

ISSN: 2281-7603

VOL. 10 / N. 19 (2023)

Ais/Design

Journal

Storia e Ricerche



DESIGN E LIMITI DELLO SVILUPPO

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

Rivista online, a libero
accesso e peer-reviewed dell'Asso-
ciazione Italiana
degli Storici del Design
(AIS/Design)

VOL. 10 / N. 19
DICEMBRE 2023

DESIGN E LIMITI DELLO SVILUPPO
a cura di Dario Scodeller
e Eleonora Trivellin

ISSN
2281-7603

PERIODICITÀ
Semestrale

SEDE LEGALE
AIS/Design
Associazione Italiana
degli Storici del Design
via Candiani, 10
20158 Milano

CONTATTI
caporedattore@aisdesign.org

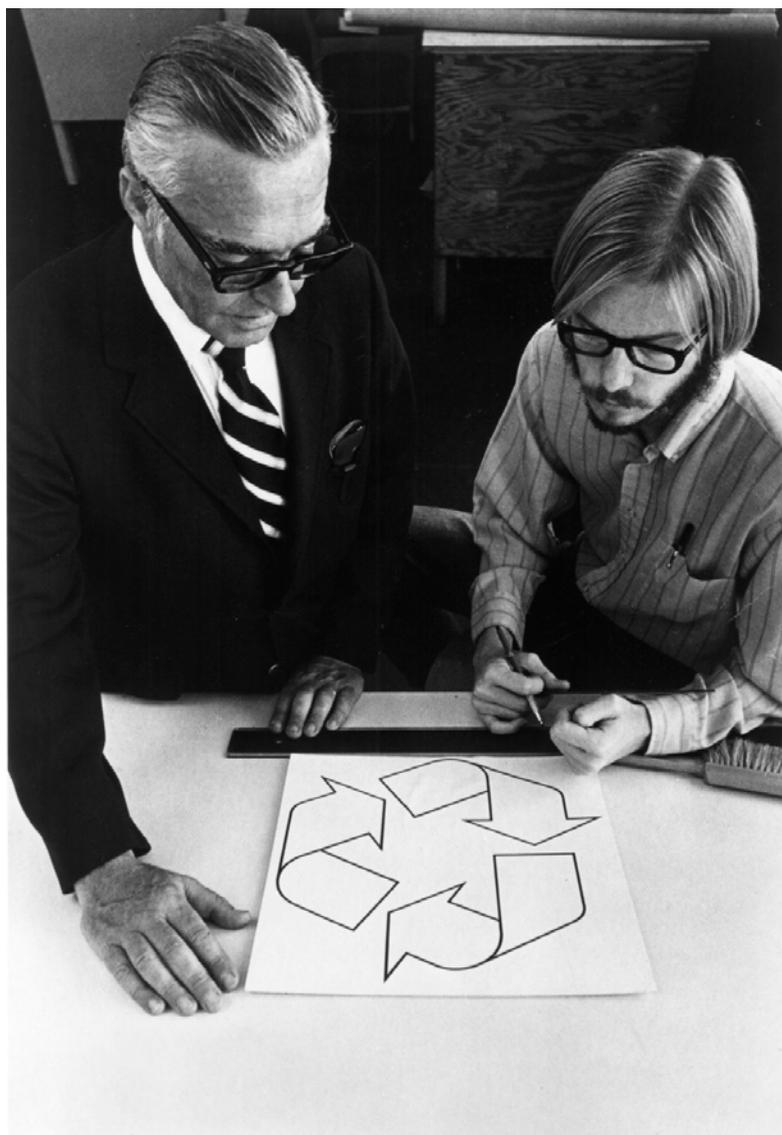
WEB
www.aisdesign.org/ser/

in copertina: Gary Anderson, selected
logo winner of a contest for a recycling
symbol at the 1970 International Design
Conference at Aspen
© Gary Anderson

pagina successiva: Gary Anderson with
his recycle symbol and the Container
Corporation's Hans Buehler in 1970.
© Gary Anderson

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche



DIRETTORI

Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Jeffrey Schnapp, Harvard University
direttore@aisdesign.org

COMITATO DI DIREZIONE

Imma Forino, Politecnico di Milano
Antonio Labalestra, Politecnico di Bari
Ramon Rispoli, Università degli Studi di Napoli Federico II
Marco Sironi, Università degli Studi di Sassari
Davide Turrini, Università degli Studi di Ferrara
editors@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Anceschi
Paola Antonelli, Dipartimento di Architettura e Design, MoMA, New York
Helena Barbosa, Universidade de Aveiro
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Kjetil Fallan, University of Oslo
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina
Imma Forino, Politecnico di Milano
Antonio Labalestra, Politecnico di Bari
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire
Priscila Lena Farias, Universidade de São Paulo
Fabio Mangone, Università Federico Secondo, Napoli
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia
Ramon Rispoli, Università degli Studi di Napoli Federico II
Catharine Rossi, Kingston University
Susan Yelavich, Parsons The New School
Jeffrey Schnapp, Harvard University
Marco Sironi, Università degli Studi di Sassari
Davide Turrini, Università degli Studi di Ferrara
Carlo Vinti, Università di Camerino

GRAFICA

Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Marco Sironi, Università degli Studi di Sassari
Giacomo Girocchi, Politecnico di Torino

REVISORI

Sergio Pace, Michela Rosso, Dario Scodeller, Marco Scotti, Angelo Maggi,
Mauro Mussolin, Ali Filippini, Francesca Picchi, Giampiero Bosoni,
Elena Dellapiana, Carlo Bonfanti, Massimiliano Savorra, Andrea Maglio,
Ramon Rispoli, Aurosa Alison, Eleonora Trivellin.

EDITORIALE	IL DESIGN DI FRONTE AI LIMITI DELLA CRESCITA Dario Scodeller, Eleonora Trivellin	7
<hr/>		
SAGGI	I LIMITI DELLO SVILUPPO 1972: AMBIENTE, FUTURO, DESIGN, INDUSTRIA Pier Paolo Peruccio	16
	DESIGN E PENSIERO ECOLOGICO. CONVERGENZA TRA CULTURE DEL PROGETTO, ECOLOGIA POLITICA E FUTURE STUDIES NELLE PAGINE DELLE RIVISTE ITALIANE DEI PRIMI ANNI SESSANTA Elena Formia	28
	APOCALISSE A DISNEYLAND. IL DESIGN E LA SFIDA ECOLOGICA NELL'IDCA INTERNATIONAL DESIGN CONFERENCE AT ASPEN Elena Dellapiana, Ramon Rispoli	48
	TOMAS MALDONADO E VIKTOR PAPANEK. PARADOSSI E MALINTESI DELLA SOSTENIBILITÀ Pierfrancesco Califano	67
	INTERVISTA A EMANUELE QUINZ CURATORE DELLA NUOVA EDIZIONE DI DESIGN NEL MONDO REALE DI VIKTOR PAPANEK Elisabetta Trincherini (a cura di)	88
	I MATERIALI PLASTICI E LA CULTURA DEL PROGETTO IN ITALIA (1920-1990) TRA SOSTENIBILITÀ ECONOMICA E AMBIENTALE. Marinella Ferrara e Beatrice Bianco	96
	9999: PROGETTAZIONE RADICALE ORIENTATA ALLA NATURA Eleonora Trivellin	120
	"IL VERDE È TUO". UNA RILETTURA DELLA RELAZIONE TRA LA GRAFICA DI PUBBLICA UTILITÀ E PUBBLICITÀ SOCIALE, ATTRAVERSO I PROGETTI DI COMUNICAZIONE VISIVA AMBIENTALISTA NEGLI ANNI SETTANTA IN ITALIA Michele Galluzzo	151
	DESIGN TRA ECOLOGIA POLITICA E AMBIENTALISMO "SCIENTIFICO". DALLE ESPERIENZE DEGLI ANNI SETTANTA AL CONTRIBUTO DI EZIO MANZINI Dario Scodeller	176
<hr/>		
DOCUMENTI	IL PENSIERO ECOLOGICO. CENNI STORICI (1993) Raimondo di Strassoldo	199
	RADICAL NOTES OGGI. INTERVISTE A GIANPIERO FRASSINELLI, PAOLO DEGANELLO E FRANCO RAGGI Elisabetta Trincherini	211
<hr/>		
RECENSIONE	UNA STORIA DEI RIFIUTI COME PREMESSA A UNA CRITICA SOCIALE Dario Scodeller	221
<hr/>		
BIOGRAFIE AUTORI		228

Editoriale

Il design di fronte ai limiti della crescita

DARIO SCODELLER

Università degli Studi di Ferrara
dario.scodeller@unife.it
Orcid ID: 0000-0001-8711-389X

ELEONORA TRIVELLIN

Università degli Studi di Ferrara
eleonora.trivellin@unife.it
Orcid ID: 0000-0001-7775-6672

“Debbo ricordarvi la degradazione che si è in così breve tempo impadronita di questa città? Che è ancora la più bella di tutte, una città che con i suoi dintorni, se avessimo avuto un minimo di buon senso, sarebbe stata trattata come il più prezioso dei gioielli, la cui bellezza bisognava difendere ad ogni costo. Dico ad ogni costo, perché non era un patrimonio che appartenesse a noi, ma un patrimonio che amministravamo per i posteri.”

William Morris, *Art under plutocracy*,
7th November 1883 at the Russell Club at University College Hall, Oxford

“Lo sviluppo sostenibile è uno sviluppo che soddisfi i bisogni del presente senza compromettere la possibilità delle generazioni future di soddisfare i propri.”
Rapporto Burthland, WCED, *Our Common Future*, 1987

“Ambientalismo sin lucha de clases es jardinería.”
Chico Mendes (attribuita)

Il rapporto tra design e sostenibilità ambientale e, più in generale, le forme e i modi in cui la cultura contemporanea del progetto si è confrontata con il problema dei limiti delle risorse e del loro utilizzo sono le tematiche affrontate dal presente numero “AIS/Design. Storia e ricerche”.

Fin dalle prime fasi dello sviluppo tecnologico ottocentesco la disciplina del design si è rivelata sia strumento operativo del modello produttivo industriale, sia campo di mediazione tra l'industrializzazione e gli squilibri da essa prodotti nell'ambiente antropizzato. Secondo Vanni Pasca (2019) questo ha alimentato, all'interno della cultura del progetto, una duplice posizione: una produttivistica, orientata a sostenere lo sviluppo e l'*improving* competitivo, l'altra critica, impegnata a denunciarne i limiti e le contraddizioni; la prima ha cercato di risolvere i problemi all'interno del sistema industriale, la seconda si è apertamente dichiarata anti-sistema.

“Non c'è quasi nulla, nel pensiero ecologico contemporaneo, che sia veramente

nuovo. - ha scritto il sociologo Raimondo di Strassoldo - Il suo precedente immediato e riconosciuto è il movimento romantico, a partire dalla metà del Settecento." (Strassoldo, 1993, p. 25) È certamente nel Regno Unito dell'età georgiana (1760-1820) e poi nell'Ottocento vittoriano che - in conseguenza delle ricadute sulla salubrità dell'ambiente prodotte dall'industrializzazione dei settori tessile e siderurgico - si sviluppa un pensiero teorico ecologista connotato politicamente.

Nella sua doppia veste di progettista-imprenditore del design e di conferenziere-critico dell'industrializzazione, William Morris ha contribuito ad anticipare alcuni temi legati al ruolo del progetto nel conferimento di qualità all'ambiente antropizzato e al dovere degli intellettuali e degli artisti di contrastare gli effetti nefasti dell'industrializzazione. "Temo che la scienza sia troppo asservita alla contabilità e alla gerarchia. Tuttavia, ci sono problemi che, a mio avviso, avrebbe potuto affrontare facilmente, come per esempio: insegnare a Manchester il modo di disperdere il fumo che produce o a Leeds il modo per liberarsi dei residui di tintura nera senza buttarli nel fiume." - afferma in una conferenza del 1875 - mentre nel 1883, in una conferenza a Oxford, Morris formula, con un secolo d'anticipo, la tesi della giustizia intergenerazionale, recepita nei documenti internazionali del rapporto Brundtland nel 1987.

Mentre i movimenti ambientalisti americani si pongono come principale obiettivo la conservazione delle aree naturali, opponendo la filosofia della *wilderness* (Thoreau, Emerson, Whitman) alla sistematica distruzione delle risorse, Morris sposta l'attenzione sul rapporto industrializzazione-ambiente. Grazie a lui e ad altri intellettuali dell'Età vittoriana come Edward Carpenter e Robert Blatchford si fa strada una cultura olistica, che considera l'ambiente come parte di un eco-sistema da tutelare.

Eredità raccolta da Patrick Geddes, i cui "modelli" territoriali mettono in relazione spazio naturale e spazio antropico con un approccio interdisciplinare che precorrere la necessità di una lettura integrata dei fenomeni. Nel suo testo del 1915, *Città in Evoluzione*, Geddes parla di risanamento dei territori e di protezione della natura come elemento necessario al mantenimento e allo sviluppo "della vita dei giovani, della salute di tutti." (Geddes, 1915, 1970, p. 112). L'inquinamento prodotto dai processi industriali è tema noto fin dall'antichità. Poiché ogni processo di lavorazione della materia (manifattura o industria) ha da sempre prodotto effetti sull'ambiente, le comunità più evolute hanno cercato di contenerne i danni con regole e norme. La concia dei pellami, ad esempio, è un'attività che è stata oggetto di provvedimenti legislativi fin dall'età arcaica, poi riproposti in età classica dai decreti ateniesi che ne regolavano la pratica: celebre la legge sulle acque e sulla gestione del territorio di

Platone. Normative sulla gestione e lo smaltimento dei rifiuti si trovano negli editti di Numa Pompilio del VII secolo a.C. come nei decreti di Federico II del XIII secolo; mentre studi sulla nocività dei fumi industriali inquinanti vengono elaborati precocemente in Inghilterra; il *Fumifugium or the Inconvenience of the Aer and Smoak of London Dissipated Together with some Remedies* commissionato a John Evelyn da Carlo II è del 1661.

Se i romanzi di Dickens e di Hugo illustrano una città ottocentesca ancora in grado di “digerire” i propri scarti, in quanto fonte di sostentamento per i diseredati, la metropoli novecentesca manifesta con maggiore evidenza le contraddizioni del modello di sviluppo. La produzione industriale appare sempre più una prassi sostenuta da ragioni puramente tecnico-economiche e non una “cultura” interessata a elaborare gli strumenti in grado di prevenire gli effetti negativi del proprio sviluppo. (Maldonado, 1991; Gregotti, 1982).

