

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche

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

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

VOL. 6 / N. 11
DICEMBRE 2018

I "CLASSICI" DELLA
STORIA DEL DESIGN

RILETTURE FRA PROGETTO
DELLA STORIA E STORIA
DEL PROGETTO

ISSN

2281-7603

PERIODICITÀ

Semestrale

INDIRIZZO

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

SEDE LEGALE

AIS/Design
via Cola di Rienzo, 34
20144 Milano

CONTATTI

journal@aisdesign.org

WEB

www.aisdesign.org/ser/

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche

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

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

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

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

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

ART DIRECTOR Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

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

I “CLASSICI” DELLA STORIA DEL DESIGN IN ITALIA

Fiorella Bulegato, Università luav di Venezia

Orcid id 0000-0003-0455-4425

Dario Scodeller, Università degli Studi di Ferrara

Orcid id 0000-0001-8711-389X

Carlo Vinti, Università di Camerino

Orcid id 0000-0003-0251-4534

PAROLE CHIAVE

classici, Editoriale, storia del design

D'un classico ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima.

D'un classico ogni prima lettura è in realtà una rilettura.

Italo Calvino, 1981

Il numero 11 di *AIS/Design. Storia e Ricerche* propone la rilettura critica di alcuni testi “classici” della storia del design pubblicati fra gli anni settanta del Novecento e i primi anni duemila che abbiamo ritenuto particolarmente significativi per la metodologia di ricerca, la forma di scrittura adottata e la rilevanza degli argomenti affrontati. Si tratta di volumi editi in Italia, che hanno contribuito a formare l’idea stessa di storia del design nel nostro paese e sono considerabili, a nostro avviso, un punto di partenza per la costruzione di una storiografia nazionale della disciplina (con la sola eccezione finale - il testo *Are we human? Notes on an archaeology of design* pubblicato dalla zurighese Lars Müller).

Gli autori che li hanno riletti e reinterpretati - alcuni su nostro invito, altre scelti dalla call - si sono cimentati su un doppio registro critico: la ricostruzione del “progetto storico” sotteso all’opera analizzata, ovvero ciò che l’autore si propone di scrivere e le ragioni per cui lo scrive, e al contempo, l’individuazione delle motivazioni per cui l’opera può definirsi un “classico”.

Innanzitutto va rilevato, infatti, che le riletture qui pubblicate sono frutto - oltre che di un confronto con altri testi dei medesimi autori - della ricerca della relazione fra le opere analizzate e le fonti secondarie, in particolare con le ulteriori storie del design precedenti o coeve, e di approfondimenti sulle fonti primarie: si vedano, il ricorso alle testimonianze orali degli stessi autori (come fanno Elena Dellapiana e Monica Pastore) o il recupero di documenti dagli editori (come fa Dario Scodeller). Uno “scavo” indispensabile per ricostruire il rapporto fra l’autore e i materiali indagati, siano essi testuali o iconografici, per riformulare gli interrogativi che egli ha posto idealmente a questi documenti, per rintracciare le convinzioni, le idee (e le ideologie), per svelare i discrimini critici adottati nel selezionare ed elaborare i contenuti proposti dal testo.

Tale lavoro storico di ricostruzione del “progetto” dei volumi fa emergere da un lato le indicazioni relative alla formazione, alla metodologia e agli obiettivi degli autori; dall’altro il significato assunto dall’opera nel contesto in cui fu pubblicata e l’accoglienza critica riservatele nel tempo (si vedano Marco Sironi, Dellapiana e Scodeller). D’altra parte evidenzia i debiti che l’elaborazione più generale di una storia del design ha nei confronti di altri approcci agli studi storici: da quelli provenienti dagli ambiti dell’arte e delle arti applicate a quelli individuabili nell’architettura.

Per quanto riguarda, invece, la richiesta di rintracciare le motivazioni per cui i volumi possono essere qualificati come dei “classici”, le riletture pubblicate provano a indagare i motivi della permanenza del valore di queste opere fino ai giorni nostri chiarendo le ragioni della loro fortuna editoriale o del loro oblio (si veda, in particolare, Sironi) così come i nuovi significati acquisiti nel rileggerle oggi.

Si muovono, perciò, all’interno delle due “definizioni” che indicammo lanciando il numero. La prima elaborata da Italo Calvino il quale, riferendosi alla letteratura, ha sostenuto l’utilità dei classici in ragione della loro natura formativa. I “classici” - per Calvino - sono “formativi nel senso che danno una forma alle esperienze future, fornendo modelli, [...] termini di paragone”. La natura di classico, inoltre, si costruisce sulla sua capacità di stratificare conoscenze “portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume”. È legata alla capacità di sollecitare discorsi critici, rimanendone indenne, poiché “è un’opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso”. Secondo Calvino perciò “È classico ciò che tende a relegare l’attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno. È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l’attualità più incompatibile fa da padrona” (Calvino, 1981).

La seconda riprendeva invece un intervento tenuto da Umberto Eco nel 2002 all’Università di Bologna, organizzato dal Centro studi “La permanenza del classico”, in cui definiva i classici dei sopravvissuti e, riferendosi al “canone” - quell’insieme di testi che ciascuno ritiene fondamentale per la propria cultura - rifletteva sul fatto che i classici sono il risultato della doppia azione della memoria: conservazione e filtraggio (Eco, 2002). Si tratta di due virtù della memoria che possiedono il medesimo valore, perché, anche se il filtraggio viene costantemente contestato, è possibile sempre recuperare le cose lasciate da parte o dimenticate, ovvero inserire nel “canone” opere precedentemente non considerate degne di appartenervi. Il “canone” si configura pertanto come un insieme di opere con un nucleo costante e una periferia che si arricchisce continuamente. In più, anche se la selezione fosse frutto di casualità, i classici hanno dato forma alla nostra cultura e perciò sono fondamentali per capire come pensiamo, da dove arrivano le nostre idee.

Siamo consapevoli che da questo nostro “canone” della storia del design in Italia siano rimasti esclusi titoli significativi su vicende nazionali e internazionali - come *La storia del prodotto industriale: Italia 1860-1980* di Vittorio Gregotti (Electa, 1982) o la trilogia sulla *Storia del disegno industriale*, curata da Enrico Castelnuovo (Electa, 1989-91) -, traduzioni importanti adottate a livello universitario - come *Tipografia moderna. Saggio di storia critica* di Robert Kinross (Stampa Alternativa, 2005) -, oppure testi che avrebbero potuto allargare il campo d’indagine - uno per tutti, il numero 10 di “Rassegna” dedicato agli *Allestimenti* (1982). E potremmo continuare.[1]

Tuttavia, per quanto il lavoro delinea un “canone” provvisorio – e voglia costituire solo l’inizio di una ricerca e di una riflessione che contiamo di poter far avanzare con un numero successivo – esso si propone di mettere in rilievo in quale misura il nostro approccio alla storia del design provenga da quei testi (indipendentemente dall’averli o meno letti), perché essi costituiscono il tessuto di pensiero, di riflessioni critiche, di elaborazione di fonti, sviluppatosi in Italia attorno a questo ambito della storia e trasmesso nel tempo in vari modi.

Che noi concordiamo o meno con quelle storie e le loro tesi, che le consideriamo o meno capaci di interpretare la contemporaneità, non possiamo non riconoscerne il valore per la strutturazione della cultura del progetto e della nostra particolare disciplina storica; spesso anche per l’attualità dei contenuti e la freschezza delle riflessioni che molti di questi studi ancora propongono.

Per quanto Rosa Te Velde evidenzia nel suo saggio i limiti e le distorsioni della centralità culturale occidentale, poter contare su un repertorio di classici è una delle fortune della nostra eredità culturale. Scrive Eco in proposito: “Rimango sempre esterrefatto di fronte a certi pensatori d’oltre oceano, culturalmente sradicati, dalle bibliografie che non riportano se non libri pubblicati nell’ultimo decennio, che elaborano una certa idea, e spesso la sviluppano male, senza sapere che una idea analoga era stata sviluppata meglio mille anni fa (o che già mille anni fa si era dimostrata sterile)”. (Eco, 2000)

Dunque un “canone” aperto, disponibile ad accogliere contributi di rilettura di altri testi, che potrebbe costituire una rubrica specifica di *AIS/Design. Storia e Ricerche*, utile a tenere presente un fatto importante quanto poco considerato nella scrittura storica: che essa costruisce sempre un proprio “canone” di autori e oggetti da indagare o escludere. La selezione di materiali e il loro discrimine – che è critico e libero – porta a una sostanziale identità tra storia e critica storica, poiché gli storici, comprendendo (*enkrithentes*) ed escludendo (*ekkrithentes*) dalla loro considerazione, decidono in sostanza ciò di cui parlare e ciò che cadrà nell’oblio.

D’altro canto, questa operazione di storiografia critica del design che si è proposta di indagare anche il contesto di studi, le motivazioni, le metodologie d’indagine degli autori sottesi alla scrittura delle opere, comportava anche il duplice rischio implicito in ogni azione di riattualizzazione: dare maggiore rilievo ai significati che le opere hanno per noi oggi di quello che avevano quando furono pubblicate (per gli autori e i loro contemporanei) e/o perdere di vista, mettendo al centro i metodi di ricerca e le forme della scrittura storica, la relazione con l’oggetto dell’indagine, e cioè il design considerato come fenomeno culturale, sociale, economico-produttivo, e soprattutto come progetto. Ciò pone, parallelamente, un altro quesito, a cui non pare facile rispondere, che riguarda non chi scrive ma chi legge la storia del design, ovvero a quali esigenze rispondevano i libri quando sono stati scritti. Una risposta a tale questione è proposta dalla Pastore che riconduce la genesi dell’*abecedario* di Sergio Polano e Pierpaolo Vetta al desiderio degli autori di estendere il pubblico dei fruitori. Perché, se da un lato è importante aver chiaro quali siano state le motivazioni e comprendere quale fosse il reale “oggetto” dell’indagine storica, dall’altro sarebbe utile capire chi fossero allora i lettori di tali storie e chi sono oggi quelli delle nostre. In altre parole, per chi scriviamo.

Proposte in ordine di data di pubblicazione del “classico” che adottano, le riletture pubblicate si snodano a partire dal 1972. Se non sono sufficienti a delineare una fisionomia della storia del design in Italia, esse sono significative per rilevare in ciascuna quelli che Renato De Fusco ha definito “artifici storiografici” - ricorda la Dellapiana nella sua rilettura -, ovvero i dispositivi analitico-narrativi che permettono di risolvere problemi storici, ricorrendo anche ad altre discipline, riconducendo (e riducendo) materiali vastissimi ed eterogenei a unità. Due le opere analizzate edite nel 1972, l’una per Einaudi e l’altra per Laterza.

Alla prima, *Design in Italia (1945-72)* di Paolo Fossati, critico dell’arte fra i primi ad affrontare le vicende nazionali, ci introduce Sironi. Stampato mentre Gregotti elaborava l’embrione di quella che sarebbe stata la sua storia del design (pubblicata sul catalogo della mostra *Italy: the New Domestic Landscape* del 1972 e a puntate su *Casabella*), il libro è espressione della singolare figura dell’autore e della sua particolare visione critica. Scelti dieci progettisti - tutti vivi al tempo - Fossati delinea una storia venticinquennale sulla quale ha probabilmente una prospettiva troppo breve e si trova a lavorare su una materia viva più con gli strumenti del critico militante che con quelli dello storico dei tempi lunghi. È uno stare quasi dentro la storia per coglierne il disegno. Il suo “metodo” perciò - ci avverte Sironi - è fluido, per nulla distaccato dall’oggetto della trattazione; non è remissivo nei confronti della versione “ufficiale” (già forse accademica) della storia e, soprattutto, non è assolutamente fiducioso riguardo alla “neutralità” dell’operazione che conduce. Questa consapevolezza critica sui limiti della propria operazione storica, lo portano a toccare alcune questioni rilevanti e a svelare alcuni falsi miti.

La seconda opera *Dalle arti minori all’industrial design* è l’oggetto d’indagine di Scodeller che, ricostruendo la formazione e le caratteristiche della metodologia storica di Ferdinando Bologna nonché il contesto culturale e politico in cui l’opera nasce, affronta la questione della sua attualità critica. Il testo viene ripercorso evidenziando il valore e i limiti delle sue analisi, alla luce dei commentatori a lui contemporanei e successivi. Il carattere di “classico” della storia del design viene illustrato proponendo una riflessione sul rapporto tra critica e ideologia e avvertendo sull’assenza solo apparente di posizioni ideologiche nelle storie contemporanee del design.

Dellapiana rilegge *La Storia del design* di Renato De Fusco, edita da Laterza nel 1985 (e le successive edizioni), sulle cui pagine si sono formate generazioni di studenti, inserendola nel pluridecennale percorso di elaborazione storico-critica ma anche professionale dello studioso partenopeo. Avvalendosi della fonte diretta dell’autore, Dellapiana inizia la disamina dalla fondazione nel 1964 della rivista *Op. cit.* e, passando per i volumi *Architettura come mass-medium* (1967), *Storia dell’architettura contemporanea* (1974), *Storia dell’arte contemporanea* (1983), approda alla *Storia dell’arredamento* (1985) e alla coeva *Storia del design*. L’autrice sottolinea la circolarità degli interessi di De Fusco e rintraccia una delle chiavi di lettura in *Architettura come mass-medium: note per una semiologia architettonica*. Assimilata l’architettura e le discipline del progetto a un sistema comunicativo, la novità dell’approccio di De Fusco è nell’intuizione che il sistema produzione-consumo, analogo alla linea comunicativa emittente-ricevente (mutuata dalla semiotica), “permette di sovrapporre e mettere in relazione tra loro ambiti abitualmente separati come quelli delle arti, dell’architettura, della decorazione e - infine - del design, come parti di un complesso sistema linguistico”.

Il design rappresenterebbe, in questo senso, una delle varianti di linguaggio di una più generale storia dell'architettura contemporanea, mentre il fortunato artificio storiografico definito il "quadrifoglio" - progetto, produzione, vendita, consumo - serve a De Fusco per interpretarlo in chiave fenomenologica, definendo l'oggetto di studio della storia e, al contempo, allargando il terreno d'indagine, come dimostra occupandosi della stampa tipografica nel capitolo introduttivo.

Nel caso della rilettura di Isabella Patti dedicata al volume *Il design è un pipistrello: 1/2 topo e 1/2 uccello*, raccolta di saggi di Giovanni Klaus Koenig, scritti fra la fine del decennio settanta e il 1990, pubblicata la prima volta dal Gruppo Editoriale Fiorentino nel 1991 a due anni dalla morte, ad emergere è l'approccio semiotico e non strettamente storico alle vicende del design (da qui la collocazione nella sezione "Palinsesti" di questo numero della rivista). Come l'autrice sottolinea rivedendo questi scritti, l'oggetto d'indagine prediletto da Koenig sono infatti le questioni linguistiche e comunicative collegate alla funzione degli spazi architettonici e all'uso degli oggetti che analizza applicando una metodologia basata sulla ricostruzione nel tempo dei loro significati. Architetto, storico, critico, didatta nei campi dell'architettura e del design, Koenig attraverso un originale mix di curiosità intellettuali, capacità linguistiche e schiettezza delle espressioni - fino all'utilizzo dell'aneddotica popolare -, è interessato pertanto a recuperare la storia dei singoli oggetti o delle loro sequenze formali per individuare dei "codici" ricorrenti ancora validi nella contemporaneità. Lo scopo, non ultimo, è quello di far comprendere il valore pratico ma anche simbolico, sociologico ed estetico degli artefatti e di diffondere un approccio etico al progetto, mettendo in guardia dal rischio di un design autoreferenziale e inserendosi nel dibattito che caratterizza il periodo dei suoi scritti.

Con la riflessione su *abecedario*, volume Electa pubblicato nel 2002, la Pastore ricostruisce l'intera vicenda legata alla genesi e alla pubblicazione del libro nell'ambito della collaborazione autoriale tra uno storico come Sergio Polano, un grafico come Pierpaolo Vetta e un direttore editoriale come Francesco Dal Co, chiarendone i differenti significati sul piano storiografico, didattico e divulgativo. Nonostante Polano abbia sottolineato come non si tratti di un vero libro di storia della grafica del Novecento, con sotteso un progetto omogeneo d'indagine, ma, come nel caso precedente, di un'antologia di saggi (alcuni dei quali già editi sulla rivista *Casabella*), *abecedario* ha finito con l'affermarsi come "classico", molto richiesto, letto, studiato e diffuso, in virtù di diversi fattori: la forma editoriale progettata da Vetta, il progetto storico basato su "episodi" salienti e paradigmatici, lo stile di scrittura di Polano, ricco di intenzionalità critica quanto di utili informazioni, e non ultima l'originalità dei materiali iconografici. Alla sua fortuna editoriale (compresa la traduzione in inglese e le, finora, sette edizioni) hanno poi contribuito anche altri fattori di contesto - esaminati dall'autrice - come la maturazione delle riflessioni sulla disciplina del graphic designer, il riconoscimento dell'allargarsi degli ambiti di lavoro del progettista, l'esistenza di un pubblico sempre più vasto dovuto allo sviluppo dei corsi di laurea universitari in design, in cui, fra l'altro sono impegnati sia Polano sia Vetta a Venezia.

Nella rilettura di un'altra raccolta di saggi sul design elaborati da Giulio Carlo Argan tra gli anni cinquanta e sessanta, *Progetto e oggetto*. Scritti sul design, pubblicato da Medusa nel 2003, Vincenzo Cristallo si impegna inizialmente in un chiarimento del rapporto tra il design e le numerose "materie" interessate dall'azione critica di Argan come storico dell'arte che, oltre all'arte classica e contemporanea, comprendono l'architettura, l'urbanistica, la comunicazione visiva, fenomeni di estetica, di costume, moda ed educazione artistica. L'unità di fondo della sua opera è assicurata da una metodologia che permetteva una visione sinottica, allo stesso tempo storica, critica, politica e sociale, facilitandogli lo studio delle relazioni tra le cose, alla base della storia dell'arte, e le idee, costitutive della storia del pensiero. Per spiegare la sfida che Argan ha accettato nel corso della sua vita intellettuale, Cristallo individua alcune tappe: la ricerca di una definizione fin dagli anni cinquanta di un'"estetica industriale", fattore estetico riprova della positività e creatività della produzione industriale e del suo interesse sociale; la soluzione dell'ambiguità e della sovrapposizione tra il lavoro dell'artista e quello del designer, quest'ultimo legato al fare e non più al contemplare; la previsione negli anni sessanta della crisi del design all'interno della più generale crisi dell'arte. E in sostanza ci fa partecipi, interpretando i suoi scritti, di un umanesimo che cerca di risolvere, accogliendole, le contraddizioni poste dalla tecnica e dall'industria mantenendo fermo, nel metodo, il ricorso alla vigile e lucida razionalità.

Infine, nella rilettura di *Are we human? Notes on an archaeology of design*, pubblicato dalla zurighese Lars Müller nel 2016, Rosa te Velde sostiene la tesi che, nonostante l'edizione recente, il libro possa essere considerato un "classico" in quanto fa riferimento al consolidato "canone" della storia del design occidentale. Analizzando il punto di vista studiosi post-coloniali come Sylvia Wynter, Walter D. Mignolo e Madina Tlostanova, Te Velde invita al costante riesame del punto di vista culturale da cui la storia è osservata e scritta e a una sfida del "canone" imposto dai classici, al fine di smantellare quello sguardo normativo continuamente riprodotto attraverso l'eurocentrismo e l'universalismo.

Due recensioni chiudono il numero.

In una, approfittando della donazione alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia dell'archivio di lavoro di Ettore Sottsass jr, si riflette sul tema della digitalizzazione dei patrimoni storici. Nell'altra, si prova a ricostruire la vicenda attuale del museo del design a Milano che vede confrontarsi una possibile nuova versione del Triennale Design Museum e il costruendo Museo del Compasso d'oro ADI.

Riferimenti bibliografici

- Calvino, I. ([1981], 1995). *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.
- Il design e la sua storia* (2013). Atti del I Convegno dell'Associazione italiana degli storici del design. Milano, Triennale di Milano, 1-2 dicembre 2011. Milano: Lupetti.
- Eco, U. (2000). *Brani scelti: La bustina di Minerva*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2002). *Perché i classici*. In R. Martinelli (trascrizione a cura di) dell'incontro in margine al volume *Di fronte ai classici. A colloquio con i greci e i latini*, a cura di I. Dionigi, Milano, Bur 2002.
- Università degli Studi di Bologna, Centro studi "La permanenza del classico", Dipartimento di filologia classica e medioevale, Aula Magna di Santa Lucia, 9 ottobre. Disponibile presso <http://www.raoulmartinelli.it/2018/10/18/58/> e in versione video presso <https://www.youtube.com/watch?v=EJnbpWnMbD0> [28 dicembre 2018].
- Dalla Mura, M., & Vinti, C. (2013). *A Historiography of Italian Design* (pp. 35-55). In G. Lees-Maffei, K. Fallan (a cura di), *Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design*. London-New York: Bloomsbury.
- Pasca V., & Trabucco, F. (1995) (a cura di). *Design: storia e storiografia*. Atti del I Convegno internazionale di studi storici sul design. Milano, Politecnico di Milano, 1991. Bologna: Società editrice Esculapio.

NOTE

1. Per approfondire le caratteristiche della storiografia italiana sul design si vedano Pasca & Trabucco, 1995; *Il design e la sua storia*, 2013; Dalla Mura & Vinti, 2013.↵

Saggi

PER UNA STORIA DALL'INTERNO. SU "IL DESIGN IN ITALIA" DI PAOLO FOSSATI

Marco Sironi, Università degli Studi di Sassari
Orcid id 0000-0002-3774-1596

PAROLE CHIAVE

anni settanta, Critica e storia, Critics and history, Design and arts, design e arti, design italiano, Italian design, ruolo e figura, Seventies, 'role' and 'figure'

La rilettura de *Il Design in Italia* di Fossati è volta a riaprire il confronto con un libro generoso, seminale. Tra i primi ad aver tentato una storia e un'individuazione del design *italiano*, quel lavoro ci si presenta oggi come "classico rimosso", obliato o assente. Libro "difficile" è stato detto, per lo "stile", e per l'intreccio inseparabile di indagine storica e interpretazione critica, che fa vacillare la pretesa di una Storia "oggettiva". Senza farsi commento puntuale, questo saggio ne ripercorre il testo (e le immagini) trasversalmente, per rintracciarne le linee portanti: per comprenderne l'intima costruzione, le insistenze, gli intenti. A partire dall'antinomia di *ruolo e figura* del designer, risale alle ragioni e alle urgenze da cui il libro muove. Fino a metterne a fuoco la "presa" - e la sottile implicazione *etica* - sul *presente* di ieri e di oggi. Restituendo quel *fare-pensare* che è il design al centro del panorama contemporaneo delle arti.

*Vi è un futuro perché noi ci orientiamo diversamente nel passato,
la possibilità del futuro è aperta da una nuova possibilità del passato.*
Carlo Sini

*Nessuno spettacolo va in scena per essere solo contemplato,
nessun museo raccoglie passivamente le sue mercanzie,
né un libro le proprie immagini.*
Paolo Fossati

*[...] una scienza della storia che non abbia più come oggetto
un groviglio di puri dati di fatto, bensì quel gruppo definito di fili
che rappresenta la trama di un passato nell'ordito del presente.*
Walter Benjamin

1. Storia critica e critica della storia

Esistono certo, per la ricerca storico critica, delle zone in cui è più difficile spingere lo sguardo: dove gli scorci di ogni presa visione, nell'accogliere i tratti che affiorano, sembrano sul momento restituire soltanto immagini già note, tratti fissati dal comune accordo. Ma sono zone in cui, ad avventurarsi davvero, ci si accorge che non è mai "tutto in ombra o tutto in luce"; che quei tratti dati per acquisiti si fanno inconsistenti e sfuggono alla riduttività della presa - costituiscono piuttosto un groviglio di cui è arduo discriminare i fili.

Allora occorre trascogliere e ricostruire, ridelinearli quei fili, schivando la semplificazione di una razionalizzazione riduttiva: si tratta, al contrario, di giocare l'azzardo di una rilettura complessa, che è interpretazione e implicazione *critica*, oltre che vaglio filologico dei documenti. A una simile posizione "è richiesto misurarsi con uno scacco che è contemporaneamente scacco e riuscita" come scriveva Paolo Fossati nel libro che precede immediatamente questo *Design in Italia (1945-1972)* [1] e che toccava gli anni dell'astrattismo italiano tra le due guerre, un altro di questi terreni poco arati. Al *Design* di Fossati si riconosce ancora una certa priorità di tempi: il merito almeno di aver affrontato tra i primi - tempestivo, (in)attuale, anticipatore - il problema di una storia del design in Italia. [2] Perché il libro è uscito sul finire del 1972, in parallelo con le puntate della "ID Story" di Vittorio Gregotti che, tra ottobre e dicembre (Gregotti, 1972), compaiono su una *Casabella* impegnata a divulgare puntualmente i materiali della mostra *Italy: the New Domestic Landscape* appena conclusa al MoMA.

Ma quella di Gregotti è proprio un'altra storia, più lineare, più maneggevole strumento per gli addetti ai lavori: testo che rivendica in apertura la necessità di "particolare prudenza critica e specialissimo metodo di approccio" per un'operazione storica sul tema del design, e che affronta il periodo in esame (Italia, dal 1945 a oggi) col cauto programma di parlarne "generalmente in termini molto tradizionali".[3]

Quella prudenza e quella linearità mancano a Fossati, allora trentaquattrenne critico d'arte con base a Torino, letterato, già editor presso Einaudi, che si avvia a diventare personaggio singolare, rilevante e mal tollerato, apprezzato sì ma a latere - figura di intellettuale "mal temperato", [4] e dunque poco gradito laddove vigano regole, codici rigidi, rigide discipline di sistema. Gli mancano prudenza e chiarezza - quel certo tipo di chiarezza che si vorrebbe a garanzia di un'assimilazione svelta, alla prima lettura; quell'esposizione pronta da volgere all'impiego immediato, adatta a porre categorie stabili e riferimenti senza equivoco. E però quelle mancanze sono la sua forza: perché l'atteggiamento critico - il "metodo", se si vuole - che Fossati frequenta è assai più fluido e meno distaccato dalle cose di cui tratta; niente affatto remissivo verso le convenzioni dell'Accademia; per niente fiducioso rispetto la neutralità dell'operazione che conduce, meditando e scrivendo, come dei dati che di volta in volta rintraccia e sottopone allo sguardo. E per questo, però, arriva a toccare i nodi delle questioni che si acquattano nelle zone dei falsi miti, e ad allargarli, serbandone tutto il chiaroscuro che è il riflesso della loro vitalità e attualità negli occhi dell'interprete.

Con Fossati non si tratta di pervenire a un vedere distaccato, oggettivo, semplificatorio, ma di affrontare un esercizio di penetrazione - di compiere un percorso di *attraversamento* nella densità della storia. Si tratta di disporsi al lavoro storico critico accettando di vivere di persona quell'implicazione che sola può rivelare, *da dentro l'intreccio delle linee da decifrare*, una qualche configurazione illuminante, un qualche disegno sostanziale. Ed è, la sua, un'implicazione quasi fisica con l'oggetto di indagine - che ne denota il lavoro di soggetto attivo, che quell'oggetto costruisce nel mentre ne scrive e discute: nel mentre ne rintraccia i contorni e ne rumina il senso, nel corpo a corpo con i "materiali" (le "opere" lette) come nel vivo confronto con chi le opere produce (autore vivente, o voce che si tramanda per iscritto).

Dalla “passione del critico”[5] gli viene la disposizione a studiare le cose d’arte “abitandole”, standovi dentro, passandovi attraverso: ovvero – come scriverà più avanti negli anni – a cogliere in quegli incontri altrettante occasioni “di compiere un’azione fattuale”, “di eseguire” (in senso musicale, o teatrale) “ciò che i quadri propongono”. [6] I quadri: ma anche la scrittura, l’oggetto-progetto del design, lo spazio dell’allestimento, che pure al pensare progettuale pertiene... Tutto è interrogato entro un *gioco* serissimo, che scioglie la finitezza dell’oggetto di studio e lo riporta a una rete più ampia di connessioni, nell’inquietudine perenne che dalla “cosa in sé” – fatta, finita, lì presente – e dai “dati concreti” di quella egli “dipana” i processi che la innervano: le radici produttive, le risonanze plurime, le implicazioni emozionali immaginali e d’uso.

Vale per le arti come per il design, di cui il libro del 1972 si propone di tracciare un panorama, o un *itinerario* – come subito corregge l’autore, richiamandoci al *topos* dell’andar per via che gli è caro – “entro e attraverso il lavoro di dieci designers italiani, la cui produzione è *decisiva* nel quadro di *questo momento della cultura recente*” (Fossati, 1972, p. 3, corsivo mio).

Necessità della scelta, che è privilegio e onere; e primo attrito: perché i “magnifici dieci” – Albin, Munari, Carlo Scarpa, Rogers, Zanuso, Sottsass, Castiglioni, Rosselli, Sambonet e Mari – erano tutti viventi, presenti, e chiamati a collaborare alla tessitura del volume, almeno per costruire un primo nucleo di materiali visivi – una raccolta notevole per l’epoca, cui hanno con tutta probabilità concorso i designer direttamente interpellati – e bibliografici, puntualmente repertoriati nell’ultima sezione, più documentaria o d’archivio, dopo le brevi indicazioni sulle biografie dei designer.

La selezione di quei dieci percorsi esemplari ha alimentato un primo equivoco circa l’impostazione antologica del volume; sulla parzialità del quadro, incompleto; sul privilegio delle personalità singole – nomi, appunto – mentre il design si esplica come disciplina collaborativa, corale.[7] Critiche tutte vere, e tutte falsate vuoi dal sospetto della “militanza” di Fossati – col rancore dell’esclusione – vuoi dal pregiudizio di una storia che si vorrebbe oggettivante, equanimemente obiettiva.

Invece ai futuri studiosi Fossati consegna “uno strano paesaggio, incompleto... un ottimo testo che non fa testo” sentenziava Licitra Ponti su *Domus* (1973, maggio). Ma questo giudizio dovrebbe farci riflettere circa la completezza a cui aspirare, e circa il modo giusto di “fare testo” – di “attestare” che cosa? Non è ancora il pregiudizio che Storia debba essere repertorio di oggetti, fatti, accadimenti, e visione a distanza, distaccata, neutrale – nel modo stesso della scrittura?[8] Non è l’accenno al rischio, di cui quel “modo” o “stile” è spia, dello sconfinamento nel territorio non disciplinarmente garantito della critica – o della cronaca? Di chi, in un modo o in un altro, partecipi un po’ più che osservatore dei fatti di cui narra...

Forse è utile recuperare qui un’indicazione di Contessi (2009, p. 321): l’avvertimento, parlando di Fossati, che ogni progetto storico è anche una storia della critica. Per rigiocarla così: che quel progetto è, o almeno *può* essere, anche, una *critica della storia*: una messa in crisi delle ragioni e dei modi di intenderla, la storia, al punto che induce ad allestire un dispositivo segretamente corrosivo delle sue stesse presunte fondamenta. Che per seminare – ed è questo, certamente, un libro seminale, che offre spunti per tante continuazioni e per altri molteplici inizi – squassa il campo non ancora arato, né perimetrato per bene, praticando sezioni e carotaggi, cavandone profili, larghi tratti, da indicazioni parziali – forti di questo essere parziali.

2. Vicenda/storia

La densissima *Nota* che apre il *Design* di Fossati è giustificazione di una forma-libro, tentativo di dar conto da subito delle ragioni di una scelta. Che è innanzi tutto quella di un *modo di racconto*: e cioè modo di intendere la costruzione del testo, della storia in quanto *narrazione*. No, il libro non ha di mira alcuna esaustività; si costruisce invece interrogando casi esemplari, traendo dal confronto con il *lavoro* concreto del design -con le sue pratiche e i suoi modi, attuati e in atto.

Una definizione “tradizionale” del design è assunta solo in via provvisoria, come punto d’avvio per tentare di capire che *cosa sia* il design italiano - se esiste, se sia mai esistito - e che cosa ne caratterizzi la specificità al di là di un riconoscimento stilistico, o del successo mercantile degli oggetti prodotti. Se a quell’oggetto di studio tutto da individuare corrisponda insomma uno “spazio” effettivo, non come appartenenza territoriale, geografica, ma come campo di azione effettivamente misurabile *nelle cose* e nei *modi di fare design* - di praticarlo, di esercitarlo, di viverlo - come hanno inteso e fanno quelli che vi si sono applicati da progettisti, o come si può criticamente tentare di dirlo, riportando l’accento “sui modi e metodi operativi come indispensabile inizio di ogni indagine” (p. 59).

Per questo, i profili critici dei protagonisti - che sono certo letture, interpretazioni, immagini di “figure” - costituiscono una costellazione che si proietta e si intrama all’indietro, dentro il profilo storico che la precede. Fossati lo chiama “Appunti per una vicenda”, forse con la modestia di dichiarare incompleto lo sforzo e il risultato. Certo con la generosità di far professione di non chiusura: di destinare ad altri un discorso da continuare, e di cui fare la tara riguardo alle pretese di compiutezza.

“Fitta di nomi, di oggetti, di avvenimenti”, del resto, la storia in esame “è recente, ed è breve” - avvertiva Fossati, polemicamente aggiungendo che “malgrado ciò è poi più uniforme e ripetitiva del previsto”. Ecco perché ne parla piuttosto come di una *vicenda* - di un susseguirsi e intrecciarsi e riproporsi di azioni e situazioni - dalla fase pionieristica degli anni trenta, agli inizi del dopoguerra, ai tentativi di organizzazione, fino alla maturità degli anni cinquanta e sessanta - che è stata ed è ancora (e *sta per essere*: in questione essendo, come vedremo, proprio la possibilità di una continuazione).

Quella che Fossati scrive, intrecciando il lavoro critico con la ricostruzione storiografica, è “fatalmente una storia interna [...] delle intenzioni e delle possibilità, dei limiti e degli sviluppi che ciascun designer si trova a dipanare”. Tentarne il racconto ha lo scopo di saggiare lo “spazio del design italiano”, di misurarne la consistenza e l’ampiezza, più che di prenderne i tempi. Vuol dire ripercorrere quello “spazio” quotidianamente “segnato”, di-segnato, perimetrato dal lavoro dei designer: spazio in cui si riconfigurano nuovamente le aree culturali e i rapporti, al cospetto delle mutate condizioni del produrre, e in cui è in gioco il significato della produzione (e del progetto, quindi) nell’orizzonte di una società delle merci. È lì che vanno rintracciate “linee portanti, problemi, questioni, contraddizioni ed essenzialmente ambiguità”, che sono poi paradossalmente i veri elementi di coerenza, di coesione, di “identità” su cui poggia una visione del design italiano, e della sua vicenda o storia, che in questo - non bonificata in anticipo, ma ripercorsa costantemente *dall’interno* - torna a mostrarsi “complicata e difficile, sicché è anche difficile definirne i confini” (p. 6).

