin (a cura di), *Design Discourse. History, theory, criticism* (pp. 213-232). Chicago: University of Chicago Press.
- Dorfles, G. (1972). *Introduzione al design industriale*. Torino: Einaudi. (Pubblicato originariamente nel 1963 con il titolo *Il disegno industriale e la sua estetica*).
- Ferrarotti, F. (19 settembre 1993). Biografia fonte di storia. *Il Sole 24 Ore*. 23.
- Feyerabend, P. K. (1970). *Contro il metodo*. Milano: Feltrinelli.
- Fortini, F. (1984). Avanguardia. In *Enciclopedia Europea*. (Vol. I, p. 895-897) Milano: Garzanti.
- Fossati, P. (1972). *Il design in Italia*. Torino: Einaudi.
- Frateili, E. (1983). Ulteriori considerazioni attinenti al "design". *Hinterland*, 26, 12-14.
- Frateili, E. (1989). *Continuità e trasformazione. Una storia del disegno industriale italiano. 1928-1988*. Milano: Alberto Greco editore. (Pubblicato originariamente nel 1983 con il titolo *Una storia del disegno industriale italiano 1928-1981*).
- Giedion, S. (1967) *L'era della meccanizzazione*. (M. Labò, Trad.). Milano: Feltrinelli. (Pubblicato originariamente nel 1948).
- Giedion, S. (1928). *Bauen in Frankreich. Eisen und Eisenbeton*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.
- Gregotti, V. (1982). *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*. Milano: Mondadori Electa.
- Hempel, C. G. (1989). *Oltre il positivismo logico*, Roma: Armando.
- Heskett, J. (1990) *Industrial design*. (A. Giorgetta, Trad.). Milano: Rusconi.
- Jauss, H. R. (1985). *Apologia dell'esperienza estetica*. Torino: Einaudi. (Pubblicato originariamente nel 1972).

-
- Klingender, F. D. (1972). *Arte e rivoluzione industriale*. Torino: Einaudi.
- Kröber, G. (1978). Wissenschaftswissenschaft und Wissenschaftsgeschichte - zu den Grundlagen ihres Zusammenhangs. *Zeitschrift für Geschichte der Naturwissenschaft, Technik und Medizin*, 15, 63-89.
- Kragh, H. (1987). *Introduzione alla storiografia della scienza*. Bologna: Il Mulino.
- Le Goff, J. (1977). *Storia e memoria*. Torino: Einaudi.
- Lord Kames. (1762). *Elements of criticism*. (Volumi 1-3). Edimburgh: Kincaid & Bell.
- Maldonado, T. (1974). *Avanguardia e razionalità*. Torino: Einaudi.
- Maldonado, T. (1976). *Disegno industriale: un riesame*. Milano: Feltrinelli.
- Maldonado, T. (1984). Ulm rivisitato. *Rassegna*, 19, 5.
- Maldonado, T. (1987). *Il futuro della modernità*. Milano: Feltrinelli.
- Mang, K. (1982) *Storia del mobile moderno*. (S. Venuti, Trad.). Bari: Laterza. (Pubblicato originariamente nel 1978).
- Margolin, V. (a cura di). (1989). *Design Discourse*, Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Messina, M. G. (1984). Psicologia associazionistica ed architettura: il contributo di Lord Kames. *Ricerche di storia dell'arte. Architettura e società nel secolo dei lumi*, 22, 37-42.
- Pera, M. (1989). Omaggio a Peter. In C. G. Hempel. *Oltre il positivismo logico* (pp. 9-12). Roma: Armando.
- Pevsner, N. (1937). *An inquiry into industrial art in England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pevsner, N. (1945). *I pionieri del movimento moderno, da William Morris a Walter Gropius*. (G. Dorfles, Trad.). Milano: Rosa e Ballo. (Pubblicato originariamente nel 1936).
- Pulos, A. J. (1986). *American design ethic. A history of industrial design to 1940*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Quintavalle, A. C. (1983). *Enzo Mari*. Catalogo della mostra. Parma: Csac.
- Read, H. (1962). *Arte e industria. Fondamenti del disegno industriale*. (G. Baracco, Trad.). Milano: Lerici. (Pubblicato originariamente nel 1934).
- Scalvini, M. L., & Sandri, M. G. (1984). *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion*. Roma: Officina Edizioni.
- Tafuri, M. (1981). Lettera. *Op. Cit.*, 51, 83-85.
- Tafuri, M., & Dal Co, F. (1979). *Architettura contemporanea*. (Volume 1) Milano: Electa.
- Toffler, A. (1987). *La terza ondata*. (L. Berti, Trad.). Milano: Sperling & Kupfer. (Pubblicato originariamente nel 1980).
- Tonelli Michail, M. C. (1987). *Il design in Italia. 1925-1943*. Roma-Bari: Laterza.
- Varela, F. J. (1992). *Un know-how per l'etica*. Bari: Laterza.
- Wingler, H. M. (1972). *Il Bauhaus*. Milano: Feltrinelli.
- Marcuse, H. (1968). La tolleranza repressiva. In P. R. Wolff, B. Moore & H. Marcuse (a cura di), *Critica della tolleranza* (pp. 77-105). Milano: Einaudi. (Pubblicato originariamente nel 1965).
- Zorzi, R. (1986). Forma come comunicazione. *Alfabeta*, 88, III-IV.