Da qui la critica mossa, negli anni sessanta e settanta del Novecento, agli artefici del “modernismo”: mettendo in luce come, dietro un’apparente proposta di razionalizzazione dei processi industriali finalizzati a garantire qualità allo sviluppo delle metropoli, il cosiddetto “movimento moderno” abbia, in realtà, rappresentato uno dei più efficaci strumenti al servizio del liberismo europeo e della sua azione speculativa.¹

Tuttavia, anche all’interno delle più serrate logiche industrialiste è esistita una precoce consapevolezza della limitatezza delle risorse e della conseguente necessità di ricerca di modelli alternativi all’impostazione ottocentesca, basata sullo sfruttamento dei giacimenti minerari di profondità o di superficie. Thomas Alva Edison, che ha rivoluzionato l’industria e i consumi del XX secolo con le sue invenzioni sulla produzione, distribuzione e utilizzo dell’elettricità, è stato, ad esempio, un convinto assertore della necessità di ricerca sulle fonti di energia che oggi chiamiamo alternative o sostenibili come solare ed eolico. E forse vale la pena ricordare che il primo motore a combustione interna del 1853, progettato da Eugenio Barsanti e Felice Matteucci, era alimentato ad idrogeno e si proponeva di essere l’alternativa al motore a vapore. Di Edison sono note le ricerche dei primi del Novecento sul miglioramento delle batterie in funzione dello sviluppo dell’auto elettrica in alternativa a quella a motore endotermico (Josephson, 1952).² Così come sono note le ricerche promosse alla fine degli anni trenta dal padre della motorizzazione americana, Henry Ford, per un nuovo sistema di produzione delle automobili: ricerche confluite nel modello della Soybean car. Progettata da Lowell E. Overly con la collaborazione del chimico Robert A. Boyer e presentata nel 1941, la nuova auto era costituita da un telaio portante in tubolare e da una carrozzeria realizzata utilizzando materie prime provenienti da fonti rinnovabili di origine vegetale in forma di fibre rinforzate. In particolare la soia,

che l'azienda Ford coltivava da tempo in grandi appezzamenti a Deaborn, in Michigan, studiandone le applicazioni industriali nelle vernici. Mentre l'etanolo distillato dalla canapa, nel progetto di Ford, sarebbe dovuto servire come combustibile.

Anche in Italia, negli anni che precedono e poi durante la Seconda guerra mondiale, Mario Revelli di Beaumont e Dante Giacosa conducono in Fiat sperimentazioni su veicoli elettrici, mentre a Montecchio, nei pressi di Vicenza, Giacomo Pellizzari, con la sua azienda di motori e accumulatori elettrici inizia la produzione di autocarri e taxi elettrici; studi che in Fiat proseguono anche negli anni cinquanta, con l'ingegner Maurizio Walf per la realizzazione un frigorifero ad energia solare e una serie di apparecchi sperimentali per il riscaldamento finalizzati all'utilizzo nei camper. (Gregotti, 1982, pp. 241-242.)

È questo un ampio e ancora poco indagato filone di ricerca, che riguarda il rapporto tra design, tecnologia e modelli alternativi di sviluppo sostenibile, che meriterebbe maggiori e più estesi approfondimenti. Temi che non hanno intercettato, in questo numero della rivista, contributi da parte degli storici del design, fatta eccezione per il saggio di Marinella Ferrara e Beatrice Bianco sul complesso rapporto, intercorso nel Novecento, tra progetto e materie plastiche.

Si manifesta invece, in maniera più evidente, l'interesse degli storici italiani per il rapporto tra cultura del progetto e cultura ambientalista nei suoi aspetti di denuncia del sistema di produzione industriale e di elaborazione e prototipazione di modelli alternativi. Rapporto che vede emergere, negli anni a cavallo tra la fine del decennio sessanta e l'inizio degli anni settanta del novecento, nuove forme di consapevolezza critica, che si interrogano sul rapporto tra design, tecnica e politica e sulle prospettive e sulle potenzialità delle discipline del progetto nell'affrontare le tematiche ambientali.

Il saggio di Francesco Califano - che mette a confronto le opere coeve di Tomas Maldonado *La speranza progettuale* e Viktor Papanek *Progettare per il mondo reale* (rispettivamente 1970 e 1973 nelle prime edizioni italiane) - chiarisce, sottolineando la diversità di prospettiva dei due autori, l'importanza assunta allora da una nuova coscienza epistemologica e *praxis* operativa. Consapevolezza che ha permesso alla disciplina del design di emanciparsi dalla sua sottomissione alle logiche del sistema industriale, riconoscendosi dotata di strumenti e metodologie autonome, in grado di affrontare una complessità di fenomeni emergenti.

Testi, quelli di Maldonado e di Papanek, la cui recente riedizione (a cura di Raimonda Riccini e Medardo Chiapponi *La speranza progettuale. Ambiente e società* e a cura di Emanuele Quinz, *Design per il mondo reale*), sottolinea il

rinnovato interesse e l'attualità nei confronti di elaborazioni teoretico-pragmatiche di mezzo secolo fa. Mentre il saggio di Califano indaga, sulla base di un'indagine archivistica su fonti primarie, la genesi del testo di Maldonado, le motivazioni della riedizione del testo di Papenek sono chiarite da Quinz nell'intervista curata in questo numero da Elisabetta Trincherini.

Dopo quella di fine Ottocento, la seconda ondata ambientalista è caratterizzata, a partire dagli anni sessanta, da movimenti dal basso, caratterizzati da una diffusa coscienza tematica e concrete azioni di portata mondiale accompagnate dalla cura diretta di iniziative locali (prototipazione di nuovi modelli) attraverso percorsi partecipati. Secondo Joan Martínez Alier (2009), un importante filone culturale è rappresentato dall'evoluzione del concetto di ecoefficienza, strettamente legata allo sviluppo sostenibile e alla consapevolezza della finitezza delle risorse; indirizzo all'interno del quale si sono sviluppate molta delle ricerche progettuali contemporanee dopo la crisi del 1973. Un'altra corrente riguarda la giustizia ambientale, che pone l'attenzione sulla dimensione equa e solidale delle produzioni e dei mercati e sul dislocamento geografico delle risorse e del loro sfruttamento.

Se, dunque, modelli di produzione industriale, tutela dell'ambiente, sviluppo sostenibile e cultura del design devono essere considerati come fattori interrelati, appare opportuna una storicizzazione di queste relazioni che permetta di consolidare la comprensione di alcuni eventi e "punti di svolta". La linea analitica e critica della cultura americana della sostenibilità era stata inaugurata, negli anni sessanta, dai *radical technologists* come Buckminster Fuller che con le sue ricerche aveva prefigurato la crisi delle risorse, invitando a una "design science revolution" che permettesse di affrontare i problemi sociali e ambientali. Sono gli stessi anni in cui Rachel Carson pubblica *Silent Spring* (1962) testo che ebbe il merito di stimolare la politica a intraprendere azioni concrete a favore della salvaguardia.

Nel 1972 il rapporto Meadows sui limiti della crescita, elaborato dal MIT, che aveva la sua genesi all'interno della cultura manageriale italiana, (il "committeente" dello studio, il Club di Roma, era stato fondato nel 1968 dall'ex dirigente Olivetti e Fiat, Aurelio Peccei), proponeva un'alternativa inaccettabile per le economie dell'occidente industrializzato: la crescita zero.

Come ha ricostruito nel suo contributo a questo numero Pier Paolo Peruccio, indagando la ragione della straordinaria fortuna critica ricevuta dallo studio del MIT, l'efficacia del *Rapporto* è stata nella capacità di tradurre una serie di problematiche conosciute soltanto agli addetti ai lavori in un testo divulgativo, presentandole con "concetti e argomenti semplici, seminali, persuasivi, capaci di innescare un forte dibattito e provocare reazioni atte a facilitare

successivi interventi verso posizioni sempre più avanzate.” Una divulgazione concepita da Peccei come “una «operazione di comando» diretta ad aprire una breccia nella cittadella di autocompiacimento in cui la società si era follemente trincerata.” Peccei non è, dunque, solo l'intraprendente e illuminato animatore di una riflessione transdisciplinare che porta alla pubblicazione del rapporto del System Dynamic Group del MIT, ma anche l'autore di un atto di denuncia da parte dei vertici della cultura manageriale (Peccei aveva inoltre, per l'esperienza in America latina, una precoce visione globalista dei fenomeni) contro l'insostenibilità del modello di crescita che i paesi industrializzati adottavano a livello mondiale. Critica che molti ambienti di sinistra (Enzensberger, 1976) accolgono con sospetto vedendo, dietro l'apparente scientifica apoliticità dello studio, un tentativo di sostenere e alimentare nuovamente, sotto altra forma, il sistema di produzione capitalistico. È tuttavia innegabile come la data del 2020 che negli studi del MIT individuava con chiarezza il punto di crisi, si sia rivelata, alla luce dell'odierna situazione, una previsione abbastanza corretta. Ci troviamo perciò nella posizione storica privilegiata di essere nel “punto di previsione”; condizione che meriterebbe di essere messa a frutto dal punto di vista storiografico.

Molti dei saggi di questo numero di *Storia e ricerche* si concentrano sul decennio a cavallo tra anni sessanta e settanta. La storia del mezzo secolo che ci separa dal Rapporto Meadows è costellata da una progressiva presa di coscienza dei problemi ambientali elaborata in conferenze, convegni e workshop e siglata in documenti, accordi e legislazioni che hanno posto vincoli e condizionato anche il progetto dei prodotti industriali, indirizzandone le pratiche e le teorizzazioni verso una maggiore visione sistemica.

Attraverso l'analisi delle edizioni dell'International Design Conference at Aspen (IDCA) il saggio di Elena Dellapiana e Ramon Rispoli evidenzia come, nella seconda metà degli anni sessanta, le tematiche ambientali siano state recepite da una prospettiva nordamericana all'interno del dibattito internazionale: utilizzando fonti primarie dall'archivio IDCA del Getty Research Institute di Los Angeles, il contributo illustra come tali conferenze favorirono la riflessione sul rapporto tra pensiero ecologico e modelli di sviluppo in forma di aperto e dialettico confronto tra mondo del design e mondo delle imprese. Facendo riferimento al dibattito sviluppatosi in riviste come *Ecologia* (1971), *Se* (1971), *Denunciamo* (1973), *Sapere* (1974), il saggio di Elena Formia analizza come la cultura del design abbia affrontato le tematiche ecologiche condividendo con la futurologia strumenti e contenuti divulgativi. Mettendo a confronto un testo di Gui Bonsiepe *Ecologia e progettazione industriale* (1971) e uno di Giulio Carlo Argan, *Dal design all'ecologia generale* (1970), vengono

illustrate la varietà di prospettive e posizioni, che da un lato suggeriscono la necessità che il design diventi una forma di ecologia, facendo propria la critica ai modelli di consumo, dall'altro sottolineano la necessità di una precisa formazione culturale e tecnica del designer sui temi ambientali con l'obiettivo di farne un preparato educatore.

Se diverse proposte teoriche e progettuali legate ai temi della sostenibilità riflettono in quegli anni le posizioni della critica marxista al modello di sviluppo, molti dei protagonisti vi aderiscono da una prospettiva "radical", le cui posizioni anti-industrialiste contribuiscono allo spostamento dell'attenzione dall'industria ai modelli di consumo e di impiego del tempo libero.

In tal senso, il saggio di Eleonora Trivellin, ripercorrendo l'esperienza del gruppo radicale 9999, illustra come i suoi protagonisti furono capaci di proporre un progetto critico di valenza ecologica usando i linguaggi del design e della comunicazione visiva. Tra questi la *Casa Orto*, realizzata all'interno della mostra *Italy. The new Domestic Landscape* nel 1972, che anticipava tematiche sulla relazione tra architettura e agricoltura oggi estremamente attuali. Il contributo di Michele Galluzzo illustra una serie di progetti di comunicazione di pubblica utilità e di campagne ambientaliste degli anni settanta indagando similitudini, differenze e impatto sociale di due filoni progettuali: il graphic design e la comunicazione persuasiva pubblicitaria.

Il saggio di Dario Scodeller esamina una serie di formulazioni teoriche e progetti pubblicati, negli stessi anni, nella rivista *Casabella*, tracciando una possibile linea di continuità tra quelle ricerche e posizioni teoriche e politiche e il contributo offerto in questo campo da Ezio Manzini negli anni ottanta e novanta. Se la figura di Manzini ha, per certi versi, fatto sintesi tra il concetto di sostenibilità ambientale e sociale, vanno ricordate anche, come suggerimento per successive indagini, le esperienze sulla partecipazione promosse da Giancarlo De Carlo e il dibattito di livello internazionale che si sviluppò sulla rivista da lui diretta *Spazio e società*, dove il rapporto tra progettista e utente/fruitori è indagato da numerosi punti di vista.

Conclude il numero una sezione che abbiamo intitolato Documenti: una proposta di rilettura di un saggio del 1993 di Raimondo di Strassoldo *Il pensiero ecologico. Cenni storici*; una triplice intervista di Elisabetta Trinchieri che ha l'obiettivo di investigare la ricezione di alcune tematiche legate al design "ai limiti dello sviluppo" all'interno della cultura radical interrogando la memoria di tre protagonisti: Gianpiero Frassinelli, Paolo Deganello e Franco Raggi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- DI STRASSOLDO R. (1993). *Le radici dell'erba: sociologia dei movimenti ambientali di base*, Napoli: Liguori.
- ENZENSBERGER, H. M. (1976), *A Critique of Political Ecology*, In: Rose, H., Rose, S. (eds) *The Political Economy of Science. Critical Social Studies*. London: Palgrave.
- GEDDES, P. (1970). *Città in Evoluzione*. (L. Nicolini, Trad.). Milano: Il Saggiatore.
(Pubblicato originariamente nel 1915).
- GREGOTTI, V. (1982). *Italia 1860-1980. Il disegno del prodotto industriale*, Milano: Electa.
- JOSEPHSON, M. (1959). *Edison. A Biography*, New York: McGraw-Hill.
- MARTÍNEZ ALIER J. (2009). *Ecologia dei poveri. La lotta per la giustizia ambientale*. (V. Lauriola Trad.). Milano: Jaca Book.
(Pubblicato originariamente nel 2004).
- MALDONADO, T. (1991). *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco tra Bismarck e Weimar*, Milano: Feltrinelli.
- PASCA, V. (2019). *Intervento alla tavola rotonda conclusiva di Italia: Design, Politica e Democrazia nel XX secolo*, IV convegno AIS/Design, tenutosi a Torino il 28-29 giugno 2019, consultabile in <https://www.aisdesign.org/v2/pasca-intervento-al-iv-convegno-ais-design/>.