3. Ruolo e figura

Segnala Lea Vergine che il titolo del volume sarebbe dovuto essere un altro, e tale da render più esplicito il senso dell'operazione fossatiana.[9] Non dunque una storia del "design in Italia dal '45 a oggi", ma l'indicazione, già in copertina, di una prima antinomia: quella che oppone *Il ruolo e la figura*.

Il *ruolo* del designer, cioè a dire il "posto" che in qualche modo ufficialmente la società, il sistema economico, la cultura istituzionale gli riconosce o gli assegna. (O che, com'è del caso italiano, si evidenzia solo in negativo, per assenza, così che il design tarda a acquisire una collocazione che non sia precaria, secondo le occasioni, ed è costretto a strutturarsi con mezzi propri, come *mestiere* prima che come *disciplina*).

Non conciliata, non sovrapponibile a quello, se non per caso e molto parzialmente, è la *figura* - termine caro a Fossati, che puntualmente riaffiora in opere successive.[10] *Figura* addita qui qualcosa come un "volto" o una "postura" similari, una comune disposizione e attitudine al progetto, che i designer italiani hanno maturato attraverso il loro lavoro, nei modi concreti di affrontarlo, e i cui tratti risultano riconoscibili a partire da quello - come il ritratto del pittore borghesiano - senza lasciarsi ridurre allo schema di una metodologia prefissata, a un codice disciplinare. Perché *figura* è sempre un "prendere figura", il pratico *figurarsi* di quell'attore che è il designer nell'attrito irrisolto con le condizioni dell'epoca, nell'apertura delle possibilità e delle condizioni storiche con cui si confronta; anzi: in cui si iscrive, e che è "chiamato a dipanare". Rispetto alla compassata definizione del ruolo - che, nei contesti dove funziona, ha il valore di un riferimento stabile, per sé e per la società nel suo complesso - la nozione di *figura* punta ai modi del personaggio in azione, colto nelle concrete movenze sulla scena su cui si profila e staglia, e con cui si intreccia. Così il designer italiano - *i* designer, plurale, ciascuno con i suoi tratti e modi singolari, ma tali da concorrere, se letti insieme, a delineare il "campo" del nostro design - è un personaggio in qualche modo anarchico, capace di lavorare tra le righe; quasi un Pinocchio che si conquista ogni volta, ora per ora, il suo "margine di libertà di azione".[11] Per non soccombere. Per non lasciarsi trasformare in funzionario al servizio di produzione e consumo. Per garantirsi - a sue spese, con tutti i mali dell'isolamento, dell'impotenza, del non ascolto - i propri ambiti di ricerca.

Ciò che Fossati persegue in questo libro è, in fin dei conti, una genealogia della *figura*: che va a rintracciare nascente nel panorama degli anni trenta, dove il design italiano comincia a profilarsi tra progetto di un mobile sempre meno monumentale, sempre più leggero e d'uso, e il progetto

dell'allestimento che offre terreno aleatorio per una volontà di sperimentazione.

Ma in questa genealogia succede che la *figura* amata e cercata si rifletta su quella dello storico, del critico stesso, che va ridefinendo sé stesso e il suo lavoro ai margini dalle regole disciplinari - così che anch'egli finisce per specchiarsi, per un gioco di ulteriore anamorfosi, dentro il proprio discorso, come lo spettatore escheriano che è insieme spettatore e protagonista del quadro.[12]

La *figura* (del designer, come quella del critico, dello storico) trae la sua ragione d'essere dall'implicazione nella complessità del presente, dalla capacità di intervento - anche personale, isolato, fuori dagli schemi, ma "capace di rendere qualificate altre prese di posizione". Capace cioè di far coagulo almeno parziale, di indicare criticità e vie possibili, sollecitare reazioni *ora* e per l'immediato futuro, aprendo dice Fossati "una ricchezza di risultati (e si badi: risultati e *non* prodotti)" (p. 71).

Questo significa che le azioni puntuali, le vicende delle singole e differenti figure che si ritagliano “tra le maglie” del difficile contesto - nel difficile dialogo con quello sfondo preciso, storicamente determinato, in cui si trovano a operare - agiscono e valgono di più delle normalizzazioni, delle categorizzazioni. E valgono *più dei prodotti in sé* - che non è indicazione da poco, per una storia del design. Che quegli “oggetti”, imprescindibili materiali di riflessione critica, hanno valore per lo sviluppo progettuale e processuale, che come vivo lavoro li informa, li motiva, li segna e scava “dall’interno” - e per quella sorta di contagio che finiscono per produrre. Significa infine “che in sede storica e di giudizio” quella ricchezza di *risultati* (azioni, provocazioni, proposte di *altri* modi di vita) ha valore “in misura *inversamente proporzionale al riconoscimento manualistico o critico fin qui concesso*” (p. 71, corsivo mio). Con una significativa inversione, che fa avanzare a Fossati il dubbio dei dubbi: che il design non sia altro che un “falso problema”, se lo si traduce nella rigidità di un codice e non lo si libera, invece, come pratica tesa a un’inesausta apertura.

Né la soluzione di ripiego nell’esercizio di stile, né quella del funzionario al servizio del mercato corrispondono alla *figura* “nel senso complesso problematico e ricco” (p. 65) che a Fossati sta a cuore, e che tratteggia attraverso i suoi esempi. Esempi tutti o quasi in cui il problema della mancanza o negazione del “ruolo” non preclude il confronto attivo con la “globalità della realtà sociale”. Per una via pragmatica, d’empiria, quei progettisti -dal silenzioso Albini, al Mari che proclama dichiarazioni d’intenti - mettono a fuoco consapevolmente “un’analisi metodologica, e critica della ricerca operativa, come apertura che continuamente ipotizza la produzione” (p. 36) ma non vi si risolve riducendovisi, né vi rinuncia.

Da quei ritratti emerge insomma un designer consapevole, avvertito, che sa farsi primo “critico di sé stesso”, impegnato a giustificare non solo il “prodotto” - nella sua opaca chiusura - ma il proprio fare e i *risultati*, gli ampi *effetti* di quel fare (p. 4).

L’esigenza, di cui Fossati porta voce, della “creazione di una fenomenologia culturale del mondo del design” (p. 95) è proprio il richiamo a una collocazione e una responsabilità più ampia del designer: di un tecnico che *sa*, e che *può* fare, e che insieme possiede la capacità analitica del sociologo e i tratti del filosofo (p. 5). Il designer come figura che opera - e cioè analizza, sceglie, agisce entro *questo* contesto storico e sociale, niente affatto aperto alla sua azione - nella consapevolezza di una complessità intricata cui non soccombe, ma in cui interviene con il fare-pensare che è il progetto. Un pezzetto alla volta, limitatamente certo, ma a provocare infiniti riverberi e diramazioni nel tessuto dell’esistente, dei comportamenti umani, degli umani modi di vita.

4. Industria. Arte.

Dagli “Appunti” di Fossati risulta un quadro basato su carenze, occasioni perse, incontri mancati, entro le quali però la figura del designer si è sviluppata, traendo dalle difficoltà l’agilità di muoversi “più fra le maglie che entro il contesto socio-culturale”, [13] e maturando una capacità di progetto che l’ha condotta ad agire positivamente “nelle smagliature della realtà negativa” (p. 66). In Italia, infatti, “progettazione c’è stata” malgrado il disinteresse dell’industria media e grande (eccezion fatta per casi rari, come Olivetti) e con l’appoggio fragile delle realtà produttive minori e minime.

Contro tutte le indicazioni da manuale, il caso italiano presenta il paradosso di un “design senza industria”, su cui precocemente si “imposta quella crisi della funzionalità e della razionalità” che nelle nazioni più avanzate prolunga “l’illusione o la speranza di un accoglimento globale delle sue istanze e attese innovatrici, riformatrici e via dicendo” (p. 29). Nel caso italiano, dice Fossati, l’accettazione di quella assenza ha almeno fatto da stimolo a liberarsi dalle illusioni progressiste, della fede nel funzionalismo e nel razionalismo risolutore.

Anzi, proprio l’assenza dell’industria ha aperto il design italiano a un intenso confronto con le arti.[14] Confronto proficuo, perché non va inteso come ripiego sul formalismo, sull’esercizio di stile: ma come impegno a portare attenzione sul “contenuto concreto”, come movente per una ricerca che è “sperimentazione di materiali, forme, modi, comportamenti che tale contenuto esprimesse” (p. 27). Negli anni dell’incubazione di quel modo di fare-pensare il progetto, che chiameremo “design”, si afferma nella definizione dell’oggetto una “consapevole qualificazione, che nasce e si irrobustisce autonomamente in assenza di una connessione con la produzione e tocca perciò *settori artistici non previsti altrove*” (p. 42, corsivo aggiunto): effetto benefico della contiguità con l’atelier d’artista, e con la bottega artigiana.

E lo stesso valore positivo assume, infatti, il tema dell’artigianalità – dopo la notazione critica sul “mestiere” in Nizzoli, e sull’apporto minimo dato a una cultura del progetto da parte dei pur prestigiosi carrozzieri – a proposito di Carlo Scarpa: perché nel suo lavoro viene a cadere il “finalismo meccanizzato”, mentre si afferma il fare artigiano come elemento di “qualificazione” dell’oggetto-progetto. L’artigianalità è vista come contributo a “precisare una cultura del design” e specificamente del design nostrano: modo di partecipare al “meccanismo del progetto” che – scrive Fossati con grande anticipo rispetto alle riscoperte recenti, e in tempi non soltanto non sospetti, ma avversi – resterà “poi intrinseco alla parte migliore del design italiano” (p. 95).

“Se, stando alle definizioni, si vorrà intendere per design una progettazione di oggetti su scala industriale, molto ampia nella sua ripetitività”: così esordisce il discorso di Fossati, con una definizione che pare esemplata su Dorfles. Ma che, a stare attenti, è introdotta da un “se” che si può leggere dubitativo, e di assunzione provvisoria, solo per ipotesi. “Se” che dà l’avvio al ragionamento il cui arco conduce sull’opposta riva, laddove la *figura* del designer “limite o esasperazione, forza o deformazione che sia, ripropone il problema stesso del design e la sua *considerazione culturale prima ancora che sociologica e storica*. Ci si chiede, dunque – continua Fossati – se la stessa vicenda critico-teorica del design debba essere ancora descritta nei suoi termini generali *sulla base del solo rapporto con la produzione e le macchine*, o dell’antico rapporto con l’artigianato, e se non si debba prendere in considerazione anche una serie di *coscienti rapporti che toccano le arti figurative ed il pensiero architettonico* [...] polarità, rispetto alle quali il designer si muove non in parallelo, come di solito si conclude, ma in coincidenza o in interrelazione” (p. 69, corsivi miei). Non è la rivendicazione di una considerazione “estetica” del design, invece che “tecnica”, ma l’espressione dell’esigenza chiarissima che, per un esame storico-critico del caso italiano, è necessario integrare pienamente il design nel panorama contemporaneo delle arti (cfr. la linea Dorfles-Menna-Brusatin). Posto che le arti, come il futuro, non sono più quelle di una volta. E che, come avvertivano Benjamin (1966) e Valery, con l’epoca della riproduzione tecnica è rimessa radicalmente in gioco la nozione stessa di arte.[15]

Non è la partigianeria di un critico d'arte:[16] è che l'esame di Fossati ispeziona un *modo* italiano di fare-pensare il design, che nelle arti - e, va aggiunto, nel mestiere artigiano - riconosce le proprie radici e ragioni. Propria del design italiano è la messa a punto non di uno "stile" come variazione limitata al gioco di forme, o "motivi", ma di un *modo* di operare e pensare plurimo e tuttavia riconoscibile, differenziato e coerente a un tempo.

Un "mestiere" che, nell'esercizio del lavoro, finisce per elaborare una "prassi teorica" e una "teoria pratica", insieme. O se si vuole, una "professionalità senza professione", che si è affermata non genericamente o per dichiarazioni ideali, ma si è conquistata forma e senso, nell'implicazione con le condizioni produttive, storiche, nel contatto con la materia delle cose.

5. Dentro l'immagine

Perciò non suona così strano il richiamo di Fossati a non intendere il design come vestizione dell'oggetto, creazione "facile" di forme, ma come capacità di analisi che sta *a monte* dell'esito formale e ne giustifica il senso. Richiamo alla necessità di trasformare l'idea di progettazione "dalla *oggettivazione formale* a una *caratterizzazione preformale*", che allarga le implicazioni del progetto al terreno politico-economico-sociale, e gli affida il compito di una progettazione "integrale" (pp. 63, 48).[17]

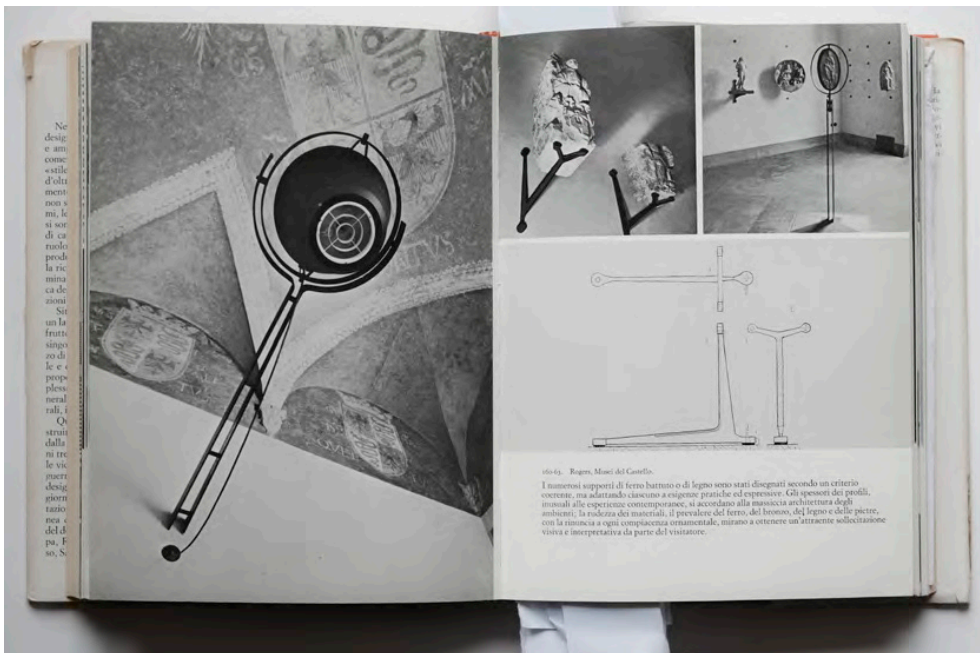
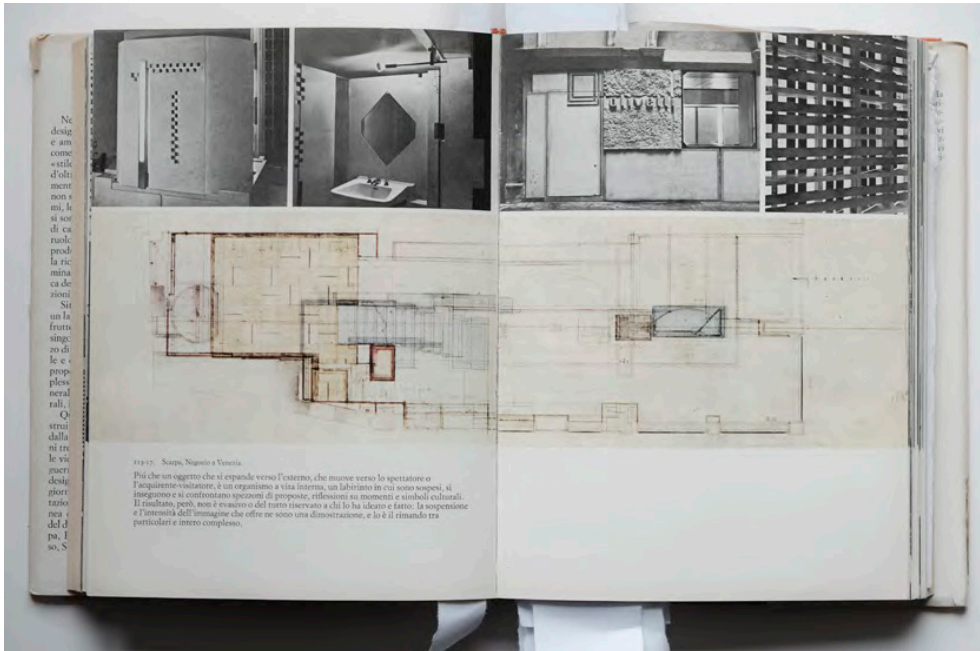
Eppure, senza mai prescindere da quelle forme, che il progettare cerca e scava, internamente, intrecciandole con le proprie radici e ragioni.

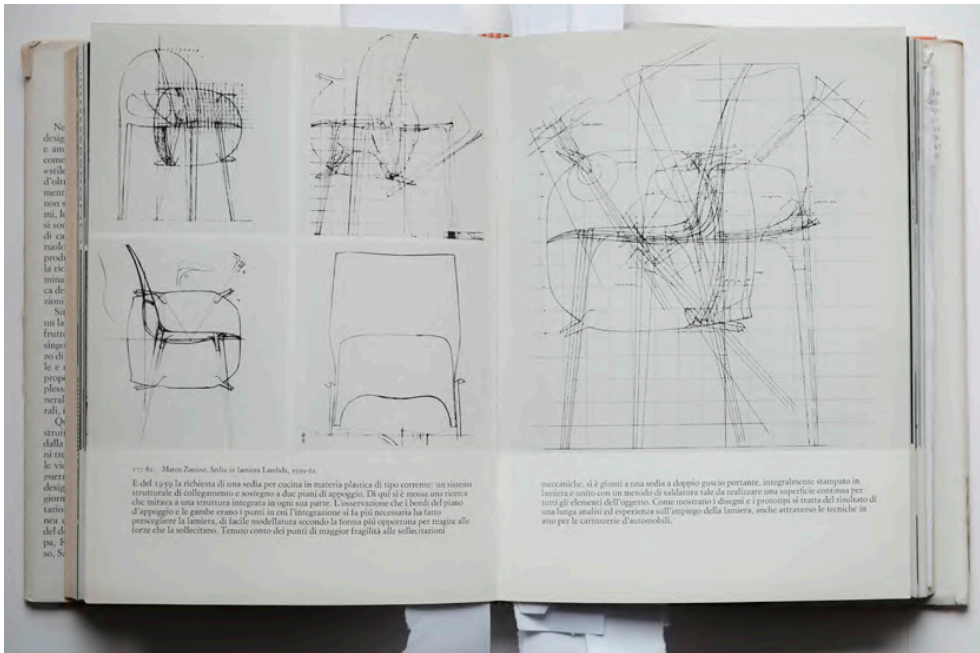
Così, in parallelo, si attinge di nuovo il senso di una "storia dall'interno": non cioè storia delle pure forme accadute, ma capace di render conto dei *ragionamenti* del progettare, e dei processi della *formazione*.

Ciò si verifica specialmente nelle tavole che da sole compongono circa un terzo del volume (figg 1-10). Fossati vi mette in atto un tentativo di usare le immagini come racconto, integrandole, più che con didascaliche puntualizzazioni, con germi di notazioni critiche. Le più riuscite son quelle in cui si susseguono sequenze di schizzi, disegni tecnici, fotografie di prototipi in differenti fasi di lavorazione: coppie di pagine che riflettono il travaglio che conduce alla definizione del progetto. Qui le immagini non presentano l'astrazione dell'oggetto in sé, né un catalogo di prodotti in esposizione e vendita: disposizione e scelta sono funzionali a rivelare un'intenzionalità che, nel progetto, si manifesta e trova spazio, si fa supporto a modi di vivere un oggetto, a modi di fruire un allestimento.



Fig. 1-10 - Doppie pagine dalla sezione iconografica del libro di Paolo Fossati, *Il design in Italia, 1945-1972*, Einaudi, Torino 1972, su impostazione grafica di Roberto Sambonet (fotografie di Roberta Sironi).





Ne
desig
e am
come
stile
d'ol
ment
non s
mi, le
si sor
di ca
ruole
prodi
la ric
mina
ca de
zioni
Sit
un la
frutt
singo
so di
le e i
prop
pless
neral
rali, i
Q
strut
dalla
si tre
le vic
quert
desig
giorn
tavo
nea, c
del d
pa, F
so, S

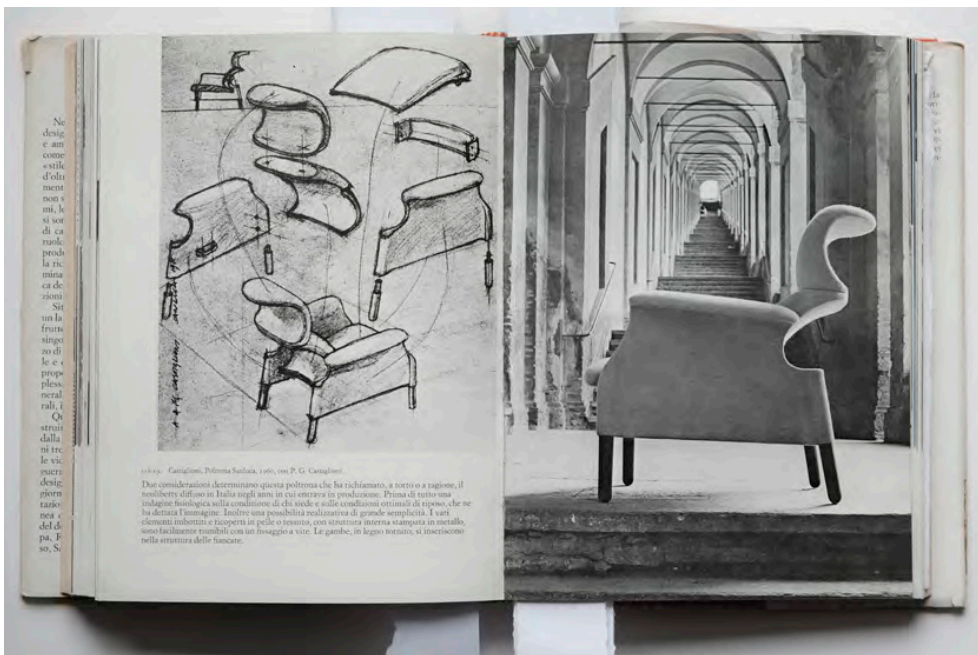
177-81. Marco Zanuso, Sedia in lamiera Lambini, 1959-61.
È del 1959 la richiesta di una sedia per cucina in materia plastica di tipo corrente: un sistema strutturale di collegamento e sostegno a due piani di appoggio. Di cui si è messa una ricerca che mirava a una struttura integrata in ogni sua parte. L'osservazione che i bordi del piano d'appoggio e le gambe erano i punti in cui l'antigangione si fa più necessaria ha fatto precipitare la lamiera, di facile modellatura secondo la forma più opportuna per reagire alle forze che la sollecitano. Tenuto conto dei punti di maggior fragilità alle sollecitazioni

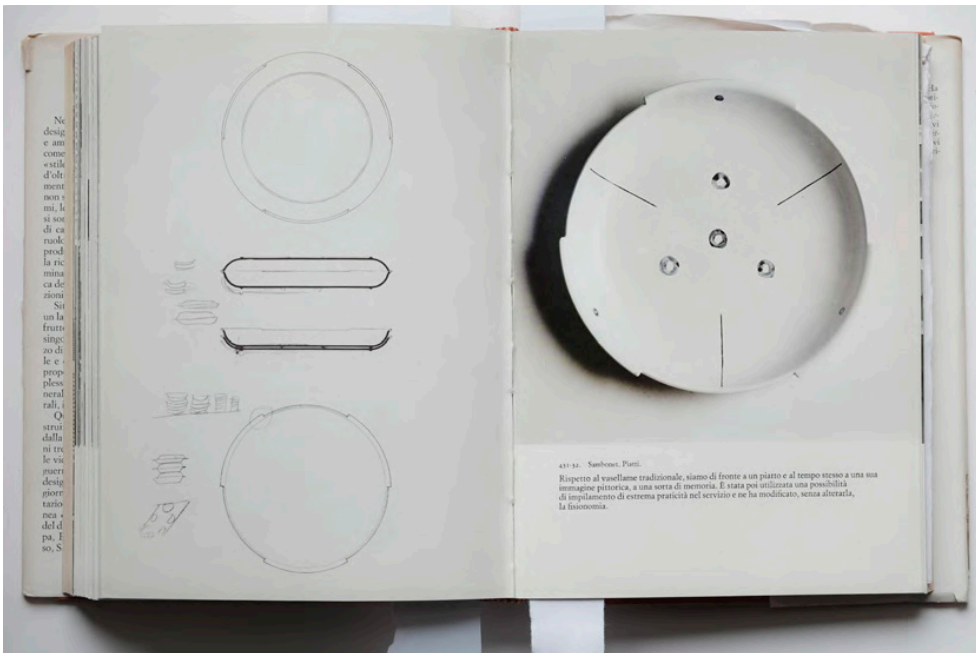
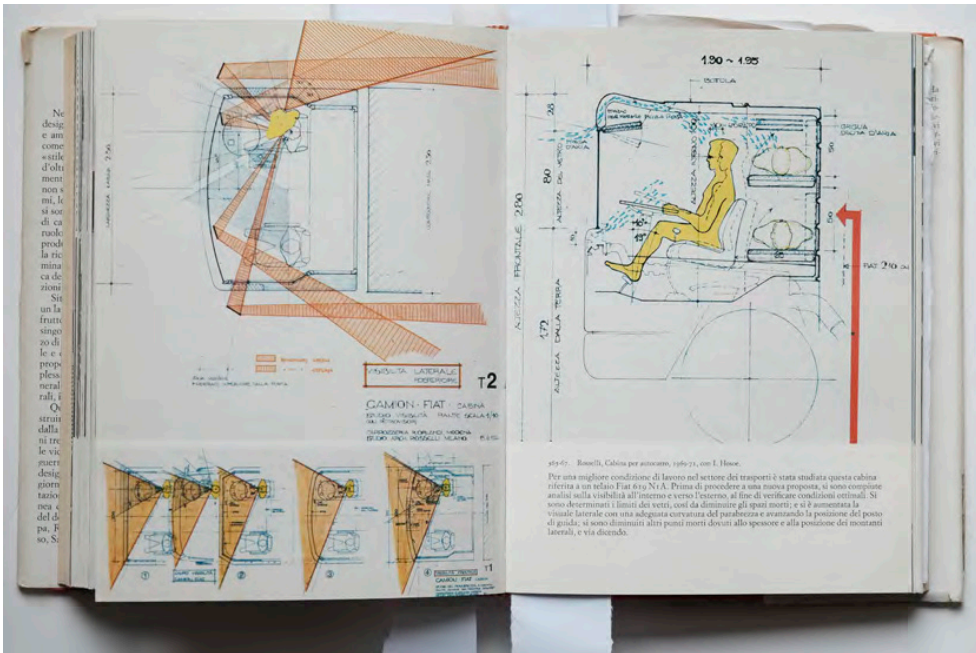
meccaniche, si è giunti a una sedia a doppio gioco portante, integralmente stampata in lamiera e curata con un metodo di saldatura tale da realizzare una superficie continua per tutti gli elementi dell'oggetto. Come mostrato i disegni e i prototipi si tratta del risultato di una lunga analisi ed esperienza sull'impiego della lamiera, anche attraverso le tecniche in uso per le carrozzerie d'automobili.



Ne
desig
e am
come
stile
d'ol
ment
non s
mi, le
si sor
di ca
ruole
prodi
la ric
mina
ca de
zioni
Sit
un la
frutt
singo
so di
le e i
prop
pless
neral
rali, i
Q
strut
dalla
si tre
le vic
quert
desig
giorn
tavo
nea, c
del d
pa, F
so, S

241-44. Enrico Serrone, Macchina per scrivere Valentin, 1960, con P.A. King.
Una macchina per scrivere diventa oggi un oggetto simile alla giacca, alle scarpe, al cappello, alle cose cui si bada e non si bada, che vanno e vengono. La Valentin è stata disegnata pensando che una portatile può anche far parte di un tipo di ritmo di un catalogo di valori, di una misura di spazi e ambacchi, di una scostensione e rivestizione di ambienti, di uno spostamento di equilibri e infine di un perenne gioco di strizzazione d'occhio, di strette di mani, di passaggi d'idee, di proposte.





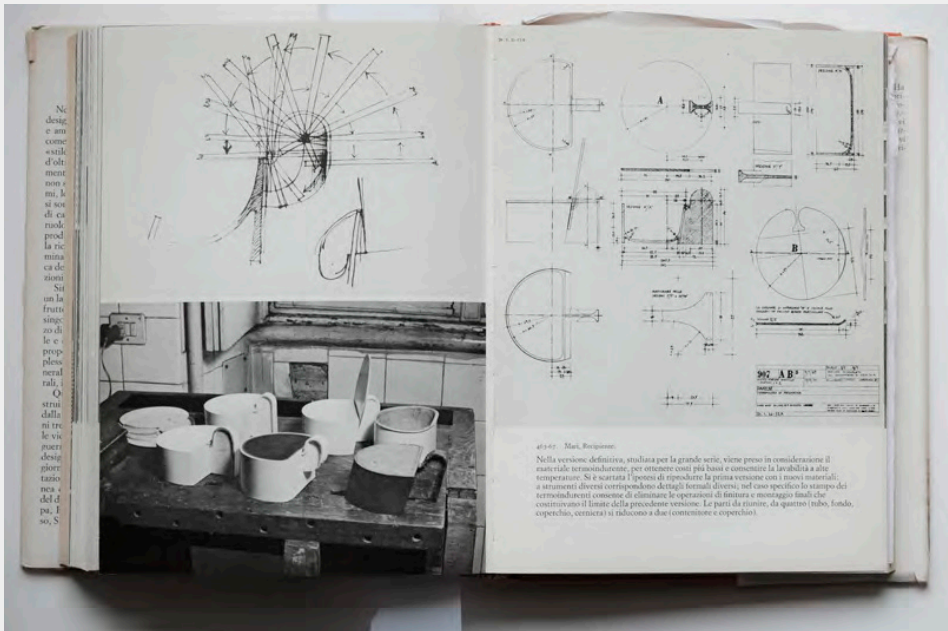


Fig. 1-10 - Doppie pagine dalla sezione iconografica del libro di Paolo Fossati, *Il design in Italia, 1945-1972*, Einaudi, Torino 1972, su impostazione grafica di Roberto Sambonet (fotografie di Roberta Sironi).

Si rilegga la nota, dolente, su “ciò che la documentazione (in questo libro) non potrà fornire: il senso previsto del flusso del pubblico che demonumentalizza il padiglione e lo trasforma” da oggetto separato a “mondo tutt’altro che giustapposto”, aderente “come fosse un abito”, per comprendere ciò a cui è tesa la lettura di Fossati; o quella in cui con rara sensibilità avverte il “rischio di fissare, nei limiti documentari della fotografia, in oggetti statici e chiusi i vari elementi proposti, con lo scivolamento conseguente a una lettura estetica, o formale dei medesimi” (p. 125).

L’avvertimento di quella inadeguatezza, o insufficienza, rivela sottilmente la premura e l’intenzionalità di questo lavoro storico-critico: l’aspirazione a non cristallizzare, appunto, a non fissare, a sciogliere la determinatezza del singolo oggetto o spazio espositivo, e di portare allo scoperto l’evoluzione del processo di ricerca formale, d’uso, di praticabilità dello spazio-oggetto, che ha luogo nel lavoro del designer.

Il che offre una possibile risposta o antidoto al rischio di perdere di vista, nel lavoro storico, nell’esame delle fonti, il *progetto* del design come attività concreta.

Non catalogo di oggetti, ma ricostruzioni, letture “dall’interno” delle intenzioni e delle condizioni da cui parte e in cui si inoltra il design - ora ricerca insistita sulla logica soluzione di forma, ora traccia di una collaborazione, ora sperimentazione di processi produttivi... Quelle pagine sono sguardi gettati dentro l’officina del designer, nel luogo del farsi del progetto, a ripercorrerne l’evoluzione o sviluppo (la formaggera di Mari,

come l'abitacolo di Rosselli), l'intimo funzionamento dell'oggetto (la Luisa di Albini), i modi del ragionare (l'attitudine grafica nella sintesi delle forme, in Sambonet), le qualità vive dell'uso dello spazio e delle cose (gli allestimenti dei Castiglioni, di cui lo spettatore è "primo attore"; il design "ambientale" di Sottsass, dove lo spazio del vivere è assimilato a un teatro, e il designer si è tratto in disparte, lavorando *a monte* delle soluzioni formali). [18]

6. Aperture

Le motivazioni che innervano e danno sostanza ai ragionamenti progettuali conducono a liberare, ad aprire il campo del possibile, a schivare la chiusura ideologica e formale. Per tutto il libro Fossati insiste su questa necessaria liberazione dalla codifica o fissazione, dalla cristallizzazione o normalizzazione - il rischio dell'irrigidimento nel ruolo, quello della "bonifica" delle contraddizioni della storia (p. 72) - in metodi prefissati, sigle e stili. Così che il design vi si profila, ben al di là di una specialità disciplinare, come pratica capace di aprire sempre il pensiero e lo sguardo, con analitica, critica insistenza; come ricerca che scarta l'applicazione del sapere che già "si sa", per impegnarsi invece a "liberare le componenti svariate che sono nell'uso non come momento privilegiato, ma *come evidenza del tessuto costitutivo della realtà*" (p. 90, corsivo aggiunto).[19]

Scrivendo Fossati che la nascita del design italiano si ha quando "vengono *eliminati gli automatismi e le formule precostituite*, per rifare posto a quel «mestiere» e a quel rapporto diretto con le situazioni che s'era venuto a costituire in tutto un lungo arco (anche se non estesissimo) della cultura più viva del tempo" (p. 29).

E, al cospetto di questa osservazione, è giusto chiedersi quanto le antinomie tra funzione e forma, tra utilità e bellezza, tra serie e pezzo unico, tra produzione meccanica o artigianale nascondano della complessità dei problemi che cercano di spartire: quanto dicano, e ancor più lascino non detto, non chiarito "nelle cose", ma soltanto presupposto - come formule precostituite, automatismi appunto. La "voce" di Fossati continuamente insinua questa perplessità strisciante, e questa diffidenza per la rigidità delle categorie con cui in sede critica si tenta di circoscrivere il design. Di contro, nelle sue pagine si fa largo la sensazione che gli apporti maggiori arrivino dalla coscienza dei progettisti più avvertiti - come la dichiarazione di Rosselli: "non credo a un'estetica del provvisorio, ma sempre a soluzioni di design, viste in un determinato programma di spazio tempo mercato" che ci richiama a quel concreto "aver a che fare" che sta alla radice non di una "moralità" astratta, ma di una eticità sempre più indispensabile. Che per Fossati - massimo insegnamento del libro - coincide con il *fare-pensare* dell'arte, laddove non la si presupponga chiusa in una sfera idealistica, tutta spirituale, ma rigiocata nelle scelte, intimamente intrecciata con le azioni i gesti i modi del fare (*ethos*).