NOTE (↵ returns to text)

1. Argan, G. C. (1957). *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Einaudi. Tra gli altri studi di questo tipo, si può citare la serie di monografie dedicate ai 'maestri' (Le Corbusier, Mackintosh, Rietveld, Gaudi, Mies van der Rohe, Hoffmann) che appaiono tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta. Tra gli altri, si veda: De Fusco, R. (1976) *Le Corbusier designer. I mobili del 1929*. Milano: Casabella.↵
2. Dorflès aveva già pubblicato nel 1963 *Il disegno industriale e la sua estetica*, di cui il volume del 1972 rappresentò l'edizione riveduta e ampliata.↵
3. Rivisto e ampliato con un capitolo dedicato agli anni Ottanta e una nuova documentazione iconografica, il libro di Frateili è stato ripubblicato nel 1989 con il titolo *Continuità e trasformazione. Una storia del disegno industriale italiano. 1928-1988*. Milano: Alberto Greco editore.↵
4. All'epoca del *I Convegno Internazionale di Studi Storici sul Design* era imminente la pubblicazione del terzo volume.↵
5. Si veda, ad esempio: Tonelli Michail, M. C. (1987). *Il design in Italia. 1925-1943*. Roma-Bari: Laterza.↵
6. A tal proposito si veda anche: Mang, K. (1982) *Storia del mobile moderno*. (S. Venuti, Trad.). Bari: Laterza. (Pubblicato originariamente nel 1978).↵
7. Si veda Margolin, V. (a cura di). (1989). *Design Discourse. History, theory, criticism*. Chicago, IL: University of Chicago Press. Si vedano in particolare gli scritti di Margolin, *Introduction* e *Postwar Design Literature: A Preliminary Mapping*, e quello di Dilnot, *The State of Design History*.↵
8. Si consulti, ad esempio: Burdek, B. E. (1991) *Design: Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*. Köln: DuMont Buchverlag. Nella bibliografia, ad eccezione della *Storia* di Gregotti (1986), sono assenti tutti i libri di autori italiani fin qui citati. Nel libro di Heskett (1990), l'eccezione questa volta è costituita dal *Disegno industriale e la sua estetica* di Dorflès (1963).↵
9. A tal proposito si vedano: Klingender, F. D. (1972). *Arte e rivoluzione industriale*. Torino: Einaudi; Castelnuovo, E. (1985). *Arte, industria, rivoluzioni*. Torino: Einaudi, in particolare le pp. 16-17 dove, con riferimento all'arte, si parla dei "problemi della produzione, della distribuzione e della ricezione"; il già citato testo di Burger (1990), in particolare le pp. 17-18 e 28.↵
10. Altri dissentono: ad esempio De Fusco contesta il concetto di 'narrazione', ribadendo l'essere la nozione di 'movimento moderno' un artificio storiografico. Ciò che però andrebbe indagato è quanto tale artificio risulti ancora utile e fecondo per lo sviluppo degli studi, nel nostro caso, nel campo del design.↵
11. Tutto il libro è prezioso per l'approfondimento del dibattito sulla storia e sulla storiografia, in particolare la *Prefazione*.↵