NOTE

- ¹ È l'approccio noto come critica dell'ideologia, di cui Manfredo Tafuri e Alberto Asor Rosa sono stati, assieme a Toni Negri, gli iniziatori nella rivista *Contropiano* alla fine degli anni sessanta.
Come ha sottolineato Tomás Maldonado, una delle parti più influenti del pensiero progettuale moderno in seno al razionalismo mitteleuropeo affonda le proprie radici nella dicotomia tra *Tecnica e Cultura* ("Technik-Kultur") e tra *Meccanizzazione e Cultura* ("Mechanisierung-Kultur"). (Maldonado, 1991, p.11).
Anche per Vittorio Gregotti, in quella che pure è una delle storie del design più aderenti alle logiche e ai valori della tradizione industriale, parlare di un rapporto tra cultura e industria significa rilevare i termini di una contraddizione (Gregotti, 1982, p. 10).
- ² Il biografo di Edison Matthew Josephson, scrive che considerava "the gasoline engine 'unscientific' and wasteful compared with the electric motor" Josephson, 1952, p. 408.

Saggi

I limiti dello Sviluppo 1972: ambiente, futuro, design, industria

PIER PAOLO PERUCCIO

Politecnico di Torino

pierpaolo.peruccio@polito.it

Orcid ID: 0000-0002-0723-6097

Il volume The Limits to Growth ha avuto una straordinaria fortuna, autonoma rispetto agli autori stessi. È stato tradotto in più di 30 lingue e distribuito in milioni di copie: un libro citato ovunque, da architetti, geografi, designer, economisti, sociologi, ambientalisti, ma anche politici e scienziati, e ampiamente adottato anche come testo universitario, nonostante le numerose critiche ricevute dopo la sua pubblicazione riguardo alla sua scarsa validità scientifica. Questo saggio si propone tre obiettivi: collocare il noto volume The Limits to Growth (Meadows 1972), pubblicato nel 1972 e tradotto in italiano I Limiti dello sviluppo, all'interno del dibattito internazionale sul design; restituire una possibile legacy del libro rispetto alla dimensione del progetto; infine, tracciare un filo rosso tra la genesi del rapporto e la cultura industriale in Italia.

The report The Limits to Growth underwent translation into over 30 languages and was disseminated widely, attaining a status of pervasive citation across a spectrum of professional fields including architecture, geography, design, economics, sociology, environmental studies, political science, and scientific disciplines. The aim of the paper is threefold: to place the well-known book The Limits to Growth in the context of the global debate on design; to re-establish a potential heritage of the book in terms of its design dimension; and finally to trace a red thread between the genesis of the report and industrial culture in Italy.

PAROLE CHIAVE

modelli predittivi, limiti, pianeta terra, design sistemico, studi sul futuro

KEYWORDS

predictive models, limits, planet earth, systemic design, future studies

Il libro *The Limits to Growth* si colloca in un decennio fecondo per quanto riguarda la produzione di testi di narrativa, ma anche studi scientifici circostanziati, sulle relazioni che intercorrono tra sistema ambientale, tecnologico, sociale ed economico. Non è quindi un fenomeno isolato: *Silent Spring*, 1962, di Rachel Carson e *The population Bomb*, 1968, di Paul Ehlich, sono forse quelli più noti anche al pubblico italiano, ma altrettanto conosciuti risultano

Small is beautiful, 1973, di Ernst Friedrich Schumacher, *The Closing Circle*, 1971, di Barry Commoner e *Blueprint for Survival*, 1972, di Edward Goldsmith. Qual è il motivo per cui il libro continua a suscitare dibattito nelle istituzioni educative, sia italiane che internazionali, nonostante le dimensioni ridotte del testo, la scarsità di note e l'assenza di apparati e altri dispositivi tipici dei testi accademici?

Dato alle stampe nel 1972 e presentato il 12 marzo dello stesso anno alla Smithsonian Institution a Washington, il volume si basa sulla modellazione del sistema mondo, una sorta di Digital Twin contemporaneo, attraverso l'interazione di cinque fattori critici (popolazione, produzione di alimenti, industrializzazione, inquinamento e sfruttamento delle risorse naturali) analizzati attraverso la metodologia del System Dynamics e l'ausilio degli elaboratori elettronici del MIT di Cambridge (USA). La dinamica dei sistemi, sviluppata a partire dal 1956 inizialmente come disciplina manageriale per capire in anticipo le ragioni dei successi e dei fallimenti delle politiche delle imprese, descrive il comportamento di un sistema in un dato periodo di tempo. Il primo sforzo di sistematizzazione di questo corpus di conoscenze ha come esito la pubblicazione del saggio *Industrial Dynamics* (Forrester, 1961) a inizio anni sessanta, cui segue *Urban Dynamics* (Forrester, 1969) e *World Dynamics* (Forrester, 1971). Quest'ultimo volume, con il quarto capitolo intitolato "Limits to Growth", viene dato alle stampe qualche mese prima dell'uscita ufficiale dei *Limiti dello Sviluppo*, con l'obiettivo di rendere esplicito il contributo e il portato metodologico del team di Forrester e rimarcare la vicinanza di intenti dei due volumi.

Tuttavia, il rapporto *The Limits to Growth* è in nuce già nel 1968 quando il 6 e il 7 aprile, a Roma presso l'Accademia dei Lincei, si riuniscono, su sollecitazione del manager torinese Aurelio Peccei e dello scozzese Alexander King, allora direttore per la scienza dell'OCSE (Organizzazione per lo sviluppo economico e la cooperazione), intellettuali e scienziati con l'obiettivo di analizzare i problemi del mondo contemporaneo adottando, come si legge nei primi verbali, un approccio "globale e sistemico". Da questo incontro intitolato "Problems of the World Society" e finanziato dalla Fondazione Giovanni Agnelli¹, nasce il Club di Roma, un think tank informale, apolitico, indipendente, dedito non solo ad analizzare la *world problematique* ma anche dedito all'azione: non soltanto quindi pura speculazione intellettuale dedicata all'analisi del sistema Terra ma attività concrete di sensibilizzazione.

Al meeting di Roma prende parte anche Erich Jantsch, futurologo e astrofisico di origini austriache autore di un saggio sulla previsione tecnologica, invitato a presentare una proposta di metodologia da applicare al "Progetto 1968" di Peccei per rispondere alle sfide del futuro con un approccio e un

metodo di visione “logica e razionale”. Il rapporto intitolato “A tentative framework for initiating system-wide planning of world scope” (Jantsch 1968) descrive la cornice del progetto sul quale Peccei costruisce un pamphlet di 224 pagine intitolato “Verso l’Abisso”, pubblicato prima negli USA nel 1969 e poi in Italia nel 1970 (Peccei, 1970). Nel capitolo conclusivo di “Verso l’abisso” si puntualizza l’obiettivo del *Project*: partendo dall’assunto che esista un intreccio e una reciproca influenza dei problemi globali, si intende raggiungere un “primo ordine di chiarificazione di quella che è oggi la situazione complessiva sul nostro pianeta” (Peccei, 1970, p.8). Si descrivono, quindi, tre diverse attività di investigazione; la prima è informativa e conoscitiva:

solo fissando definitivamente una fase attendibile e oggettiva di serie statistiche e di altri dati relativi alla situazione presente, tanto nei suoi fenomeni misurabili quanto in quelli soggettivi, potremo incominciare a ragionare seriamente del futuro (Peccei 1970, p. 183).

Segue una seconda fase speculativa per capire quali futuri possano emergere dal presente. Infine, una normativa, come ulteriore spazio di riflessione per costruire “modelli del futuro che non solo potrebbero verificarsi, ma che noi vorremmo dare al sistema mondiale” (Peccei 1970, p. 186). Il punto nodale è il concetto di “futuro voluto”: cioè la costruzione di un futuro alternativo e desiderabile.

Sia nel rapporto di Jantsch sia nel volume di Peccei si cita il lavoro del cibernetico americano di origini turche Hasan Ozbekhan, direttore del System Development Corporation, e figura cardine del dibattito sui temi dell’anticipazione, come bene ricostruisce Alberto Gasparini nella rivista *Futuribili* (Gasparini 2019, pp. 14-17). Già autore del saggio *The Triumph of Technology: “Can” Implies “Ought”* del 1967, Ozbekhan partecipa a una conferenza promossa dall’OECD sul tema della previsione cui è presente lo stesso Peccei. L’evento si svolge nella Villa Serbelloni, a Bellagio, sul lago di Como, tra il 27 ottobre e il 2 novembre del 1968. Ozbekhan vi presenta un documento intitolato *Toward a General Theory of Planning* (Ozbekhan 1968, pp. 45-155) nel quale si descrivono ventotto “continuous critical problems” (Elichirigoi, 1999, p. 66), cioè le questioni fondamentali su cui è necessario prendere posizione e che costituiscono spina dorsale del documento programmatico del 1970 intitolato “The Predicment of Mankind” (Ozbekhan, 1970), a firma ancora di Ozbekhan, su cui si innesta l’idea definitiva del volume *The Limits to Growth*.

The Predicment of Mankind è l’argomento di discussione dell’incontro del 29

giugno 1970 a Berna, in Svizzera, al quale interviene per la prima volta anche Jay W. Forrester invitato da Carroll Wilson, professore al MIT e nuovo membro del Club di Roma. Questo incontro, promosso dal Club di Roma, ha due obiettivi ben descritti nel comunicato stampa diffuso il giorno prima dell'evento:

It's main aim will be to analyze and approve the method and organization of work on the project "The Predicament of Mankind" and to determine the Club of Rome's future programme.²

La discussione di quel giorno, tuttavia, mette in evidenza i limiti metodologici del progetto di Ozbekhan, anche in relazione agli obiettivi di tempo concordati e alla sua dimensione considerata troppo accademica, e apre la strada alla Dinamica dei Sistemi accolta molto positivamente dalla Volkswagen Foundation, sponsor dell'iniziativa. A Forrester si chiede di redigere un modello aggregato e semplificato secondo le indicazioni fornite dal documento di Ozbekhan. Si arriva, quindi, a un ultimo incontro fondativo del report *The Limits to Growth*, dopo i tre precedenti di Roma e Bellagio del 1968 e di Berna del 1970. Il meeting, organizzato dal 20 al 31 di luglio, dopo sole tre settimane da quello di Berna, si svolge nei laboratori del MIT ed è pensato come workshop della durata di due settimane, per aiutare i membri del Club di Roma a comprendere appieno la metodologia della Dinamica dei Sistemi.³ Al termine del workshop il progetto esecutivo viene affidato al MIT sotto la direzione del giovane Dennis Meadows, come richiesto da Forrester che da quel momento assume un ruolo di consulente esterno (Moll, 1991).

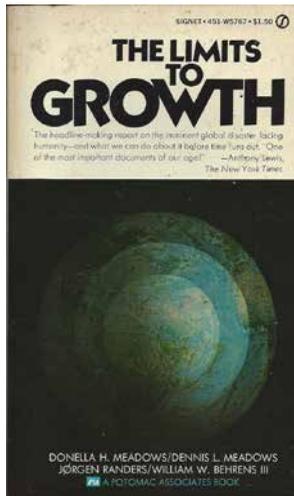


Fig. 1 — Copertina di *The Limits to Growth*

La figura di Aurelio Peccei è quindi fondamentale nella vicenda del volume: manager della Olivetti, ma anche dirigente di FIAT, presidente di Italconsult, tra i fondatori di Alitalia e figura di connessione tra Europa, i paesi dell'America Latina e l'Unione Sovietica, Peccei ha la chiara percezione che tutti i fenomeni sono interrelati e che occorra un grande sforzo metodologico per governare la *world problematique*.

It is recognized by the Group - scrive nei giorni seguenti all'incontro di Roma del 1968 - that there is a growing number of problems facing humanity which are of a complex and multivariant character (...) at the present we lack sufficient understanding of these problems (...).⁴

Questo intreccio di difficoltà è ciò che Il Club di Roma chiama "problematica", un groviglio di questioni nel quale è difficile isolare problemi singoli o proporre

soluzioni individuali. Sono problematiche interrelate che producono incrementi dei valori non di tipo lineare, ma esponenziale, e di cui raramente si ha la percezione della gravità in tempi utili per cambiare rotta.

Scrive ancora Peccei:

Interrelations of the various problems is one of their most difficult features and I think that we should first try to identify a number of cardinal or central problems areas which are likely to have a dominant influence on various aspects of political, economic, social, and technological development; and most urgent to act upon will be areas of threat and of potential threat. As examples, I would quote the growing problems of urbanism, the world food and population complex, the adjustment of education to the future needs of society, world trade, the monetary system, and also the need to establish conditions conducive to the introduction of continuous innovation to our societies.⁵

Sono temi che il manager torinese matura in particolare nel periodo che va dal 1964 al 1967, quando è amministratore delegato della Olivetti, e alcune circostanze lo portano a operare scelte dolorose, come nel caso della cessione della divisione elettronica della società di Ivrea all'americana General Electric, provocando di fatto l'uscita della Olivetti dalla ricerca nel campo dei computer nel momento di massimo impulso coincidente con il lancio della Programma 101, primo personal computer al mondo (Di Tondo, 2021; Morreale, 2019).