7. Attualità e rimozione

Riletto oggi, il libro si avverte scritto sull'urgenza del momento, per rispondere con gli strumenti del critico e dello storico a una crisi di identità o di coscienza in atto, che tocca il cuore del design italiano o almeno le sue più avvertite figure. Le tocca, malgrado i recenti successi e i riconoscimenti internazionali, in quella che non solo Fossati definiva "una fase critica come l'attuale" - anno 1972.[20]

E *storica* ci appare allora, con estrema chiarezza, quella sua implicazione - la decisione di innesto su “*questo momento della cultura recente*”, che fa da movente al progetto del libro e ci induce a coglierlo dentro il contesto dell’epoca, come sforzo di reagire alla *crisi* del design nostrano con un intervento di ricostruzione storiografica e critica, di messa a nudo delle linee portanti che consentono di delineare un’immagine almeno provvisoria ma riconoscibile, un provvisorio ritratto del design italiano. E di proporla, quell’immagine, allo specchio del presente, perché possa *agire*.

Così che il designer di “ora” possa riconoscersi, ritrovarsi, e non rinunci alla presa su una realtà più che mai difficile; e perché torni a confrontarsi attivamente con gli “elementi di un patrimonio che non può andar disperso ed è del design connettere in una qualche presenza” (p. 123).

In questi termini sì, la posizione di Fossati è quella di critico-storico militante, che indica con forza i nodi e le esigenze vitali, perché si continui quella tradizione di lavoro e di pensiero che è il design, rintracciandola nelle sue vive figure, in “quelle priorità e intenzionalità di lavoro che *si ricavano dagli antecedenti e puntano verso un orizzonte in facimento*” (p. 72, corsivo mio). E certo, nell’intrico delle questioni complesse e contraddittorie - produttive, sociali, politiche - che sempre si pongono al progetto, in senso forte.

Che potesse *agire*, dunque, il libro, a dissipare il “duplice fantasma” su cui gli “Appunti” si chiudevano, poco prima della nota polemica sulla mostra al MoMA,[21] dando ragione alla crisi della coscienza del designer e alle difficoltà in cui si dibatte (allora come oggi). Le più giovani generazioni, scrive Fossati, “han di fronte un *eccesso di autocoscienza* che sradica anche i già difficili avvisi di lettura della figura del designer in opposizione al ruolo, metodologico o professionale, e *quindi puntano su un grado zero del mestiere e della cultura che*, attraverso le intermittenze e le discontinuità, *si è depositata*” (p. 72, corsivo mio). Per questo verso, è l’avvertimento del rischio che la faticosa conquista di spazi operativi e metodologici non garantiti, è vero, ma liberati, aperti, come spiragli di possibilità praticabili e di attivi effetti, a opera dei “maestri” - quella di cui tutto il racconto di Fossati rende ragione - vada perduta: per la tentazione di fare un po’ di tutte l’erbe un fascio; per il diffondersi, anche, di quella lettura “esteriorizzante” e “destoricizzata” dei *prodotti* di design, che porta avanti una condanna del design *in sé* e vi sostituisce il codice prescritto da un’azione politica, o la schematica opposizione oggetto/antioggetto, utilizzazione mercantile/oggetto inutile...

Dall’altra parte, era l’auspicio di scongiurare il riflusso deluso, o se si vuole la resa alle condizioni del tempo, che in questo senso è ancora il *nostro*: “*la degradazione del design a strumento di lavoro, a indicazione di stile*, in cui ogni e qualsiasi occasione, metodologica o professionale, ha la sua ‘possibilità’ d’essere, o, peggio, di testimoniare, in quanto appartiene a una disciplina in qualche modo esistente”.

Era, in chiusura, un richiamo a un orizzonte *etico* - che scagiona il libro dall’accusa di agnosticismo, o mancanza di giudizio complessivo - e un appello attualissimo a continuare il “travaglio” del design, senza imboccare uscite illusorie da una condizione di scacco, apparentemente aporetica, che va invece accettata, lavorata, “giocata” anche questa *dall’interno*. Né fuga quindi, né adesione acritica: né rinuncia né opportunismo senza pensieri...

Mai ristampato, il libro sembra aver conosciuto nel tempo, salvo eccezioni, una ricezione tiepida (in ragione della densità della prosa, forse: ma non solo). Più radicalmente, è il progetto di storia critica alla radice di quell'impresa - e, in modo implicito, la figura dell'autore che vi si ritaglia - che sembra sia stato accolto con cautela, disinnescandone le asperità e i rischi.

Tanto che, in questo caso, ci si trova di fronte a un classico "assente", in ombra o singolarmente rimosso. Se alcune delle Storie seguenti lo trascurano, altre ne recano traccia citandone brani abbastanza decentrati rispetto al nocciolo della impostazione (cfr. Pansera, 1993; De Fusco, 2010).

Il successivo volume di Fossati, *Il design* edito da Tattilo (1973), ha con questo una relazione piuttosto debole, e non si configura affatto come riedizione.[22]

Eppure questo libro rimasto in ombra, cui mancò buon ascolto all'epoca, risulta decisivo se riletto oggi: per la chiarezza di quel "richiamo ai contenuti", e per l'insistenza a sciogliere le rigidità delle categorizzazioni già date, mettendo in questione la nozione stessa di design. Resta decisivo, per l'individuazione della responsabilità del designer di fronte al *sensu* del suo lavoro, tenuto conto della natura attuale della produzione: "fatto tecnico" che, "pur rimanendo rigoroso fatto tecnico" si muta in "dimensione nuova e più complessa". Per cui, con largo anticipo, Fossati avvertiva di come si renda necessario "più regolare e scegliere che aggiungere nuovi dati": "non foss'altro per la quantità di elementi prodotti" (pp. 5-6). Un passo indietro rispetto al tripudio commerciale e produttivistico. E un richiamo a considerare le *ragioni del progetto*, in un'epoca di spaesamento il cui panorama si presenta come caos, "multilateralità senza volto e senza finalità emergenti" (p. 60).

Entrambe le strade che vi si inoltrano - quella dell'"anarchismo personale", o quella del riparo nel rigore di una regola formale e operativa - portano a soluzioni illusorie: e opportunamente, in tempi più vicini a noi, uno studioso attento come Carmagnola (2004) ha evidenziato come anche le migliori intenzioni di queste ipotesi siano ormai confluite, e assimilate, nel dominio dell'immagine che tutto spiana, tutto rende "uguale".

Infine, ancora valida e urgentissima resta l'individuazione di quella "serie di problemi che, per la sua specifica collocazione, si pone da subito al progettista", con le relative domande da farsi circa "la natura dell'oggetto che si vuol produrre, cioè *perché e come* progettarlo, e, inoltre, *a chi si dirige e perché*" (p. 3).

Se il design ha ancora uno spessore e un senso, lo ha in quanto domanda continuamente riproposta: continua ricerca di un senso plurimo, stratificato, deposto nelle cose - nei segni e negli sguardi - in virtù di un *fare-pensare* concreto, che mira a "qualificare nell'oggetto una figura culturale", a "definire uno spazio operativo in cui sia possibile riconoscere e riconoscersi" (p. 44). Design che non è l'equivoco di un gioco delle forme avvicinandosi vuote, ma pratica che si radica e *ci* radica, in un ambiente da cui trae e che al contempo genera, in una cultura, una storia che *si fa* - questo ci dice Fossati. Forse in vista di un'etica - non una "morale" - del design.

Note

* Devo a Manlio Brusatin l'occasione di un primo incontro con questo libro "difficile", molti anni or sono, e sono grato a chi, studente, mi ascoltò darne un primo maldestro resoconto. Una di quelle coincidenze che capitano, e che sono ritrovamenti di segni - ritrovamenti *nei segni*, che ci accompagnano a lungo e insieme indicano la strada.

Riferimenti bibliografici

L'Archivio Einaudi, ora presso l'Archivio di Stato di Torino, conserva articoli e materiali relativi al libro di Fossati che vanno dal 1972 al 1979 (serie Recensioni, cartella 131, fascicolo 1851). Includo nella bibliografia una selezione delle recensioni di maggiore interesse, alcune (poche) delle quali gettano una qualche luce sul *Design* e sugli intenti dell'autore, contribuendo a chiarire o a ripensare anche polemicamente il libro e l'intento, come echi di una ricezione a caldo.

Ringrazio per la cortesia e la sollecitudine della collaborazione le dottoresse Luisa Gentile e Sara Micheletta.

Non ho potuto, invece, per ragioni oggettive, avvalermi dell'Archivio per rintracciare una storia a monte della pubblicazione del volume, né avere accesso alle carte di Fossati - presumibili appunti, bozze, elaborazioni di lettura, concernenti l'elaborazione del libro.

Idem per quanto riguarda le fonti costituite da testimonianze a voce e ricordi, cui non ho avuto accesso.

Questa mia riproposta di rilettura si basa pertanto sull'esame di ciò che ha preso forma di pubblicazione, fa perno sul libro e sulla rete di relazioni che la sua apparizione ha posto e pone.

A.d.A. [Almerico de Angelis]. (1973, maggio). Recensione. *Op. cit.*, 27, 72-75.

Ambasz, E. (a cura di). (1972). *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, Museum of Modern Art-Centro Di: New York-Firenze.

Arbasino, A. (1973, febbraio 18). Un'arte per le cose. *Corriere della Sera*, 13.

La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale dell'Industrial Design (2001). Atti del congresso, Triennale di Milano, 28-30 ottobre 1954. Milano: Skira.

Benjamin, W. [1966] (1991) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Torino: Einaudi.

Bilardello, E. (1973, maggio 11). Dieci famosi disegnatori. *Paese sera*.

Branzi, A. (1999). *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*. Milano: Baldini e Castoldi.

Carmagnola, F. (2004). *Design. La fabbrica del desiderio*. Milano: Lupetti.

Contessi, G., & Panzeri, M. (a cura di). (2009). *Paolo Fossati. La passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento*. Milano: Bruno Mondadori.

De Fusco R. (2010). *Made in Italy. Storia del design italiano*. Roma-Bari: Laterza. Dorfles, G. (1963). *Il disegno industriale e la sua estetica*. Bologna: Cappelli.

Dragone, A. (1973, aprile 6). Design, primato degli italiani, *La Stampa*. 19.

Finelli, L. (1973, giugno). Recensione. *L'Architettura*, 175.

Fossati, P. (1971). *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia, 1934-1950*. Torino: Einaudi.

Fossati, P. (1972). *Il design in Italia, 1945-1972*. Torino: Einaudi.

Fossati, P. (1973). *Il design*. Roma: Tattilo.

Fossati, P. (1995). *Storie di figure e di immagini. Da Boccioni a Licini*. Torino: Einaudi.

Fossati, P. (1998). *Autoritratti, specchi, palestre. Figure nella pittura italiana del Novecento*. Milano: Bruno Mondadori.

Frateili, E. (1969). *Design e civiltà della macchina*. Milano: Editalia.

Gregotti, V. (a cura di). (1965). *Edilizia moderna*, 85.

Gregotti, V. (1972, ottobre) I.D. Story. Italian Design 1945-1972. Prima parte: 1945-1951. *Casabella*, 370, 42-50.

Gregotti, V. (1972, novembre) I.D. Story. Italian Design 1945-1972. Seconda parte (1952-1964). *Casabella*, 371, 42-50.

Gregotti, V. (1972, dicembre) I.D. Story. Italian Design 1945-1972. Terza parte (1965-1971). *Casabella*, 372, 34-40.

Koenig, G.K. (1973, maggio). Design arti e mestieri. *Casabella*, 377, 12.

L.L. [Lisa Licitra Ponti]. (1973, maggio). Recensione. *Domus*, 522, 27.

Menna, F. (1962). *Industrial Design. Inchiesta*, quaderni di "Arte Oggi". Roma: Villar.

Menna, F. (1970), *La regola e il caso*. Roma: Emme Esse.

Menna, F. (1973, luglio). Recensione. *NAC - Notizie arte contemporanea. Milano 70/70. Un secolo d'arte* (1971). Catalogo della mostra, vol. III. Monolito: Milano.

Munari, B. (1971). *Codice ovvio*. Torino: Einaudi.

Pansera, A. (1993). *Storia del disegno industriale italiano*. Roma-Bari: Laterza. Panzeri, M. (a cura di). (2015). *L'intellettuale mal temperato. Scritti in onore di Paolo Fossati*. Torino: Accademia University Press.

Pignotti, L. (1973, marzo 30). Il "design" in Italia. *Rinascita*.

Quintavalle, A.C. (1973). Recensione. *Libri nuovi*, 13, 20-21.

Signorelli, B. (1973, aprile 15). Recensione. *Edilizia*.

Sini, C. (1981). *Passare il segno. Semiotica, cosmologia, tecnica*. Milano: Il Saggiatore.

Steiner, A. (1978). *Il mestiere di grafico*. Torino: Einaudi.

Vallora, M. (2015). "Fiutare" Fossati. In Panzeri, 2015.

Vergine, L. (1973, aprile 7). Il design in Italia. *Il Manifesto*.

Zevi, B. (1973, marzo 25). Il persuasore armato di compasso. *L'Espresso*, 20.

NOTE

1. Fossati, 1971. Per un quadro (epifenomenico, basato sugli esiti, cioè) del lavoro di Fossati sul design si ricordino: Munari (1971), a cura e con postfazione di Fossati per la collana Einaudi Letteratura, e Steiner (1978) con introduzione di Fossati. Del 1974 sono i volumetti della collana Progetto Immagine, editi dalla Pizzi - tre su quattro dedicati a Studio Boggeri, A. Rosselli, R. Sambonet.↵
2. Non che mancassero all'epoca lavori dedicati al design: gli atti del I congresso alla X Triennale del 1954 (*La memoria e il futuro*, 2001); il libro di Dorfles (1963); quello di Frateili (1969). Poi, soprattutto, i lavori di Menna (1962, 1970) - altro critico e storico dell'arte capace di cogliere la centralità della presenza del design nel panorama contemporaneo delle arti, e interlocutore prezioso per Fossati (nel *Design in Italia*, cfr. le pp. 42 sgg., 79 e *passim*). Da non dimenticare l'inclusione del design, e delle voci dei designer, nel catalogo della mostra *Milano 70/70. Un secolo d'arte* al Poldi Pezzoli (1971) i cui materiali sono più volte utilizzati da Fossati.↵
3. Gregotti, 1972, ottobre, prima parte, p. 42.↵
4. È il titolo del simposio di Torino (Panzeri, 2015).↵
5. Cfr. Contessi & Panzeri, 2009.↵
6. Cfr. Fossati, 1998, p. 10.↵
7. Dei designer interpellati da "Edilizia Moderna" (Gregotti, 1965) solo la metà sono in Fossati compresi: assenti Bellini, Mangiarotti, Mango, Valle. Magistretti non compare. L'accusa di Koenig a Fossati, di ostinarsi a vagliare "poesia" e "non-poesia" era ingiusta, nei confronti di un libro che porta avanti con insistenza un discorso decisamente anti-idealistico.↵

-
8. Bisognerebbe approfondire il modo di decifrazione di Fossati attraverso le “angosce” del suo stile. Vedere quanto nel Design è davvero presente quell’“architettese elegiaco e autunnale” di cui lo tacciò con indulgenza Arbasino (1973), che è certo difficoltà a inoltrarsi in una prosa “difficile”, che è “pensiero in atto” (Contessi, p. 320). Per un’analisi stilistica sensibilissima della “scrittura-voce” di Fossati, cfr. Vallora, 2015.↵
 9. Ne parla in apertura della recensione su Il manifesto (Vergine, 1973) che individua in questo “un libro informativo dei concetti del design, e non dei prodotti”. La notizia del titolo originariamente previsto – Il ruolo e la figura – è accolta da Quintavalle (1973) nel pezzo su *Libri nuovi*. Il cambio pare sia avvenuto per ragioni editoriali, di maggiore appetibilità e classificabilità.↵
 10. Cfr. i titoli e sottotitoli di Fossati, 1995 e 1998.↵
 11. Fossati cita da Gregotti il richiamo a questa maggiore libertà di azione, favorita dalle carenze del contesto italiano, precisando che quel “margine” non è stato “concesso, ma conquistato dai nostri designers” (p. 42).↵
 12. “La figura che meglio emerge è la sua”, annotava Lisa Licitra Ponti su *Domus* (1973).↵
 13. Quasi trent’anni più tardi, la descrizione di Andrea Branzi del contesto ricalca esemplarmente l’analisi di Fossati. Si rilegga la p. 10 dell’*Introduzione al design italiano*, che “si è tutto sviluppato sul campo, fuori da modelli totalizzanti, dentro il contesto di un paese che sulla carta era il meno adatto per il successo di questa disciplina” (Branzi, 1999); con a seguire l’elenco delle *mancanze* sul piano dell’industria, delle politiche, delle istituzioni.↵
 14. Che non va confuso con il “formalismo”. Cfr. la opposizione di Fossati a Samonà (p. 28), e la critica a Gregotti sulla “brillante soluzione estetica”, formale, che consentirebbe al design italiano di “coprire di un salto [...] i vuoti” della produzione (p. 42).↵
 15. È caratteristica la perplessità di Fossati sulle posizioni di Maldonado e di Frateili, che privilegiano la ragione scientifico-tecnica su quella artistica. Ma che si dia opposizione tra soggettività dell’artista (romantico) e obiettività metodica della scienza (razionale, moderna) è un abbaglio: le rispettive posizioni essendo funzionali l’una all’altra, impostate sulla separatezza di soggetto e oggetto, di cartesiana memoria. E forse il design è *una possibilità* di “superarla”, *nelle cose*.↵
 16. La questione non è di annoverare il design tra le arti, né di sottrarlo alla dimensione politico-sociale. Al contrario, si tratta di riferirlo all’incontro di *tutti* questi aspetti: “puntare su questa connessione, questa possibilità di utilizzo di esperienze diverse [...] è lo sforzo del design italiano, e la sua ragione d’essere” (p. 69).↵
 17. Fossati diffida della soluzione “scienziata e razionale”; chiama piuttosto in causa la capacità *autocritica* del design evocando la figura di Mari (p. 64).↵
 18. “Eseguire” le opere, dirà Fossati nel 1998 – e qui dà un anticipo meno letterario, più tecnico-progettuale, di una simile “esecuzione”. Cfr. nota 6.↵
 19. Cfr. le preziose osservazioni su Munari, che passa “dall’oggetto agli usi cui è sollecitato, liberandoli dalla loro stessa tendenza a chiudersi in autogiustificazione, in oggetto a loro volta”. O questa, chiarissima, sul design di Albini, “che investe l’ambiente, l’intera sequenza di realtà che contiene, e lo realizza nella sua integralità” – in un progetto *integrale* (non totale, non totalizzante). Fino a delineare un *superamento dell’oggetto*, a partire da un progetto inteso alla modifica strutturale forte, che è contestazione del già dato per saputo; o scioglimento in sistema flessibile – al limite “antioggetto” che si risolve in “servizio di possibilità mutevoli e mobili” e libera i “flussi delle esigenze vitali”.↵
 20. Cfr. p. 73. Una riflessione intorno alla *crisi* in atto sta anche al centro dell’intervento di Menna nel catalogo di Ambasz (1972, pp. 405-414).↵
 21. La “nota di p. 72”, severa e forse anche ingiusta, andrebbe riletta in modo dettagliato, specialmente riferendola alle preoccupazioni su cui si chiudevano gli “Appunti”, che tento qui di evidenziare.↵

-
22. Ne differisce per l'ampliamento cronologico e al contesto non solo italiano, e per un taglio più decisamente divulgativo. L'aggiornamento, dopo una sintesi del panorama italiano che conferma le tesi del volume Einaudi, limandone alcune asprezze (vedi il giudizio negativo sul formalismo e sulla monumentalizzazione dell'oggetto in Nizzoli), sta soprattutto nell'inserzione di un ultimo paragrafo dedicato all'*antidesign* e a un "*socialdesign* in cui il progetto non solo sia volto ai fini sociali, ma socialmente, comunitariamente gestito" (p. 48). La sezione delle immagini sembra ridursi a una più convenzionale rassegna di oggetti, anche perché la grafica trascura di riflettere le intenzioni dell'autore, che prevedevano la suddivisione in blocchi tematici e cronologici.←

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

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

PAROLE CHIAVE

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

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

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

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

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



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

Scrive Koenig:

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

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

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

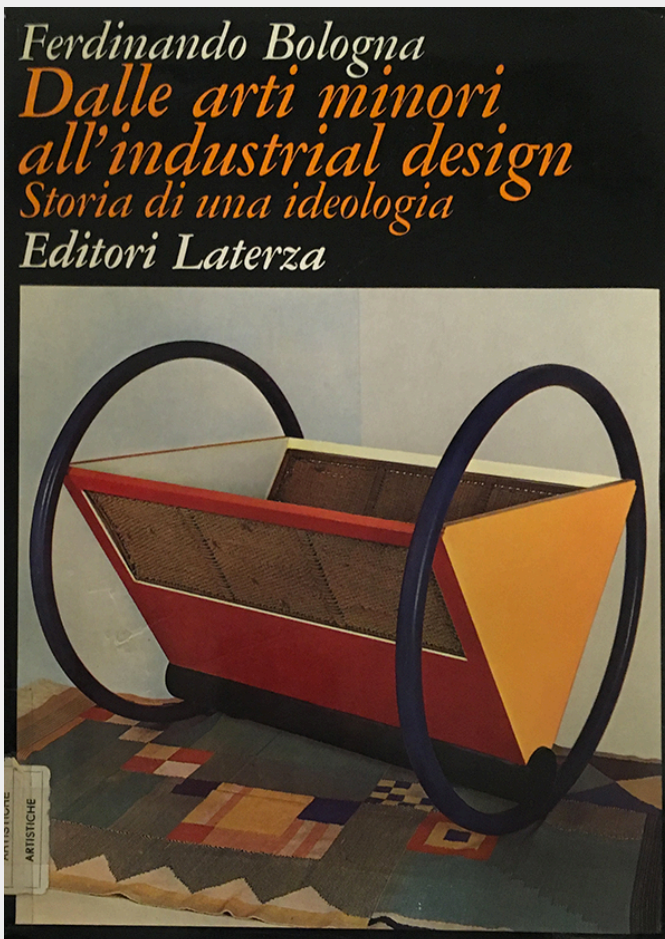


Fig. 2 - Copertina del libro di Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design*. Storia di una ideologia, Laterza, Roma-Bari 1972.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tenga presente che stiamo intensificando la produ-
zione dei libri scolastici e la lacuna di una Sto-
ria dell'Arte si fa sentire sempre più viva ogni
giorno che passa.

A presto, molti cordiali saluti

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

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

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

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

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

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

Prof. Ferdinando Bologna
Via Appiano 40
00100 Roma

Bari, 21 giugno 1972

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

Voglia usarci la cortesia di renderci una copia controfirmata.

Molti cordiali saluti

GIUS. LATERZA & FIGLI

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

Prof. Ferdinando Bologna
Via Appiano 40
R O M A

Bari 13 Novembre 1972

Illustre professore,

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

GIUS. LATERZA & FIGLI

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



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

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

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

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

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

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

2. Storia delle arti e storia dell'ideologia

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

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

3. Disegno e progetto nel sistema delle arti

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

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

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

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

4. Intellettualismo e sperimentazione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. La circolazione delle idee

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Conclusioni: la critica del testo di Bologna

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Riferimenti bibliografici

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

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

NOTE

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

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

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

RICOMINCIARE DAL QUADRIFOGLIO. LA STORIA DEL DESIGN DI RENATO DE FUSCO: RIDUZIONE E ARTIFICIO

Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Orcid id 0000-0002-2447-0491

PAROLE CHIAVE

Design history, History of Architecture, ideal type, idealtipo, Neapolitan School, Renato De Fusco, scuola napoletana, storia del design, storia dell'architettura

La *Storia del design* di Renato De Fusco (1984) è, a più di trent'anni di distanza dalla sua pubblicazione, ancora l'unico testo di riferimento per studenti e appassionati veramente diffuso sul territorio nazionale. Questo gli conferisce un primato: lo rende il "primo" nel suo genere, se utilizziamo la traduzione letterale di "classico". Ma se la componente quantitativa non è sufficiente per etichettare un'opera come classico, ulteriore motivo è il fatto che il metodo di analisi e sintesi messo a punto dall'autore si configura come sistema trasmissibile e ripetibile, fuori dalla contingenza cronologica, permettendo di annoverarlo tra i modelli di riconosciuto valore e pertanto degni di essere ripetuti. Il *paper* si propone di ricostruire, attraverso le esperienze culturali e professionali del suo autore e le relazioni intessute con i vari ambiti culturali e disciplinari, le ragioni di una fortuna critica ed editoriale che continua ad alimentare il dibattito tra gli specialisti, ma che rimane - a oggi - l'unico tentativo compiuto di ordinare e schematizzare la storia del design presente nell'editoria italiana.

1. Introduzione

Se l'opera dello storico è il frutto di un "progetto storico" e se il progettista si serve oltre che di materiali, anche di una personale cassetta degli attrezzi scelti nel grande emporio degli strumenti interpretativi, intesi non come utensili di alta precisione, ma piuttosto come semilavorati passibili di trasformazioni e migliorie (Kubler, 1976), allora non solo la *Storia del design* di De Fusco è un classico a tutti gli effetti, ma il suo autore incarna uno dei migliori - classici - esempi di esploratore e elaboratore di modi per il racconto e l'interpretazione e, fatto molto confortevole per chi debba rileggerne i percorsi, ha lasciato tracce continue e puntuali di tutti i porti a cui è man mano approdato. Ripercorrere tali tracce costituisce un percorso, quasi una lettura meta-odeporica[1]: un viaggio attraverso spunti e provocazioni culturali durante un ventennio - dai Sessanta agli Ottanta del secolo scorso e oltre - tra i più ricchi per quanto concerne il dibattito storico, dalla metodologia al grado di *engagement* degli addetti ai lavori, fino allo svolgersi - in parallelo - della definizione della disciplina del design e della sua storia/storiografia.

Senza alcuna pretesa di sintetizzare una carriera e una produzione amplissime, è sufficiente accennare a come De Fusco si sia misurato, a partire dalla sua laurea a metà degli anni Cinquanta, con tutte le innovazioni e i dibattiti tipici di quei tempi di euforia e ne abbia colto, da allora, gli spunti più innovativi. Dall'avvio della rivista *Op. Cit.* (De Martini, Losito & Rinaldi, 2006)[2] nel 1964, caso non unico - si pensi a *Marcatre*, le cui pubblicazioni iniziano l'anno prima con caratteristiche simili di meticciamiento e confronto disciplinare e che vede il contributo di autori presenti anche nella rivista napoletana - ad *Arte oggi* e altre; o ancora, al precocissimo sdoganamento dell'architettura del secondo Ottocento, sulla scorta dell'esperienza della *Casabella-Continuità* di Rogers, ma in maniera autonoma rispetto all'attività del progetto architettonico (De Fusco, 1964)[3], per abbracciare la stagione della semiotica e dello strutturalismo in particolare[4] e confrontarsi con i temi della storiografia dell'architettura (De Fusco, 1970). Anche i primi oggetti della ricerca storica sono originali e caratterizzati da una notevole circolarità di scala: il Liberty - o floreale per usare la definizione di De Fusco - che percorre il progetto in tutte le sue scale, così come il periodo che lo precede, entrambe fasi in cui l'aspetto dell'industrializzazione, della decorazione seriale e del *décor* urbano permettono di collocare in un più ampio complesso l'idea -per quanto embrionale - del prodotto.[5] Solo a questo punto in parallelo e in parte in polemica con altre storie, De Fusco arriva alla *Storia dell'architettura contemporanea* (1974) in cui mette in pratica e sperimenta gli strumenti di analisi e interpretazione da lui stesso messi in luce in precedenza. Senza entrare nello specifico di quest'opera apparsa tra le prime dopo quelle epiche di Zevi (1950) e Benevolo (1960) ma seguita rapidamente da altre nazionali e non (Irace, 1992) [6], e che ha dunque un po' patito una super-offerta, diversamente dalla storia del design che ancora oggi è in pratica l'unica disponibile sul mercato[7], preme ricordare come egli la affronti utilizzando la ricerca di una struttura sottesa alle vicende narrate, di comuni determinatori e di idealtipi come "artificio storiografico" (De Fusco, 1974, p. VIII) per "ridurre" la complessità delle tante storie tipiche della contemporaneità pur registrandone le discontinuità, storie su cui si stava ragionando nel quadro delle nuove metodologie di ricerca proprio in quegli anni (Foucault, 1969; Kubler, 1976). Varianti e invariante[8], codice-stile - a sostituire il tipo ideale weberiano - e la conseguente serie degli -ismi sono distribuiti in uno schema: introduzione e descrizione del contesto di riferimento e opere significative o paradigmatiche, intese come rispondenti nel modo il più possibile completo al "codice stile" tipico del periodo o dell'-ismo e strumenti utili per riconoscere il resto della produzione. Si tratta di grimaldelli e lenti che permettono di interpretare e leggere altre opere ma anche, e soprattutto, di andare e tornare con andamento a elastico dall'opera al suo contesto e da un contesto all'altro per ritornare, anche seguendo percorsi differenti, al punto di partenza. Una cospicua quantità di pagine per illustrare, a conti fatti, un numero di opere architettoniche piuttosto ridotto, affiancato e interconnesso, però, con aperture e approfondimenti sulle arti figurative, le correnti filosofiche e tecniche. Un percorso che si muove alla ricerca, in sintesi, di una capacità di comunicazione dell'architettura che, in quegli anni, l'autore ritiene aver fallito (De Fusco, 1967). Un problema, questo, affrontato precedentemente e da un punto di vista metodologico nel primo tentativo articolato di utilizzare la semiotica come strumento interpretativo.

2. Dal design all'architettura e ritorno

Un aspetto interessante, per quanto concerne la circolarità degli interessi di De Fusco, è da ricercarsi nel campo di applicazione della semiotica. Se l'architettura viene ampiamente trattata nell'opera *Architettura come mass-medium* (De Fusco, 1967), il design era già comparso precocemente nelle pagine della prima annata di *Op.Cit* con un titolo simile: "Design e Mass Media" (Argan, Assunto, Munari & Menna, 1964), dove la più timida congiunzione "e" si sarebbe evoluta nell'assertiva preposizione "come".



Fig. 1 - Copertina della rivista Op. Cit., 2, 1964.

Si tratta della trascrizione di un incontro tenutosi il 5 dicembre dell'anno precedente, organizzato dalla galleria napoletana Il Centro. Un confronto tra alcune delle personalità che avevano già avviato una riflessione sulla natura ideale, politica e pratica del design nella primavera del 1961 con interventi sulle pagine di *Telesera*, in seguito raccolti in un volume speciale (Menna, 1962) promosso dalla rivista *Arte Oggi*, emanazione dell'omonimo gruppo romano di artisti e intellettuali[9], e curato da Filiberto Menna (Bonito Oliva & Trimarco, 2010). Si era trattato quasi di un congresso ombra rispetto a quello svoltosi alla Triennale di Milano nel 1954 (Molinari, 2002; Messel, 2016), con la partecipazione però di un numero esiguo di architetti e designer - Alberto Rosselli, Enzo Frateili, Paolo Portoghesi e Attilio Marcolli che, escluso Rosselli, sono tutte figure ibride rispetto alla contemporanea definizione disciplinare di area milanese - insieme a una nutrita compagine di storici e critici dell'arte e artisti di area romana. Su *Op. Cit.* del gennaio 1964 compaiono tre degli autori intervenuti al dibattito nel cenacolo napoletano del 1961: Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto e Filiberto Menna, con l'innesto di Bruno Munari. Uno storico dell'arte che si era da tempo avvicinato ai temi del progetto, un filosofo che stava riflettendo sulla "vocazione" estetica delle arti contemporanee (Assunto, 1968), uno storico dell'arte contemporanea tra i primi ad aver accostato le categorie della semiotica e interessato anche alla docenza del design[10], e un artista-designer. Gli interventi, da calarsi ovviamente nelle rispettive militanze politiche, ruotano intorno a questioni per certi versi ancora aperte - il rapporto tra arte e industria, tra forma e funzione, tra produzione e consumo, la maggior flessibilità del design rispetto alle arti di ricerca, la comunicazione e il peso dei consumatori, l'azione mistificatoria delle aziende - ma tendono a convergere su un punto: il design, in quanto prodotto che deve raggiungere i consumatori, deve essere comunicato e deve comunicare. Questa considerazione convalida l'ipotesi formulata nel titolo dell'incontro: design è *mass medium* e in quanto tale linguaggio. Per analogia, e questo è evidente negli articoli ospitati nella rivista fino a tutti gli anni Ottanta, le discipline del progetto sono da considerarsi assimilabili al linguaggio e tra queste, ovviamente, si annovera l'architettura, che per prima diviene terreno di sperimentazione dello studio mediato dallo strutturalismo. Il trasferimento dell'intuizione maturata sul design all'architettura - e il corrispondente "abbandono" del primo tema per diversi anni - è ovviamente da ricondursi da una parte all'esperienza di De Fusco, architetto di formazione e gravitante fin dai primi anni della sua carriera intorno allo storico dell'architettura e *liebermeister* Roberto Pane (De Fusco 2004; De Fusco 2010), dall'altra alla maggiore identità disciplinare della storia dell'architettura rispetto a quella del design, quasi totalmente ignorata dagli storici e affidata, almeno in Italia, ai progettisti (Peruccio & Russo, 2015). Anche nella storiografia architettonica dunque, la metafora di secondo grado, quella cioè che fa coincidere l'architettura con un sistema comunicativo, permette a De Fusco, da una parte, di ampliare notevolmente i registri di lettura e la complessità degli eventi assolvendo così al compito della critica e della storia - cercare il significato - e, dall'altra, di convertirla, in strumento operativo per attenuare il constatato divario tra architettura e società:

Puntare al valore comunicativo, al significato dell'architettura vuol dire non affidare ogni sua riforma all'attuazione di macroscopici e utopici sistemi risolutivi della somma di tanti piccoli disagi, ma consentire a tutti, quale che sia il tipo di competenza professionale di ognuno -urbanistico, architettonico, di design oppure

di storico, di critico, di ricercatore etc.- di contribuire sino da ora alle necessarie trasformazioni richieste in ogni settore dell'esperienza architettonica. (De Fusco, 1967; intro, s.p.)



Fig. 2 - Copertina di Architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica, Bari, Dedalo, 1967.