Per comprendere l'origine e la profondità del pensiero di Peccei, ma anche il suo interesse autentico verso gli aspetti sociali, l'ambiente, la solidarietà tra i paesi, può essere utile confrontare l'elenco degli autori citati nel volume *Verso l'abisso* con quelli del catalogo editoriale delle Edizioni di Comunità, la casa editrice fondata da Adriano Olivetti nel secondo dopoguerra. Infatti, nel catalogo delle Edizioni di Comunità, in un arco di tempo tra il 1955 e il 1967, sono presenti le traduzioni di libri chiave sul ruolo dell'impresa, sul potere dei dirigenti e sulle anomalie del capitalismo americano, a firma di autori quali Peter Drucker e John Kenneth Galbraith e di molti altri le cui tracce sono visibili nelle pubblicazioni di Peccei, e che hanno certamente giocato un ruolo decisivo anche negli argomenti trattati nelle due conferenze tenute nel 1965 a Washington e a Buenos Aires, in cui si introduce per la prima volta la nozione di "problematica".⁶ Nelle molte interviste rilasciate negli anni sessanta è consapevole dei fattori di squilibrio tra le economie, ovvero che non può esservi interdipendenza quando il loro ordine di grandezza è troppo diverso.

Il giornalista francese Jean-Jacques Servan-Schreiber, autore del volume *La défi américain* (1967) e riferimento costante del manager torinese, definisce il dominio economico americano, risultato anche di questa superiorità in campo

tecnologico, come “la più grande guerra combattuta senza armi e soldati” (Servan-Schreiber, 1967).

Il libro *The Limits to Growth* si dedica all’analisi, alla previsione e alla costruzione di modelli, nonché al ruolo della scienza nell’orientare i processi socio-economici. Abbraccia il filone dei *future studies* molto in voga a partire dal secondo dopoguerra negli Stati Uniti, in Francia, in Germania, Gran Bretagna e in Italia. Si tratta di studi che derivano principalmente dalla ricerca in campo militare e strategico, soprattutto di previsione tecnologica, per conoscere in anticipo i tempi di messa a punto e diffusione di una tecnologia in un determinato contesto sociale o ambito militare. Il governo di questa disciplina è affidato ai nuovi ingegneri sociali di matrice neopositivista, i “nuovi utopisti”, che vedono nei modelli matematici e nei numeri la chiave di volta del progetto. “Ciò che in realtà accade oggi - scrive Tomàs Maldonado - è che si trasformano gli uomini in cose per poterli così amministrare meglio; vale a dire che invece di operare sull’uomo si opera su certi schemi, cifre o grafici che stanno al suo posto” (Maldonado, 2022, p. 66; Boguslaw, 1965). Questa riflessione sull’assenza di analisi dei fattori sociali accomuna la critica più radicale nei confronti del modello restituito nel rapporto *The Limits to Growth*, per molti viziato da eccessivo tecnocraticismo con l’essere umano considerato solo “un apparato cibernetico” capace di stabilire rapporti materiali con il sistema globale. Infatti, di tutti i limiti del pianeta il libro prende in considerazione principalmente quelli fisici, in particolare, le risorse naturali esauribili. Alcune argomentazioni puntuali in risposta alle prime critiche compaiono già nella sezione dedicata ai “commenti”, a firma del comitato esecutivo, apparsa nella prima edizione del volume: il manoscritto, infatti, prima della pubblicazione ufficiale, viene inviato ad alcuni scienziati, entrando in alcuni circuiti accademici, per una prima valutazione dei contenuti e della proposta metodologica. Anche i verbali del Congresso del 20 marzo 1973 descrivono la genesi del rapporto, gli obiettivi, la metodologia e i risultati, ma anche i limiti della stessa ricerca:

we freely accept that there are many gaps and imperfections in the Limits to Growth, not at all surprising in a first pioneering attempt to probe into a new field of research (Congressional Record 1973, p. 1).

Si tratta di campi di ricerca innovativi su cui negli anni sessanta si interroga anche la cultura del progetto in una dimensione non riduzionista, ovvero all’interno di una riflessione epistemologica che ha come oggetto la complessità del mondo reale, la sua struttura (Maldonado, 2022). Gli anni precedenti alla pubblicazione sono caratterizzati da un dibattito tra le due sponde

dell'Atlantico sul valore della previsione, sulla definizione di modelli predittivi, e sugli aspetti strategici della scienza dei *future studies*, anche in relazione al design. Convegni e riviste, da *Futuribles* a *Futuribili*, danno ampio risalto agli studi sul futuro e protagonisti di questo dibattito sono principalmente i cibernetici, scienziati che si occupano dell'analisi e comprensione dei sistemi complessi spesso utilizzando modelli matematici, teorie dei sistemi e metodi di controllo. Questo campo d'indagine viene sviluppato nella seconda metà del XX secolo influenzando una vasta gamma di discipline, tra cui la matematica, l'informatica, la biologia, la psicologia, la filosofia, l'ingegneria e le scienze sociali.

"Il futuro andrebbe considerato come soluzione del presente, non come sua estensione" afferma Ozbekhan⁷, legando di fatto il tema della previsione al progetto a tutto tondo, come è ben evidente anche nella sua partecipazione a relatore alla conferenza ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) di Londra del 1969 intitolata "Design, Society and the Future".

Qui intervengono dodici relatori, con relazioni nell'ambito della Behavioral Science, Cibernetica, Sviluppo dei Sistemi, Ingegneria ed Economia, tra cui Gillo Dorfles, l'economista americano Kenneth Boulding, i cibernetici Bernad Cazes, Silvio Ceccato e Ozbekhan, il filosofo Donald Schon e, altra figura fondamentale di collegamento con il volume *The Limits to Growth*, Jermen Gvishani, economista, vicepresidente del Comitato Statale per la scienza e la tecnologia dell'URSS e già in relazione stretta con Peccei.

È proprio alla fine degli anni sessanta, infatti, che si registra il momento di massima convergenza tra design, cibernetica e *future studies*, sulla scia dell'esperienza didattica della HfG (Hochschule für Gestaltung) di Ulm con l'introduzione della teoria dei sistemi nei programmi didattici, e il ruolo chiave in quegli anni di Tomàs Maldonado tanto nella scuola ulmiana quanto all'interno di ICSID, di cui è presidente dal 1967 al 1969. Il controllo e la gestione del futuro, opportunamente progettato, sono argomenti di discussione che riguardano anche la "razionalizzazione dei processi" e il celebre *Notes on the Synthesis of Form* del matematico e architetto viennese Christopher Alexander è un testo fondativo dell'approccio scientifico alla progettazione (Bonsiepe, 1975). Se, da un lato, accostare la parola futuro a design non è certamente un argomento nuovo - infatti, progetto, dal latino *proiectus*, participio passato di *proiectare*, forma intensiva di *proicere*, contiene l'idea di gettare in avanti, un'attività quindi che riguarda anche gli studi dedicati alle previsioni a lungo termine - dall'altro, la razionalizzazione dell'attività progettuale diventa per Alexander occasione per ampliare l'influenza della razionalità che potrebbe guidare non solo il designer e l'architetto, ma anche l'utente (Alexander,

1964). Per spiegare questo concetto, Alexander cita nel suo volume il comportamentismo americano, in particolare il sociologo Talcott Parson e lo psicologo Frederic Skinner: il comportamentismo porta alla standardizzazione considerata come il principio sociologico e filosofico della società di massa. È il comportamento dell'individuo che conta, non l'individuo stesso ed esiste un consumatore tipico perché esiste un comportamento tipico (Peruccio 2014).

The Limits to Growth è un testo quindi paradigmatico per la cultura del design: lo studioso americano e storico del design Victor Margolin si sofferma sul Rapporto in un numero del 1996 di *Design Issues* (Margolin 1996). Nell'articolo intitolato "Global Expansion or Global Equilibrium? Design and the World Situation", Margolin considera *The Limits to Growth* un interessante esempio di Complex Systems Design, che corrisponde alla quarta area di dominio del design descritta da Richard Buchanan (Buchanan, 1992). Margolin apprezza la profondità di ricerca condotta dagli autori, ma solleva il dubbio che il libro non offra alcuna risposta concreta.

In realtà, il volume, come già ricordato, è soprattutto un sofisticato dispositivo di comunicazione per aumentare la consapevolezza della situazione ritenuta già allora critica del pianeta terra.

La terra, infatti, inizia allora ad essere compresa come un insieme di configurazioni di comportamenti in continuo cambiamento. Una delle metafore più efficaci di fine anni sessanta per spiegare l'impatto dei flussi antropici sull'ambiente è quella che rappresenta il pianeta terra come un'astronave. L'economista Kenneth Boulding prima, e l'architetto Richard Buckminster Fuller poi, introducono, in due saggi chiave del movimento ambientalista negli Stati Uniti, il concetto di fragilità del nostro ecosistema e la necessità del genere umano di operare compatibilmente con i vincoli ecologici della terra in cui viviamo (Boulding 1966; Buckminster Fuller 1969).

Concetto ripreso anche da Stewart Brand attraverso l'immagine iconica della terra, uno dei primi scatti rilasciati dall'Agenzia NASA, pubblicata sulla copertina del primo numero della rivista "The Whole Earth Catalogue" nell'autunno del 1968. Come scrive lo storico inglese Robert Poole, l'immagine dell'intera Terra diventa "a photographic manifesto for global justice", si tratta cioè di uno scatto fotografico che ha un impatto enorme sul modo in cui da allora in poi abbiamo considerato il nostro pianeta (Poole, 2008, p. 2).⁸ L'immagine dell'astronave spaziale Terra - the Spaceship Earth - impone almeno due riflessioni: siamo tutti su un mezzo di trasporto che appare fragile, vulnerabile, di dimensioni finite così come il nostro occhio può percepire in modo netto, con a disposizione quantità limitate di risorse; e dobbiamo operare su questa astronave non come passeggeri, che in modo distaccato si fanno

trasportare da un luogo a un altro, ma come membri dell'equipaggio che hanno cura della propria astronave (Houle, 2015).

Riguardo ai temi della comunicazione, Peccei traduce una problematica, che era a conoscenza soltanto di addetti ai lavori, in un testo divulgativo, volutamente a-scientifico con una medesima struttura per le varie edizioni: cinque capitoli con premessa, introduzione, un commento, al fondo del volume a firma del Comitato esecutivo del Club di Roma e una bibliografia essenziale, come scrive Peccei in *La Qualità Umana*:

(...) per poter avere un impatto, il messaggio del Club di Roma doveva essere presentato in maniera differente, immaginativa. A mio avviso, doveva colpire la gente come una terapia d'urto. (...) Il messaggio, quindi, doveva contenere concetti e argomenti semplici, seminali, persuasivi, capaci di innescare un forte dibattito e provocare reazioni atte a facilitare successivi interventi verso posizioni sempre più avanzate." (Peccei, 2014, p. 105).

Peccei chiede ai giovani ricercatori una versione accessibile delle conclusioni da realizzarsi il prima possibile:

il nostro proposito era quello di organizzare una 'operazione di commando' diretta ad aprire una breccia nella cittadella di autocompiacimento in cui la società si era follemente trincerata. A tal fine era necessario disporre di una versione divulgativa delle conclusioni del progetto il più presto possibile, anche prima che i saggi tecnici fossero in ordine perfetto (Peccei, 2014, p. 121).

In Italia, l'attenzione sui temi sollevati dal Rapporto Meadows, ben documentati nell'articolo di Piccioni e Nebbia (Piccioni, Nebbia, 2011), rimane intatta fino alla metà degli anni settanta, l'acme di questo interesse e condivisione delle tesi enunciate si verifica nel 1973 in occasione della crisi energetica. La successiva discesa del prezzo del greggio modifica lentamente la portata del messaggio. Inoltre, l'avvento della microelettronica viene considerato un potenziale catalizzatore di cambiamenti, offrendo soluzioni innovative per affrontare le sfide legate all'ambiente e alla mobilità urbana. L'idea del telelavoro, promossa come possibile risposta alla congestione urbana e all'inquinamento, suscita interesse per il suo presunto impatto positivo sulla riduzione degli spostamenti e sulla riqualificazione delle aree periferiche. Intorno al tema della modellazione si sviluppa un dibattito molto acceso che abbraccia il tema del progetto a varie scale, dal design di prodotto al piano urbanistico. Tuttavia, le critiche maggiori si sono concentrate sulla matrice economica di tali modelli, sottolineando la loro rigidità e limitata capacità

di risolvere i complessi problemi in particolare a scala urbana. Inoltre, l'approccio storicista alla progettazione urbana, che considera la città come un organismo vivente capace di adattarsi e autogenerarsi nel tempo, ha guadagnato terreno come alternativa ai modelli predittivi astratti, sostenendo così un approccio più adattativo nella progettazione e evidenziando la necessità di un'evoluzione di senso nel modo di affrontare le sfide ambientali.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALEXANDER, C. (1964). *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge: Harvard University Press.
- BOGUSLAW, R. (1965). *The New Utopians: A Study of System Design and Social Change*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- BONSIEPE, G. (1975). *Teoria e pratica del disegno industriale*. Milano: Feltrinelli.
- BOULDING, K. E. (1966). *The Economics of the Coming Spaceship Earth*. In H. JARRETT (a cura di), *Environmental quality in a growing economy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BUCHANAN, R. (1992). spring. Wicked Problems in Design Thinking. *Design Issues*, 8(2).
- BUCKMINSTER FULLER, R. (1969). *Operating Manual for Spaceship Earth*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- CASTAGNOLI, A. (a cura di). (2009). *Tra etica, economia e ambiente. Aurelio Peccei: un protagonista del Novecento*. Torino, Seb27 Edizioni Congressional Record. 1973. Proceedings and Debates of the 93d Congress, first session. Vol.119. n. 43 Tuesday, March 20. p.1.
- DE FUSCO, R. (1998). *Artifici per la Storia dell'Architettura*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- DE JOUVENAL, B. (1964). *L'art de la Conjecture*. Monaco: Editions du Rocher.
- DI TONDO, G. & PERUCCIO, P. P. (a cura di). (2021). *Caleidoscopio Olivetti*. Torino: Allemandi.
- EHRlich, P. R. (1968) *The Population Bomb*. New York: Ballentine Books.
- ELICHIRIGOITY, F. (1999). *Planet Management: Limits to Growth. Computer Simulation and the Emergence of Global Space*. Evanston: Northwestern University Press.
- FORRESTER, J. F. (1971). *World Dynamics*. Waltham Mass: Pegasus Communications.
- FORRESTER, J. F. (1969). *Urban Dynamics*. Cambridge Mass: MIT Press.
- FORRESTER, J. F. (1961). *Industrial Dynamics*. Cambridge Mass: MIT Press.
- GASPARINI, A. (2019). "Clerici vagantes" e la formazione transdisciplinare per l'Università del futuro. *Esplorazione di scenari per le risorse ambientali e per le Europe dal passato al futuro. Anticipazione, previsione e complessità delle scienze sociali. Sul futuro di una civiltà geoversale. Futuribili - Rivista di studi sul futuro e di previsione sociale*, vol. XXIV, nn.1/2. 5-51.
- GIOBBIO, A. (1971). *February. Faccia a faccia: Aurelio Peccei*. in *Espansione*, 21, pp. 68-73.
- HOULE, D., & RUMAGE, T. (2015). *This Spaceship Earth*. David Houle & Associates.
- JANTSCH, E. (1968). *A Tentative Framework for Initiating System-Wide Planning of World Scope*, Archivio Fondazione Agnelli, 00207A, 68/69 e 0009-1968 Relazioni.
- MALDONADO, T. (2022). *La speranza progettuale. Ambiente e società*. Milano: Feltrinelli. (I Ediz, 1970).
- MARGOLIN, V. (1996), summer. *Global Expansion or Global Equilibrium? Design and the World Situation. Design Issues*, 12(2): pp. 22-32.
- MEADOWS, D. H., MEADOWS D. L., RANDERS, J., & BEHRENS, W. (1972). *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. New York: Universe.
- MOLL, P. (1991). *From Scarcity to Sustainability, Future Studies and the Environment: the role of the Club of Rome*. New York: Peter Lang.
- MORREALE, G. (2019). *Mediobanca e il salvataggio Olivetti*. Bergamo: Mediobanca.
- OZBEKHAN, H. (1968). *Toward a General Theory of Planning*, in E. Jantsch, *Perspective of Planning: Proceedings of the OECD Symposium on Longrange Forecasting and Planning*. Paris: OECD, 45-155.
- OZBEKHAN, H. (1970). *The Predicament of Mankind: A quest for structured responses to growing world-wide complexities and uncertainties*. Geneva: Club of Rome report.
- PECCEI, A. (2014). *La qualità umana*. Roma: Lit Edizioni (I. Ediz, 1976).
- PECCEI, A. (1970). *Verso l'abisso*. Milano: Etas Kompass (I Ediz, 1969).
- PERUCCIO, P. P. (2014). *The contribution of future studies and computer modeling behind the debate on sustainable design: the role of the report on The Limits to Growth*. In DE MORAES, D., ALVARES DIAS, R., BOM CONSELHO & SALES, R. (a cura di) *Diversity: design/ humanities* (pp. 206-213). Belo Horizonte: EdUEMG (Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais).
- PERUCCIO, P. P., VRENNNA, M., MENZARDI, P., & SAVINA, A. (2018). *From "The limits to growth" to systemic design: Envisioning a sustainable future*. In Z. LINGHAO, L. YANYAN, X. DONGJUAN, M. GONG, & S. DI (a cura di), *Cumulus Conference Proceedings Wuxi 2018 - Diffused Transition and Design Opportunities* (pp. 751-759). Wuxi: Huguang Elegant Print Co.
- PICCONI, & L., NEBBIA, G. (2011). *I Limiti dello sviluppo in Italia. Cronache di un dibattito 1971-1974. I Quaderni di Altronoventico*, 1. Fondazione Micheletti.
- POOLE, R. (2008). *Earthrise. How Man First Saw the Earth*. New Heaven and London: Yale University Press.
- SERVAN SCHREIBER, J. (1967). *Le Défi Américain*. Paris: Dénoël.
- SIMON, H. (1969). *The Sciences of the Artificial*. Cambridge: MIT Press.
- TOFFLER, A. (1970). *Future Shock*. New York: Random House.

NOTE

- ¹ Lettera dattiloscritta di Aurelio Peccei a Franco Archibugi, 19 aprile 1968 (Archivio Fondazione Agnelli)
- ² Press Release n.2, dattiloscritto a firma del Club di Roma, 28 giugno 1970, Archivio Storico MIT (USA), MC439, Box 54, Meeting in Bern.
- ³ Si veda "Meeting at MIT", Archivio Storico MIT (USA), MC439, Box 54, Club of Rome 1970.
- ⁴ Lettera dattiloscritta di Aurelio Peccei a Franco Archibugi, 19 aprile 1968, p.1, Archivio Fondazione Agnelli
- ⁵ Ivi, p.3.
- ⁶ Nel 1971 Peccei è Vice Presidente della società Olivetti, dopo l'incarico ad Amministratore Delegato dal 1964 al 1967, e il promotore di un'iniziativa della Società Olivetti nei confronti della distruzione delle risorse naturali del pianeta. Si tratta di una campagna pubblicitaria intitolata Save our Planet che la Olivetti sostiene attraverso la stampa di 6 manifesti, riprodotti ciascuno in 2000 esemplari, di noti artisti, architetti e fotografi americani, venduti per sostenere con il loro ricavato progetti dell'UNICEF nei paesi in via di sviluppo. Il progetto è di Jean Lipman all'epoca editrice delle pubblicazioni del Whitney Museum of American Art di New York.
- ⁷ Citato in Peccei, 1970, p. 186.
- ⁸ Così racconta l'astronauta americano William Anders ripensando alla vigilia di Natale del 1968 quando l'equipaggio dell'Apollo 8 è in orbita attorno alla Luna: "Avevamo speso tutto quel tempo sulla Terra ad esercitarci su come studiare la Luna, come andare sulla Luna: era tutto orientato verso la Luna. E quando poi alzai gli occhi e vidi la Terra arrivare dietro quel nitido orizzonte lunare, una Terra che era l'unica cosa colorata visibile, un Terra che appariva molto fragile, delicata, fui subito sopraffatto dal pensiero che eravamo tutti concentrati sulla Luna quando la cosa più importante che stavamo vedendo era il nostro stesso pianeta, la Terra" (Poole, 2008, p. 2).

Design e pensiero ecologico.

Convergenze tra culture del progetto, ecologia politica e *futures studies* nelle pagine delle riviste italiane dei primi anni settanta

ELENA FORMIA

Alma Mater Studiorum -
Università di Bologna
elena.formia@unibo.it
Orcid ID: 0000-0002-6720-0176

Ogni crisi economica genera riflessioni sui futuri possibili. Questo è stato vero nell'Italia degli anni settanta, un periodo caratterizzato dal successo di iniziative basate sulla necessità di proporre un'interpretazione ideologica delle questioni ambientali. A partire dalla fine degli anni sessanta, la cultura del design, i futures studies e l'ambientalismo condividono un progetto alternativo per la società. Le critiche marxiste al capitalismo offrono lo slancio per una nuova azione politica incentrata sulla rivendicazione dei valori ecologici legati alla ricostruzione sociale. In che modo la materializzazione dei futuri da parte delle culture del design ha influenzato la comprensione del rapporto tra progetto, risorse naturali ed esseri umani in una prospettiva ecologica?

L'articolo illustra la maturazione di uno specifico approccio all'idea di ecologia da parte delle culture del design, mettendo in evidenza le possibili convergenze con forme, strumenti e contenuti divulgativi appartenenti ad altri ambiti, in particolare alla "futuologia". Dal punto di vista metodologico, si concentra sui canali di mediazione come fonti primarie della ricerca per ricostruire una storia della sostenibilità. Dopo aver introdotto una panoramica dei possibili ambiti di sovrapposizione, si concentra su due saggi che documentano il dibattito attraverso prospettive diverse: l'articolo Ecologia e progettazione industriale pubblicato su Futuribili da Gui Bonsiepe (1971) e il saggio Dal design all'ecologia generale di Giulio Carlo Argan pubblicato su Strutture Ambientali (1970).

PAROLE CHIAVE

design e culture del progetto, futures studies, pensiero ecologico, canali e strumenti di mediazione, Gui Bonsiepe, Giulio Carlo Argan

KEYWORDS

design cultures, futures studies, ecological thinking, mediating channels and tools, Gui Bonsiepe, Giulio Carlo Argan

Every economic crisis generates reflections about possible futures. This was true in 1970s Italy, a period characterized by a great success of initiatives based on the need for an ideological interpretation of environmental issues. Starting from the end of 1960s, both design culture, futures studies and environmentalism shared an alternative plan for society. Classical Marxist critiques of capitalism offered the impetus for a new political action centered on the vindication of ecological values linked to societal reconstruction. How did the materialization of futures by design cultures influence the understanding of the relationship between design, natural resources and human beings in an

ecological perspective?

*The article illustrates the grow of a specific approach to the idea of ecology by design cultures, highlighting possible convergences with mediating forms, tools, and contents belonging to other fields of study, in particular “futurology”. Methodologically, it investigates mediating channels as primary sources of research aimed at reconfiguring a history of sustainability. After introducing an overview of the possible fields of overlapping, it reflects on two essays that document the debate through different perspectives: the article *Ecologia e progettazione industriale* published in *Futuribili* by Gui Bonsiepe (1971) and the essay *Dal design all’ecologia generale* by Giulio Carlo Argan published in *Strutture Ambientali* (1970).*

1. Una premessa: osservare convergenze tra narrazioni, prospettive e strumenti

Se le questioni del sottosviluppo, della fame, della sovrappopolazione e della minaccia nucleare sono temi ben presenti sin dagli anni '40 che il dibattito degli anni '60 si limita ad amplificare, la questione ambientale costituisce [...] una novità che fa [...] una certa fatica a trovare uno spazio e un'identità precisa prima del 1973 (Piccioni & Nebbia, 2011, p. 16).

In questo modo Giorgio Nebbia, studioso di grande sensibilità verso i temi legati all'ambiente, sintetizza il dibattito emerso in Italia tra il 1971 e il 1974, in occasione della pubblicazione del volume *The Limits to Growth* (1972), tradotto in italiano *I limiti dello sviluppo* (1972). Negli anni settanta l'Italia è segnata, come molti Paesi europei, dal successo di iniziative incentrate sull'interpretazione politica e ideologica delle questioni ambientali e sull'integrazione di queste analisi in un tentativo di riforma sociale ed economica, con una conseguente svolta nella percezione della crisi ecologica anche da parte dell'opinione pubblica. Tra il 1970 e il 1975, il dibattito sul tema ambientale diviene un discrimine che raccoglie, attorno al concetto di responsabilità nei confronti del Pianeta, un insieme vasto ed eterogeneo di contributi che tendono a conciliare studi scientifici, coinvolgimento politico, movimentismi e attivismo. Da una parte, infatti, si assiste a una crescita dell'attenzione di biologi, fisici, demografi, medici che valutano quantitativamente l'insostenibilità dello sviluppo; dall'altra, si riscontra l'emergere di un sentimento politico come forma di impegno per la difesa della salute collettiva. Interrogarsi su temi ecologici diviene un modo per ragionare sulle implicazioni di lungo termine delle scelte dell'uomo, per mettere in discussione il mito del progresso e della prosperità



Fig. 1 — Copertina del volume di Barry Commoner e Virginio Bettini, *Ecologia e lotte sociali: ambiente, popolazione, inquinamento*, Feltrinelli, Milano 1976.

illimitata, per porsi in maniera critica rispetto alle innovazioni tecnologiche e scientifiche. Diviene, quindi, un modo per ragionare sul futuro possibile e sulla sua determinazione.

I semi di questa svolta sono da rintracciare negli anni sessanta, quando l'asse centrale dell'impegno per la difesa dell'ambiente si sposta dall'obiettivo della conservazione della natura, rappresentato da associazioni come Pro Natura, Italia Nostra e WWF Italia, a quello della lotta contro l'inquinamento, l'impoverimento delle risorse naturali, l'aumento della popolazione. Protagonisti della contestazione ecologica sono una serie di élite raccolte attorno a singoli intellettuali, a riviste (come *Ecologia*, 1971; *Se*, 1971, *Denunciamo*, 1973; *Sapere*, 1974; *rosso vivo*, 1974) e a gruppi organizzati impegnati a definire i termini del dibattito, grazie anche all'influenza della letteratura d'oltre oceano.

Nel 1963 viene tradotto in italiano *Silent Spring* di Rachel Carson e nel 1972 *The Closing Circle. Nature, Man and Technology* di Barry Commoner, che si trasforma in breve tempo nel manifesto della cosiddetta "ecologia politica". Sui principali quotidiani e periodici questi problemi vengono sollevati da giornalisti come Antonio Cederna (*Il Mondo*, *Il Corriere della Sera*), Alfredo Todisco (*Il Corriere della Sera*), Mario Fazio (*La Stampa*), Nebbia (*Il Giorno*), Virginio Bettini (*Avvenire*). Nel 1972, Dario Paccino, allora segretario dell'associazione Pro Natura, pubblica *L'imbroglione ecologico. Ideologia della natura*, nel quale manifesta la diffidenza nei confronti dei conservazionisti, dell'ambientalismo istituzionale, dell'etica ecologica incapace di mettere in discussione i sistemi socio-economici e produttivi. La figura di Paccino è tra le più emblematiche di questo sforzo di ancorare il pensiero ecologico all'obiettivo di una trasformazione strutturale della società, spesso in contrasto con la sinistra e le rappresentazioni filosofico-politiche del marxismo ufficiale.

Negli stessi anni, Bettini, giovane ricercatore universitario e direttore della rivista *Ecologia* - significativo interprete del dibattito nel periodo di pubblicazione tra il 1971 e il 1973 -, e Nebbia, professore di merceologia all'Università di Bari, abbracciano le idee dell'ecologia politica. Questo fermento trova, nel contesto nazionale, una coincidenza con l'emergere di un altro ambito di ricerca: il filone degli studi sul futuro. Uscito dai circuiti più ristretti delle teorie militari all'inizio degli anni cinquanta, diviene infatti oggetto di ricerca scientifica in contesto americano e poi francese.

Nel merito appare significativa la sintesi proposta da Edoardo Poeta:

Nel 1962 Frederik L. Polak pubblicò *L'immagine del futuro*, un testo considerato - insieme a *L'arte della congettura* di Bertrand de Jouvenel del 1964 - una delle bibbie degli studi sul futuro. Nel 1966 vide la luce a Washington la *World Future*

Society, un'organizzazione educativa e scientifica senza scopo di lucro dedicata allo studio del domani. Tra il 1965 e il 1966, l'Accademia Americana delle Arti e delle Scienze riunì la Commissione sull'Anno 2000, presieduta da Daniel Bell, allora teorico della società post-industriale e autore del libro *La fine dell'ideologia*. Anno di stampa: 1960. (Poeta, 2015).