La novità, al di là del dibattito successivo sull'effettiva efficacia dell'applicazione degli strumenti mutuati dalla filosofia e dalla linguistica (Scalvini, 2018), e della silenziosa ma chiarissima polemica con le derive utopistiche e politicizzate del periodo, risiede nel fatto che il sistema produzione-consumo (inteso come utile a colmare il divario tra architetti e pubblico), in quanto traduzione della linea comunicativa emittente-ricevente (mutuata dalla semiologia), permette di sovrapporre e mettere in relazione tra loro ambiti abitualmente separati come quelli delle arti, dell'architettura, della decorazione e - infine - del design, come parti di un complesso sistema linguistico. La chiave di lettura qui brevemente riassunta applicata all'idea che questo sistema comunicativo debba essere, per assunto, applicato ai grandi numeri - sia in termini di "oggetti comunicatori" sia in termini di fruitori - non può che condurre al design, all'*industrial design*, in quanto migliore e più chiaro esempio di "quantità", che presenta "tutte le proprietà di una logotecnica" (De Fusco, 1967, p. 17):

Infatti, ciò che avvalorava l'aspetto quantitativo dell'architettura e del design non sta solo nel fatto che la ripetizione richiede una progettazione accurata, si risolve in un perfezionamento del prodotto, nel miglioramento degli impianti e, di conseguenza, nella più estesa ed economica distribuzione sociale dei beni di consumo, ma anche - e ciò è assai pertinente al nostro tema di architettura come *Mass medium*- nel fatto che la quantificazione può significare spesso comunicazione. (p. 145)

Il design entra così nella più generale storia dell'architettura contemporanea (dove contemporanea è intesa nell'accezione della sequenza evenemenziale utilizzata dagli storici e rifugge la modernità come punto di arrivo di una narrazione a tesi) come uno dei linguaggi che concorrono alla comunicazione dei significati tipici delle diverse epoche, dei differenti *Zeitgeist*, per dirla con il Weber evocato da De Fusco. Nel quadro dell'applicazione del metodo strutturalista, il design e il prodotto, in quanto influenzati dal gusto popolare "che ha generato il fenomeno dello *styling*, considerato come una sorta di risemantizzazione dal basso del design" (p. 73), diventano elemento paradigmatico dell'interpretazione storica a fianco dell'architettura e dell'arte in quanto tutti linguaggi e mass-media caratterizzati, dove serve, da maggior facilità di comunicazione e, dunque, di comprensione.



Fig. 3 - Lounge Chair di Charles e Ray Eames come esempio della Gestalt, in *Architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica*, Bari, Dedalo, 1967, p. 134-135.

Questo costituisce una novità. Se infatti Giedion (1941; 1948) aveva collocato gli oggetti in un'unica e unitaria fila indiana di edifici alti, sedie da barbiere, pianoforti e ponti metallici, Zevi (1950) aveva avvocato - e continuerà a farlo - alla sola architettura anche il progetto degli oggetti (Dellapiana, in corso di stampa-a), Benevolo (1960) aveva rimandato a una scala urbana e sociale disinteressandosi dei prodotti se non per pronunciare condanne, neppure troppo velate, verso l'"emporio delle merci" e Hitchcock (1958) non aveva sfiorato il problema, De Fusco utilizza il racconto di oggetti - non solo d'arredo - e interni quando questi siano funzionali a tratteggiare, semplificare, "ri-durre" i diversi capitoli della sua storia: telai, locomotori, tessuti, posate, apparecchiature elettromeccaniche, auto, mobili e accessori realizzati in serie fanno capolino tra le pagine della storia dell'architettura per facilitare la comunicazione dei significati che via via si dipanano nell'operazione critica che caratterizza tutta l'opera di De Fusco storico: fare ordine e comunicare a più livelli.

Va forse ricordato che lungo lo scorcio degli anni Sessanta crescono gli spunti proprio sul tema del design, soprattutto quelli portati avanti da critici-progettisti - da Koenig a Mendini (Dellapiana & Siekiera, 2015) - oltre alla sempre maggiore considerazione che il design assume in qualità di logotecnica (Dorfles, 1972; Menna, 1962) e dove - in generale - i contributi storici sono perlopiù funzionali a definizioni disciplinari e in qualche modo compensative proprio della carenza di significati portati dall'architettura e di cui si fanno carico gli architetti-designer della stagione radicale. Fa eccezione, ovviamente, il coltissimo lavoro di Ferdinando Bologna (1972), unico nella sua sterminata

produzione a spingersi al contemporaneo e - in particolare - al design, e collocabile, seppure con posizioni diverse, nella scia degli storici dell'arte, ossia degli Argan e dei Castelfnuovo.[11]

De Fusco si unisce al coro nel suo consueto registro affrontando nei "Documenti di Casabella" (De Fusco, 1976), l'attrezzatura domestica di Le Corbusier, uno degli autori che meglio si era prestatato all'applicazione delle categorie di segni, codici, variazioni, standard, oltre che della sinestesia e collaborazione dei linguaggi. Ancora la lettura semiologica, un *exemplum* - o paradigma come piacerebbe di più a De Fusco - di applicazione al *furniture design*.



Fig. 4 - Copertina di Le Corbusier designer, Electa, Milano 1976.

3. Storia e storie del design

La prima metà degli anni Ottanta è poi caratterizzata per De Fusco da un lavoro frenetico: per UTET - la paludata casa editrice torinese, la cui collana *Storia dell'arte in Italia* è diretta proprio da Bologna - e per Laterza, già editore della sua *Storia dell'architettura contemporanea* (1974) e di *Dalle arti applicate all'industrial design* di Bologna (1972) a solo un paio d'anni di distanza.

Forse non è un caso che il primo contributo di De Fusco in ordine di tempo per UTET sia la *Storia dell'architettura dell'Ottocento* (1980), dove compaiono le innovazioni anche tecniche che derivano dalla rivoluzione industriale[12] e che sollecitano la riflessione, già avviata da Dorfles, sulla circolarità tra componenti per l'architettura e prodotti realizzati industrialmente (Dorfles, 1972). L'anno successivo, infatti, oltre a *L'Architettura del Cinquecento* (1981), De Fusco aggiorna, per la riedizione, *Architettura come mass medium*, ampliando e articolando la versione originaria e inserendo in più occasioni specifiche osservazioni sul design e sulla sua capacità di comunicare: "Quanto al carattere 'rappresentativo' del design, anch'esso è di tipo simbolico, prevalendo in generale quello per cui si esalta il lato funzionale dell'oggetto prodotto. In quelli più riusciti, le forme, poniamo, di un mobile, di un elettrodomestico, di un'auto, ecc. richiamano immediatamente l'atto della loro utilizzazione" (De Fusco, 1981, p. 122); egli concentra dunque la sua attenzione sull'aspetto del consumo e del mercato e sulla diluizione del canonico rapporto forma-funzione, citando Dorfles e la sua precoce constatazione di come nel quotidiano molte funzioni siano state deprivate, grazie alle innovazioni tecnologiche come la miniaturizzazione, della forma, e come questa sia stata mantenuta o rielaborata solo per conservarne la qualità comunicativa (p. 16) e, semiologicamente, il rapporto funzione-segno (De Fusco, 1981, p. 149).

È con questi strumenti che si arriva alla metà del decennio con due opere entrambe legate, pur in maniera diversa, al design. Per UTET, si chiude la monumentale *Storia dell'arredamento* (De Fusco 1985-a) e per Laterza - dopo l'ulteriore lavoro sulla *Storia dell'arte contemporanea* (1983) che tenta di ri-durre la frammentarietà degli -ismi visivi raggruppandoli in "linee" di ricerca - si arriva alla *Storia del design* (De Fusco 1985-b). Il volume per UTET ponderoso e riccamente illustrato, anche a colori, sembra costituire una risposta al lavoro di Bologna che si era dibattuto nella questione, forse ancora irrisolta, del "passaggio" dalle arti applicate all'industria. Utilizzando, a grandi linee, gli stessi oggetti di indagine - arredi, suppellettili, tessuti - ed adottandone l'arco cronologico - anche per Bologna è quello Rinascimento-contemporaneità - De Fusco propone una visione olistica che va ben al di là della mera erudizione antiquaria o filologico-classificatoria. La chiave di lettura è quella di scorporare i vari periodi, rigorosamente suddivisi per secoli, in una descrizione dell'arco temporale considerato, esplicitandone continuità e fratture: un tratteggio del contesto storico, sociale e tecnico, una focalizzazione del rapporto che si instaura via via tra arredamento e arti, una elencazione degli stili. In sintesi una "Fenomenologia degli elementi di arredo (per ottenere un) artificio storiografico utile ad ordinare classificare, storicizzare le opere e farci cogliere le loro variazioni nelle diverse età del gusto, ci siamo orientati al rapporto che la pratica dell'arredamento presenta con l'architettura" (De Fusco 1985-a, Introduzione, s.p.). In questo senso ogni periodo considerato viene poi ri-analizzato utilizzando categorie interpretative derivate dalla funzione-dimensione ma impensabili se non in rapporto con l'architettura: i mobili, la fodera (intesa come contenitore, vaso), le suppellettili; ancora gli stessi soggetti tornano, o meno, nelle categorie "ambienti" come pure in "artefici e opere principali".

Lo schema ricorrente, apparentemente rigido, è attraversato dalle ormai tipiche categorie "defuschiane": varianti e invariati, già incontrate nella storia dell'architettura, concepite per unire e distinguere fenomeni che sono originati da uno stesso ambito culturale con risultati formali anche molto differenti o viceversa.



Fig. 5 - Copertine di Storia dell'arredamento, Torino, Utet, 1985.

Frattura con la storia e con gli episodi precedenti e paralleli, tendenza all'astrazione, sono le invarianti assegnate al Novecento (p. 446), sempre in continuo colloquio con le arti figurative, nell'ambito delle quali scorre con facilità, senza particolari acrobazie critiche, la distinzione, che tanto aveva tormentato Bologna, tra arti applicate e design: quest'ultimo è assegnato alla fase de "L'architettura razionale e il relativo arredamento" che "pur tenendo conto di sollecitazioni provenienti dalle avanguardie figurative, è soprattutto al mondo della produzione meccanica che si rivolge come eventuale referente" (p. 455). La grande circolarità tra arte, architettura, interni e oggetti non porta a una sovrapposizione o confusione di registri.



Fig. 6 - Arredi "Bauhaus" in Storia dell'arredamento, Torino, Utet, 1985, pp. 520-521.

Arredamento e design sono due categorie ben distinte, caratterizzate da processi progettuali e cronologie diverse, come lo stesso De Fusco icasticamente afferma: "qui basti dire che gli oggetti di design sono solo una componente dei sistemi sui quali opera l'arredamento, quello dei mobili e quello della 'fodera'" (1984). Arredamento è una - ulteriore - categoria che abbraccia e media il rapporto tra architettura e design anche laddove, come è avvenuto nella fase del Razionalismo, non si verifichi una corrispondenza ben temperata tra i due.

Questo distinguo motiva l'uscita in contemporanea tra la *Storia dell'arredamento* e la *Storia del design*, opere separate e distinte, senza alcun riferimento reciproco, la prima, anche se pubblicata nel settore "Varia", presso un editore a vocazione enciclopedica (è un titolo che non può rientrare nel rigido schema cronologico della storia universale dell'arte, di cui ripete però formato e impostazione grafica, e che sicuramente piace al direttore di collana, Enrico Castelnuovo), la seconda per un editore interessato alle novità, a tagli originali e titoli che "viaggiano da soli"[13] e che dal citato Ferdinando Bologna porta al notissimo *Storia del mobile moderno* di Karl Mang (1982) per giungere al nostro.

Questa sequenza merita qualche approfondimento. Laterza infatti aveva pubblicato nel 1960 la *Storia dell'architettura moderna* di Benevolo, dove la modernità trova origine nel riformismo urbanistico come reazione alla prima stagione dell'industrializzazione che conduce, attraverso molteplici rivoli, all'unitarietà di un Moderno segnato da Gropius e

dalla Bauhaus. A metà del decennio inizia a pubblicare i piccoli libri di Munari (1966; 1968; 1971; 1981), nel 1972 il citato libro di Bologna, nel 1975 la *Storia dell'architettura contemporanea* di De Fusco, a sostituire e affiancare quella di Benevolo, per continuare a esplorare il design e gli interni con i volumi di Mang (1982) e dello stesso De Fusco (1985a e 1985b). Considerando il complesso delle pubblicazioni della storica casa editrice di Benedetto Croce, sembra di poter affermare che, con un occhio alla crescita dei corsi di studi superiori e alla crescente attenzione all'arte contemporanea - che sia architettura, arti visive o design -, Laterza avviò una sorta di "promozione" del progetto moderno/contemporaneo, in cui le "Grandi Opere" presentano interventi a un tempo specialistici e divulgativi nel campo della cultura di progetto. Nel 1983 De Fusco viene infatti incaricato da Vito Laterza di stendere un programma di titoli per la nuova collana "Progettare", destinata ai corsi universitari, la cui direzione gli viene affidata per contratto[14], contestualmente all'avvio della *Storia del design*.

Sembra lecito poi ipotizzare un dialogo a distanza tra la costruzione del nuovo volume e quello uscito l'anno prima a firma di Vittorio Gregotti su *Il disegno del prodotto industriale in Italia* (1982), che De Fusco recensisce sulle pagine de *Il Messaggero*. Egli mette infatti garbatamente in discussione l'assunto sotteso al volume pubblicato da Electa - casa editrice che detiene in quegli anni una sorta di monopolio delle pubblicazioni sull'architettura -: "Poiché tali settori si diversificano in ordine ai processi di produzione, di distribuzione, di consumo, ecc., è assurdo pensare che la sola 'logica' progettuale sia la stessa per tutti" (De Fusco, 1982, p. 67). De Fusco, pur facendo concessioni alla qualità dell'approccio filologico che ritiene però facilmente tendere all'acribia avanza il dubbio, in sintesi, che occorra categorizzare in modo ordinato applicando a tutti i casi prescelti, variegati e disomogenei - tipi, momento del gusto, trasformazioni storiche, temi critici - chiavi di lettura omogenee per ottenere non solo un efficace racconto e uno strumento di consultazione, ma anche un quadro interpretativo generale.

In questa critica possiamo facilmente leggere la volontà di avocare agli storici (di formazione e pratica) l'esclusiva degli strumenti per la storia del design, frammentariamente trattata fino a quel momento esclusivamente da progettisti - non solo di formazione - e critici. Anche Gregotti, pur aprendosi a una pluralità di temi (industria, brevetti, materiali), mantiene solidamente una chiave di interpretazione "progettuale" e larvamente disciplinare. La conclusione della recensione, sotto forma di domanda retorica, rimanda alla necessità di ordinare e trovare una collocazione corretta per tutte le categorie elencate da Gregotti, mettendo al centro il progetto. "Al momento non sono in grado di indicare in quali e quanto settori del design sia utile e corretto dividere l'intera produzione industriale in modo che ogni oggetto trovi la sua collocazione più opportuna in fatto di progetto, di fabbricazione, di vendita ecc." (De Fusco, 1982, p. 68).

La risposta, a fronte della lunga serie di schede introdotte da saggi cronologici nel volume di Gregotti (di fatto un lavoro corale anche se orchestrato dall'architetto lombardo), è il lavoro di sintesi che De Fusco opera nella sua *Storia del design*, adottando, dichiaratamente, l'artificio storiografico definito, di volta in volta, con termini come la "macchinetta" o il "quadrifoglio" (De Fusco, 2012b, pp. 21-38)[15]: l'invariante che caratterizza ogni frutto della disciplina, vale a dire progetto, produzione, vendita, consumo, e che permette di sintetizzare una fenomenologia non necessariamente

filologica, non solo per narrare una vicenda, ma anche per definire l'oggetto della trattazione.

Quello che si presenta come uno strumento di analisi "neutro", quasi meccanico, si rivela fin dall'*incipit* del racconto essere una lente utilizzata per espandere il terreno di indagine. Se le arti applicate, nella lunga sequenza esplorata da Bologna e dallo stesso De Fusco, avevano trovato la loro scaturigine nell'Umanesimo, altri lavori più specificatamente concentrati sul design - Gregotti ad esempio - non sembrano mettere in dubbio una collocazione dell'origine della disciplina nella fase matura della Rivoluzione industriale, quella della *Great Exhibition* dove a una grande abbondanza di merci e prodotti corrisponde l'avvio del dibattito teorico e critico sul loro progetto-produzione-qualità. De Fusco arretra i confini cronologici della sua storia introducendo, sulla scorta di Giedion, un abbozzo di quella che oggi viene definita *Global History* (Margolin, 2015). Pur accettando l'assunto di Dorflès che aveva fatto decisamente piazza pulita di tutti i tentativi di considerare design le azioni meccanizzate di produzione (Dorflès, 1972), egli deroga comunque a tale assunto per il settore della stampa che "anticipa di almeno tre secoli tale rivoluzione e comunque può considerarsi a tutti gli effetti un'attività classificabile nel dominio del design" (De Fusco, 1985b, p. 1).[16]

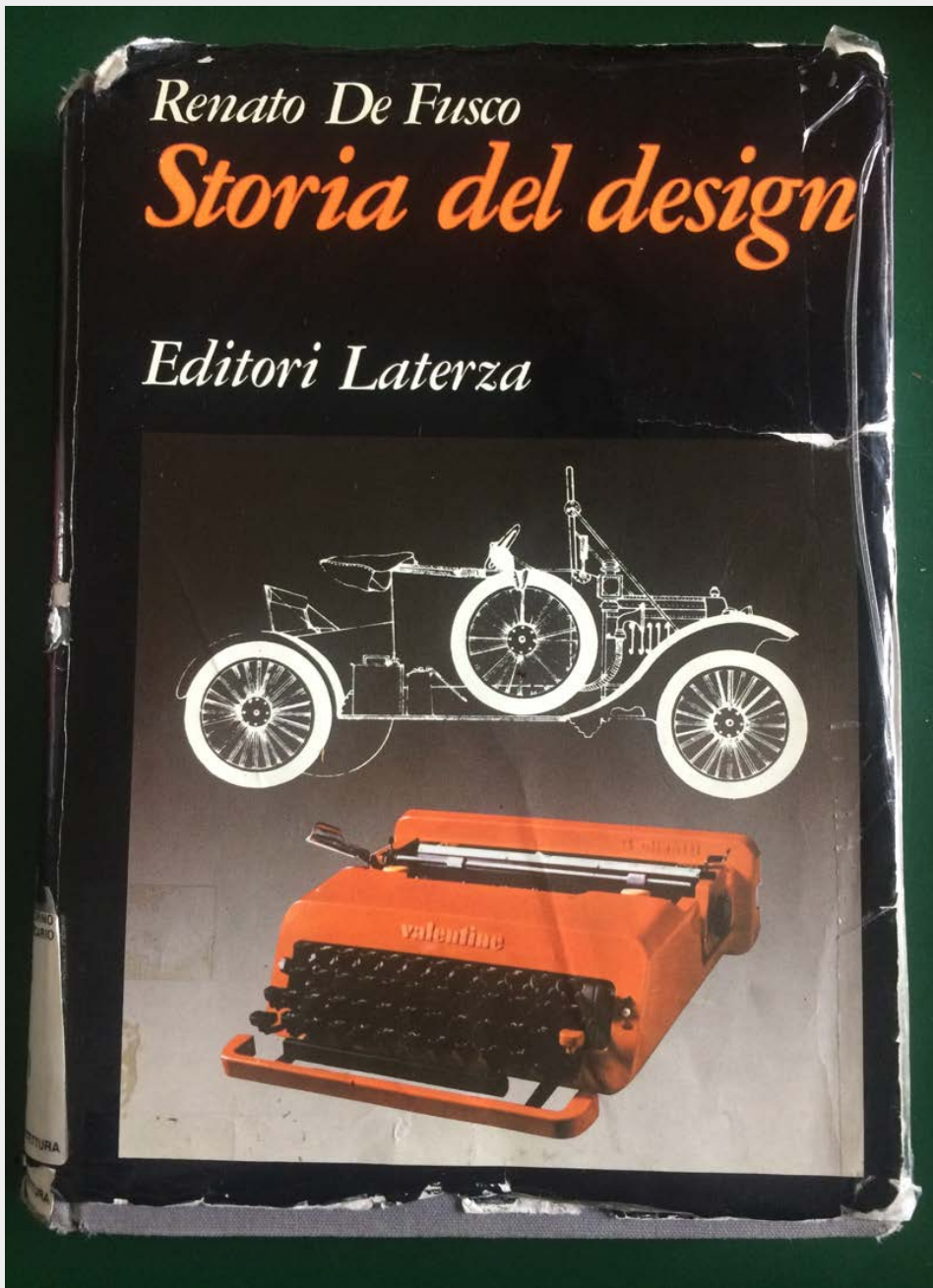


Fig. 7 - Copertina di Storia del design, Roma-Bari, Laterza, 1985.

Si tratta del primo passo per tentare una corretta collocazione del ruolo del progettista-designer come parte di un flusso-sistema comunicativo più complesso mettendo l'accento, e qui risiede la specificità della produzione della stampa, sull'anonimato del committente, indistinto, anonimo appunto, bersaglio di una produzione seriale e gestita dal progettista, che, azzarda l'autore in chiusura del capitolo, potrebbe essere individuata in molti altri settori produttivi dove meccanizzazione e progetto guidano il processo che va dall'ideazione al consumo. Questa sequenza funziona efficacemente e in modo equilibrato nei capitoli sul "lungo" Ottocento, proprio per l'oggettiva mancanza di figure autoriali di riferimento - agli autori corrispondono le aziende e viceversa - oltre che per la distanza delle caratteristiche formali degli oggetti dal gusto contemporaneo derivato dalla comprensione e introiezione del Moderno; prosegue in qualche modo nella fase di costruzione del Moderno stesso - *Deutscher Werkbund* e mercato americano - dove l'anonimato è da una parte scelta ideologica e dall'altra conseguenza delle caratteristiche produttive. Con la comparsa delle personalità dei progettisti, individualmente identificabili, la coerenza e la circolarità tra le "foglie" tende invece a essere più sbilanciata. O meglio, tende a faticare a rientrare nello schema che spinge l'autore a selezionare dei casi in cui i filtri del progetto, produzione, distribuzione e consumo siano tutti applicabili. Questo ovviamente porta a schematizzazioni, dichiarate dall'autore nell'introduzione dove annuncia una "costruzione schematica, certamente lacunosa, più sintetica che analitica, ma, almeno negli intenti, volta a dare una più chiara idea del design e della sua vicenda storica" (p. X). E porta pure alle estreme conseguenze l'attitudine alla "riduzione" rivendicata in precedenza: *Wiener Werkstätte*, *Bauhaus* (e la sua filiazione della Scuola di Ulm), *Decò* (e Le Corbusier come contributo della cultura francese, ma trattato con gli strumenti della semiotica), *Streamlining* e *Organic Design* (con qualche innesto di Verner Panton e Afra e Tobia Scarpa), Design scandinavo e italiano concludono i casi in cui i quattro lobi del quadrifoglio possono essere efficacemente utilizzati. Casi di produzioni nazionali, con sfumature diverse di riconoscibilità, elevata fortuna critica e conseguente messa a fuoco di *cliché* - il design tedesco, nord-americano, scandinavo e italiano (De Fusco, 2007)[17] (ma si può parlare di design francese fuori dal lusso e dalla monade Le Corbusier?) (Dellapiana, in corso di stampa-b) -, che presentano una buona e sedimentata quantità e qualità di fonti su tutti e quattro i versanti dell'artificio storiografico impiegato.

La riduzione del numero degli oggetti della narrazione e il completamento di questi con ampi quadri di riferimento sembrerebbero diretti ad assegnare significato, valore, simbolo a un settore che, come l'architettura del Movimento Moderno anni prima, appare essere incapace di comunicarli. Questo avviene, inoltre, a metà del decennio che, forse più di ogni altro, ha contribuito a volgere il sistema del design in sistema delle merci e il designer in "direttore stilistico delle aziende". In questo senso la storia di De Fusco, pur non essendo esplicitamente diretta a un target specifico (intro) può essere interpretata come un *rappel à l'ordre* oltre che per gli storici - che dovrebbero occuparsene con gli strumenti disciplinari[18] - anche come proposta di metodo progettuale per i progettisti - in formazione, in quanto compagine numericamente più abbondante dei lettori - e di richiamo a farsi carico di una "missione" più alta: quella di assegnare senso e valore alle proprie creazioni.

Qui assume significato l'ultimo capitolo aggiunto nel 2002 sul "design usa e getta", individuato come idealtipo del design degli anni Duemila, anch'esso inserito nel dispositivo a quadrifoglio, ma, va da sé, per registrare, in modo piuttosto sconsolato, una perdita di significati e il "soddisfamento dei loro pur falsi bisogni" (dei consumatori) (edizione ampliata del 2002, p. 342) come elemento trainante.

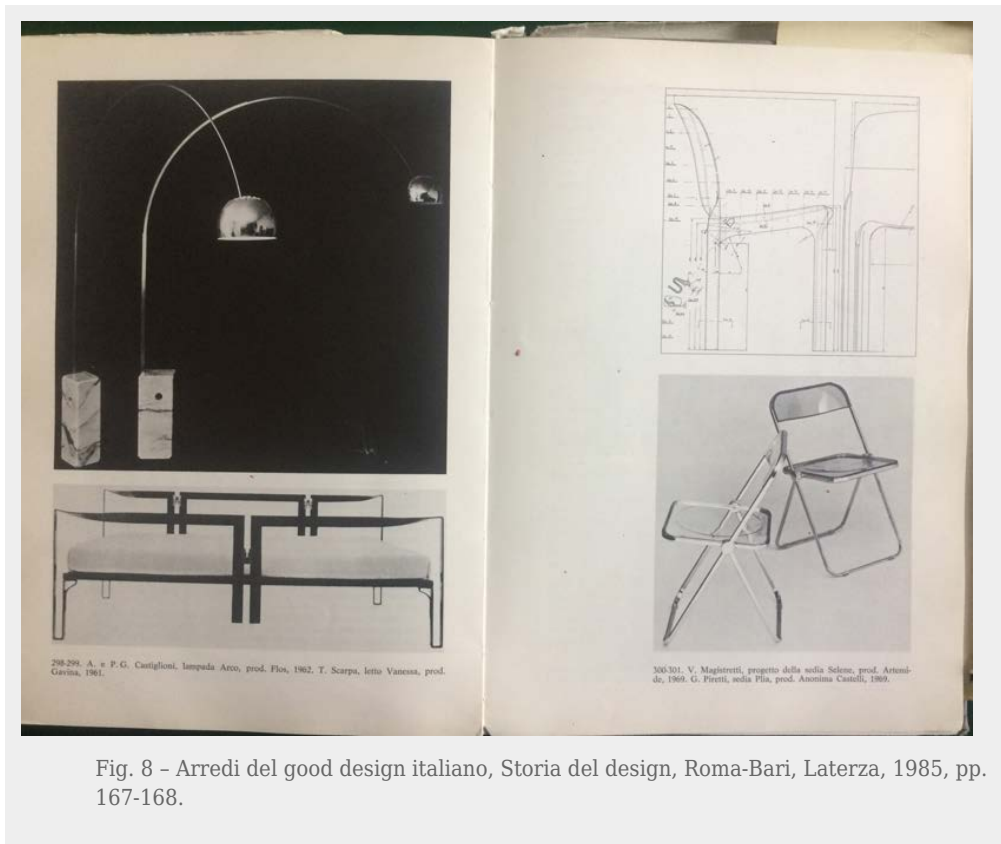


Fig. 8 - Arredi del good design italiano, Storia del design, Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 167-168.

Per quanto programmaticamente indipendente dalla didattica e dai corsi universitari[19], la *Storia del design*, può dunque essere considerata come un testo anche "operativo" in cui spesso l'autore si spinge in vere e proprie incursioni nella didattica del design, nel suo metodo: il quadrifoglio diventa non solo un artificio storiografico ma un approccio progettuale, quasi *design thinking*. La dichiarata presa di distanza dalla pratica del progetto si traduce, nella lunga sequenza di scritti, in possibili strumenti per il progetto stesso. La biografia professionale di De Fusco, d'altra parte, permette di riavvicinarlo alla sua generazione di architetti-storici. Si ricordano i quartieri nel quadro dell'Ina-Casa (Belfiore & Gravagnuolo, 1994, p. 256)[20], ma soprattutto interni e attrezzature domestiche affidate alle pagine delle riviste che ospitano, contemporaneamente, i prodotti di Mangiarotti, Gardella, Ponti e gli interni progettati nel gusto tipicamente "all'italiana" pensati "quasi completamente con elementi di serie, e con qualche pezzo antico di famiglia" e pezzi "di disegno dell'architetto".[21]



Fig. 9 - Casa sperimentale alla XI Triennale di Milano, pavimenti in gomma Lupi su disegno di Renato De Fusco (Domus, 301, dicembre 1954, p. 30).



tavolo pieghevole e ampliabile]!

Un tavolo pieghevole e ampliabile da quattro a sei posti, in rovere naturale e piani in paniforte di compensato. Ingombro minimo 0,80×1,10 per 0,15. Disegno di Renato De Fusco, Napoli.

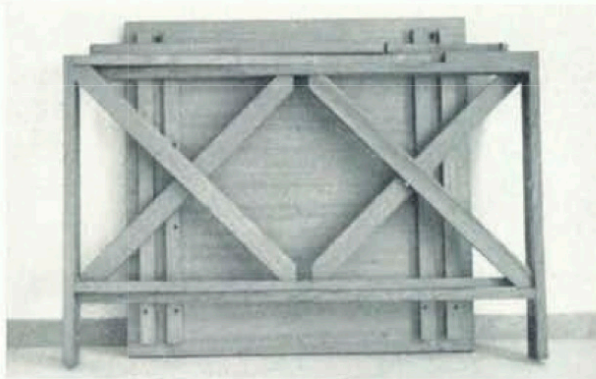
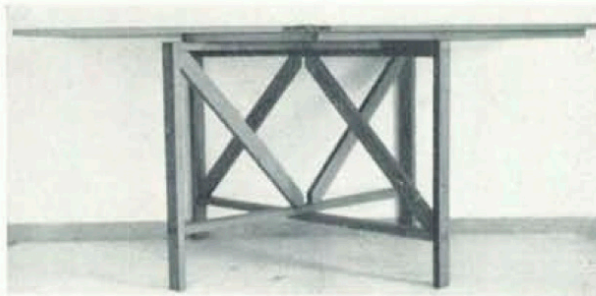


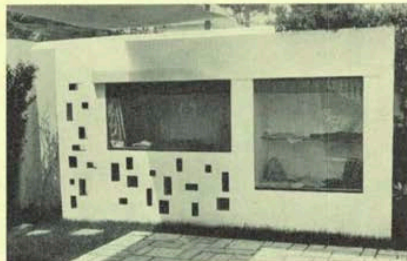
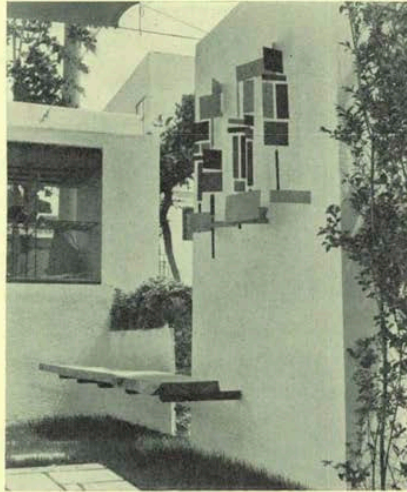
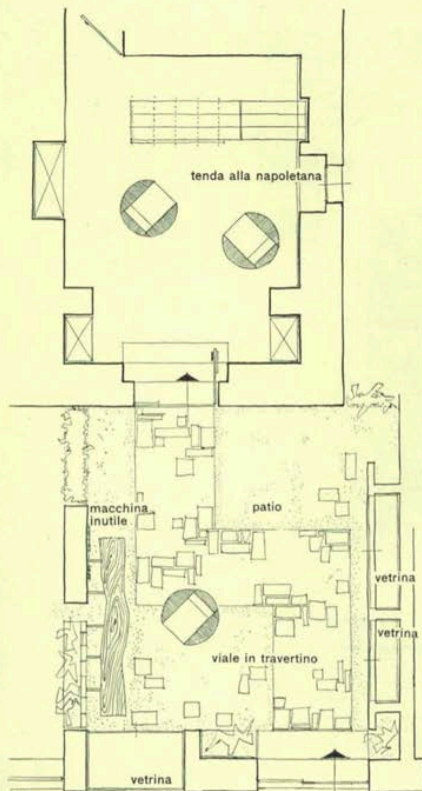
Fig. 10 - Prototipo di tavolo pieghevole e ampliabile di Renato De Fusco (Domus, 330, maggio 1957, s.p.).

I lettori possono scrivere alla Redazione di Domus - via Monte di Pietà 15, Milano - per chiarimenti su queste pagine, indicandole con la loro numerazione: d/1, d/2, etc.

domus per chi deve arredare un negozio

un negozio con il patio

Questo piccolo negozio di Porto di Ischia, si inserisce nell'ambiente architettonico dell'isola con evidenza e senza retorica. È al piano terreno di una casa che sorge arretrata dalla strada di alcuni metri: in questo spazio, alzando dei muri che portano l'ingresso del negozio sulla strada, è stato ricavato il patio che crea così un ambiente nuovo di esposizione e di sosta all'aperto: pavimento di prato con passaggio in travertino, soffitto in tende di canapa, una panca murata, una «macchina inutile» di Munari e vetrine incassate nei muri. (Architetti Renato De Fusco e Franco Sbandi, vedi Domus n. 315).



d/49

Fig. 11 - Negozio a Ischia di Renato De Fusco e Franco Sbandi (Un negozio con il patio. Domus, 392, luglio 1962, p. d/49).

Questo coinvolgimento diretto, negli anni in cui il progetto italiano per gli interni trova una sua collocazione in ambito internazionale, rende De Fusco non solo un osservatore critico, ma anche un attore in grado di misurare per esperienza i diversi passaggi del progetto-produzione-uso e di applicarli all'analisi storica.

Questa ipotesi parrebbe rafforzata da lavori che precedono e seguono l'attività progettuale su teoria e prassi: dagli interventi ai convegni (De Fusco, 1983) a veri e propri pronunciamenti sulla didattica (D'Auria & De Fusco, 1992), fino ai pamphlet di critica al design contemporaneo (De Fusco, 2008a; 2008b; 2012), e ai continui richiami ai contatti con architettura, da una parte, e arte dall'altra.[22]

Se poi il dovere di un classico (Settis, 2004)[23] è quello di stimolare la riflessione sul futuro, la *Storia* di De Fusco, che accompagna da più di tre decenni studenti, studiosi, e progettisti, ancora unica offerta italiana sul mercato, nel suo schematico, spinge gli studenti ad applicare l'artificio storiografico appreso ad altri casi, autori e oggetti per una lettura tanto della storia quanto della contemporaneità, i progettisti a riflettere sulla necessità di confrontarsi con contesti riconducibili a un numero sempre più ampio di ambiti di espressione e ricerca[24], gli storici infine a proseguire l'indagine sulle fonti, senza disgiungere il progetto dalla produzione e dalla fortuna d'uso e diffusione, in modo da ampliare[25] il più possibile la disponibilità di materiale di analisi e far diventare il ridotto numero di quadrigli defuschi un largo giacimento condiviso in alternativa e in parallelo con la - legittima - storia narrata per monografie o reti di autori.