L'influenza di questa nascente scienza - i *future studies* - diviene evidente anche in Italia, trovando terreno fertile in gruppi di intellettuali organizzati attorno ad associazioni, riviste e altri contesti di mediazione. Come prioritaria testimonianza, il 1972 vede la pubblicazione di *The Limits to Growth*, lo storico primo Rapporto del Club di Roma - centro di ricerca fondato nel 1968 dall'industriale italiano Aurelio Peccei e dallo scienziato scozzese Alexander King - basato su simulazioni della relazione tra risorse naturali e popolazione umana, realizzate al Massachusetts Institute of Technology.

Il fiorire dell'attenzione al futuro trova quindi, in questi anni, una convergenza con il movimento ambientalista: immaginare un futuro sostenibile o insostenibile diventa un obiettivo condiviso da chi si occupa di previsioni sociali, dai rappresentanti dei movimenti per la difesa del Pianeta e dall'ecologia politica. Responsabilità, impegno, critica si trasformarono in filtri per pensare a futuri possibili e desiderabili. A partire da queste premesse, il saggio intende dimostrare la possibile convergenza di programmi e idee tra il movimento ambientalista, gli studi sul futuro e la cultura del design in Italia, nel periodo compreso tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta, attraverso un'indagine focalizzata prioritariamente sui contesti di mediazione come le riviste, le mostre e i relativi cataloghi (Lees-Maffei, 2009).

La storiografia del movimento ambientalista italiano (Meyer, 1995; Piccioni, 1999; Pedrotti, 2000; Della Seta, 2000; Armerio & Barca, 2004), così come i primi studi retrospettivi sui *future studies* (Barbieri Masini, 2012; Nebbia in Piccioni, 2014, Facioni, n.d.), riconoscono come significative fonti della propria ricerca, in assenza di archivi sistematizzati, l'attività pubblicistica e di mediazione svolta dai propri pionieri attraverso la stampa quotidiana, le riviste di settore, le pubblicazioni delle associazioni e i libri. Come sostiene Luigi Piccioni (2016), riferendosi all'ambientalismo in Italia,

Tra quelli che l'hanno costruito [...] alcune e alcuni sono stati leader di singole organizzazioni oppure si sono dedicati soprattutto a questioni specifiche: Fulco Pratesi o Gianni Mattioli, ad esempio. Altri, come ad esempio Laura Conti e Antonio Cederna, sono stati anzitutto disseminatori di idee e si sono incaricati di approfondire, di interpretare, di informare, di far riflettere e di stimolare. I confini tra questi due ruoli sono stati [...] spesso molto labili. (s.p.)

All'interno di questo ambito di ricerca e metodologico, l'articolo si concentra in particolare sul dibattito emerso, prima della pubblicazione del Report del Club di Roma, in due riviste specializzate, interrogandosi sulle forme di contaminazione di visioni, approcci, narrazioni, strumenti.

Una parte sofisticata e raffinata del dibattito teorico sul design è infatti chiamata a contribuire incarnando una posizione che ne dimostra il ruolo come interprete della cultura materiale e quindi in grado di orientare il cambiamento. Una serie di fattori induce a leggere questo specifico momento come particolarmente adatto ad avanzare una tale ipotesi. È a metà degli anni sessanta che il design raggiunge una fase matura della sua evoluzione: la società industrializzata - la cui prosperità illimitata inizia proprio in questo periodo a vacillare - ne ha riconosciuto il valore. Allo stesso tempo, da pratica è diventato scienza capace di teorizzare e discutere dei propri metodi, impatti, potenzialità, processi. Si tratta di una fase cruciale di transizione in quanto, in questo stesso periodo, il design è tra le prime discipline ad accorgersi della crisi del binomio capitalismo-benessere e a criticare i principi del funzionalismo. Ciò è particolarmente evidente in Italia, contesto nel quale il movimento del design radicale si interroga su un progetto alternativo per la società, un futuro con una maggiore attenzione alle relazioni umane, agli stili di vita sostenibili e alla responsabilità etica del progetto.

È utile richiamare, per completare questa premessa, i contesti di mediazione in cui, prioritariamente, le culture del design si dimostrano disponibili ad aprirsi a prospettive condivise da studi sul futuro e ambientalismo (Formia, 2017). Il dibattito si svolge infatti prevalentemente attraverso le riviste specializzate. Il giovane architetto Alessandro Mendini viene nominato direttore della rivista di architettura e design *Casabella*, che diventa progressivamente una piattaforma per la discussione del design radicale, affermando una posizione critica e ideologica nei confronti della società dei consumi e del ruolo dei professionisti. Negli anni di sua direzione (1970-1976) introduce il dibattito sul volume *The Limits to Growth*; ospita visioni progettuali e speculazioni intellettuali improntate su una critica allo status quo del progetto da parte di professionisti e gruppi come Ettore Sottsass jr, Archizoom, Superstudio, Riccardo Dalisi, Enzo Mari, Ugo La Pietra; partecipa, in qualità di media-partner, a forum e convegni durante i quali cultura del design, ambientalismo, studi sul futuro si incontrano per discutere criticamente delle responsabilità dell'uomo nella costruzione di un futuro condiviso.

In questo senso è significativo citare il manifesto *The End of the World. Brief comment on the Apocalypse* (Mendini, 1972) elaborato in occasione della *Prima Biennale Internazionale di Metodologia Globale del Design*, "Le forme dell'ambiente umano", tenutasi nel 1970 a Rimini, o la sua partecipazione alla

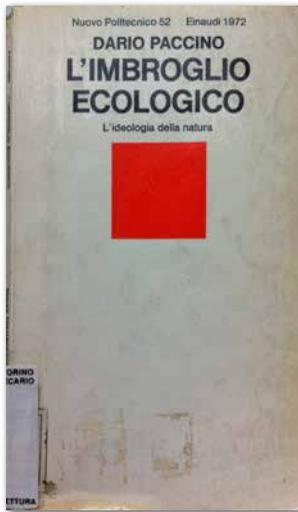


Fig. 2 — Copertina del volume di Dario Paccino, *L'imbroglia ecologico: l'ideologia della natura*, Einaudi, Torino 1972.



Fig. 3 — Copertina del Giornale "Se", n. 2, pubblicato nel Dicembre del 1971 come inserto della rivista "Abitare".

conferenza organizzata nel novembre del 1971 dall'Istituto Gramsci a Frattocchie (Roma), dal titolo *Uomo Natura Società* (a cui partecipano, tra gli altri Tomás Maldonado, Nebbia e Paccino).

L'attenzione al dibattito sul futuro e alle teorie internazionali dei futuristi è evidente anche in altre riviste di design come *in. Argomenti e Immagini di Design*. Nata a Milano nel 1970 con una piccola redazione (che comprende Pierpaolo Saporito, direttore, e il designer La Pietra), dedica il primo numero del 1971 al tema dell'"Utopia", ospitando contributi di importanti esponenti della cultura radicale e di esperti nel campo dell'arte, della letteratura, del cinema e del teatro, della cibernetica. È in questa rivista che Silvio Ceccato, linguista e filosofo, pubblica il testo *Utopia, futurologia e scienza. L'utopia e l'uomo del futuro* (1971), in cui mette in fattiva relazione nuove tecnologie, modellazione del pensiero e mezzi di comunicazione.

La relazione tra progetto e utopia otterrà poi, come noto, un'interpretazione conclusiva nel catalogo della mostra del MoMA *Italy: The New Domestic Landscape* curata dall'architetto argentino Emilio Ambasz nel 1972.

Risultano non meno significativi contributi che prescindono dalla ricerca avanzata in seno al Radical Design. Nel 1970, Tomás Maldonado, ex direttore della scuola di design di Ulm, pubblica *La speranza progettuale: ambiente e società: Verso un'ecologia critica*, un breve ma denso, speculativo e spesso citato ritratto della crisi ambientale, praticamente razionalistico e contestualmente ancorato a una radicale riforma dei sistemi socio-politici. Nello stesso anno prende vita un esperimento editoriale abbinato alla rivista *Abitare*, all'epoca diretta da Piera Peroni: l'opuscolo *Se* ospita e traduce, nelle sue tre uscite, il dibattito relativo alla crisi emergente sul tema dell'abitare letto in una prospettiva sociale e politica.

Come avviene il processo inverso? Le culture del design hanno storicamente avuto accesso al dibattito scientifico dei *future studies*?

2. Un percorso a doppio senso. Contesti di mediazione nell'ambito degli studi sul futuro

Il campo degli studi sul futuro o *futures studies* ha trovato, in Italia, un fertile terreno di accoglienza a partire dalla metà degli anni sessanta, grazie alla presenza di figure come la sociologa Eleonora Barbieri Masini, l'industriale Aurelio Peccei, il professore Giorgio Nebbia e il teorico Pietro Ferraro.

Studiosi che rappresentano un ruolo chiave alla luce della presente trattazione. Ripercorrendo sinteticamente l'evoluzione di questo ambito disciplinare, emerge quanto, alla fine della Seconda Guerra Mondiale, gli studi di previsione assumano una centralità innovativa. Negli Stati Uniti, nasce la Rand Corporation, organizzazione che opera, a partire dal 1948, attraverso una fitta

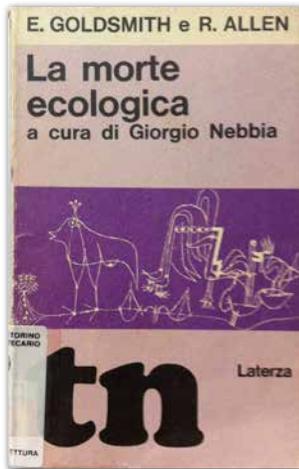


Fig. 4 — Copertina del volume curato da Giorgio Nebbia, *La morte ecologica: progetto per la sopravvivenza* di E. Goldsmith e R. Allena, Laterza, Roma-Bari 1972.

rete di collaboratori, tra cui celebri esponenti degli studi strategici come Herman Kahn, che elabora la tecnica degli scenari negli anni della Guerra Fredda. Al modello statunitense, caratterizzato dal focus verso gli aspetti tecnici e tecnologici della previsione, si affianca la riflessione francese, che si estende poi in tutta Europa. Esponenti di questo approccio sono, in primis, Bertrand De Jouvenel e Gaston Berger.

In questo specifico contesto, si inserisce anche il filone di riflessione sul futuro che ha origine, come precedentemente citato, in Italia. L'attenzione per questo campo di studi emerge tardi rispetto alle altre tradizioni consolidate, ma lo fa portando alla luce contributi di rilievo per la loro natura multidisciplinare che vede affiancati sociologi, così come esperti di psicologia e scienze cognitive, cibernetica, nuove tecnologie, esponenti del movimento ambientalista e delle culture progettuali.

Un'emergente filone di studi ne ha messo in evidenza i principali esponenti, che qui richiamiamo sinteticamente.

Al Club di Roma, gruppo internazionale fondato nel 1968, è legata la figura di Aurelio Peccei, economista formatosi tra Torino e Parigi, poi divenuto manager presso la Fiat. Le premesse del suo lavoro risiedono nel progressivo interesse verso il campo di studi noto come analisi dei sistemi che, grazie alla Rand Corporation, si diffonde prioritariamente in ambito americano.

The Chasm Ahead, pubblicato nel 1969 negli Stati Uniti e poi tradotto in italiano nel 1970 con il titolo *Verso l'abisso*, testimonia questa ricerca. Come documentato (Facioni, n.d.),

La genesi del Club fu dovuta [...] ad un fortunato caso del destino: l'accademico sovietico Jermen Gvishani - che aveva letto in aeroporto l'intervento di Peccei ad una conferenza a Buenos Aires, rimanendone molto colpito - ne parlò con Carrol Wilson, scienziato del MIT, e con Alexander King, all'epoca direttore generale degli affari scientifici all'OCDE a Parigi, dando così l'avvio ai primi contatti che portarono successivamente alla fondazione del Club di Roma. (p. 33)

L'opera senz'altro più nota del Gruppo è il celebre rapporto sui limiti dello sviluppo che vede come protagonista l'esperto di analisi dei sistemi e professore del Massachusetts Institute of Technology, Jay Forrester, insieme ai coniugi Dennis e Donella Meadows e ad altri ricercatori riuniti attorno al System Dynamics Group, con il finanziamento dalla Fondazione Volkswagen. A Nebbia, chimico di formazione, esperto in Merceologica, militante ambientalista e attivo giornalista e saggista, va il merito di aver introdotto in Italia, a livello accademico, il dibattito su *The Limits to Growth*. Scrive, infatti, a proposito dell'edizione italiana del volume *A Blueprint for Survival* (1972), opera dei redattori del britannico

Ecologist Edward Goldsmith e Robert Prescott-Allen:

Altre versioni preliminari di quello che sarebbe diventato I limiti alla crescita [...] circolarono nel 1971 e nel 1972. Nel febbraio 1972 la rivista inglese "Ecologist" pubblicò un rapporto intitolato *Blueprint for survival*, tradotto in italiano col titolo *L'utopia o la morte* da Laterza (ne scrissi volentieri l'introduzione). (Nebbia, 2009, in Piccioni, 2014, p. 358)

Secondo l'autore non interessa elencare le motivazioni, in parte tecnico-scientifiche e in parte ideologiche, dei critici o dei lodatori dei "limiti alla crescita", divisi tra posizioni negazioniste e di difesa della società stazionaria. Ciò che sembra distinguere la sua lettura è invece la riflessione sul tema dell'erosione delle risorse del Pianeta: in primis, l'acqua.

Il suo articolo del 1968, *Il mondo ha sete* apre, con quarant'anni di anticipo, la discussione su un tema. Questo fermento è particolarmente legato alla fondazione del Gruppo Futuribili Italia, nato all'interno dell'Istituto di Ricerche Economiche Applicate (IREA), un'associazione fondata a Roma nel 1963 e presieduta da Pietro Ferraro, che ne sarà lo storico direttore. Nato nel 1908 a Venezia, nel dopoguerra,

"Oltre all'attività vera e propria di industriale, [...] diede un importante contributo allo sviluppo degli studi sulla civiltà moderna, sull'uso dei calcolatori, anticipando molte delle teorie economiche e scientifiche sulla globalizzazione" (Nebbia, 2012, n.p.).

Ne è testimonianza il volume *La costruzione del futuro come impegno morale*, edito nel 1973.