Riferimenti bibliografici

- Argan, G.C. (1951). *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Einaudi.
- Assunto, R. (1968). *L'automobile di Mallarmé e altri ragionamenti intorno alla vocazione odierna delle arti*. Roma: Ateneo.
- Belfiore, P., & Gravagnuolo, B. (1994). *Napoli. Architettura e urbanistica nel Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- Benevolo, L. (1960). *Storia dell'architettura moderna*. Roma-Bari: Laterza.
- Bologna, F. (1972). *Dalle arti minori all'industrial design*. Roma-Bari: Laterza.
- Bonito Oliva, A., & Trimarco, A. (a cura di). (2010). *Filiberto Menna. Il progetto moderno dell'arte*. Milano: Bruno Mondadori.
- Castelnuovo, E. (1979). "Prefazione". In F. D. Klingender, *Arte e rivoluzione industriale*. Torino: Einaudi.
- D'Amato, G. (1987). *Architettura del Protorazionalismo*. Roma-Bari: Laterza.
- D'Auria, A., & De Fusco, R. (1992). *Il progetto del design: per una didattica del disegno industriale*. Milano: Etaslibri.
- Curtis, W. J. (1982). *Modern architecture since 1900*. Oxford: Phaidon.
- D'Ambrosio, G., Grimaldi, P., & Lenza C. (1983). "E se Gutenberg fosse un designer?". *Op. Cit.*, 58 (settembre), 5-20.
- De Fusco, R. (1959). *Il Floreale a Napoli*. Napoli: E.S.I.
- De Fusco, R., & Bruno, G. (1962). *Errico Alvino, architetto e urbanista napoletano dell'800*. Napoli: Arte Tipografica.
- De Fusco, R. (1964). *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*. Ivrea: Edizioni di Comunità.

-
- De Fusco, R. (1967). *Architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica*. Bari: Dedalo.
- De Fusco, R. (1970). *Storia e struttura, teoria della storiografia architettonica*. E.S.I.: Napoli.
- De Fusco R. (1973). *Segni, storia e progetto nell'architettura*. Roma-Bari: Laterza.
- De Fusco, R. (1974). *Storia dell'architettura contemporanea*. Roma-Bari: Laterza.
- De Fusco, R. (1976). *Le Corbusier designer: i mobili del 1929*. Milano: Electa.
- De Fusco, R. (1982, 7 ottobre). "Una visione del design". *Il Messaggero*. Ora in R. De Fusco (2002). *Teorica di arredamento e design. Scritti brevi dagli anni '50 a oggi* (pp. 65-68). Liguori: Napoli.
- De Fusco, R. (1983). "Teoria e pratica del design: Design e qualcos'altro". In atti del convegno *Il design oggi in Italia tra produzione, consumo e qualcos'altro*, Napoli 1982. Milano: Editoriale Domus. Ora in R. De Fusco (2002). *Teorica di arredamento e design. Scritti brevi dagli anni '50 a oggi* (pp. 59-64). Napoli: Liguori.
- De Fusco, R. (1984, marzo). "Una teoria dell'arredamento". *Casa Vogue*, 150, ora in, R. De Fusco (2002). *Teorica di arredamento e design. Scritti brevi dagli anni '50 a oggi* (pp. 80-85). Napoli: Liguori.
- De Fusco, R. (1985a). *Storia dell'arredamento*. Torino: UTET.
- De Fusco, R. (1985b). *Storia del design*. Roma-Bari: Laterza.
- De Fusco, R. (1995). "La forbice di storia e storiografia". In V. Pasca, F. Trabucco (a cura di), *Design: storia e storiografia* (pp. 75-91). Bologna: Leonardo.
- De Fusco, R. (2004). "Eterodossia di Roberto Pane". In R. Pane, *Roberto Pane. L'intitolazione della biblioteca e due lezioni inedite*. Napoli: Arte tipografica.
- De Fusco, R. (2007). *Made in Italy. Storia del design italiano*. Roma-Bari: Laterza.
- De Fusco, R. (2008a). *Il design che prima non c'era*. Milano: Franco Angeli-ADI.
- De Fusco, R. (2008b). *Le parodie del design*. Torino: Allemandi.
- De Fusco, R. (2010). "Storiografia e restauro sui generis di Roberto Pane". In S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio* (pp. 28-30). Venezia: Marsilio.
- De Fusco, R. (2012a). *Design 2029. Ipotesi per il prossimo futuro*. Milano: Franco Angeli-ADI.
- De Fusco, R. (2012b). *Filosofia del design*. Torino: Einaudi.
- De Martini, A., Losito, R., & Rinaldi, F. (a cura di). (2006). *Antologia di saggi sul design in quarant'anni di Op. Cit.* Milano: Franco Angeli.
- Dellapiana, E., & Siekiera, A. (2015, settembre). "Come scrivono i designer. Note per una linguistica disciplinare". *AIS/Design Storia e Ricerche*, 6.
- Dellapiana, E. (in press-a). "Inscape beyond Urba and Tettura. Zevi and interior and industrial design: critic and spreading". In R. Fuchs (a cura di), *How to Narrate the History of Architecture? Centenary of Birth of Architectural Historian Bruno Zevi (1918-2000)*, Haifa: Teknion UP.
- Dellapiana, E. (in press-b). "Les Cousins. Les échanges entre la France et l'Italie : pour une définition du design français". In S. Laurent (a cura di), *L'histoire du design en France*, Atti del convegno, Paris-Sorbonne.

-
- Dorfles, G. (1972). *Introduzione al disegno industriale*. Torino: Einaudi.
- Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Frampton, K. (1982). *Modern Architecture. A critical History*, London: Thames & Hudson.
- Giedion, S. (1941). *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*. Cambridge (Mass.) (trad. it. *Spazio tempo e architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*. Milano: Hoepli, 1954).
- Giedion, S. (1948). *Mechanization takes Command. A Contribution to Anonymous History*. Oxford (trad. it. *L'era della meccanizzazione*. Milano: Feltrinelli, 1967) Gregotti, V. (1982). *Il disegno del prodotto industriale 1860-1980*. Milano: Electa. Hitchcock, H. (1958). *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Baltimore: Penguin Books.
- "Interni a Napoli". Renato De Fusco architetto (1957, settembre). *Domus*, 334, 42-44.
- Irace, F. (1992). *Storie e storiografia dell'architettura contemporanea*. Milano: Jaca Book.
- Kubler, G. (1976). *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*. Torino: Einaudi.
- Mang, K. (1982). *Storia del mobile moderno*. Roma-Bari: Laterza (ed or: *History of the modern Furniture*. Harry N. Abrams, 1978).
- Margolin, V. (2015). "Introduction". In Id. (ed.), *World History of Design* (pp. 5-7). London: Bloomsbury.
- Menna, F. (1962). "Industrial Design, Inchiesta". *Quaderni di Arte Oggi*. Roma: Villar.
- Messel, T. (2016). *Design across borders: the establishment of the International Council of Societies of Industrial Design (ICSID), 1953-1960* (pp. 131-137). ICDHS conference. Taipei: Blucher.
- Molinari, L. (a cura di). (2001). *La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale dell'Industrial Design* (Triennale di Milano, 1954). Milano: Skira.
- Munari, B. (1966). *Arte come mestiere*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. (1968). *Design e comunicazione*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. (1971). *Artista e designer*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. (1981). *Da cosa nasce cosa*. Roma-Bari: Laterza.
- Peruccio, P.P., & Russo, D. (a cura di). (2015). *Storia hic et nunc. La formazione dello storico del design in Italia e all'estero*. Torino: Allemandi.
- Pevsner, N. (1972). *Some architectural Writers of Nineteenth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- "Quartiere Soccavo-Canzanella" (1958, giugno-luglio). *Casabella-Continuità*, 228, 16-18.
- Argan, G.C., Assunto, R., Munari, B., & Menna, F. (1964, gennaio). "Design e mass media". *Op.Cit.*, 2, 8-30.
- Scalvini, M.L. (2018). *Il gusto della congettura: l'onere della prova*, a cura di G. Belli, A. Maglio, F. Mangone, M. Savorra. Siracusa: Lettera 22.
- Settis, S. (2004). *Il futuro del "classico"*. Torino: Einaudi.
- "Un negozio con il patio" (1962, luglio). *Domus*, 392, d/49.
- Tafuri, M., & Dal Co, F. (1976). *Storia dell'architettura contemporanea*. Milano: Electa.
- Zevi, B. (1950). *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi.

NOTE

1. <http://www.renatodefusco.it/index.html>; ringrazio il prof. De Fusco per essersi cortesemente prestato a rispondere alle mie domande, gli amici Fabio Mangone, Massimiliano Savorra, Cettina Lenza, Sergio Villari, Andrea Pane, per aver sciolto dubbi sull'ambiente napoletano e Dario Scodeller per il confronto continuo sui temi del saggio.↵
2. Inoltre <http://www.opcit.it/cms/>. ↵
3. Pare di poter vedere in una delle opere tarde di Pevsner (1972) una risposta anglosassone al fondamentale lavoro di De Fusco.↵
4. Dal 1967 con *Architettura come Mass-medium. Note per una semiologia architettonica* (De Fusco, 1967) al 1973 con *Segni, storia e progetto nell'architettura* (De Fusco, 1973).↵
5. Ne *Il Floreale a Napoli* (De Fusco, 1959) seguito da *Errico Alvino, architetto e urbanista napoletano dell'800* (De Fusco & Bruno, 1962); il primo volume porta la prefazione di Roberto Pane, che è anche il direttore di collana.↵
6. In particolare: Hitchcock (1958), in italiano nel 1971, Tafuri & Dal Co (1976), Frampton (1980), in italiano nel 1982, e Curtis (1982), in italiano nel 2002.↵
7. Le vendite della riedizione del volume ammontano nel 2015 a 1.300 copie, nel 2016 a 1.450 e nel 2017 a 2.300 copie; ringrazio Giuseppe Laterza e Carla Ortona per queste informazioni.↵
8. Occorre forse ricordare che, nonostante la coincidenza terminologica, le invarianti di De Fusco nulla hanno a che fare con quelle di Zevi, utilizzate a partire da *Il linguaggio moderno nell'architettura* (1973), come "filtro" per valutare il grado di modernità, più o meno consapevole, dell'architettura, come chiave di lettura fortemente a tesi e "ricetta" per i progettisti.↵
9. La rivista è diretta dal critico e storico Guido Montana.↵
10. Menna è professore incaricato, dal 1965 e per un triennio, di Storia del disegno industriale e di Storia dell'arte contemporanea presso il Corso superiore di disegno industriale e di comunicazione visiva di Roma e nel 1969 consegue la Libera docenza in Progettazione artistica per l'industria, insegnamento che non lo vedrà mai attivo.↵
11. I primi scritti di Argan sulla Bauhaus sono del 1951. Il contributo di Enrico Castelnuovo, è la prefazione a *Arte e rivoluzione industriale* di Francis D. Klingender (1979); su Bologna e Argan vedi i saggi di Dario Scodeller e Vincenzo Cristallo in questo numero di *AIS/design. Storia e ricerche*.↵
12. In particolare nel capitolo su "La poetica del ferro" (pp. 152-169) dove ferrovie, brevetti e componentistica edilizia prodotta industrialmente sono il filo conduttore della narrazione.↵
13. La definizione è di De Fusco, in una conversazione con l'autrice del 27 agosto 2018.↵
14. Archivio storico Laterza, lettera di Vito Laterza a Renato De Fusco, 1 giugno 1983. A seguire l'invio del programma della collana, del contratto e delle proposte di modifica dei titoli da parte dell'editore. La serie di libri "Guide per progettare" compresa nella collana "Grandi Opere" comprende testi di progettisti sui vari tipi architettonici: uffici, edifici per lo spettacolo, chiese, e interventi teorici come quello di Hertzberger (1996) e Piero Ostilio Rossi (1996); tra questi viene poi anche pubblicato il libro di Gabriella D'Amato dedicato all'architettura prorazionalista (1987).↵
15. Sono le definizioni adottate negli scritti e in modo più colloquiale durante le conversazioni dell'autrice con De Fusco (agosto-settembre 2019).↵
16. La stessa tesi viene sostenuta in modo diffuso in D'Ambrosio, Grimaldi & Lenza (1983). I tre autori andranno a comporre la redazione di *Grafica. Rivista di teoria, storia e metodologia*.↵

-
17. Il design italiano viene successivamente affrontato in un lavoro specifico dove, fermo restando, almeno nelle premesse, l'uso della "teoria del quadrifoglio", De Fusco riutilizza il sistema degli -ismi (o stili) per operare una suddivisione ordinata del progetto e della produzione italiani.↵
 18. L'ultimo capitolo della prima edizione si chiude con la sottolineatura che il libro è "il primo nella letteratura italiana sull'argomento in cui compare il termine storia" (p. 314).↵
 19. De Fusco esclude che l'ideazione della Storia sia stata conseguenza del crescere negli anni Ottanta del secolo scorso delle scuole di design fuori e dentro le Facoltà di architettura, tuttavia è verosimile che la casa editrice committente abbia immaginato delle proiezioni di mercato. Conversazioni dell'autrice con De Fusco (agosto-settembre 2018).↵
 20. Caseggiati e parti di piani più articolati tra il 1956 e il 1959; *Quartiere Soccavo-Canzanella* (1959).↵
 21. *Interni a Napoli. Renato Defusco architetto* (1957); precedentemente un "tavolo pieghevole e ampliabile" in rovere e compensato compare in "Rassegna Domus" (330, maggio 1957, s.p.), il celebre numero in cui viene presentato *Amate l'architettura* di Ponti oltre ad alcuni allestimenti di negozi tra cui una bella piccola boutique a Ischia firmata con Franco Sbandi che ospita una *Macchina inutile* di Munari (*Un negozio con il patio*, 1962).↵
 22. Sono trattazioni che riprendono in esame concetti e categorie precedentemente utilizzati: dal Gusto (2010) all'"artidesign" (1991 e 2018) alla semiotica (2005) e alla filosofia (2012).↵
 23. Oltre alla definizione di Calvino, piace qui ricordare anche quella di Salvatore Settis, tutta proiettata verso il futuro.↵
 24. In questo senso è illuminante l'intervento di De Fusco al I Convegno internazionale di studi storici sul design (De Fusco, 1995).↵
 25. Per inciso, la *Storia* di De Fusco, pur nelle due riedizioni e molteplici ristampe, manifesta una debolezza sul versante iconografico, per qualità e quantità delle immagini, la cui revisione ragionata probabilmente sarebbe in parte risolutiva proprio per avviare l'ampliamento dei temi trattati.↵

ABECEDARIO. UN'INEDITA ANTOLOGIA PER LA STORIA DEL GRAPHIC DESIGN DEL NOVECENTO

Monica Pastore, Università Iuav di Venezia
Orcid id 0000-0002-9348-1688

PAROLE CHIAVE

anthology, antologia, Casabella, designer as author, grafico-autore, history of graphic design, storia della grafica, tipografia, typography

Il volume *abecedario. La grafica del Novecento* di Sergio Polano e Pierpaolo Vetta, pubblicato nel 2002 per l'editore Electa, si può considerare un "classico" della storia del graphic design del XX secolo per almeno due motivi. Da un lato, per l'autorevolezza dei suoi autori che, con le loro scelte editoriali, hanno definito un modello metodologico per il trattamento dei contenuti testuali e delle immagini. Dall'altro per il successo che continua a riscuotere presso professionisti, studiosi e studenti - ad oggi siamo alla settima ristampa. Tutto questo, sebbene non si tratti di una vera e propria storia della grafica ma, come sottolinea lo stesso Polano nella prefazione, di un'antologia di saggi: una raccolta di scritti parzialmente già editi.

La rilettura si sofferma innanzitutto sul contesto in cui i saggi di *abecedario* sono apparsi in origine: la rivista *Casabella*, che ha rappresentato in Italia, a partire dalla metà degli anni Novanta sotto la nuova direzione di Francesco Dal Co, uno dei luoghi del dibattito sulle questioni storico-critiche del graphic design. In seguito, approfondisce la genesi del progetto - nella speciale integrazione fra testi e iconografia - e il ruolo centrale della tipografia, come unità strutturale del progetto grafico, nella visione di Polano. L'articolo confronta infine il volume con il suo seguito - *sussidiario. Grafica e caratteri moderni* - e colloca i due testi nei diversi momenti storici in cui sono editi.

Il volume *abecedario. La grafica del Novecento* [1] di Sergio Polano e Pierpaolo Vetta, edito da Electa nel 2002, viene tuttora presentato nel sito della casa editrice come "una sintesi ragionata e critica dei fenomeni e dei protagonisti che nel corso del Novecento hanno segnato l'attività comunemente designata come 'grafica'". [2]

Inseribile nel panorama dell'editoria italiana nell'ambito del design e più specificatamente nel settore del graphic design, tale libro non può essere considerato come un manuale di storia del graphic design, in quanto non traccia una storia sistematica della grafica né tanto meno cerca di fornirne una prospettiva complessiva ed esaustiva. Va pertanto letto tenendo conto che si tratta di una meditata selezione: un'antologia di scritti di Polano ideati fra la metà degli anni Novanta e i primi anni Duemila, già pubblicati su rivista o presentati oralmente durante conferenze e lezioni, e solo in minima parte completamente inediti. [3] I contenuti sono integrati dalla interpretazione visiva data dal secondo autore, Vetta, che attraverso il suo lavoro di ricerca di immagini adatte ad accompagnare i testi di Polano, ha progettato di fatto un secondo livello di lettura del volume.

Per comprendere meglio la rilevanza del volume all'interno dell'editoria italiana di settore e la sua diffusione - aspetti su cui indagheremo più avanti - va preso in considerazione quanto afferma oggi, a sedici anni di distanza, Paolo Tassinari[4] (2018), secondo il quale, l'importanza di *abecedario* risiede nell'aver presentato i protagonisti fondativi della storia della grafica del Novecento a un pubblico più ampio e meno di nicchia, come poteva essere quello della rivista *Casabella* dove molti di questi saggi sono stati pubblicati in origine.

Sempre secondo Tassinari (2018), uno dei meriti del volume *abecedario* è stato quello di illustrare, attraverso la selezione iconografica curata da Vetta, progetti grafici in alcuni casi del tutto inediti. Nel momento in cui il libro è comparso - ha sottolineato -, l'accesso ad artefatti grafici internazionali e italiani non era così semplice come è oggi grazie alla diffusione dell'uso dei motori di ricerca online e alla progressiva digitalizzazione delle immagini. Questa affermazione evidenzia due aspetti: il primo strettamente legato al ruolo divulgativo che ha avuto *abecedario* agli inizi degli anni Duemila; il secondo relativo al cambiamento del modo di fare ricerca e di informarsi. È lampante infatti che, specialmente nell'ultimo decennio, con la diffusione della rete internet sia la comunità scientifica sia un pubblico più vasto accedono più rapidamente alle informazioni e alle fonti e fruiscono di un maggior numero di dati e immagini, grazie al proliferare di siti che si occupano della disciplina del graphic design.

Prima di procedere alla rilettura critica del volume, individuando differenti chiavi di lettura, è necessario introdurre le figure degli autori. È stato infatti proprio il loro rapporto professionale e personale che ha influenzato la riuscita del progetto del libro sotto differenti aspetti.

Polano (Livorno, 1950) è uno storico e un critico dell'architettura contemporanea e del design, nonché docente in più atenei italiani, fra cui l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (poi Università Iuav di Venezia); Vetta (Trieste, 1955-2003), è stato un progettista grafico e il co-fondatore dello studio Tassinari/Vetta. Per una fortuita coincidenza entrambi si sono laureati in architettura e hanno insegnato allo Iuav di Venezia, dove in anni differenti hanno incontrato e frequentato la terza figura importante per la storia del volume analizzato: Francesco Dal Co (Ferrara, 1945).[5] Quest'ultimo è stato docente universitario sia di Polano che di Vetta, diventando successivamente anche uno dei maggiori committenti dello studio grafico Tassinari/Vetta.

I rapporti intercorsi tra questi tre protagonisti sono stati fondamentali per innescare il processo di realizzazione del volume e, come si può constatare dagli svariati lavori che hanno svolto assieme,[6] la loro proficua collaborazione ha influenzato l'editoria italiana nei settori della cultura architettonica e del design sia dal punto di vista progettuale che divulgativo dei contenuti.

1. Prodromo di un "classico"

Per rileggere *abecedario* è utile partire da una breve analisi dell'obiettivo editoriale del volume di Polano e Vetta. Appare fin da subito evidente che gli autori non hanno avuto la pretesa di pubblicare un libro caratterizzato da una narrazione storica continua. L'intento divulgativo della pubblicazione è stato più volte esplicitato da Polano e da Tassinari durante le rispettive interviste realizzate per questo articolo (Polano, 2018; Tassinari, 2018). Persino nel titolo è chiaro questo proposito: il vocabolo "abecedario" racchiude in sé il significato di un supporto adibito all'apprendimento delle prime nozioni e dei primi rudimenti di una disciplina. Questa parola coniuga, secondo Polano (2018),

anche altri aspetti etimologici fondamentali - la sua provenienza dal tardo latino, *abecedarius*, deriva dal nome delle prime quattro lettere dell'alfabeto - ossia da un lato un forte richiamo alla prevalente tematica tipografica del libro stesso e dall'altro una certa casualità iterativa. Restando sempre sul piano dell'analisi testuale del titolo e del sottotitolo, anche quest'ultimo, *La grafica del Novecento*, esprime chiaramente la volontà degli autori di fissare un messaggio preciso e immediato: il lettore si trova di fronte a una pubblicazione che affronta le tematiche della grafica relative a un determinato periodo storico.

A rimarcare l'intento divulgativo del libro e il suo essere un'antologia di saggi, la prefazione guida il lettore nell'identificazione delle tematiche affrontate al suo interno e anticipa la struttura conferita da Polano ai contenuti. Il volume si articola principalmente in due parti: la prima tratta temi e questioni relative alla scrittura; la seconda presenta una serie di saggi monografici dedicati ai principali progettisti grafici del Novecento, che non si susseguono in un preciso ordine cronologico.

All'interno della prefazione viene evidenziata anche una precisa necessità critica: "un sottile filo conduttore: tentare di collocare l'attività che comunemente oggi si definisce grafica nel contesto che ritengo (non certo da solo) le compete e le sia proprio, tanto in termini storici che culturali" (Polano & Vetta, 2002, p. 8). In altre parole, Polano sottolinea l'urgenza di occuparsi di grafica non solo da un punto di vista progettuale, ma soprattutto da un punto di vista storico-critico. In tal modo l'autore evidenzia una problematica, su cui il dibattito in Italia iniziava a prendere forma a metà degli anni Novanta - discussione tutt'oggi ancora in atto -, sul riconoscimento disciplinare della storia della grafica. Nella prefazione, Polano sostiene quindi che tale storia dovrebbe essere connotata da una configurazione specifica, dall'utilizzo di strumenti di indagine adeguati e da una metodologia di ricerca non improvvisabile. Già altri critici si erano posti prima di lui l'obiettivo di identificare le caratteristiche dell'approccio che uno storico della grafica avrebbe dovuto mettere in pratica. In particolar modo Giovanni Anceschi aveva introdotto la questione nel 1988 nella premessa alla seconda edizione del volume *Monogrammi e figure*, confermando come la disciplina storica della grafica fosse "impegnata nella ricerca di una compiuta autonomia disciplinare" (Aneschi, 1988, p. 7). Polano continua, sempre nella prefazione, ad addentrarsi nei temi che caratterizzano la disciplina, utilizzando dapprima l'approccio etimologico per spiegare i concetti di *immagine*, *grafia* e *grafica*, e successivamente, nel saggio intitolato *Tipologia. I caratteri della parola visibile*, tracciando la storia del progetto dei "tipi". Qui l'autore, seguendo un'intuizione di Roland Barthes,[7] propone l'adozione del termine *neografia* per indicare la scienza della scrittura "moderna e contemporanea [...] naturale seguito storico della paleografia" (Polano & Vetta, 2002, p. 27), ovvero una nuova disciplina dedicata a studiare sia le forme tipografiche sia quelle digitali delle lettere.[8] Oltre ad aggiungere che tale campo di studi non dovrebbe limitarsi agli esempi occidentali, egli propone di estenderlo "all'evolversi delle scritture manuali e delle altre grafie (pittogrammatiche, logogrammatiche, diagrammatiche e così via) che marcano il mondo d'oggi come un immane immaginario testuale?" (Polano, 2002a).[9] Il fatto che lo stretto legame tra scrittura e grafica sia ampiamente ripreso all'interno del convegno dell'*Association typographique Internationale* (ATypI),[10] ospitato a Roma nel settembre 2002 con Polano tra i relatori, oltre a sottolineare la rilevanza del tema, rende attuali le problematiche sollevate all'interno di *abecedario*.

La prima parte del volume si chiude con altri sei saggi in cui sono affrontate una serie di questioni care a Polano, tra cui la grafica dei francobolli, una riflessione sul linguaggio e sull'uso dell'illustrazione all'interno della comunicazione visiva, il ruolo semantico dei pittogrammi e un approfondimento sull'artefatto manifesto.

La seconda parte, più ampia rispetto alla precedente, si presenta come un percorso storico non cronologico incentrato su 19 figure di progettisti, un percorso che comincia nei primi anni del Novecento con Peter Behrens e si conclude negli anni Novanta con Ed Fella. I protagonisti scelti offrono un'ampia ma incompleta panoramica della storia della grafica del Novecento e sono accomunati dall'aver introdotto delle innovazioni nel campo grafico e soprattutto tipografico e dall'aver rappresentato una fonte di ispirazione per le generazioni a venire.

L'*excursus* storico annovera, oltre ai due progettisti sopracitati, i costruttivisti sovietici El Lisickij e Aleksandr Rodcenko e le loro sperimentazioni; il più conosciuto degli esponenti del nuovo tradizionalismo inglese Eric Gill e il suo antagonista modernista Jan Tschichold; il tedesco Kurt Schwitters e la scuola del Bauhaus; Paul Renner e Paul Rand; la New Wave di Wolfgang Weingart; alcuni progettisti che hanno contribuito alla diffusione della grafica in Italia (Max Huber, italiano d'adozione, Aldo Novarese, Giovanni Pintori e Franco Grignani); i type designer Adrian Frutiger e Matthew Carter; Wim Crouwel con un'indagine sui monoalfabeti e la grafica dei Paesi Bassi; Erik Spiekermann cui è associata la tematica dell'identità delle città e Tibor Kalman. Polano si serve soprattutto delle loro biografie e fa un ampio uso di citazioni per tratteggiare gli approcci progettuali o il contesto storico in cui si inseriscono.

Nonostante l'apparente disordine cronologico in cui vengono presentati questi protagonisti della storia della grafica, a ben guardare il filo rosso tematico dell'intera narrazione antologica - e che accomuna prima e seconda parte del libro - è la tipografia, intesa non soltanto come disegno dei caratteri, ma anche come loro uso, con un'attenzione costante alla potenza espressiva e comunicativa intrinseca in tutte le forme della scrittura. Non bisogna dimenticare infatti che per Polano i caratteri tipografici sono da considerare come componenti essenziali di un processo industriale ideativo-produttivo-distributivo (Polano, 2003, p. 48) e rappresentano l'unità minima che sta alla base del lavoro del progettista grafico. Quest'ultimo li sceglie, li usa, li impagina e talvolta li progetta anche, trasformandoli in pagine stampate o in artefatti interattivi a schermo.

2. La rivista *Casabella* come "luogo" alternativo per la storia del graphic design

Tracciato fin qui il primo livello di rilettura del volume, relativo agli intenti degli autori e ai contenuti, è indispensabile contestualizzare la pubblicazione all'interno del panorama italiano per poi ricostruire qual è stata la genesi del progetto.

Nel 2002, anno di pubblicazione di *abecedario* in Italia, i volumi di riferimento più diffusi dedicati alla storia della grafica contemporanea internazionale erano firmati dallo storico e designer inglese Richard Hollis, *Graphic Design, a Concise History* (1994, I ed.) e dall'americano Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design* (1998, III ed.). Entrambi afferenti a realtà di origine anglosassone e non tradotti in italiano, erano organizzati cronologicamente in un percorso che arrivava fino ai protagonisti e i movimenti della grafica degli anni Novanta.

Lo scenario della letteratura italiana di settore risultava invece essere focalizzato maggiormente, per quanto riguarda i contributi storici, sui protagonisti della grafica

nazionale, come nel caso de *La grafica in Italia* di Giorgio Fioravanti, Leonardo Passarelli e Silvia Sfligiotti (1997) o dei meno recenti *Visual design: 50 anni di produzione in Italia*, frutto dei risultati di una mostra (Iliprandi, Marangoni, Origoni & Pansera, 1986), e del numero monografico della rivista *Rassegna* intitolato *Il campo della grafica italiana* (AA.VV., 1981). Altri volumi, più distanti da una prospettiva storica, erano concentrati sull'individuazione degli ambiti e degli elementi costruttivi propri della disciplina grafica, come *Monogrammi e figure* di Anceschi (1988) o *Il manuale del design grafico* di Daniele Baroni (1986). Solo l'anno successivo alla pubblicazione di *abecedario* ha visto comparire il primo manuale italiano sulla storia della grafica internazionale: *Storia del design grafico* di Daniele Baroni e Maurizio Vitta (2003). Quest'ultimo, a differenza dell'opera di Polano e Vetta, è sviluppato cronologicamente e ricostruisce la storia del graphic design dal XVIII secolo alla fine degli anni Novanta. Ampiamente illustrato a colori, è inoltre corredato da schede di approfondimento come quella su *Il fotogiornalismo* (Baroni & Vitta, 2003, p. 159) o *La psicologia della Gestalt* (Baroni & Vitta, 2003, p. 118).

Il volume di Polano-Vetta così come quello di Baroni-Vitta possono essere considerati come la conseguenza della maturazione, nella comunità professionale dei grafici e fra gli studiosi del settore, di una coscienza critica e di un dibattito sulla disciplina, iniziato nei primi anni Ottanta; un confronto che ha portato al proliferare di pubblicazioni dettate dalla necessità di rispondere alle riflessioni in corso.[11]

Nei due decenni precedenti alla pubblicazione di *abecedario* molte sono state le trasformazioni sopraggiunte nel campo del progetto grafico in Italia. Alcune dettate dal cambiamento delle condizioni economiche, culturali e sociali che hanno modificato il ruolo del progettista grafico nella società - si guardi all'affermazione della cosiddetta grafica di pubblica utilità -, altre pertinenti alle trasformazioni apportate dall'uso di strumentazioni digitali. L'utilizzo del computer, infatti, non solo ha modificato il processo produttivo degli artefatti comunicativi, ma ha anche inciso sul riconoscimento professionale della figura del progettista. A queste ultime riflessioni, si aggiungevano quelle sulla crescente necessità di avere adeguati percorsi universitari, fondamentali per la formazione dei progettisti.

Promotori della discussione e portavoce delle nuove istanze relative alla disciplina della grafica erano, oltre alle riviste, le mostre e i convegni[12] organizzati da una rete di progettisti e studiosi del graphic design e dall'Associazione Italiana Design della Comunicazione Visiva (AIAP). Nello specifico, il 1985 è stato un anno determinante per la rivalutazione del ruolo delle riviste periodiche di settore, alle quali era affidato il compito di monitorare il dibattito e di rilevare lo stato del progetto grafico sia dal punto di vista progettuale che da quello storico-critico. Durante quest'anno si assisteva da una parte al rilancio della storica rivista *Linea Grafica* (1946-2007)[13] grazie a un diverso gruppo redazionale e a un nuovo direttore editoriale, Vando Pagliardini, affiancato da Giovanni Baule; dall'altra alla fondazione di un nuovo periodico, *Grafica: rivista di teoria, storia e metodologia* (1985-94), promosso dall'AIAP e fondato dai progettisti Gelsomino D'Ambrosio e Pino Grimaldi.

È proprio in questo contesto che, partire dalla metà degli anni Novanta, anche *Casabella* - seppur specializzata nella diffusione della cultura architettonica contemporanea - ha aperto a nuovi temi. Il variato orientamento della rivista ha preso il via a marzo 1996, quando Dal Co ha sostituito Vittorio Gregotti nel ruolo di direttore.

Per prima cosa Dal Co decide di affidare la nuova veste grafica allo studio Tassinari/Vetta, con cui aveva già lavorato precedentemente commissionando loro diversi progetti di allestimento e di identità visiva di importanti mostre di architettura,[14] inaugurando un sodalizio che dura fino a nostri giorni. Dal Co, lungimirante sullo sviluppo futuro delle professioni del progetto, aveva intuito la necessità di aprire spazi a tematiche di altri settori progettuali, così nell'editoriale del n. 632 di *Casabella* esplicitava gli intenti della sua direzione:

Saremo curiosi. Non spolvereremo con la cipria del gusto le guance dell'ideologia. Non ci fideremo delle ideologie. Non ne celebreremo la morte. Risparmieremo le parole. Ci rivolgeremo a lettori diversi: architetti, ingegneri, restauratori, designers, conservatori, grafici, urbanisti, amministratori, committenti, studenti. Ci occuperemo del mestiere dell'architetto e delle professioni che ne sono derivate. Ci interesseremo di storia. Daremo spazio alla critica. Solleciteremo voci diverse dalle nostre. Offriremo ospitalità a chi avrà ragione di chiedercela. Chiederemo al progetto di aiutarci per capire il nostro stato e quale dovrebbe essere. [...] Progetteremo pubblicando progetti. Tenteremo di offrire loro la possibilità di esprimersi riconoscendo l'autonomia dei loro linguaggi. Ne analizzeremo le tecniche... Così avremmo voluto rispondere a quanti, in questi mesi, ci hanno domandato: 'Come sarà *Casabella*?' (Dal Co, 1996, p. 1).

Sulla base di questa nuova impostazione, *Casabella* diventava sia il campo di sperimentazione per il progetto grafico di Tassinari/Vetta, sia il mezzo attraverso il quale si divulgavano i testi sulla grafica frutto delle ricerche condotte negli anni da Polano.[15] A inaugurare la proficua collaborazione e il rinnovato percorso era un articolo che omaggiava un maestro della tipografia italiana, "Aldo Novarese letterista 1920-1995" (Polano, 1996) con un approfondimento a margine dal titolo "Architettura tipografica", collocato nella pagina di apertura quasi a giustificare la presenza di un articolo di grafica all'interno della rivista, in cui si rivendicava l'essenza progettuale della tipografia, importante e pertinente tanto quanto la progettualità architettonica.

L'articolo principale di Polano era un ampliamento del testo dal titolo "Aldo Novarese. Progettare l'alfabeto" già pubblicato su *Arte Documento* nel 1993 (Polano, 1993), in cui si tracciava l'importanza dell'opera del type designer italiano e si rifletteva sullo stato dell'arte del disegno di caratteri in Italia. Polano faceva emergere la figura di Novarese come esempio unico di disegnatore contemporaneo italiano di raffinate conoscenze e di rara esperienza progettuale (Polano, 1996).



Fig. 1 - Studio Tassinari/Vetta, doppia pagina di apertura dedicata all'articolo su Aldo Novarese in Casabella, 632, 1996 (photo Monica Pastore).



Fig. 2 - Studio Tassinari/Vetta, doppia pagina dedicata all'articolo su Aldo Novarese in Casabella, 632, 1996 (photo Monica Pastore).

Analizzando l'apparato iconografico scelto per integrare i contenuti dell'articolo della rivista, questo appare piuttosto esiguo rispetto a ciò che invece viene mostrato nel saggio "Aldo Novarese. La via italiana ai tipi" pubblicato su *Abecedario*. La differenza evidenzia alcune criticità relative alle due diverse tipologie di progetti editoriali, inerenti alla variazione di formato e alle differenti tempistiche di realizzazione dei progetti, aspetti che condizionano sia le scelte progettuali che i risultati finali. L'abilità di Vetta come progettista sta proprio nel sapersi destreggiare in diversi contesti e nell'essere interprete della storia attraverso la scelta di immagini appropriate. In taluni casi le sostituzioni rispetto alla prima apparizione all'interno della rivista sono dettate da un personale approfondimento sul tema; in altri, si tratta di un semplice ripensamento rispetto alla precedente scelta effettuata.