Non è obiettivo del presente saggio indagare l'evoluzione italiana degli studi sul futuro. Tuttavia, è evidente come la contaminazione con il campo del design abbia raggiunto uno dei suoi principali contesti divulgativi: la rivista *Futuribili* (pubblicazione diretta dal Gruppo) sotto la direzione di Pietro Ferraro (1967-1974).¹ La rivista è la prima e più importante manifestazione di un approccio locale agli studi sul futuro, espressamente ancorato alla *Futuribles* di Bertrand De Jouvenel, nata sette anni prima. Il tema dell'editoriale che apre il primo numero, non firmato, si interroga proprio sulla possibilità di aprire un dialogo sui problemi del futuro: se da un lato, infatti, è chiaro che la rivista si rivolge a un pubblico, anche internazionale, di addetti ai lavori, dall'altro emerge la necessità di sensibilizzare la società verso una consapevolezza traducibile in comportamenti concreti, coscienti e informati. Tra le molte, ed eterogenee, figure che contribuiscono alla nascita della rivista si trovano

Giovanni Sartori, Bruno de Finetti, Silvio Ceccato, Leo Valiani, Ugo Spirito, Manlio Rossi Doria, oltre ad Aurelio Peccei. Il gruppo di lavoro è consapevole del ritardo nell'impostazione di un dibattito scientifico in Italia, tuttavia, riconosce che "alcune delle ricerche tentate in questo campo si sono dimostrate di livello non inferiore a quello che caratterizza le migliori ricerche straniere" (*Futuribili*, 1967, p. 7).

Da quel momento, la rivista ospita dai tre agli otto articoli, che popolano i sessantasei numeri pubblicati negli otto anni di direzione di Ferraro. È così che alimenta, con un approccio quasi esclusivamente teorico, il dibattito terminologico e filosofico sugli approcci al futuro, oltre a fornire importanti riferimenti bibliografici. I saggi di studiosi internazionali, come De Jouvenel, Jacques Delors, Igor Bestujev-Lada, Yujiro Hayashi, Robert Jungk tra gli altri, forniscono il quadro epistemologico e metodologico degli studi di previsione; mentre altri contributi sono dedicati a specifici campi di ricerca: politica internazionale, gestione della pubblica amministrazione, ambientalismo e patrimonio culturale, filosofia ed etica, economia, tecnologia, cibernetica.

In questo contesto, il tema del progetto (nelle sue diverse declinazioni di architettura e città, conservazione del patrimonio, design del prodotto, ecc.) compare più volte. Grazie allo spoglio dei numeri, è possibile riscontrare che vi scrivono progettisti, intellettuali, critici, industriali, come Giulio Carlo Argan, Leonardo Benevolo, Marvin Adelson, Umberto Gori, Mario Olivetti. Il tema della città del futuro e del futuro della progettazione urbana è il più ricorrente ed è evidente come sia analizzato attraverso una prospettiva multidisciplinare. Ne parlano Benevolo e Argan (n. 9-10, 1969, n. 30-31, 1971, n. 44, 1972, n. 56-57, 1973), quest'ultimo autore, nel 1969, dell'articolo *Urbanistica: spazio e ambiente*, in cui tratta la relazione tra individui e tecnologie nella dimensione della città, riferendosi al lavoro dell'architetto Kevin Andrew Lynch e di Christopher Alexander.

3. Gui Bonsiepe in *Futuribili* (1971): Ecologia e progettazione industriale

Pur nella ricchezza di contributi, in questo saggio l'attenzione si focalizza in particolare su un testo: l'articolo a firma di Gui Bonsiepe *Ecologia e Progettazione Industriale*, apparso sul numero 39 (anno V) di *Futuribili* nell'ottobre del 1971.

Il contributo è inserito in un volume miscelaneo insieme ai saggi di Helmut Ornauer, amministratore delegato dell'Ufficio di coordinamento della Conferenza episcopale austriaca per lo sviluppo internazionale, dal titolo *I giovani e il futuro*, e di Lucien Gerardin, ingegnere esperto in studi prospettici, dal titolo *Gli scenari come tecnica di previsione*. In particolare, quest'ultimo tocca tangenzialmente anche i contenuti del volume *The Limits to Growth* e in particolare

il modello di Jay W. Forrester (*World Dynamics*, 1971). Completano il volume una serie di rubriche (“Opinioni e dibattiti” e “Sintesi e panorami”), rispettivamente curate da Fabrizio De Santis (*Sinodo e giustizia nel mondo*) e Felix Fremont (*L'energia nucleare in sei zone del mondo*).

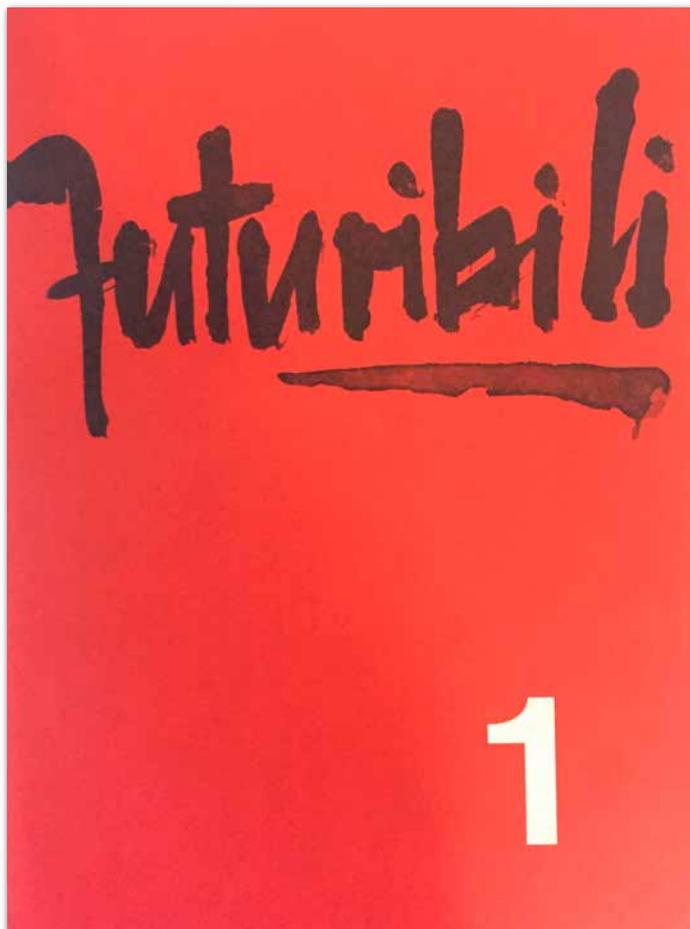


Fig. 5 — Copertina del n. 1 della rivista “Futuribili”, novembre 1967.

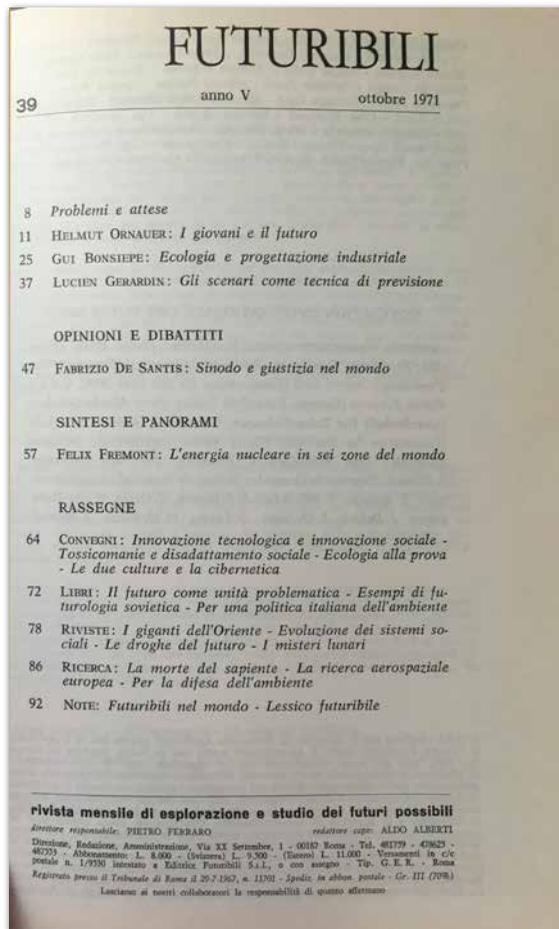


Fig. 6 — Indice del volume della rivista “Futuribili” (39, anno V, ottobre 1971) in cui è pubblicato l’articolo a firma di Gui Bonsiepe *Ecologia e Progettazione Industriale*.

All’epoca della pubblicazione Bonsiepe ha lasciato da tre anni la Hochschule für Gestaltung (HfG) di Ulm, istituto presso il quale ha studiato e collaborato innestando virtuose relazioni con teorici e progettisti, tra cui Maldonado. Nel 1968, trasferitosi in America Latina, inizia a lavorare come consulente e designer tra Cile, Argentina e Brasile, ponendo le basi di quella che sarà la sua principale produzione teorica, incentrata sui temi dell’interaction design e dell’information design (*Dall’oggetto all’interfaccia*, 1995; *Interface. An approach to design*, 1999; *Do material ao digital*, 2015). In questi anni, la sua opera scritta è invece ancora esigua: si possono menzionare i contributi di impostazione metodologica pubblicati tra il 1964 e il 1969 e ora raccolti nel volume antologico a cura di Lara Penin (2022), come *Science and Design*,

a quattro mani con Maldonado (1964), apparso sulla rivista della HfG di Ulm; *Visual/Verbal Rethoric* (1965), esito di una *lecture* di apertura dell'incontro dell'AGW (Working Group for Graphic Design) a Stoccarda, e *Arabesque of Rationality or the Splendor and Boredom of Design Methodology* (1966), intervento tenuto alla conferenza INTI a Buenos Aires.

Il saggio pubblicato su *Futuribili* offre una visione colta, lucida, pragmatica (e ancora molto attuale) del ruolo del design e del designer di fronte all'emergente crisi ecologica. Il punto di partenza risiede nella relazione tra ambiente e progetto:

[...] solo il futuro potrà dirci se questa improvvisa preoccupazione per l'ambiente e le sue condizioni, la sua protezione e conservazione, sia stata nient'altro che una moda passeggera, o se invece si sia trattato di un serio interesse, motivato dal desiderio di cambiare radicalmente le cose in meglio. (Bonsiepe, 1971, p. 25)

Ne discende una evidente attenzione per la responsabilità e "le buone intenzioni" (p. 26) del progetto di fronte al manifestarsi di forme di deterioramento del Pianeta. Per documentare, Bonsiepe si ricollega a scritti e studi internazionali di matrice nord-americana pubblicati tra il 1966 e il 1971, che dimostrano come la circolazione delle tematiche ecologiche fosse ricorrente anche nell'ambito delle culture del progetto. In primis il volume del professor Earl Finbar Murphy, *Governing Nature* (Quadrangle Books, Chicago, 1967), opera nella quale viene denunciata la minaccia di esaurimento delle fonti rinnovabili, una riflessione che verrà seguita da *Man and His Environment: Law* (1971), *Nature, Bureaucracy and the Rules of Property: Regulating the Renewing Environment* (1977) ed *Energy and Environmental Balance* (1980). L'antologia di testi a cura di Paul Shepard and Daniel McKinley *The Subversive Science. Essays towards an ecology of man* (Houghton Mifflin Company, Boston, 1969) costituisce un secondo riferimento: una raccolta di saggi che sintetizza la corrente di pensiero degli anni sessanta sviluppata nei lavori di Gary Snyder, Alan Watts e Rachel Carson, testimoni di una corrente radicale dell'ecologia. Una visione confermata dal volume di Rene Dubos *Reason Awake. Science for Man* (Columbia University, New York-London, 1970).

La prospettiva offerta si sposta quindi verso una specifica connotazione dell'ecologia, ovvero quella politica. Scrive Bonsiepe

Ciò di cui abbiamo urgentemente bisogno è un'ecologia politica perché [...] i problemi ecologici sono fundamentalmente problemi politici (p. 26).

Come ricorre nell'interpretazione dell'ecologia politica, l'attenzione di Bonsiepe

si trasforma in una, per nulla velata, denuncia dell'erosione delle risorse naturali. I numerosi saggi pubblicati nella rivista *Futuribili*, specialmente a firma di Nebbia, dimostrano la centralità del tema. Ed è qui che si nota il primo termine di contatto con la contemporanea ricerca che il collega Maldonado sta conducendo, una vicinanza dichiarata esplicitamente nel testo.

A seguire, Bonsiepe introduce il ruolo del disegno industriale cercando di comprendere se "l'attività di progettazione, così come oggi la si pratica, abbia contribuito al miglioramento dell'ambiente umano, come i progettisti affermano, o se essa non stia invece volontariamente e dolorosamente ostacolando o distruggendo gli sforzi fatti per il miglioramento ambientale" (p. 27). L'autore si riferisce esplicitamente alla congruità ecologica dell'ideologia progettuale, criticando un atteggiamento tipico del "disegno industriale" di "adattarsi camaleonticamente agli schemi mentali dei propri interlocutori" (p. 27): ne mette in discussione la subordinazione alla marca e ai mercati, alle necessità tecniche dell'ingegneria funzionale, alla razionalità dell'ergonomia. Per farlo, compie una disamina degli elementi essenziali della disciplina, ripercorrendone l'evoluzione e adottando un punto di vista esplicitamente eurocentrico. Con un'aderenza alla visione storiografica dominante, Bonsiepe parte dal contesto ottocentesco della Gran Bretagna, a cui attribuisce il merito di aver tentato una riforma sociale contro l'industrializzazione "sporca" (p. 28) seppur connotata da un'innovazione formale, lo "styling", atta ad aumentare le vendite. Il passaggio successivo, si riferisce direttamente all'esperienza del Bauhaus a cui viene riconosciuto il merito di una ricerca di tipizzazione e standardizzazione, grazie al contributo di teorici come Muthesius attenti, secondo l'autore, a riconoscere il valore del disegno industriale come componente per aumentare le vendite su larga scala abbracciando aspetti che, oltre alla forma, investono la durata e la manutenzione. Una tendenza che trova ampio sviluppo nel secondo dopoguerra.

A questo punto emerge un tema chiave, che diventerà ricorrente nell'opera successiva, ovvero la questione del "Terzo Mondo" incarnata dal ruolo del disegno industriale come fonte di emancipazione nella relazione tra centro e periferia. Scrive l'autore:

In questo caso il progettista deve non solo risolvere i problemi della utilizzazione ottimale delle risorse disponibili, ma anche sviluppare la sensibilità per le peculiarità culturali (p. 29).