Fig. 3 - Studio Tassinari/Vetta, doppia pagina di apertura del saggio Aldo Novarese. La via italiana dei tipi in abecedario (photo Monica Pastore).



Fig. 4 - Studio Tassinari/Vetta, panoramica delle doppie pagine del saggio Aldo Novarese. La via italiana dei tipi in abecedario (photo Monica Pastore).

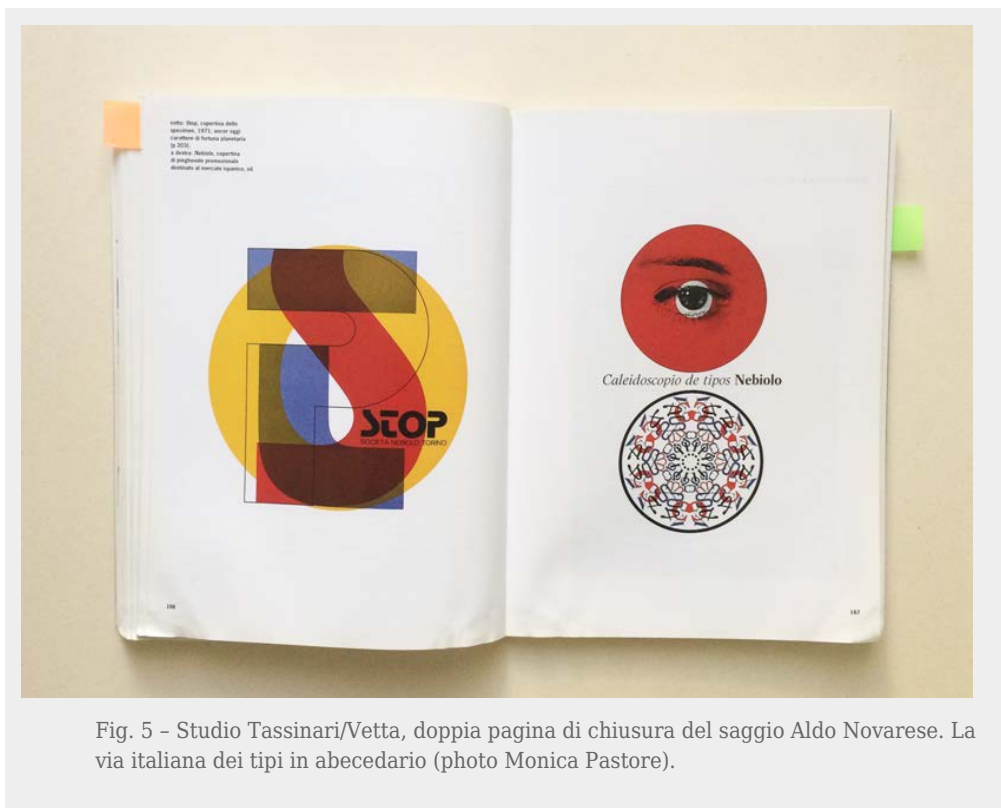


Fig. 5 - Studio Tassinari/Vetta, doppia pagina di chiusura del saggio Aldo Novarese. La via italiana dei tipi in abecedario (photo Monica Pastore).

Dal punto di vista progettuale, la doppia pagina di apertura dell'articolo presentava un approccio grafico completamente diverso dai precedenti numeri della rivista: appariva più fluido, restituendo un'interpretazione visiva del contenuto trattato. Colonne di testo con giustezze diverse, interlinee e corpi tipografici differenti, insieme alla predominanza del colore nero, servivano, nella rivista, a contraddistinguere la versione italiana da quella inglese, e conferivano alla rivista un respiro internazionale, rompendo con i canoni estetici degli anni passati.

Come già accennato all'inizio, la maggior parte dei testi di *abecedario* - frutto di un lavoro di ampliamento o di riscrittura di contributi già editi - sono stati pubblicati per la prima volta proprio su *Casabella*. All'epoca della prima pubblicazione sulla rivista, argomenti relativi a grafici contemporanei quali Weingart, Carter, Kalman e Fella erano pressoché sconosciuti al pubblico di lettori di *Casabella*. Ciò sottolinea la capacità di Polano di occuparsi di argomenti inediti e trasversali rispetto alla disciplina architettonica, facendo diventare *Casabella* portavoce di episodi contemporanei della storia del graphic design nazionale e soprattutto internazionale.

In particolare, l'articolo su Weingart (Polano, 1998) evidenzia l'attualità delle ricerche di Polano. Il contributo è diviso in due sezioni: la prima è una traduzione in italiano di un'importante conferenza sulla progettazione tenuta dal grafico svizzero per la prima volta nel 1972 negli Stati Uniti; la seconda è la ricostruzione dell'itinerario storico che principia dalla formazione in Germania di un particolare approccio sistematico alla

grafica - rigore informativo, economia dei mezzi, linguaggio universale e uniformato, centralità dell'oggettività a discapito della soggettività del progettista - fino all'approccio sperimentale e all'uso disomogeneo della tipografia introdotti da Weingart in Svizzera negli anni Sessanta, noto successivamente come *New Wave*. [16]



Fig. 6 - Studio Tassinari/Vetta, doppia pagina di apertura dedicata all'articolo su Wolfgang Weingart in Casabella, 655, 1998 (photo Monica Pastore).



Fig. 7 - Studio Tassinari/Vetta, doppia pagina di apertura del saggio Wolfgang Weingart. Dal Nieuwe Beelding al New Wave in abecedario (photo Monica Pastore).

Considerato che, fino ad allora, la documentazione sulla conferenza di Weingart era stata pubblicata in Europa soltanto in lingua inglese sulla rivista sperimentale *octavo* (Weingart, 1987) dedicandogli un numero monografico, ancora una volta *Casabella* si dimostrava sensibile alle tematiche tipografiche, introducendo in Italia, attraverso le parole di Polano, le istanze sperimentali della tipografia postmoderna. Il merito di Dal Co sta nell'essersi affidato a uno studioso del calibro di Polano, preparando la strada a un progetto editoriale più complesso come sarà *abecedario*.

3. *abecedario* e la genesi di una nuova collana editoriale

Il rapporto tra Polano e Vetta, instaurato durante i primi anni Ottanta, si è consolidato col tempo fino a dar vita alla collaborazione per il progetto editoriale del volume *abecedario*.

Anche in questo caso, il ruolo di Dal Co - responsabile scientifico delle pubblicazioni sull'architettura per la casa editrice Electa - è stato cruciale nell'intuire fin da subito la portata della proposta avanzata da Polano di pubblicare un libro sulla grafica del Novecento. La stima professionale reciproca e l'estrema fiducia verso le capacità intellettuali di Polano, hanno spinto Dal Co a supportare l'idea che un volume come *abecedario* potesse inserirsi in una nuova collana editoriale dedicata esclusivamente alle tematiche del design.[17]

La necessità di inaugurare tale collana destinata al design e in particolar modo al graphic design - questa era l'idea iniziale di Polano - è nata probabilmente dall'esigenza di

rispondere alle richieste di un pubblico che iniziava ad essere sempre più interessato alle diverse discipline del progetto. Si ricordi che nei primi anni Duemila, dopo un lungo dibattito sull'esigenza di una formazione specifica,[18] si sono consolidati in tutto il Paese i primi corsi di laurea in Design e questi necessitavano di una letteratura specializzata che fino ad allora era esigua, soprattutto nell'ambito delle materie storiche. Le stesse pubblicazioni erano indispensabili per il riconoscimento culturale della disciplina.

Si aggiunga a tali aspetti legati soprattutto alla formazione dei progettisti grafici, di cui Dal Co e l'editore Electa hanno tenuto conto, il periodo fortunato in cui si trovava l'editoria italiana in quegli anni. In un clima di forte interesse verso il design e di rinnovata autonomia di quest'ultimo dall'architettura, Dal Co dava vita quindi a due nuove collane editoriali: la prima, *design & grafica*, trasversale a entrambi gli ambiti progettuali; la seconda, *Designer*, una raccolta di monografie dei più importanti progettisti.

La collana *design & grafica* esordiva nel 2002 proprio con *abecedario. La grafica del Novecento*. L'intero progetto grafico della collana era affidato a Vetta, che rivestiva un doppio ruolo, quello di progettista grafico e di co-autore del primo volume, in qualità di responsabile dell'apparato iconografico e didascalico. Attraverso il suo intervento di designer e la scelta delle immagini, egli si dimostrava capace di interpretare, implementare e illustrare adeguatamente i contenuti: un chiaro esempio della figura tanto dibattuta del "grafico-autore": a Vetta viene riconosciuto infatti un ruolo non solo di designer ma anche di autore con il suo nome in copertina, come stava accadendo da qualche tempo in talune edizioni internazionali (Koolhaas & Mau, 1997; McCoy, 1990; Rock, 1995). Vetta ha dato una forte impronta autoriale al progetto di *abecedario*, che è realmente il frutto di una collaborazione, di una sinergia di competenze e non di una sovrapposizione di interpretazioni. Sicuramente parte del merito di quanto è accaduto va alla direzione di Dal Co che ha riconosciuto l'importanza del ruolo del grafico editoriale, facendo diventare Electa un esempio illuminato nel panorama italiano della produzione di collane di volumi illustrati (Tassinari, 2018).

4. Non esiste sussidiario senza abecedario

Negli intenti degli autori, Polano e Vetta, era stata immaginata una seconda pubblicazione come proseguimento naturale di *abecedario* da inserire come numero due nella collana *design & grafica*, tanto da deciderne già il titolo *sussidiario. Grafica e caratteri moderni*. Come è accaduto per la titolazione di *abecedario*, anche questo volume ha intrinseco nell'etimologia del nome il suo intento, ossia essere un manuale di supporto che integra e completa qualcos'altro. Nel caso specifico gli argomenti trattati in *sussidiario*, secondo gli autori, avrebbero dovuto fare chiarezza su alcune questioni ancora aperte riguardanti la progettazione grafica che erano stati trascurati in *abecedario*. Purtroppo la pubblicazione del secondo libro non è stata immediatamente possibile a causa dell'improvvisa e tragica scomparsa di Vetta nel 2003. Il progetto iniziale del prosieguo è stato portato a compimento soltanto nel 2010.

Questa volta l'onere della ricerca e della scelta di un adeguato apparato iconografico è stata assunta da Tassinari, co-fondatore dello studio e amico di Vetta, che ha deciso con Polano di conservare la struttura testuale e progettuale del primo volume.

Come *abecedario, sussidiario* non ha l'ambizione di presentarsi come un libro fondato su un racconto storico continuo - infatti si configura nuovamente come un'antologia di diversi testi già editi -, ma piuttosto il suo intento è quello di trattare una selezione di problematiche teoriche, vicende, artefatti comunicativi e personaggi che completano la visione di Polano della disciplina del graphic design.

Analizzandolo dal punto di vista progettuale, il libro presenta soprattutto delle differenze tipografiche nei vari elementi costitutivi della pagina, sia nella titolazione che nelle aperture dei saggi. Si utilizzano inoltre due tipologie di carta, diversificate nel colore, per distinguere visivamente la prima parte e le referenze editoriali dalla seconda.



Fig. 8 - Studio Tassinari/Vetta, doppia pagina di apertura del saggio Herbert Bayer in sussidiario (photo Monica Pastore).

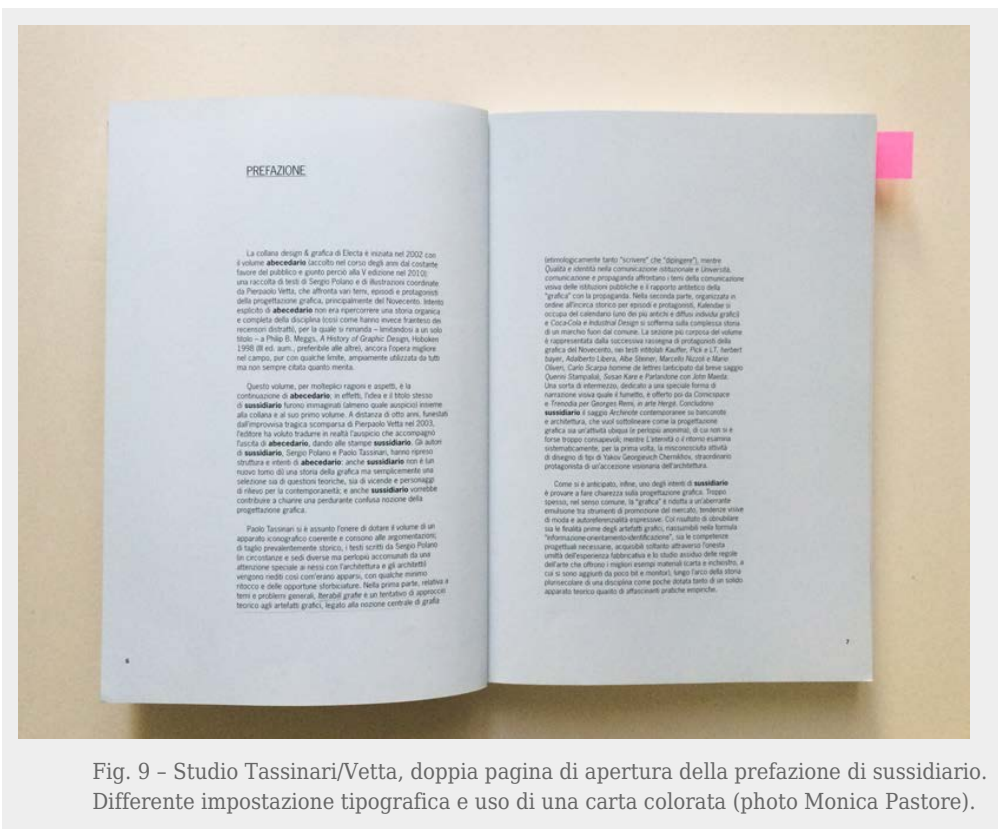


Fig. 9 - Studio Tassinari/Vetta, doppia pagina di apertura della prefazione di sussidiario. Differente impostazione tipografica e uso di una carta colorata (photo Monica Pastore).

Da un punto di vista contenutistico, la prima sezione del libro traccia una bozza della “teoria degli artefatti comunicativi”[19] interpretata attraverso il concetto centrale di grafia - Polano riprende la chiave di lettura già usata in *abecedario* - per trattare poi il rapporto tra graphic design e propaganda e le tematiche del progetto grafico in relazione alle istituzioni pubbliche. Nella seconda sezione del volume sono affrontate le vicende di altri protagonisti del Novecento quali Herbert Bayer, Adalberto Libera, Albe Steiner, Marcello Nizzoli e Mario Oliveri, Carlo Scarpa, Alan Fletcher, Susan Kare e John Maeda. In *sussidiario* la modalità di scrittura cambia. Polano usa meno citazioni per descrivere i protagonisti e racconta le loro vicende inserendole in un contesto storico più ampio, introducendo nella narrazione gli specifici ambiti progettuali in cui operano. Ad esempio, nel saggio di Susan Kare, Polano esordisce definendo il concetto di interfaccia grafica e racconta successivamente la progettista attraverso la genesi del progetto delle icone per il nuovo sistema operativo Macintosh (Polano & Tassinari, 2010, pp. 138-141). Se da un lato gli autori conservano in *sussidiario* la medesima struttura di *abecedario* - una prima parte tematica e una seconda incentrata sui profili dei personaggi -, dall’altro lato con la pubblicazione dei due volumi Polano sembra mostrarci due possibili modi di occuparsi di storia del graphic design: uno più incentrato sulla ricostruzione del profilo dei personaggi e degli avvenimenti con un taglio cronologico, l’altro focalizzato sull’individuazione e sulla trattazione delle tematiche, quindi una storia fatta dalla diversificazione degli ambiti di applicazione del progetto.

Dai risultati di vendita si rileva che *sussidiario* non ha avuto lo stesso successo di *abecedario* (Crespi, 2018). Le cause possono essere molteplici: potrebbe dipendere dai suoi contenuti troppo specifici e meno adatti a un pubblico più ampio oppure dall'apprezzamento maggiore dei lettori verso la storia fatta di personaggi e delle loro vicende e minore verso una storia costruita per tematiche. Ciò evidentemente ci porta a riflettere sull'approccio più adatto per affrontare editorialmente la storia del graphic design.

Nel confrontare i due volumi bisogna però tenere conto del contesto culturale e sociale in cui questi due progetti editoriali si collocano: lo scenario del 2002 è differente da quello del 2010 quando la crisi economica mette in difficoltà la produzione editoriale, già in crisi per la diffusione di nuovi strumenti digitali di pubblicazione e di lettura.

Il precedente volume *abecedario*, ha avuto un notevole successo per essere un libro di questo genere: è attualmente in corso la settima riedizione ed è stato tradotto in inglese nel 2003 con il titolo *ABC of 20th-Century Graphics* edito da Electa Architecture-Phaidon. [20] Tale fortuna editoriale evidenzia quanto il testo sia stato importante nella diffusione della cultura del graphic design, in special modo per aver educato alla storia del graphic design del Novecento diverse generazioni di studenti e progettisti. Tale ruolo divulgativo lo inserisce di diritto nella lista dei "classici" dell'editoria del design, nonostante si tratti di una pubblicazione relativamente recente - sono passati soltanto sedici anni dalla prima edizione.

La sua "giovane età" sottolinea anche un'altra importante questione che bisogna tenere a mente nel tracciare le fila di questa storia, ossia quanto giovane sia ancora la disciplina della storia del graphic design in Italia. Un libro come *abecedario* risulta ancora attuale se si guarda al panorama nazionale e internazionale dell'editoria sul graphic design? La varietà di pubblicazioni storiche realizzate dai primi anni del Duemila ad oggi hanno dato vita a uno scenario più complesso e al tempo stesso più completo. In questi anni sono stati editi molti volumi monografici riguardanti i singoli progettisti, i diversi movimenti e i rinnovati ambiti d'intervento. Ogni pubblicazione ha apportato un tassello nella ricostruzione della storia della disciplina e ha introdotto nuovi metodi di fare ricerca e linguaggi, proponendo una narrazione storica sempre più multidisciplinare con differenti e contemporanee chiavi di lettura. A tal proposito l'approccio di Polano si presta a essere il modello di una specifica metodologia di ricerca, da considerare originale calata nel contesto dei primi anni Duemila e che ribadisce un'altra ragione per essere considerato un classico.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. (1981). Il campo della grafica italiana. *Rassegna*, 6.
- Anceschi, G. (1988). *Monogrammi e figure: teorie e storie della progettazione di artefatti comunicativi* (II ed.). Firenze: La casa Usher.
- Baroni, D. (1986). *Il manuale del design grafico*. Milano: Longanesi & Co.
- Baroni, D., & Vitta, M. (2003). *Storia del design grafico*. Milano: Longanesi & Co.
- Blackwell, L. (2000). *The end of print: the graphic design of David Carson* (II ed.). London: Laurence King Publishing.
- Boge, G. (2003). ATyPI Roma: il programma. *Progetto grafico*, 1 luglio, 28-29.
- Camuffo, G. (1987). *Pacific Wave: Californian Graphic Design*, Udine: Magnus.

-
- Crespi, G. (2018). Intervista telefonica dell'autrice, 1 agosto 2018.
- Dal Co, F. (1996). Editoriale. *Casabella*, 632, marzo, 1.
- Fioravanti, G., Passarelli, & L., Sfligiotti, S. (1997). *La grafica in Italia*. Milano: Leonardo Arte.
- Gehl, P. (2003). La storia dei tipi può essere una buona storia?. *Progetto grafico*, 1 luglio, 30-38.
- Hollis, R. (2001 II ed. / 1994, I ed.). *Graphic design, a concise history*. London: Thames&Hudson.
- Iliprandi, G., Marangoni, A., Origoni, F., & Pansera, A. (1986). (a cura di). *Visual design: 50 anni di produzione in Italia*. Milano: Idealibri.
- Koolhaas, R., Mau, B., (1997). *S,M,L,XL*. New York: The Monacelli Press.
- McCoy, K. (1990). The New Discourse. *Design Quarterly*, 148, 16.
- Meggs, P. (2016 VI ed. / 1998, III ed.), *A History of Graphic Design*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Piazza, M. (2003). La cultura delle lettere. *Progetto grafico*, 1 luglio, 39.
- Polano, S. (1993). Aldo Novarese. Progettare l'alfabeto. *Arte Documento*, 7, 330-344.
- Polano, S. (1996). Aldo Novarese letterista 1920-1995. *Casabella*, 632, marzo, 46-49.
- Polano, S. (1998). Dal Nieuwe Beelding al New Wave. *Casabella*, 655, aprile, 48-63.
- Polano, S. (2002a). *Neografia*. Disponibile presso http://www.polano.eu/zib/archive/2004_10_01_archive.html [16 gennaio 2019]
- Polano, S. (2002b). *Neografie e caratteri italiani*. Intervento alla conferenza internazionale Atypl, *The shape of language*, Roma, Auditorium della tecnica, 21 settembre.
- Polano, S. (2003). Caratteri d'Italia. *Progetto grafico*, 2, dicembre, 48-49.
- Polano, S. (2010). Neografia. In *Enciclopedia italiana Treccani* (vol. XXI secolo). Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana. Disponibile presso http://www.treccani.it/enciclopedia/neografia_%28XXI-Secolo%29/
- Polano, S. (2018). Intervista mail dell'autrice, 7 settembre 2018.
- Polano, S., & Vetta, P. (2002). *abecedario. La grafica del Novecento*. Milano: Electa.
- Polano, S., & Tassinari, P. (2010). *sussidiario. Grafica e caratteri moderni*. Milano: Electa.
- Rock, M. (1995). The designer as author. *Eye*, 20, 5. Disponibile presso <http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author> [16 gennaio 2019]
- Tassinari, P. (2018). Intervista dell'autrice, Trieste, 3 agosto.
- Weingart, W. (1987). How can one make swiss typography? Theoretical and practical typographic results from the teaching period 1968-1973 at the School of Design Basel. *octavo*, 4.
- Weingart, W. (1990). A conversation with Wolfgang Weingart. *Emigre*, 14, 4-5.

NOTE

1. Su richiesta dell'autore, Sergio Polano, il titolo di questo volume deve essere trascritto in minuscolo, perché il progetto editoriale della collana prevedeva la sua trascrizione in questa forma, che era stata ideata in accordo sia con Francesco Dal Co, direttore scientifico della collana Electa architettura, che con Pierpaolo Vetta, art director della collana e co-autore del libro stesso (Polano, 2018).↵

-
2. Disponibile presso <http://www.electa.it/prodotto/abecedario/> [12 settembre 2018].↵
 3. Per identificare la provenienza dei saggi si vedano le referenze editoriali di Polano & Vetta (2002, pp. 246-247). ↵
 4. Paolo Tassinari (Trieste, 1955) è un designer della comunicazione e si occupa prevalentemente di grafica editoriale e di identità visiva. Fonda con Vetta nel 1981 lo studio di comunicazione Tassinari/Vetta, e ancora oggi integra la pratica professionale con la didattica. Nel 2010 è autore, sempre con Polano e pubblicato da Electa, del libro *sussidiario. Grafica e caratteri moderni*, il seguito di *abecedario*. Dal 1996 è art director della rivista *Casabella* e attualmente è presidente del gruppo italiano dell'*Alliance Graphique Internationale* (AGI).↵
 5. Francesco Dal Co è uno storico dell'architettura. Docente universitario presso atenei italiani ed esteri, ha insegnato Storia dell'Architettura all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (poi Università Iuav di Venezia, della quale oggi è professore emerito), divenendo nel medesimo istituto direttore del Dipartimento di Storia dell'Architettura (1993-2005). Ha ricoperto importanti ruoli istituzionali, come la direzione prima (1988-1991), e la curatela dopo (1998) della Biennale di Architettura di Venezia. Dal 1978, all'interno della casa editrice Electa, è il responsabile scientifico delle pubblicazioni di architettura e dal 1996 direttore della rivista *Casabella*.↵
 6. La collaborazione tra Dal Co e Vetta nasce nel 1974 all'interno dell'ambiente universitario dello Iuav di Venezia. A Vetta ancora studente vengono commissionati da Dal Co alcuni lavori di grafica e alcune copertine dei cataloghi per la Biennale di Architettura del 1977. Successivamente Dal Co affiderà nel 1982 allo studio Tassinari/Vetta il progetto del catalogo della mostra *Budapest, l'anima e le forme 1890-1919* curata da Polano al Museo Correr di Venezia. Altra mostra di cui lo studio progetta sia l'identità visiva sia il catalogo sarà *Carlo Scarpa 1906-1978* curata da Dal Co presso le gallerie dell'Accademia di Venezia nel 1984.↵
 7. Il riferimento preciso al testo di Barthes si trova in Polano, 2010.↵
 8. Polano arriva a coniare in *sussidiario* un ulteriore neologismo "digigrafia" (Polano & Tassinari, 2010, p. 11), utile ad individuare sia la scrittura computerizzata che per evidenziarne le sue caratteristiche.↵
 9. Cfr. anche: *Neografia*, in www.polano.eu/zib/archive/2004_10_01_archive.html [16 gennaio 2019].↵
 10. Cfr. Polano, 2002b. Nel corso delle quattro giornate del convegno la comunità tipografica internazionale si è riunita attorno alle riflessioni emerse dal tema scelto *The shape of language /La forma del linguaggio*, riconducendo metaforicamente la tipografia al suo ruolo primario di tramite per la comunicazione. Per un approfondimento sugli esiti del convegno si rimanda agli articoli di Boge (2003, pp. 28-29), Gehl (2003, pp. 30-38), Piazza (2003, p. 39), Polano (2003, pp. 48-49).↵
 11. Per verificare una bibliografia sul tema, si veda ad esempio Baroni & Vitta, 2003, pp. 321-324.↵
 12. Tra le diverse iniziative promosse, quelle che ebbero una maggiore risonanza e attivarono la spinta ad una riflessione dello stato dell'arte della professione grafica furono la costituzione della *Prima Biennale della Grafica* a Cattolica del 1984 e la rassegna *Urbano visuale* a Ravenna del 1987.↵
 13. Con la nuova direzione si nota fin da subito la necessità da un lato di riallacciarsi alla tradizione della rivista come campo di informazione e di elaborazione critica, dall'altro di inserire la grafica come ambito della comunicazione visiva dove si incontrano e si scontrano nuovi ambiti progettuali, che nascono o sono in espansione con l'avvento delle nuove tecnologie.↵
 14. Si veda anche nota 6.↵
 15. Con il cambio di direzione di *Casabella* Polano entra a far parte della redazione. Polano

lavora con Dal Co da diversi anni, affiancandolo prima nella didattica come assistente del corso di Storia dell'architettura all'Università Iuav di Venezia e successivamente nella curatela delle mostre.↵

16. Per un approfondimento sulla New Wave e i suoi protagonisti si vedano: Baroni & Vitta, 2003; Blackwell, 2000; Camuffo, 1987; *New waves: electronic technology*, in Hollis, 2001, pp. 186-223; Weingart, 1990.↵
17. Le vicende della genesi della collana Electa Architettura e del libro *abecedario. La grafica del Novecento* sono state ricostruite grazie al contributo di Tassinari (2018) e soprattutto di Giovanna Crespi, responsabile del coordinamento editoriale del libro (Crespi, 2018). Giovanna Crespi, laureata in architettura al Politecnico di Milano, dal 1996 è redattrice della rivista *Casabella* e dal 2001 editor, con Dal Co, della produzione editoriale di architettura di Electa, casa editrice con la quale collabora dal 1991. Professore incaricato in Composizione architettonica e urbana alla Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano dal 2007 al 2015, attualmente è advisor per la Medaglia d'Oro dell'Architettura Italiana.↵
18. Nel 1985 viene aperto l'indirizzo di laurea in Disegno industriale e arredamento presente alla Facoltà di architettura di Milano, successivamente una serie di istituzioni private e università daranno il via alla nascita di diversi corsi di Design.↵
19. Disponibile presso <http://www.electa.it/prodotto/sussidiario/> [12 dicembre 2018].↵
20. La traduzione inglese di *abecedario* viene inserita nella bibliografia fondamentale della sesta edizione del libro di Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design* (2016).↵

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

Vincenzo Cristallo, Sapienza Università di Roma

Orcid id 0000-0003-1543-260X

PAROLE CHIAVE

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

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

1. La necessità di Argan

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



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

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

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

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

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

2. Da Argan al design

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

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



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

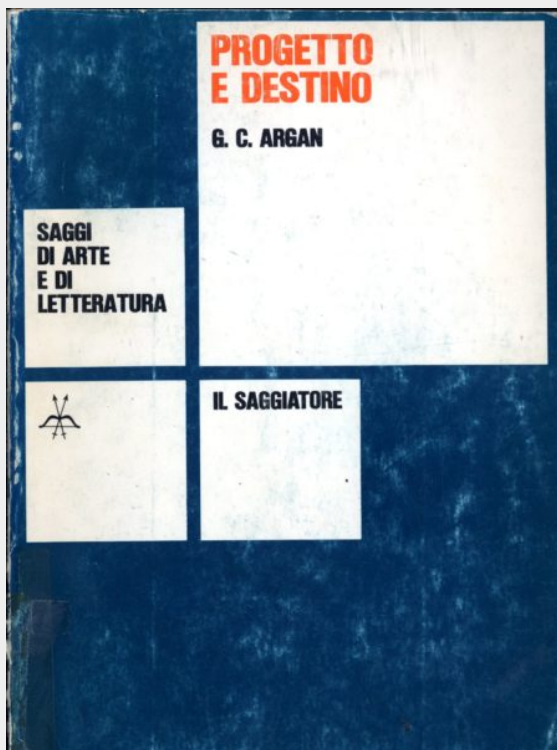


Fig. 3 - Copertina del libro edito nel 1965 di Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*. Milano: Il Saggiatore.

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

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

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

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

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

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

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

3. Un multiplo itinerario intellettuale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Il sociale tra arte e design

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Procedere attraverso la crisi

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Le ragioni di un progetto critico.

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

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

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

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

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

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

Riferimenti bibliografici

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

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

NOTE

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

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

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

WE HAVE NEVER BEEN HUMAN. DESIGN HISTORY AND QUESTIONS OF HUMANITY

Rosa te Velde, Sandberg Instituut, Amsterdam

PAROLE CHIAVE

decolonialismo, decoloniality, Design history, epistemologia, epistemology, postcolonialism, postcolonialismo, posthumanism, postumanesimo, storia del design

In this essay, I challenge the concept of *humanity* and the false universalisms proposed in relation to design that are key to *Are we human? Notes on an archaeology of design* (2016). Once the critiques of humanism laid out by Sylvia Wynter, Walter Mignolo and Madina Tlostanova and others are taken into account, it is clear that design writing of the sort exemplified by *Are we human?* reproduces claims that are grounded in coloniality. I argue that in spite of the recent date of its publication the book reproduces the tropes of the well-established Western design history canon and therefore can be considered a *classic* – in spirit if not yet by renown. With this essay I want to argue that we need to continuously re-examine and challenge *the canon* and the classics in order to dismantle the normative gaze that reproduces Eurocentric and colonial interpretations of *the human*.

Leave this Europe where they are never done talking of Man, yet murder men everywhere they find them, at the corner of every one of their own streets, in all the corners of the globe.

Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, 1963

1. A tiny yellow book with a huge question

Are we human? Notes on an archaeology of design was published in 2016. It is a compact, pocket-sized book, and despite its bright yellow colour, which begs for attention, it would appear modest, given its size and the simple typography of its cover, were its simplicity not juxtaposed with the grand question: *Are we human?*. In the introduction, the authors explain, “The notes *just* try to consider the role of design in defining the human animal. If the human is a question mark, design is the way that question is engaged” (p. 5).[1] Not only do these lines firmly position the book within a post-humanist discourse, they also present the different texts as *notes*, implying that they are tentative in nature and indicating that theirs is only a limited attempt at addressing the issue at hand. Yet the aim of *Are we Human?* is nothing less than the reconstruction of an *archaeology* of design in relation to the discursive formation of *being human*, which involves applying the Foucauldian archaeological method to a series of historical discourses on and of humanity in order to trace the role of design in their construction and vice versa. This takes place across sixteen field notes, starting with the origins of *the human* and concluding with a chapter on social media as architecture.

The construction of such a vast chronological scale seems to function to position the phenomenon of design as central to humanity. Constructing an archaeology of design is a grand ambition for such a thin book, and yet the tone of voice throughout is at once effortless, compelling, and provocative.

The sixteen different chapters are organised semi-chronologically. The claim on the book's back cover, that "the question *are we human?* is both urgent and ancient", is substantiated by an attempt at a quick survey of human history from the origin of the species to our contemporary culture and the role of design. In the first five chapters the origin of the human species is explored through archaeological findings, and this is followed by an exposition of Darwinian evolutionary theory. The subsequent chapters are organised thematically, each revolving around a specific question that has occupied modern designers at one time or another, such as the fear of technology, which is relevant to the entire discourse of *design*. According to the authors, "The word *design* was called on in the 1830s to explicitly negotiate between human and machine in a discourse that again started in England [...]. The concept of design [...] remains a nineteenth-century product" (p. 77). Chapters six to sixteen consist of loose elaborations that focus on connecting different iconic designers within modernist design discourse with some lesser known references, entertaining examples and amusing details. These chapters move back and forth between different time periods, but nineteenth- and twentieth-century modernist design discourse is dominant. The excerpts in between the chapters hold a middle ground between stream-of-consciousness writing and prosaic ranting on design and humanity. The writings are accompanied by luscious imagery: colourful photos and scientific illustrations of renowned icons from the histories of design and architecture. The citations that are inserted between the chapters are drawn from an eclectic set of authors and theorists ranging from Honoré de Balzac, Sigfried Giedion, Marshall McLuhan, Henry van de Velde and Victor Papanek to Judith Butler and Donna Haraway. The overall design of the book merges glossiness and seriousness and is a visually pleasant composition – a delicious piece of eye candy.[2]

Upon first glance, the book does not reveal that it was published on the occasion of the 3rd Istanbul Design Biennial, curated by the design and architectural historians (and wife and husband) Beatriz Colomina and Mark Wigley. This fact is mentioned only in the introduction and on the last page of the book, where Colomina and Wigley explain that the book "gathers our thoughts when preparing the 3rd Istanbul Design Biennial, ideas that guided the project, grew during it, and go beyond it" (2016, p. 287). Yet, it seems as if it was a strategic decision to leave the book ostensibly free of any markers of the biennial, as if it was meant to live a life of its own well beyond the scope of any time-bounded event. This in itself perhaps aptly signifies the decontextualization and universalism that are symptomatic of and central to this book.

This essay is not necessarily a review of *Are we Human?*; rather, I am interested in seeing the book as a case study through which to explore the extent that Eurocentrism has been and is still central to design discourses, particularly when it comes to discussions of *the human* and *humanity*. Departing from an understanding of how *the classic* relates to canonisation, I argue that the book reproduces the dominant, normative design historical canon. Through a critical discourse analysis, I will attempt to analyse the book by rereading it alongside the work of Sylvia Wynter, Walter D. Mignolo, Anibal Quijano and Tony Fry, and asking: what are the paradoxes and problems of a humanist discourse – of *talking of Man*, as Fanon writes – in relation to design history?



Fig. 1 - First copy of *Are we human?* next to cast of Neolithic footprints being produced at the Istanbul Archaeological Museums for the 3rd Istanbul Design Biennial, 2016 (© Poyraz Tütüncü; courtesy of IKSÜ).

2. A classic?

At first, the publication *Are we human?* is not an obvious example of a design history *classic*. It is too recent to be considered a classic, as it was only published in 2016. It may become very influential among particular circles of readers, perhaps mostly among design practitioners, because, first of all, it *looks good*; secondly, it is easy to read; and thirdly, its scope is seemingly comprehensive, covering both *design* and *humanity*. In fact, on a content level, the scope of this book is so broad that some readers may argue that it “comes to represent the whole universe, a book on a par with ancient talismans” (Calvino 1999, p. 18).

But if this book could be considered a design history classic, it would be because of the way that a sense of *the classic* is attached to certain canonised texts on design history. The book aspires to the definition of a *classic* in the sense that “even when we read it for the first time [it] gives the sense of rereading something we have read before” (Calvino, *ibid.*). The book is a compilation of well-known references within design history, only regrouped and retold in a new configuration, and as such will be incredibly familiar to a specific group of people who are already well informed on its subject.

Among the lessons of the postcolonial critique produced in the field of literary studies is that notions of *the classic* cannot be considered in isolation from the power dynamics and

cultural dominance at play in the processes of canonisation. The literary scholar Ankhi Mukherjee, for example, has explored the canonisation of what are considered to be *core texts* and, with reference to Gayatri Spivak, raises the question of epistemic violence, or how the “colonial canonical norm” has determined what counts as valuable knowledge and thus what can be considered a classic (Mukherjee, 2013, p. 45). In other words, canons are always produced in accordance with a dominant vision that attributes authority in the process of knowledge production.

3. The horizons of design history

Design history and design studies in themselves are fields established and mostly dominated by white Western scholars, and thus the knowledge production of these fields should be critically examined to understand the way it serves to reproduce a biased episteme through the recycling of specific iconic references and conceptualisations while refuting other examples, conceptualisations, voices, authors, and practices. In 2016, the *Decolonising Design* platform was founded by a group of design researchers, academics and practitioners.[3] It was “born out from a general frustration with how design ontologies and epistemologies are constituted and validated within and outside academia” (Disclaimer, 2016). This platform aims to counter dominant narratives and perspectives on design. In their editorial statement they write, “to date, mainstream design discourse has been dominated by a focus on Anglocentric/Eurocentric ways of seeing, knowing, and acting in the world, with little attention being paid to alternative and marginalized discourses from the non Anglo-European sphere, or the nature and consequences of design-as-politics today. This narrowness of horizons and deficiency in criticality is a reflection of the limitations of the institutions within which design is studied and practiced, as well as of the larger socio-political systems that design is institutionally integrated into.” (Editorial, 2016).

Although some scholars may claim that *Are we human?*, because of its popular tone and unscientific format, cannot be considered as *design history proper*, it does in fact reproduce a set of references that are unquestionably familiar to the horizons of canonised design history. In what remains, I will explore how the question of humanity is positioned in the discourse of design history.

4. The we in the know and the powers that be

According to Colomina and Wigley, the relationship between humanity and design is simple: “Design always presents itself as serving the human but its real ambition is to redesign the human. The history of design is therefore a history of evolving conceptions of the human. To talk about design is to talk about the state of our species” (p. 9). The book is full of such sweeping, provocative statements. The question *Are we human?* prompts two counter-questions in return: *Who is we?* and *What is human?*

The *we* in the book remains undefined. But clearly, the *we* is not just any *we*. While it arguably functions here as a rhetorical device – as a way to create intimacy between the authors and the reader – the *we* seems also to target an audience of people that are already *in the know* about design and its specific canon. The examples given in the book are by well-known designers, but some of these examples are not necessarily their best-known works. It seems as if Colomina and Wigley want to rewrite the established canon in such a way that it is interesting to those who already are *design literates*.

The examples given are almost exclusively European and American. There are a few exceptions. For example, in the chapter on the human species, the authors argue that the origins of homo sapiens and its predecessors are located in Africa, which is accompanied by the somewhat ironic observation that, “The human is not a European invention after all” (p. 68). Or, when discussing measuring systems, the Indian *Vastu Shastra* is mentioned as an ideal system for proportions (p. 149). Another example is an image of the Algerian nudes that Le Corbusier allegedly was obsessed with (p. 190). The rest of the book, however, is dedicated to Western design, Western thought, of which the majority is produced by men. Many of the photographs of individuals depict white men and the objects presented are mostly by white male designers or architects. All citations included in the book are by white, Western men and women. This retelling of the history of humanity and design is interwoven with examples from the *usual suspects*, such as William Morris, Adolf Loos, Le Corbusier, Eileen Gray, Duchamp, Walter Gropius, Charles and Ray Eames, Rem Koolhaas, Siegfried Giedion, Lina Bo Bardi and others. Overall, the book, its content, in text and image and its references, resemble a very specific kind of *we*, an overly Western, white, male, bourgeois *we*, and it seems to project this image on their targeted audience as well. Does this *we* reflect humanity?



Fig 2 - Are we human? Notes on an archaeology of design, pp. 20-21.

5. Man 1 & Man 2 vs. empirical man

Jamaican philosopher Sylvia Wynter is one of the key thinkers problematizing the conceptions of humanism and *the human* prevalent in Western thought. In her 2003 article *Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument* she sets out to claim that the “struggle of our times” is the struggle against the overrepresentation of *Man*. Wynter makes a distinction between *the empirical human* and (Western bourgeois) *Man* (p. 260).

According to Wynter, there are several conceptualisations that served to transform the earlier figure of *the Christian* to, first, *Man 1* (the secularized, scientific, rational, political subject), and subsequently to *Man 2* (the bourgeois *homo oeconomicus*) (p. 282). The construct of *Man* comes into being through the negation of different Others: from those races conceptualised as inferior, such as the *Indian* or the *Black* in opposition to *Man 1* and the poor, the jobless, or the refugee in opposition to *Man 2* (p. 266). The result each time is a normalised and very dominant social construct, *Man*, that, though it represents only one “genre of being human”, is nevertheless institutionalised as representative of humanity (p. 269).

In *Are we human?* a homogenising sameness is constructed through the use of a rhetorical *we*, but the questions raised for this *we* are very specific and stem from the particular mode of being human that belongs to *Man 2*. We are all human, but some of us are slightly more human than others. The bourgeois, first-world, luxury problems that designers have occupied themselves with for the *sake of humanity* are plenty, and a corresponding outlook on the world is reproduced by the authors. For example, in describing the new lifestyles that emerge after WWII, Colomina and Wigley argue that “the interior becomes a showroom full of objects. Shock is absorbed through the consumption of design” (p. 100), and that “[t]he evidence of the expansion of the human is the very lightness of modern design as a kind of camping equipment – what Eileen Gray would term *le style camping* when talking about her own *mobile furniture* designed for her E1027 house of 1927 and the need for a new kind of domestic interior that addresses human needs” (p. 128). Similarly, on one of the final pages of the book: “Everybody has the fantasy of being an independent producer, self-employed in the permanent project of constructing oneself. Self-design has become the main responsibility and activity.” (p. 273). The human needs of *Man 2* seem to be of a very specific kind, distinct from that of the empirical human. These examples not only show limited and narrow conceptualisations of what it means to be human, they also display a sheer disinterest in other ways of living and relating to the world, of other urgencies, aesthetics and interests.

6. The epistemological legacy of modernity/coloniality: universalism

In a recent issue of *Design Philosophy Papers*, the decolonial thinker Madina Tlostanova states that “the sensing and thinking subject, which is Western/Northern by default, occupies a delocalized and disembodied vantage point that eliminates other possible ways to produce, transmit and represent knowledge, allowing for a worldview to be built on a rigid essentialist modern/colonial model that hides its locality and represents itself as universal and natural” (Tlostanova 2017, p. 52). The *modern/colonial model* refers to an idea posited by Walter Dignolo in his book *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options* (2011). Dignolo explains how modernity and coloniality work in tandem; according to Dignolo, modernity could only come into existence because of coloniality.

Decolonial scholars such as Tlostanova, Mignolo and Anibal Quijano theorize persistent domination exercised through colonialism as *coloniality*, which plays out on different axes, including, notably, the epistemological: “the modes of knowing, of producing knowledge, of producing perspectives, images and systems of images, symbols, modes of signification, over the resources, patterns, and instruments of formalized and objectivised expression, intellectual or visual” (Quijano 2007, p. 169).. The production of knowledge in Western thought does not acknowledge *pluriversality*, which entails “a coexistence, correlation and interaction of many intersecting non-abstract universal and countless options grounded in the geopolitics and corpopolitics of knowledge, being and perception” (Tlostanova 2017, p. 54). There are a multitude of concepts that most people in the West are not aware of, and when they are addressed, these ideas are more often than not considered to be traditional, primitive, exotic, nonsensical, spiritual, and so on. Other ways of knowing and being are hardly taken seriously. *Are we human?* shows little awareness of any world beyond the specific perspective of the Western, white, bourgeois human or beyond Western modernist design history. This is how modernity/coloniality plays out: it suppresses any form of thinking, making, doing, being human, relating to the body, relating to design, materiality, that does not adhere to modernist design epistemology, or anything that is produced by it. Instead, an epistemological hierarchy is reproduced in which Western thinking always takes the moral high ground. And because of its inherited superiority, Western thinkers are not even trained to question the Eurocentrism that allows them to make universalist claims. The design historian Tony Fry reminds us that “our collective actions in the coming decades and centuries will determine whether our species, as a finite being, is going to be reduced or extended, whether we will survive or die” (p. 103). And he urges us, both designers and thinkers, to rethink the practices of design: to undo the violent and destructive logic of coloniality and capitalism and instead focus on *sustainment* and *futuring*, which he understands as the “project of a culture of modesty and thoughtfulness” (Fry 2012, p. 238). According to Fry, only then can we start to become human through design. In *Design in the Borderlands* (2014), edited by Fry and design scholar Eleni Kalantidou, a series of essays present more concrete case studies and *alternative* understandings of design and design epistemologies around the world.

7. Posthumanism - extending *Man's term at the office?*

The book allegedly traces a history of humanity and design that ends with posthumanism and the anthropocene. “Human design eventually redesigns the human. We are gradually redesigned by our tools” (p. 36). If the world and its atmosphere are, like the human species itself, increasingly influenced and *designed* by humans, in what ways can humans still be considered to be just one species among many? Posthumanist attempts to abandon the anthropocentric distinction between the human and the rest of the world have produced scholarly discourse on cyborgs, robotics, artificial intelligence and climate change, among other concerns. However, what is problematic in such work, according to critics like Sylvia Wynter, is that many posthumanists are quick to make grand statements for *all* of humanity. These critics argue that humanity has been denied for so long to the majority of the people in the world: to minorities, non-white people, women, the poor, refugees. Disguised as a discourse aimed at addressing the ethics of living in the world, the output of most posthumanist scholars fails to acknowledge the very limited conceptions of the human that have predominated throughout Western history.

Neil Badmington, in his book *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within* (2004), states that “there is nothing more terrifying than a posthumanism that claims to be terminating *Man* while actually extending *his* term in office” (Badmington, p. 117). This critique can only be understood through coloniality/modernity and the power dynamics present within the construction of Man1 and Man2; it was a *specific* part of humanity that set into motion the colonisation of land and people, the industrial revolution and the extraction of the Earth. Moreover, while it is true that the Anthropocene impacts all of humankind around the globe, the effects of climate change are unequally distributed. The authors of *Are we human?*, like many Western scholars, are not interested in understanding *the empirical human* or the politics of *the human* as they have emerged in the course of humanism and the transition from Man1 to Man 2, and instead jump too quickly to the homogenization of all humanity, making assumptions on behalf of all of us.



The human might be the only species to have systematically designed its own extinction, and seems to be getting close to accomplishing the goal. Yet it largely acts as if it cannot do anything about it, staring at the prospect of its own demise as if transfixed, even with a lingering sense of pride in this massive self-destructive accomplishment. It is as if the image of a vast sublime natural world overwhelming the human attempt to comprehend it has been reversed. The human itself is now the overwhelming spectacle.

Enveloped in all the nets of its own making, the species constantly watches itself, as if fascinated by what it has become, increasingly aware that it is the very force that is making its own occupation of the planet, and that of most other species, ever more fragile. The human animal spends a remarkable amount of time looking at itself and its artifacts from an ever-increasing number of angles at every scale from the whole planet to atomic and now subatomic details. Conventional media channels provide continuous self-surveillance by bringing real-time images from every corner of the globe. The Internet offers multiple interfaces tracking the global movements of satellites, space junk, aircraft, ships, tweets, viruses, migration, and remittances. Millions of fixed webcams enable specific locations to be monitored from isolated stations in the Antarctic, desert highways, building sites, laboratories and apartments, to orbiting space stations. Instantly uploaded video from cellphones means the eyes with which we watch and are watched have multiplied exponentially. Live video feeds from cellphones in bedrooms, bathrooms, and battlefields have become the front lines of contemporary life. Once deeply private spaces are now accessible online. Personal actions and thoughts are experienced by global audiences. Individual movements, purchases, and communications are continuously detected, recorded, and analyzed throughout the day and night, as if constituting a massive collective selfie.

15

Fig 3 - *Are we human? Notes on an archaeology of design*, pp. 14-15.

8. We have never been human

Are we human? Notes on an archaeology of design may not necessarily be your average *design classic* or even meant as *design history* per se, but it echoes the well-established canonical examples common to design history. Written from a Western, Eurocentric,

white, bourgeois perspective, it fails to acknowledge its positionality and instead universalizes the white/Western gaze as the norm for humanity. It does so not only in its conceptualisation of *humanity* but also in its understanding of *design*. Who gets to be recognized as a *human*? Who gets to be recognized as a *human* that designs or as a *human* worth designing for? What designs are considered relevant? Through Wynter's conceptualisation of Man1 and Man2, *humanism* and *humanity* are problematised and the mechanisms of exclusion at work on multiple levels are made legible.

The book presents itself as *an archaeology of design*, echoing Foucault's archaeology of knowledge, aiming to reveal the historical context conditions that validated particular approaches and understandings of design in relation to a certain aspect of *being human*. It thus understands itself to be exploring the *discursive formations* of humanity and design throughout history, yet, as we have seen it does so only from a very specific perspective. Taking into consideration that *Are we human?* was published in the context of the 3rd Istanbul Design Biennial, it is all the more troublesome that it conveys such a strong Eurocentric and American approach to design, given that Turkey itself has a longstanding history of design research (Bayazit, 2009). The low number of Turkish participants in the biennial (ArchDaily, 2016) gives rise to the question of whether the entire biennial was perhaps thought up, planned and pre-packaged in New York and then transplanted to Istanbul. The situation is perhaps symptomatic of the invasion of positivist and imperialist *design-thinking*, as well as of the globalized gentrifying force of biennial culture.

When *we* thought we had departed from *modernism*, Bruno Latour reminded us that "we [had] never been modern". Similarly, this book reminds us, upon critical rereading that we have never been human. I want to argue that we need to continuously re-examine and challenge *the canon* and the traditional approaches to design history if we want to dismantle the reproduction of the normative gaze produced by eurocentrism and universalism, even when, or particularly when concealed in seductive book design. I am not proposing the absolute dismissal of canonical Western design history as such. However, what I am opposed to is the denial of different genres of being human and of doing design. To end with Fanon: "Let us reconsider the question of mankind. Let us reconsider the question of cerebral reality and of the cerebral mass of all humanity, whose connexions must be increased, whose channels must be diversified and whose messages must be re-humanized" (Fanon 1963, p. 313).

Bibliographic references

- AD Editorial Team (2016, October 3). Complete Collection of Participants and Projects for the 2016 Istanbul Design Biennial Revealed, ArchDaily. Retrieved from <https://www.archdaily.com/796581/participants-projects-2016-3rd-istanbul-design-biennial-are-we-human-revealed>.
- Badmington, N. (2004). *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within*. New York: Routledge.
- Bayazit, N. (2009). *A History of Design Research at the Periphery: The Turkish Case*. *Design Journal*, 12 (3), 289-309.
- Calvino, I. (1999). *Why read the classics?* London: Jonathan Cape.
- Colomina, B., & Wigley, M. (2016). *Are we human? Notes on the archaeology of design*. Zürich: Lars Müller Publishers.

Editorial Statement (2016, June 27). *Decolonising Design*. Retrieved from <http://www.decolonisingdesign.com/disclaimer/>.

Disclaimer (n.d.). *Decolonising Design*. Retrieved from <http://www.decolonisingdesign.com/disclaimer/>.

Fanon, F. (1963). *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Weidenfeld.

Fry, T. (2012). *Becoming Human by Design*. London-New York: Berg Publishers.

Fry, T. & Kalantidou, E. (eds). (2014). *Design in the Borderlands*. London-New York: Routledge.

Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options (Latin America Otherwise)*. Durham, North Carolina, US: Duke University Press.

Mukherjee, A. (2013). *What is a classic? Postcolonial Rewriting and Invention of the Canon*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Quijano, A. (2007). Coloniality and Modernity/Rationality. *Cultural Studies*, 21 (2), 169-178.

Tlostanova, M. (2017). On Decolonizing Design. *Design Philosophy Papers*, 15 (1), 51-61.

Wynter, S. (2003). Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation - An Argument. *CR: The New Centennial Review*, 3 (3), 357-337.

NOTE

1. Italics are mine.↵
2. To take into account the design of design history books seems to be fundamental - any design historian would probably agree that the form in which a collection of design historical knowledge itself is presented, designed and marketed will undeniably influence the perception of it and will define who will read it.↵
3. The platform was founded in 2016 by Ahmed Ansari, Danah Abdulla, Ece Canli, Mahmoud Keshavarz, Matthew Kiem, Pedro Oliveira, Luiza Prado and Tristan Schultz.↵

Palinsesti

GIOVANNI KLAUS KOENIG E L'APPROCCIO SEMIOTICO AL DESIGN

Isabella Patti, Università degli Studi di Firenze

Orcid id 0000-0003-1589-1339

PAROLE CHIAVE

codici del design, design codes, language, linguaggio, paradigm, paradigma, semantica, semantics, semiotica, semiotics

Conservatore e anticonformista, capace di contrappuntare una lucida severità morale a un'invettiva canzonatoria, Giovanni Klaus Koenig, critico e storico fiorentino d'adozione, ha raccontato la storia del design non solo dalla nuova angolatura della semiotica ma anche attraverso una esemplare macro aneddotica popolare. Il suo testo di teoria *Il design è un pipistrello: 1/2 topo e 1/2 uccello*, pubblicato postumo con un'introduzione di Giuseppe Lotti ed Egidio Mucci nel 1995, raccoglie parte dei suoi saggi migliori: la lettura rispecchia l'animo di Koenig in tutta la sua versatilità. Come ricordava Tomás Maldonado pochi anni fa, "la fortissima invettiva verbale e polemica di Koenig era una semplificazione di tipo popolare del suo pensiero, d'impatto straordinariamente facile" (Brizzi, Di Cintio, Segoni, & Terpolilli, 1997) [1] e questo emerge con forza dal libro: la facilità nell'espone fatti complessi in modo semplice e vivace, la necessità di smarcare la cultura del design dalla protocollata eredità idealistica crociana attraverso un linguaggio diretto, frutto della sua passione nel restituire alla storia concretezza, realtà e materialità. Koenig resta un riferimento importante per il confronto tra il design e le sue valenze linguistiche e comunicative, e nell'applicazione di un metodo d'analisi degli oggetti che adotta il punto di vista della strutturazione nel tempo dei loro significati.

1. Architettura e design come linguaggio

Giovanni Klaus Koenig è stato una delle figure più brillanti del panorama culturale internazionale del secolo scorso: dotato di una rara vivacità intellettuale, capace di trattare da diverse angolazioni, e in modo sempre profondo, argomenti di diversa matrice, Koenig è stato architetto, storico, critico, professore di storia dell'architettura e del disegno industriale. Il suo eclettismo non era solo il frutto della sua innata curiosità, ma anche il riflesso diretto della complessa e ingarbugliata situazione della realtà italiana alla fine degli anni Sessanta, capace di essere conservatrice e trasgressiva insieme. Un po' allo stesso modo, Koenig dissimulava la sua eccezionale preparazione dietro paramenti linguistici alle volte al limite del folkloristico: era in grado, per esempio, di parlare dell'avvicinarsi della storia come "un *continuum* che viene, per così dire, annodato dalla moda come le salsicce; una per una, ma legate tra loro" (Koenig, 1995, p. 22); sapeva, cioè, sfumare con humour argomenti seri portandoli su un registro immediato, efficace ma significativo e in grado di dialogare con la poliedrica realtà italiana.

Fortemente motivato nel voler “captare e utilizzare questa realtà per proporvi nuovi motivi di critica e di autocritica” (Bruno Zevi in Brizzi, Di Cintio, Segoni, & Terpolilli, 1997), Koenig ha avuto il merito di introdurre nella cultura progettuale italiana consapevolezza di cui essa era priva. L’interrogativo principale che si pone come storico riguarda la responsabilità sociale dell’attività progettuale e il dramma (in quel momento per lui molto evidente) che la ripetizione “astoricizzata” delle tecniche e dei mezzi espressivi dell’appena passata architettura razionalista – ormai diventata *stile* – stava generando (Koenig, 1967, p. 29). Egli, quindi, anima un dibattito culturale centrato nel principio per cui “ogni scelta, ogni decisione, ogni azione del progettista diventi oltre che un fatto operativo (cioè la progettazione del prodotto) anche un fatto culturale, cioè il modo di porsi di fronte al prodotto e di fronte alla stessa cultura architettonica e del design contemporaneo” (Spadolini in Brizzi, Di Cintio, Segoni, & Terpolilli, 1997). Partendo da quel caustico *invecchiamento*[2] che Koenig riconosceva nell’architettura moderna, il cui male era diventato “la tendenza a dare per scontata ogni esperienza che invece non lo è affatto, e cioè a dare per buoni certi risultati [quelli dell’architettura razionale, n.d.A.]” (1967, p. 15), l’obiettivo centrale del suo lavoro diventa arginare il ristagno e la ripetizione del risultato razionalista, colpevole di aver “livellato e neutralizzato ogni potere designativo e qualificativo dello spazio nell’immagine architettonica” (1967, p. 17). Per frenare tali derive, Koenig ritiene fondamentale che l’attività progettuale ritrovi autenticità nel rapporto con la *humanitas*, cioè recuperi il distacco da quella società per cui il progetto stesso è pensato, e quindi riconduca l’architettura e il design contemporaneo al loro legittimo ruolo di correttivo della distanza tra organizzazione della vita e vita stessa (quando esiste un divario) o di rafforzativo per una vicinanza sempre più coerente (quando il divario non c’è).

La matrice umanistica con cui Koenig guarda all’evoluzione sociale in relazione alla tecnologia e al progetto vede quindi nel progresso un efficace strumento di cultura a patto, però, che questo sia “continuamente riesaminato affinché possa adattarsi alle esigenze di chi abita gli spazi privati o pubblici, e dei consumatori” (Lotti & Mucci, 1995, p. 7). Il mezzo per attuare e governare questa continua riesamina – e non cadere, perciò, nella ripetibilità all’infinito di schemi formali destinati a perdere velocemente il loro effetto perché lontani dai bisogni di quella società a cui sono proposti – è per Koenig il linguaggio.

Formazione e informazione diventano i termini fondamentali del suo metodo di studio pensato per la diffusione di una nuova consapevolezza progettuale sia a livello educativo per *formare* – studenti, architetti e designer del futuro, su un terreno meno empirico e più rigoroso di una cultura storicizzata e concettuale del progetto – e per *informare*, storicizzando, attraverso l’utilizzo del linguaggio architettonico inteso come strumento scientifico di comunicazione, come “un qualcosa che ci permette di comunicare con gli altri” (Koenig, 1970, p. 15).

È questo il sistema su cui Koenig basa il proprio metodo storico: affrontare il tema della linguistica del design attraverso una possibile iconografia di famiglie di segni, alla ricerca di codici ricorrenti, cioè un “sistema convenzionale di regole” adatto a ricostruirne il linguaggio e il significato.

Su queste basi, e anche grazie al confronto diretto con personalità del calibro di Gillo Dorfles, Giulio Carlo Argan, Umberto Eco e Zevi, Koenig ha dato inizio a un percorso teorico nuovo, la lettura dell’architettura e del disegno industriale come fatto comunicativo, diventando tra i primi studiosi italiani ad aver applicato sistematicamente

l'analisi semiotica alla pratica del progetto (De Fusco, 2005, p. 157). Scrive Koenig a riguardo:

Ricordando che l'architettura è, nella sua caratteristica di arte (comunicabile), un *linguaggio*, si imposta subito il problema della sua comunicazione, ed è evidente che come non possono esistere due personalità artistiche eguali, così pure non possono esistere due personalità comunicanti totalmente differenti, perché in questo secondo caso non vi sarebbe alcuna possibilità di comprensione, cioè di comunicazione. L'architettura contiene dunque in sé una *struttura linguistica* che ne garantisce la comunicabilità (1967, p. 73).

L'oggetto d'indagine che Koenig predilige, quindi, sono le questioni linguistico-semantiche legate alla funzione degli spazi e all'uso degli oggetti: fonti, queste, intese come indispensabili alla ricostruzione e alla valutazione dell'ambiente progettato e da progettare. Il metodo che egli propone, infatti, oltrepassa la consueta lettura della sola funzione pratica di un qualsiasi spazio o di un artefatto e accoglie come fondanti del suo significato, invece, anche le valenze simboliche, sociologiche ed estetiche. Scrive:

Storia, quindi, ma non della funzionalità di un edificio: *storia degli spazi architettonici*.

Spazi intesi come *schemi* derivati dalla necessità della soddisfazione dei bisogni umani, schemi come *sostanza conoscitiva dell'immagine architettonica*, nei quali possiamo trovare [una] *sostanza dell'espressione* (1967, p. 70).

E dato che l'arredamento e l'architettura degli interni sono "la parte più importante, più appariscente e più diffusa anche" degli elementi che caratterizzano lo spazio architettonico (Koenig, 1970, p. 166) oltre che "l'indispensabile tramite tra noi e la scatola muraria, come elementi di qualificazione estetica e funzionale", il disegno industriale – che questi elementi progetta e produce – deve sensibilizzarsi nella direzione di una consapevolezza che riconosce negli artefatti il frutto di codici e lessici rigorosi (ma variabili nel tempo e nelle zone geografiche della terra), in grado di effettuare una comunicazione non verbale (Lotti & Mucci, 1995, p. 16). Esempio a riguardo ciò che Koenig afferma in uno dei suoi primi saggi pubblicati:

Il significato di una parola è dato studiando la storia dell'uso di questa parola. Una parola significa ciò che il suo uso storicamente l'ha fatta diventare: tutto questo deve essere riportato, con tutte le sue giustificazioni filosofiche, anche nel campo dell'industrial design. La storia di un oggetto diventa fondamentale per determinare il significato di quell'oggetto e, quindi, per capire cosa esso significhi veramente, non ci rimane che studiarne l'uso (1970, p. 63).

Con queste intenzioni, egli studia apertamente l'architettura e gli oggetti d'uso nei propri elementi tecnici, strutturali e formali, analizzandoli in rapporto al loro contesto e come elementi di un linguaggio, convinto, tra l'altro, che non potesse esistere una storia generale degli oggetti (che sarebbe coincisa, tra l'altro, alla storia generale dell'uomo) ma una storia dei singoli oggetti o delle loro sequenze formali: "è la storia dell'uso di un segno che ne stabilisce il significato, e altrettanto avviene nella storia dell'uso degli oggetti" (Koenig, 1995, p. 65). Per questo, applicando i fondamenti di una teoria di tipo strutturalista, prende in esame l'architettura e gli oggetti d'uso come schemi progettuali: un insieme organico e scomponibile di elementi e codici di prima articolazione con significato elementare, il cui valore estetico e comunicativo è determinato dall'insieme dei rapporti fra ogni singolo elemento e tutti gli altri, i *denotata*, e la cui lettura

significante è invece affidata alla dottrina dei segni e del linguaggio, cioè alla semiotica (Koenig, 1970, pp. 166-170).

A proposito dei *denotata* (definizione che trae dallo studio del filosofo statunitense Charles W. Morris), Koenig chiarisce:

noi diciamo che il segno grafico non solo denota qualcosa, come avviene con i segni del linguaggio della parola, ma connota qualcosa, cioè lo rappresenta. Ciò equivale, seguendo il Morris, a dire che l'immagine è un *segno* iconico, cioè che contiene in sé alcune proprietà del *denotatum* (1964, p. 103).

Per *denotatum* di un segno, quindi, interpretando la scienza morrissiana, Koenig intende qualsiasi cosa "permetta il compimento delle sequenze di risposte cui un interprete è disposto in conseguenza di un segno" e cioè, posta la cosiddetta "disposizione e rispondere" di origine kantiana, i *denotata* diventano le caratterizzazioni dello *schema* di una parola che l'essere umano è in grado di riconoscere.

Questo schema non rimanda alla "cosa fenomenica in sé" ma all'idea, al concetto che l'interprete, cioè l'uomo, si è fatto della cosa. Secondo Kant ogni essere umano dà significato alle cose conoscendole, dapprima, empiricamente e successivamente trasferendone il senso in uno schema mnemonico e razionale. Per esempio, spiega Koenig, dopo la prima esperienza di cosa sia un "cane", l'interprete somma immagini e immagini – che derivano sempre dalla sua esperienza diretta – per caratterizzare al meglio e più compiutamente l'idea iniziale, costruisce cioè il suo *schema* attorno alla parola "cane". Ogni segno, ogni parola che a cui sappiamo dare senso, quindi, rimanda a quel *quid* di significati che è un *misto* tra il concetto e l'immagine che si ha di quella cosa, cioè tra l'idea e tutte le varie specificazioni che l'esperienza diretta ha fornito all'interprete per significare la parola "cane" (Koenig, 1970, p. 22). Il *significatum*, invece, inteso come "le condizioni che fanno un *denotatum* di qualsiasi cosa le soddisfi" rimanda ai presupposti, cioè alla specificità del rapporto che via via si instaura tra il segno, l'interprete, l'interpretazione e i *denotata*: i collegamenti che permettono di dare significato a un accadimento specifico in relazione alle condizioni che si instaurano tra i presupposti stessi (Koenig, 1964, pp. 39-41).[3]

Affrontando direttamente il tema del disegno industriale – passando, cioè, dallo studio della soddisfazione dei bisogni umani attraverso lo spazio a quella attraverso gli oggetti d'uso – Koenig afferma che i *denotata* delle cose, a differenza di quelli architettonici, non sempre significano qualcosa *ab origine*, perché il valore di un oggetto spesso viene codificato dopo la sua realizzazione e cioè durante il suo utilizzo. Il design, quindi, si presentava allo studioso come un ambito preferenziale, in cui il linguaggio era particolarmente sensibile a tutti quei valori psico-percettivi in grado di generare a loro volta segni di valore esemplare, i "postilinguistici", in grado, cioè, di dar vita ad altri eventi conseguenti, i "segni estrocettivi", o a pensieri e riflessioni, i "segni propriocettivi" (Koenig, 1964, p. 58).

2. Il design e i codici di accentuazione qualificativa dello spazio

Seguendo la linea della semiotica americana aperta da Pierce e Morris agli inizi del Novecento che aveva impostato in tre diversi livelli di analisi – la *semantica*, la *sintassi* e la *pragmatica* –, una scienza dedicata all'analisi del linguaggio e del suo significato attraverso la comunicazione segnica, Koenig approva l'idea che nel *segno* si dovesse differenziare il "segnale" e il "simbolo", in modo da intendere col primo un "segno iconico", o *icona*, quando questo presentava delle caratteristiche e delle analogie con il

denotatum, ossia con ciò che il segno indicava.).[4] Persuaso che ogni segno rimandasse a qualcosa che ne significava un'altra, e considerata, questa, la condizione indispensabile per poter definire il linguaggio di un oggetto, Koenig insiste sulla necessità di identificare il significato con la sua funzione riconoscendo "nel segno che lo distingue, la presenza di un significante il cui significato è la funzione che lo rende possibile" (Eco, 1968, p. 200). Per deciptare questa articolata affermazione è necessario l'apporto della terminologia che anche Eco stava introducendo in quegli stessi anni nel campo della teoria dell'architettura per articolare un primo linguaggio architettonico in grado di distinguere i significanti delle unità architettoniche, linguaggio che Koenig transitò – condividendolo e in parte ampliandolo – nell'analisi degli oggetti d'uso. Eco, illustrando la classificazione degli elementi architettonici già proposta prima del suo lavoro da Italo Gamberini[5], affermava l'esistenza dei cosiddetti *choremi*, cioè le unità architettoniche significative di prima articolazione (unità spaziali con significato elementare), e degli *archemi*, cioè i segni definitivi nel loro valore posizionale, privi di significato autonomo, ma concorrenti a determinarne uno.[6] Spiega a riguardo Koenig:

la colonna isolata può avere un significato, d'ordine simbolico; ma non vedo cosa possa denotare una colonna se non una funzione statica (sintattica e non semantica, quindi): sorreggere qualcosa. E infatti una colonna isolata dà sempre l'impressione del rudere e del non finito. Come già osservava Leon Battista Alberti, una colonna "occupa un luogo", non crea nessuno spazio (1970, p. 162).

In questo caso la colonna intesa come *archema* è inserita nella classe degli *elementi autonomi di sostegno* e serve a dimostrare che solo all'interno del *chorema* essa acquista una funzione precisa poiché suddivide lo spazio in unità minori, e che solo in unione ad altri *archemi* essa "stacca" una quantità di spazio (cioè lo qualifica con un significato particolare), realizzando un *chorema*, appunto (Koenig, 1970, p. 163).

Gamberini aveva suddiviso il linguaggio architettonico in sette classi di segni elementari, a loro volta suddivise in primarie e secondarie: le primarie comprendevano i segni che non dipendono che da loro stessi e sono 1. *di determinazione planimetrica*, 2. *di contenimento laterale* e 3. *di copertura*; le secondarie, invece, che esistono in quanto esistono i corrispettivi segni appartenenti alle tre classi primarie, sono 4. *di collegamento*, 5. *di comunicazione*, 6. *autonomi di sostegno*. La settima, di difficile definizione perché molto generica se paragonata alla precisione delle sei categorie precedenti, è quella dei segni *di accentuazione qualificativa* dello spazio archico. Proprio Koenig, per superare l'impasse di una definizione che si presentava insidiosa, sostiene che la settima classe di segni doveva essere composta di tutti gli archemi che non potevano far parte delle sei classi precedenti. Nella settima classe di segni di *accentuazione qualificativa* dello spazio vengono perciò a convergere gli oggetti d'uso che, in realtà, ne diventano la parte più importante e vasta: Koenig vi riconosce la capacità di *denotare* e *connotare* lo spazio archico perché in essi – anche se in maniera differente a seconda della natura di oggetti d'arredo urbano, arredo privato o per il trasporto – "sono ugualmente presenti gli *archemi*, cioè fonte di informazioni significanti se posti in un *chorema* particolare" (1970, p. 166) e sono quindi parte integrante del processo comunicativo architettonico archico.

Che oggetti come il tavolo, il letto e le sedie fossero in grado di contribuire a qualificare lo spazio era, per Koenig, fin troppo evidente ma era altrettanto ovvio che "senza il

famoso (perché tanto pubblicizzato) letto a forma di cuore, con le lenzuola rosa, della povera Jane Mansfield, lo spazio della sua camera da letto, forse, potrebbe confondersi con quello dell'amico La Pira" (Koenig, 1970, p. 166).

Le articolazioni tipiche dei prodotti d'uso per Koenig diventano quindi tre:

1. oggetti che entrano in uno spazio archico, suddivisi a loro volta in quelli che "possiedono uno spazio abitabile", come letti, tavoli, cucine, vasche da bagno, fornelli, librerie, radio, pubblicità affisse o banchi scolastici, o che non lo possiedono, come le cabine degli ascensori o i letti a baldacchino, oggetti che, in pratica, ricreano uno spazio più discreto all'interno di uno spazio archico più grande. Sono, questi, oggetti che hanno codici estetici, strutturali, economici e soprattutto funzionali talmente propri da essere autonomi anche rispetto allo spazio archico che li ospiterà: si radunano in tipologie di oggetti (banchi di scuola, per esempio) che hanno *choremi* propri e caratteristici (le aule scolastiche), si presentano sempre come archemi che fanno parte integrante del processo comunicativo archico.
2. oggetti d'uso che collocati in uno spazio urbano, anche questi suddivisi in quelli che possiedono un spazio abitabile, come le cabine telefoniche, i servizi pubblici, i chioschi dei giornali, ecc., o che non lo possiedono, come le panchine stradali, i ponti, le cassette postali, i lampioni stradali;
3. mezzi di trasporto, suddivisi tra quelli che hanno un proprio spazio abitabile autonomo, come le automobili, i treni, i tram o gli aerei, e quelli che ne sono privi, come le biciclette, le moto e gli scooter.

Tutti gli oggetti delle tre categorie caratterizzati da un proprio spazio interno danno luogo, per Koenig, a "elementi spaziali di prima articolazione ma hanno tutt'altra natura dei *choremi* classici" perché non possono generare le catene *chorematiche* classiche e tipiche dell'architettura, cioè non possono combinarsi e comporsi con altri *choremi* in quanto "un'automobile resterà sempre tale e non potrà combinarsi con altre a fare una composizione di spazi automobilistici" (1970, p. 169).

Con il concetto di arredamento come articolazione di *archemi* in *choremi* caratteristici, Koenig afferma che nella vita dell'uomo non sono solo importanti la seggiola, il tavolo o l'armadio – che discendono con continuità dall'architettura ed entrano nell'ambito del design *archico* – ma che l'arredamento può denotare gli aspetti della vita sociale attraverso segni come la parola *città*, in fondo omogenea con *macinacaffè*: entrambe, infatti, sono da considerare "forme utili denotanti un qualcosa e la loro differenza corrisponde alla differenza del loro significato" (Koenig, 1970, p. 58). Per lo studioso, la struttura linguistica dei segni urbanistici, architettonici e degli oggetti d'uso, in fondo, apparteneva a una stessa categoria linguistica: questi segni per Koenig corrispondevano non solo alle attività umane primarie, come il mangiare e il dormire, ma anche alle relazioni intrecciate attraverso i rapporti sociali, familiari e simbiotici. In relazione a una strada posta tra due case vicine, che si rivela utile a entrambe, per esempio, scrive: "il segno urbanistico non è dato dalla serie di spazi che formano la casa, ma dalla serie di spazi che soddisfano le relazioni che nascono tra casa e casa" (Koenig, 1970, p. 59).

3. Quozienti sintattici e semantici

In questo processo costitutivo di lettura dello spazio, Koenig, dalla iniziale definizione delle articolazioni *archiche* e *choremiche* passa alla loro connotazione di valore in base a due grandi categorie funzionali: le *primarie* (che vengono *denotate*) e quelle *secondarie* (che sono invece *connotate*) e con cui, in pratica, stabilisce che la fruizione degli oggetti

d'uso (ma anche dell'architettura) avvenga in due momenti distinti. Il primo è quello dell'uso funzionale (che Dorfles chiama quoziente *semantico*), il secondo è quello della contemplazione dell'oggetto, il quoziente estetico (che Dorfles chiama quoziente *sintattico*) (Koenig, 1970, p. 226) durante il quale:

mettiamo fra parentesi la funzione, sospendiamo cioè il momento funzionale e ricordiamo che l'oggetto è preso come un in-sé nel primo momento, mentre nel secondo diventa la rappresentazione di sé. [...] possiamo introdurre una legge: *ogni tipologia archica o degli oggetti d'uso è caratterizzata da un particolare rapporto tra questi quozienti*. Un esempio elementare è dato da due vasi: quello da fiori e quello da notte. Tutti i vasi da fiori hanno un elevato quoziente sintattico (la contemplazione prevale sull'uso dell'oggetto); per quelli da notte è chiaro che avviene l'inverso. Egualmente avviene tra la villa e la fabbrica, tra il teatro e l'ospedale (Koenig, 1970, p. 226).

Koenig, quindi, affronta il design con una prospettiva storica alla ricerca di *codici* ricorrenti, di un "sistema convenzionale di regole" adatto a ricostruire i significati degli oggetti e a progettare uno spazio capace di mantenerne, e insieme di farne evolvere, il contenuto. Poiché, scrive, "tutte le convenzioni sociali creano un sistema di spazi e oggetti che le sottolineano, contribuendo a stabilizzarle nel tempo" (Koenig, 1995, p. 15) compito dello storico è far conoscere il passato della cultura progettuale mirando al recupero della storia degli oggetti e delle preesistenze ancora valide e indispensabili per la vita, non perdendo di vista la necessità di effettuare una *diagnosi precoce* dei codici emergenti.

In questo senso, la prospettiva di Koenig è identificabile nella metodologia di analisi che parte dalle radici storico-culturali degli oggetti, per risalire alla loro articolazione qualificativa – e verso i significati di attualità e di progetto – attraverso il riconoscimento dei due codici comunicativi fondamentali: il quoziente *semantico* (il fatto che esso serva bene al suo scopo) e quello *sintattico* (il fatto che ogni oggetto abbia un godimento di carattere estetico che si somma a quello fisico). Il punto di vista semiologico con cui Koenig esamina la cultura del design è, quindi, sostanzialmente riassunto in questa sua affermazione:

Tutti i vari stili dell'arredo altro non sono che l'aspetto formale delle convenzioni sociali. Alle *forme del contenuto*, variabili nel tempo e nello spazio, corrispondono altrettante *forme dell'espressione* che tengono conto del clima, dei materiali locali e del costume di vita dei fruitori, nonché del loro universo ideologico e culturale (1995, p. 21).

Nei saggi scritti dal 1967 in poi, Koenig porta la sua attenzione sull'analisi del design in una prospettiva storica dimostrando la fertilità del suo metodo: descrivendo in che modo le convenzioni sociali siano in grado di creare un sistema di spazi e oggetti specifico affronta la questione complessa della sovrapposizione di queste convenzioni. Analizzando i cambiamenti del sistema degli oggetti necessari a mangiare, per esempio, Koenig afferma come il sistema convenzionale degli anni Sessanta avesse ribaltato il valore tra il quoziente semantico (funzionale) e quello sintattico (estetico) delle suppellettili utili al rito del pranzo, portando il primo a prevalere sul secondo dopo cinque secoli in cui, invece, la funzionalità era stata posposta all'estetica. Questo ribaltamento, però, non si era verificato perché il design era andato nella direzione analoga a quella che aveva preso l'architettura razionale ma perché "il design del sistema-pranzo, dal tavolo ai

tovaglioli, è tutto fuorché rivoluzionario. Al limite, esso è l'alibi per mascherare l'avvenuta rivoluzione dei rapporti familiari, non più gerarchizzati" (1995, p. 19). Dalla prima decodifica del rito del pranzo alla fine del Quattrocento – in cui l'atto del mangiare era concentrato nell'imbandire la tavola su cui, indistintamente, gli ospiti prendevano il cibo – alla successiva convenzione borghese del pranzo seduti a tavola con una specifica apparecchiatura non troppo diversa (nei pezzi principali: piatto, forchetta, bicchiere, coltello, tovagliolo) tra poveri e ricchi, Koenig dimostra come il quoziente semantico degli utensili per mangiare sia pressoché rimasto invariato (perché questi oggetti servono sempre bene al loro scopo) e che, invece, sia stato il quoziente sintattico ad aver ribaltato "il godimento estetico che nell'atto stesso del mangiare si somma a quello fisico" (1995, p. 18) del rito del pranzo. E aggiunge "oggi, i nuovi materiali plastici tendono a sostituire tutti questi materiali [i più tradizionali come metallo, porcellana, cristallo, lino e cotone, n.d.a.] con altrettanti oggetti infrangibili, ma il bicchiere imita il vetro, il piatto la porcellana, il tovagliolo di carta la stoffa colorata; essendo ancora forti le permanenze tattili e visive»" (1995, p. 18) seguendo, piuttosto, l'avvenuta rivoluzione sociale dei rapporti familiari, più snelli, agili, meno gerarchizzati rispetto a quelli tradizionali legati alla figura del *pater familias*. Sono i significati che variano le forme degli oggetti, ed è, quindi, l'analisi delle forme dei significati così affrontata da Koenig con lo studio del rapporto tra quoziente semantico e sintattico a restituirci il valore di un oggetto e lo stato della sua evoluzione.

4. Impulsi ed entropia del design

Koenig, fiorentino d'elezione ma non di origine (era nato a Torino nel 1924), con una laurea in Architettura conseguita a Firenze nel 1950, inizia a frequentare la facoltà come assistente di Gamberini (a sua volta allievo di Giovanni Michelucci alla cattedra di Rilievo dei monumenti) per essere nominato nel 1960 professore incaricato alla cattedra di Plastica ornamentale. Nel 1964, mentre si faceva promotore della rivalutazione dell'espressionismo con la celebre mostra *L'espressionismo: pittura, scultura, architettura* condotta nell'ambito del "Maggio musicale" Fiorentino in Palazzo Strozzi a Firenze, viene nominato professore ordinario di Caratteri distributivi alla facoltà di Architettura di Venezia dove, per i successivi tre anni, ha come assistente l'architetto, poi designer, Aldo Rossi. Nel 1967 torna a Firenze chiamato a insegnare Storia dell'architettura e del design, cattedra che tiene fino al 1989, anno della sua scomparsa. La Firenze che lo accoglie, a un solo anno trascorso dalla catastrofe dell'alluvione del 4 novembre 1966, è una delle poche città italiane, insieme a Torino, Milano e Napoli, dove l'ultima avanguardia italiana – la temperie di quel colorito gruppo di architetti che Germano Celant chiamerà Radical – si afferma velocemente nella maniera irriverente, esultante, straripante che gruppi come Superstudio, Gruppo UFO e Archizoom Associati sdoganano come il primo "fronte critico sulle certezze della modernità classica" nel mondo del progetto degli oggetti d'uso (Branzi, 2015, p. 173). Questi gruppi di architetti giovani, e meno giovani, dimostrano il rifiuto di qualsiasi idea di unità, di codice linguistico e metodologico riconoscibile e, invece, agiscono al suo interno per bruciare ogni soglia residua della vecchia modernità. Il movimento Radical liberò un'energia creativa eterogenea che cerca nuovi assetti del progetto dentro a una metropoli e a una società diventata complessa e discontinua, in poche parole, ibrida. Scrive Cristiano Toraldo di Francia (autore della pensilina della stazione ferroviaria di Firenze, oggi abbattuta e membro di *Superstudio*:

Gli oggetti dovevano entrare nelle case addormentate della borghesia fiorentina e italiana come dei cavalli di Troia per stimolare lo stesso *shock* che in noi aveva provocato la visione dell'acqua all'interno dei monumenti fiorentini (2015, p. 97).

In questo clima di esondazione ideologico-culturale, la facoltà di architettura di Firenze diventa un straordinario incunabolo, "una piattaforma per la sperimentazione e per la critica delle ideologie imposte nel periodo postbellico" (Zardini in Brugellis, Pettena & Salvadori, 2017, p. 14) dove gli argini dell'architettura straripano nella filosofia, nella sociologia, nella politica e in quelle che poi si chiameranno scienze della comunicazione. Sono gli anni in cui Koenig si confronta con i magisteri dei "tre Leonardo" (Savioli, Ricci, Benevolo), di Ludovico Quaroni, di Adalberto Libera e di Dorfles e collabora direttamente con Eco, studioso che Koenig stesso, insieme a Ricci, porterà alla cattedra fiorentina di Decorazione lasciata da Dorfles. La collaborazione con Ricci si consolidò anche a livello professionale quando nel 1957, anche con Costantino Messina, progettarono il Centro ecumenico di Agape a Prali (Chelli, 2007, p. 218).[7]

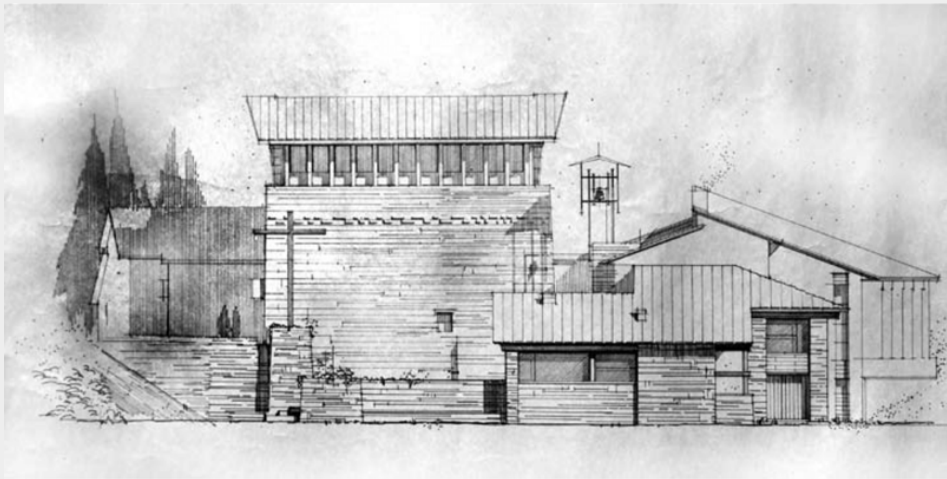


Fig. 1 Giovanni Klaus Koenig, prospetto della chiesa valdese di Prali (TO), 1959 (da Ghelli C., Insabato E. (2007). Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana. Firenze: Edifir. p. 219).

Nel 1961, partecipando al Congresso internazionale organizzato a Venezia dall'*International Council of Industrial Design* (ICSID), Koenig denuncia, però, il deludente risultato della cultura progettuale a lui coeva notando che tutti i bellissimi prodotti esposti, scelti come quanto di meglio fosse stato realizzato in quegli anni in tutto il mondo, si assomigliavano talmente che era possibile individuare "un'inattesa identità formale fra oggetti di differente nazionalità e differente funzione" (1995, p. 29). Era, questo, per Koenig l'evidente risultato di quel progressivo abbandono del rapporto diretto tra la forma di un oggetto e la sua espressione, tra i bisogni che generano necessità e la reale dimensione sociale, iniziato con "l'invecchiamento dell'architettura moderna". In taluni campi del disegno industriale di largo consumo, egli evidenzia inoltre come il gusto stesse precedendo, addirittura dettando legge, alla tecnica. "L'entropia del

sistema o più semplicemente le *oscillazioni del gusto*" (1995, p. 31) denunciava Koenig, erano indiscutibilmente il simbolo del fatto che fosse il pubblico-consumatore a richiedere l'apparizione di nuovi oggetti e non più il progettista che ne interpretava i bisogni e le prospettive. Ma se la scissione della forma dalla funzione era giustificabile con il fatto che "tolto l'appiglio tecnologico, l'oggetto ha accentuato le sue caratteristiche simboliche, e si è legato a tutta una serie di componenti semantiche dapprima trascurate in nome dell'obbligo a una tecnica" (1995, p. 33) meno, o affatto, ammissibile era per Koenig che questa frattura fosse dovuta all'"entropia della comunicazione" cioè al ristagno della distanza tra le esigenze e la loro soddisfazione.

Come esiste nei processi irreversibili della natura che, se lasciati liberi di svilupparsi naturalmente, tendono a diventare tutti più simili tra loro e meno differenziati, così lo studioso fiorentino denunciava l'intreccio frenetico delle interazioni estetiche, nato dall'aumento dei consumi e dalla cessazione delle frontiere economiche, come causa della crisi dell'industrial design che produceva oggetti che si assomigliavano tutti. La soluzione che avanzava, oggi ancora in grado di parlarci in modo vivo e propositivo, non era di sottrarsi alla naturale diffusione dei codici comunicativi – che in maniera entropica erano, sono e saranno sempre più diffusi e condivisi da un numero di persone progressivamente in aumento – ma quello di:

elevare gli standard ai quali ci avviamo collettivamente. Sta all'uomo di elevare maggiore o minore apporto inventivo emergente la responsabilità di questo valore più o meno elevato del livello collettivo. [...] se vogliamo mantenere alto il valore estetico del sistema senza restringerlo artificialmente, non rimane che aumentare l'intensità e il numero degli *impulsi*, con frequenza costantemente crescente (Koenig, 1995, p. 37).

Dove per *impulsi* Koenig intende l'apporto alle interazioni estetiche dato dai progetti in grado di *pulsare* con lo stesso tempo in cui vibra la società. Compito dei designer, così come degli artisti e degli architetti, in grado di governare l'atto creativo, non era per Koenig persuadere i consumatori a un frenetico acquisto delle merci o convincerli della bontà dell'avvicinarsi di gusti (cioè di mode) sempre più brevi nel tempo, né quello di creare pezzi unici, iconici, slegati dal sistema di codici e comunicazioni sociali, ma rinsaldare la frattura facendo da modello e guidando il sistema delle interazioni estetiche nell'ascoltare il reale battere del tempo della società dal suo interno. Andavano assolutamente riesaminati i codici del design in relazione alla vicinanza tra la necessità e la soddisfazione dei bisogni umani: si doveva, cioè, tornare a vedere nel progresso uno strumento di cultura, rintracciandone gli schemi, recuperandone la forza e la reale capacità comunicativa.

L'interpretazione del design dalla sua prospettiva storica aveva reso Koenig conscio dei problemi che il design italiano stava manifestando non solo a causa di una crisi di natura economica ma soprattutto strutturale, dato che i progettisti "si trovano ogni giorno di più inseriti in un sistema economico con leggi sempre più ferree, che tolgono quei gradi di libertà che prima erano attribuito loro in qualità di 'artisti'" (Lotti & Mucci, 1995, p. 9). Ecco che il progetto di *quel design* "che si usa ma non si compra", cioè appartenente all'articolazione degli "oggetti che entrano in uno spazio *archico*" e di quelli che "entrano in uno spazio urbano di uso collettivo", diventa per Koenig lo strumento fondamentale per attuare un progresso sociale mirato a riqualificarne i contenuti. Per lo storico fiorentino, l'educazione al gusto – nella *folia* della civiltà dei consumi di allora – doveva

essere affidata proprio agli oggetti impersonali in grado di diventare dei veri e propri baluardi contro il dilagare del cattivo gusto. Per questo, l'unica possibilità di uscire da questo circolo vizioso che riduceva troppe volte il progetto a una semplice operazione di *styling* o *redesign* legata al susseguirsi delle mode, diventa per Koenig – e non solo per lui – il “design per la collettività” e cioè la progettazione degli oggetti che l'utente usa ma non compra.

In quest'ottica, egli studia il settore delle ferrovie, dei treni e delle locomotive che diventa l'ambito dove ha profuso gran parte del suo impegno di ricercatore, studioso, storico ma anche di progettista, mostrandosi maturo dal punto di vista teorico e progettuale.

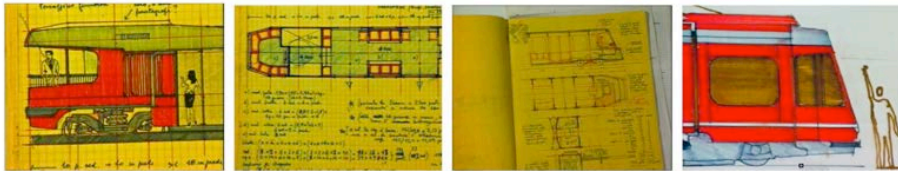


Fig. 2 - Giovanni Klaus Koenig, disegni e note per il progetto del Jambo Tram (da Brizzi, M., Di Cintio, A., Segoni, R., & Terpolilli, C. (a cura di). (1997). I maestri dell'architettura e del design - Giovanni Klaus Koenig. Firenze: Università degli Studi di Firenze. Disponibile presso: <https://www.youtube.com/watch?v=TW54q5DvuU0>).

Ricordando l'evoluzione nel campo della progettazione delle locomotive a vapore e del servizio di trazione ferroviaria, per esempio, mette un accento nuovo alla lettura delle caratteristiche che le hanno contraddistinte. Scrive:

le locomotive tedesche avevano l'elmetto dei soldati, il chiodo in testa. Aggressive, sgraziate pesantissime, tutto era in esse volontà di potenza. Le locomotive americane, piene di fronzoli, campane, pompe, fari e lumi, fischi e fischietti, erano agghindate come vacche al mercato; ed essendo destinate a spaventare sia i bisonti

che i banditi delle immense praterie del West, come potevano essere diversamente configurate? La locomotiva a vapore italiana [...] ha avuto invece un carattere estetico [...] non aggressivo come il tedesco, non estroverso come l'americano, ma preciso, pulito netto; il cui motto potrebbe essere "niente di più, niente di meno di quello che occorre tecnicamente" (Koenig, 1967, pp. 190-192).

Da "prediletto amore" – una vera passione, quasi viscerale (1967, p. 9) – lo studio dell'evoluzione dei treni è stato per Koenig terreno esemplare del suo impegno nella ricostruzione dei codici di questo settore. Affrontando lo specifico campo dei mezzi su rotaia e, pur riconoscendo alla ferrovia l'aver già superato il punto di massima accelerazione dello sviluppo tecnico (sosteneva che già all'epoca l'attenzione dei giovani fosse più rivolta verso altri oggetti pieni di fascino, come le supercar o gli aerei supersonici), egli afferma che la ferrovia, con le sue emblematiche stazioni, costituiva ancora un elemento dominante nel paesaggio e della cultura. Esemplificava, per esempio, con la bellissima stazione di Firenze e la bruttissima stazione di Milano, convinto che la stazione fosse un polo dominante nella città: "chiedete a un bambino di sei anni dove desidera andare risponderà felice 'alla stazione'. Perché il treno, più dell'automobile usata sia dalla nascita sin dall'infanzia, rimane qualcosa di potente, di sicuro, di collettivo, nel quale ci si può muovere, mangiare dormire, uno spazio percorribile in movimento: qualcosa di ancora affascinante" (Koenig, 1970, pp. 186-187).

La scelta del treno come elemento di design di elevata complessità è, in questo senso, non semplicemente il frutto della passione giovanile di Koenig ma di una scelta ponderata di renderlo paradigma della sua teoria, fondata sull'analisi del passato per rispondere all'emergenza del futuro.

5. Design e comunità

A fronte di titoli di libri dedicati alla cultura progettuale più canonici[8], il testo dedicato alla critica della cultura progettuale scritto da Koenig, *Il design è un pipistrello. 1/2 topo e 1/2 uccello*, si presenta già nel titolo irridente e provocatorio come la personalità del suo autore.

In realtà, il testo non è nato come un'opera coesa ma è la raccolta postuma (la prima edizione è del 1991, due anni dopo la sua morte) di alcuni saggi che Koenig ha scritto dalla fine degli anni Sessanta al 1990, precedentemente pubblicati su *Op. cit*, *Ottagono*, *Abitare*, *Parametro* e *Casabella*, riuniti e introdotti da Lotti e Mucci in tre sezioni principali: la prima affronta il design e la teoria attraverso le questioni linguistiche e comunicative da lui anticipate nell'illuminante *L'invecchiamento dell'architettura moderna* (1970); la seconda e la terza sono entrambe dedicate ai problemi della qualità della vita, analizzati dal punto di vista dell'arredo urbano (la seconda) e dei mezzi di locomozione per il trasporto pubblico (la terza).

Il testo conserva la sua carica ironica, l'invito a una riflessione approfondita sulla cultura del progetto e segnala ancora oggi quella che forse è la questione *più classica* sul design: la sua natura duplice e insidiosa, la definizione della quale agitava gli studiosi e gli addetti ai lavori sin dall'inizio della Grande Esposizione di Londra nel 1851.

In fin dei conti, il dibattito sulla natura del design a cui Koenig partecipò attivamente in quei tre decenni – nato peraltro proprio alla X Triennale del 1954 che aveva ospitato il primo *International Council of Industrial Design* (Koenig, 1995, p. 44) – si chiedeva come porsi di fronte a questa attività "duplice" (il mezzo topo e mezzo uccello), che si presentava come artistica e artigianale ma si sottoponeva anche a regole dettate dal

consumo, che aveva il carattere libero della creatività ma era chiamata anche a soddisfare delle funzioni più precise; il valore del design, poi, profondamente calcolato già in termini estetici continuava a essere valutato anche sotto il profilo rigorosamente tecnologico ed economico; inoltre, la distinzione tra artigianato e industria passava, altalenando, attraverso le qualità estetiche del prodotto ma anche l'esame dei processi di produzione.

Sulla base di queste questioni, la storia del design, era all'epoca piena di polemiche (Koenig, 1995, pp. 44-48) che motivano quel confronto di idee, poi sempre più intenso, su "che cosa è il design?": protagonisti, oltre a Koenig, maestri come Argan, Moldonado, Dorfles, Frateili e Spadolini. Scrive a riguardo:

Il design, rivolto alla creazione di oggetti di serie, identici al prototipo, annullava il valore dell'opera d'arte in quanto unicum, in cambio della moltiplicata possibilità di comunicazione dei valori che l'oggetto significava. Tutta l'opera dei teorici del design, da Argan a Dorfles, da Rosselli a Fossati, da Frateili a Spadolini, era rivolta ad indagare con scrupolo l'andamento del confine fra design e artigianato: confine quanto mai sinuoso perché variabile per ogni categoria di oggetti. Per una nave, cinque esemplari eguali rappresentano già una grande serie, mentre per un'automobile questa cifra va moltiplicata almeno per cento. Come sempre, la teoria è una bella cosa, ma la realtà è un'altra (1995, p. 44).

L'eredità lasciata dall'onestà intellettuale di Koenig sta proprio nella radice del suo pensiero: l'etica dell'attività progettuale recuperata tramite una ritrovata classicità di linguaggio, il *kalòs kai agathòs*, e fatta rifiorire tramite l'uso dello strumento comunicativo come informatore e formatore della comunità.

Nel comunicare questa sua prospettiva – e sicuramente perché non apparisse troppo ermetica – Koenig ha utilizzato un linguaggio esemplificativo, spesso ironico, provocatorio: fedele, certamente, al lato versatile e trasgressivo del suo carattere ma anche frutto di una scelta consapevole di un registro comunicativo che meglio evidenziava l'oggetto e i suoi *denotata*. Egli sapeva colorare la narrazione scritta e verbale di quel *sense of humor* tipicamente toscano (anche scadendo, a volte, in una banalizzazione a prima vista eccessiva) con cui mascherava la sua sapienza spicciolandola in modo naturale, amichevole e ironico ma in grado di lasciare negli altri tracce molto profonde.

Nei saggi raccolti in *Il design è un pipistrello* emerge anche la capacità di Koenig di comprendere i pericoli del design autoreferenziale, sia in ambito accademico che progettuale: il Koenig-professore, per esempio, che è riuscito a raccontare con grande chiarezza e in modo disincantato una materia che stava acquistando in quegli anni la sua identità, ci ha lasciato una delle affermazioni più belle, sintesi del suo impegno umano e professionale:

ho il sovrano disdegno per coloro che, sopra ogni altro interesse, pongono quello di far scuola. L'integralismo culturale è il più pericoloso e alla lunga il più nefando.

Considero i miei allievi migliori proprio coloro che sono andati per la loro strada e non per la mia (Brizzi, et al., 1997).

La natura del design, oggi, non è più così potentemente duplice ma è diventata multiforme: una condizione elaborata e assimilata che ha cambiato gran parte del sistema convenzionale di regole che animavano Koenig e gli altri, primi, suoi interpreti. Oggi, la nozione di "forma" del prodotto industriale, infatti, è affrontata anche mettendo

in primo piano quella di “immagine” con tutte le ripercussioni teorico-pratiche che hanno alterato e reso più complessa la funzione che riconosciamo al progetto. Parte della sfida è ancora tra la forma delle cose e la tecnologia che le affianca, tra il corpo tecnico e quello semantico, ma molto altro si è aperto nella direzione di un sistema che è destinato a interagire con le capacità umane. L’oggetto, in realtà, oggi si offre sempre più alla lettura esperienziale e tramite gli strumenti che interpretano la realtà: il lavoro di Koenig ha contribuito, per questo, ad accreditare la cultura del disegno industriale, e tutto ciò che la riguarda, in una posizione non inferiore alle altre culture – letterarie, artistiche e musicali – e a evidenziare che solo una continua e costante vicinanza alla cultura stessa, sia la fonte vitale di questa disciplina.

Riferimenti bibliografici

- Bologna, F. (1972). *Dalle arti applicate all’industrial design. Storia di un’ideologia*. Roma-Bari: Laterza.
- Branzi A. (2015). *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*. Milano: Baldini&Castoldi.
- Brizzi, M., Di Cintio, A., Segoni, R., & Terpolilli, C. (a cura di). (1997). *I maestri dell’architettura e del design - Giovanni Klaus Koenig*. Firenze: Università degli Studi di Firenze. Disponibile presso <https://www.youtube.com/watch?v=TW54q5DvuU0> [28 dicembre 2018].
- Brugellis, P., Pettena, G., & Salvadori, A. (a cura di). (2017). *Utopie radicali. Oltre l’architettura, Firenze 1966-1976*. Macerata: Quodlibet.
- Castelnuovo, E. (a cura di). (1991). *Storia del disegno industriale*. Volumi 1-3. Milano: Electa.
- De Fusco, R. (1985). *Storia del design*. Roma-Bari: Laterza.
- De Fusco, R. (2005). *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*. Bari: Dedalo (prima ed. 1967, Bari: Dedalo Libri).
- Dorfles, G. (1959). *Il divenire delle arti*. Torino: Einaudi.
- Dorfles, G. (1972). *Introduzione al design industriale*. Torino: Einaudi. (Pubblicato originariamente con il titolo *Il disegno industriale e la sua estetica*, 1963).
- Eco, U. (1968). *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Milano: Bompiani.
- Frattelli, E. (1989). *Continuità e trasformazione. Una storia del disegno industriale italiano. 1928-1988*. Milano: Alberto Greco editore. (Pubblicato originariamente con il titolo *Una storia del disegno industriale italiano 1928-1981*, 1983).
- Gamberini, I. (1961). *Analisi degli elementi costitutivi dell’architettura*. Firenze: Coppini.
- Gregotti, V. (1982). *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*. Milano: Electa.
- Koenig, G.K. (1964). *Analisi del linguaggio architettonico*. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina.
- Koenig G.K. (1967). *L’invecchiamento dell’architettura moderna ed altre dodici note*. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina.
- Koenig, G.K. (1970). *Architettura e comunicazione*. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina.
- Koenig, G.K. (1995). *Il design è un pipistrello 1/2 topo e 1/2 uccello. Storia e teoria del design*. Firenze: Ponte alle Grazie (ed. or., Firenze: GEF Gruppo Editoriale Fiorentino, 1991).
- Morris, C.W. (1963). *Segni, linguaggio e comportamento*. Milano: Longanesi (II ed.)

Toraldo di Francia, C. (2015). *Superstudio. La vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*. Macerata: Quodlibet.

Zardini, M. (2017). Domani, con senno di poi. In P. Brugellis, G. Pettena, & A. Salvadori (a cura di). *Utopie radicali. Oltre l'architettura, Firenze 1966-1976* (pp. 12-14). Macerata: Quodlibet.

NOTE

1. Il video-documento illustrativo intitolato *I maestri dell'architettura e del design - Giovanni Klaus Koenig* (Brizzi, Di Cintio, Segoni, & Terpolilli, 1997), riporta interviste, esperienze e ricordi di molti di coloro che collaborarono con Koenig dal 1965 in poi come Pierluigi Spadolini, Bruno Zevi, Umberto Eco, Alessandro Mendini, Roberto Segoni.↵
2. Si fa riferimento al testo *L'invecchiamento dell'architettura moderna* (Koenig, nel 1967).↵
3. Koenig non considera il termine *significatum* tra quelli fondamentali dell'analisi semiotica proprio perché, servendo più al senso comune e a significare la variabilità delle connessioni tra i codici e chi li interpreta, non era sufficientemente preciso per essere usato in una analisi come quella che stava strutturando.↵
4. Oltre al pensiero di Morris e Pierce, altri importanti riferimenti della ricerca scientifica di Koenig sono stati i lavori di Frank Lloyd Wright, Ludovico Ragghianti e Lewis Mumford e, sullo sfondo, quelli di Roland Barthes.↵
5. Gamberini aveva tentato una prima classificazione dei vari elementi costitutivi del linguaggio architettonico in classi in segni, cioè di *elementi costitutivi* o, più semplicemente, in *costanti*. Cfr. Gamberini, 1961↵
6. Cfr. Koenig, 1970, pp. 160-161; Eco, 1962.↵
7. Negli anni Cinquanta e Sessanta, Koenig si occupa di realizzazioni e ristrutturazioni di alcuni edifici per la chiesa valdese: il tempio valdese di Genova, quello di San Giovanni Lipioni (Chieti), di Ivrea e di Torino e la sede del Centro diaconale *La noce* di Palermo.↵
8. Dopo i primi testi pubblicati nel 1972, *Dalle arti minori all'industrial design: storia di una ideologia* di Ferdinando Bologna (1972) e *L'introduzione al design industriale* di Gillo Dorfles (1972) fioriscono negli anni Ottanta in Italia una serie di testi di più ampio respiro: Vittorio Gregotti scrive *Il disegno del prodotto industriale* (1982), Enzo Frateili *Il disegno industriale italiano: 1928-1981* (1983), Renato De Fusco *Storia del design* (1985), Enrico Castelnuovo inizia nel 1989 la curatele dei tre volumi di *Storia del disegno industriale* (1989-91).↵

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

VOL. 6 / N. 11
DICEMBRE 2018

I "CLASSICI" DELLA
STORIA DEL DESIGN

RILETTURE FRA PROGETTO
DELLA STORIA E STORIA
DEL PROGETTO