Ne discende l'aspirazione per una svolta paradigmatica incarnata dalla "progettazione ecologicamente impegnata".

Per spiegare questa svolta, Bonsiepe traccia un percorso definitorio di quelli

che chiama “problemi ecologici”: l’inquinamento derivato dall’emissione di sostanze nocive, l’accumulo di rifiuti solidi prodotti dalla società dei consumi e lo sfruttamento delle risorse non rinnovabili (per la cui definizione si rifà al volume esito della conferenza “Pollution and Our Environment”, *The Pollution Reader*, 1968). Problemi considerati frutto di un “tecnosistema” concepito dall’uomo come sistema aperto e non chiuso, riferendosi così al pensiero del filosofo ed economista Kenneth Ewart Boulding espresso nel volume curato da Henry Jarret, *Environmental Quality in a Growing Economy*, del 1966. Ne discende una critica verso l’ideologia del progresso come causa della catastrofe ecologica, alla base del consumo delle “risorse gratuite” a scapito della collettività, con un’accesa polemica nei confronti delle soluzioni generate da controtecnologie a rimedio dell’industrializzazione.

Appare utile, in riferimento a questo concetto, richiamare la relazione tra Bonsiepe e Victor Papanek che, all’inizio degli anni settanta, problematizza il design in relazione al concetto di periferia nel noto volume *Design for the Real World*. Pur condividendo la necessità di lavorare nel mondo reale, la dimensione tecnologica assume una connotazione molto diversa nei due autori: Bonsiepe non accetta infatti la visione neo-romantica del do-it-yourself proposta da Papanek intravedendo la soluzione nella contaminazione effettiva con il mondo industriale locale.

Il testo si avvia alla chiusura con un’esortazione che pone in evidenza il ruolo del progetto del prodotto industriale: l’innovazione estetica viene radicalmente rifiutata a dispetto della progressiva responsabilità dei progettisti nei confronti dell’“obsolescenza”, ovvero di “una politica della progettazione responsabile” (p. 33). L’argomentazione viene, innanzi tutto, portata avanti a partire da una critica di quella branca della futurologia incarnata dal contributo di Herman Kahn e Anthony J. Wiener in *The Year 2000*. Secondo Bonsiepe, il testo denuncia la “povertà dei metodi usati. Mediante la cosiddetta analisi delle tendenze, un presente miserabile viene proiettato e continuato in un futuro non meno miserabile” (p. 35).

La sintesi qui proposta porta a delineare due termini di paragone. Il primo risiede nel testo *La speranza progettuale* pubblicato in italiano nel 1970. Una delle tesi proposte da Maldonado, che ricorre nell’articolo di Bonsiepe, è la distinzione tra “nuovi e vecchi utopisti”, i primi incarnati dagli “ingegneri di sistema”, come definiti da Robert Boguslaw nel 1965 e rappresentati da Robert McNamara, Herman Kahn, Anthony J. Wiener, i secondi dal design degli anni Sessanta, “architetti e urbanisti che formulano modelli urbani futuri, chiamati ‘megastrutture’, il cui approccio è caratterizzato dall’incapacità di competere con le esigenze e i vincoli ambientali del presente”. In questa categoria sono inclusi illustri maestri, come gli architetti metabolisti giapponesi, Yona

Friedman e soprattutto Buckminster Fuller. Il secondo termine di paragone risiede nella teoria degli studi sul futuro. La storica divisione tra ottimisti e pessimisti del futuro, come poi verrà letta da Eleonora Barbietti Masini (2012), non sembra interessare Bonsiepe che riconduce il problema a una dimensione di previsione quantitativa.

Infine, richiamando il contributo di Hasan Ozbekhan durante l'assemblea ICSID del 1969, l'autore illustra la propria visione di una società post-industriale in cui la tecnologia dovrebbe essere guidata dai principi dei sistemi chiusi, quindi essere sostanzialmente guidata dall'ecologia.

Per farlo, introduce una riflessione sulla necessaria riforma dei percorsi di studio e insegnamento, prospettando un raccordo tra discipline hard e soft:

Le forme classiche di trasferimento di nozioni e di acquisizione di esperienza, cioè la lezione e l'esercitazione pratica, in cui i problemi e i progetti vengono affrontati nelle condizioni asettiche del laboratorio, devono essere integrate in una diversa forma di apprendimento. [...] se saremo capaci di attuare una riforma dei metodi e dei contenuti nelle discipline tecniche e scientifiche, potrà essere giustificata nel futuro l'affermazione: 'la sopravvivenza grazie alla progettazione, invece della catastrofe a causa della progettazione'. (Bonsiepe, 1971, p. 36)

4. Giulio Carlo Argan in *Strutture Ambientali* (1970): *Dal design all'ecologia generale*

Il testo a cui si fa riferimento è pubblicato sul numero 4-5 del 1970 del periodico *Strutture Ambientali*. Tale rivista nasce in seno al Centro internazionale di ricerche sulle strutture ambientali "Pio Manzù", un organismo patrocinato dalle Nazioni Unite e dal Governo italiano, fondato su iniziativa di Gerardo Filiberto Dasi a Verucchio, vicino a Rimini, in memoria del designer italiano Pio Manzoni. Si tratta di un contesto editoriale utilizzato come forma di documentazione delle attività del centro, incarnate nei primi anni di vita, nella *Biennale internazionale di metodologia globale della progettazione "Le forme dell'ambiente umano"*, la cui prima edizione inaugura il 20 settembre 1970². Si legge nell'editoriale del primo numero:

Le relazioni dei gruppi, quali strumenti di lavoro, vengono ora raccolte in questo quaderno di documenti. Esso è il primo di una serie, che si propone di portare un contributo scientifico a teorici e operatori nella forma più consona al rigore dello studioso e alla praticità della lettura. (Preti, 1970, s.p.)

Nonostante i visionari presupposti, l'evento Biennale non proseguirà negli anni successivi. Dal 1971 la programmazione del Centro si trasforma nelle



Fig. 7 — Copertina della rivista "Strutture Ambientali" (4-5, 1970) in cui è pubblicato l'articolo a firma di Giulio Carlo Argan, *Dal design all'ecologia generale*.

Giornate di studio internazionali (1973-2012), mentre la rivista *Strutture Ambientali* continua a documentare il dibattito: nei primi 17 numeri (1970-1973), è alimentata prioritariamente dai gruppi di lavoro istituzionalizzati con la Biennale del 1970, successivamente è trasformata in un contesto di discussione tematico in cui il ruolo del progetto è principalmente calato all'interno del complesso sistema delle industrie culturali e creative.

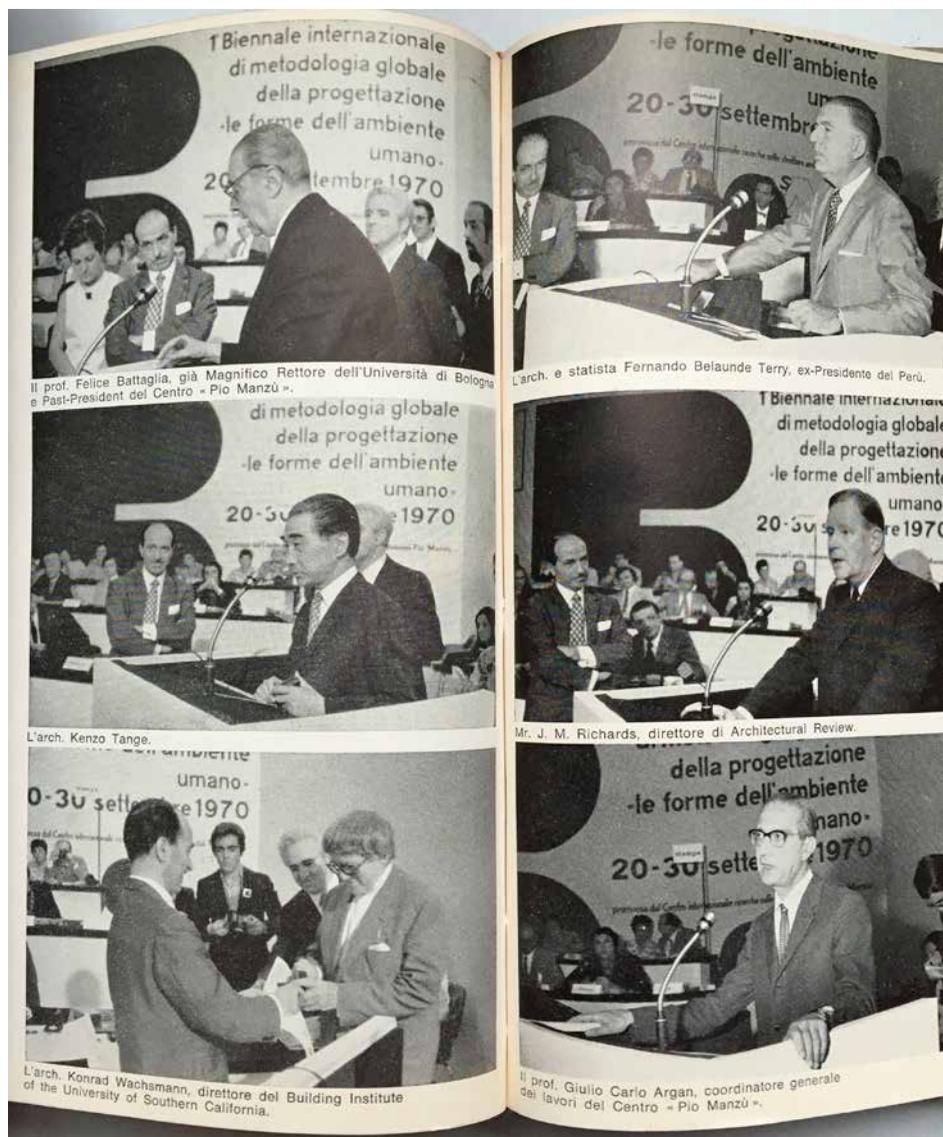


Fig. 8 — Un'immagine tratta da "Strutture Ambientali" (4-5, 1970) in cui sono ritratti alcuni dei relatori della 1° Biennale internazionale di metodologia globale della progettazione "Le forme dell'ambiente umano", tenutasi a Rimini dal 20 al 30 settembre 1970.

Tuttavia è significativo verificare come, in questo contesto, in questo breve arco temporale, si materializzi una nuova convergenza tra ambiti e tematiche (Formia, 2019). La riflessione dei gruppi di lavoro operativi nei primi tre anni di vita del Centro si muove su un doppio binario. Da una parte, in linea con le

forme più avanzate della contestazione, si denuncia la crisi ambientale e l'insostenibilità dello sviluppo, grazie in particolare al contributo di Giancarlo Iliprandi dell'Art Directors Club di Milano e alla denuncia di Alessandro Mendini sulle pagine di *Casabella*, media partner dell'evento Biennale del 1970. Dall'altra, si sviluppa un dibattito teorico sul significato della progettazione ambientale, come nuova visione totalitaria delle culture del progetto: da Bruno Munari a Leonardo Mosso, fino a Herbert Ohl si pongono le basi teoriche e applicative dell'"environmental design", già anticipato da Tomás Maldonado durante il suo soggiorno negli Stati Uniti. Il fascino per le potenzialità della cibernetica assume poi un ruolo centrale e testimonia l'evoluzione del dibattito all'inizio degli anni settanta. Non stupisce, quindi, che Silvio Ceccato, tra gli animatori culturali della rivista *Futuribili*, così come interlocutore del dibattito sull'utopia ospitato da *in*, sia tra gli ospiti della manifestazione con un gruppo di lavoro dedicato all'"Organizzazione e comunicazione nello spazio operativo". L'articolo di Argan, dal titolo *Dal design all'ecologia generale*, è un testo breve, ma molto denso, che non ha l'ambizione, come nel precedente caso, di documentare un pensiero scientifico, ma quella di esporre una sorta di manifesto aperto ai progettisti, agli esperti, alla classe dirigente e ai formatori. Il coinvolgimento dello storico nell'indagare la relazione tra design, arte, artigianato e industria è una dimensione ormai nota (Gamba, 2003), così come le sue esplorazioni nel mondo del design caratterizzate dagli scritti apparsi tra il 1949 e il 1962 che "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". Il saggio preso in analisi si colloca in un momento, l'anno 1970, in cui, "Dopo gli anni del sostegno all'informale, Argan matura una posizione che mira a riassorbire il contenuto ideologico, formale e progettuale del design nella ricerca visiva" (Gamba, 2003, p. 22). Appare quindi utile citare il legame del Centro Pio Manzù con i *Convegni internazionali di artisti, critici e studiosi d'arte* tenutosi tra il 1963 e il 1968, di cui *Strutture Ambientali* costituisce una forma di emanazione, per poi sfociare nel coinvolgimento come Coordinatore dei lavori del Centro. Accanto all'intervento, si colloca quello di altre figure di rilievo, che aiutano a ricostruire il quadro complessivo di un dibattito in costruzione: Umro Apollonio, Luciano Anceschi, Gillo Dorfles, Franco Ferrarotti, Tomás Maldonado, Bruno Munari, Alessandro Mendini.

L'invito al tavolo di discussione diviene tuttavia occasione per narrare, ancora una volta, la stretta relazione tra politica e design, una relazione fondata sull'interconnessione tra design ed estetica e sul ruolo della scuola come elemento valoriale nella società.

La dimensione estetica si colloca in continuità alla lettura del design dello

storico piemontese, ancorandosi al tema delle avanguardie e alla complessa relazione tra arte e produzione: l'opera di Duchamp, ma soprattutto la prima teoria del design formulata da Walter Gropius all'interno della Bauhaus, supportano il principio della "totalità del reale": in contrapposizione alla mera funzione utilitaristica dell'oggetto, si pone la sfera dell'esperienza conoscitiva in cui il design diviene un elemento di integrazione sociale in grado di influenzare le scelte della produzione industriale. L'alleanza tra arte e industria genera quindi un bisogno di ricerca che si traduce nell'auspicato "umanesimo tecnico". Tuttavia, alcuni fattori rappresentano elementi di originalità del testo: in primis la parola d'esordio, che costituisce anche la critica sottesa all'intervento. Scrive Giulio Carlo Argan:

La crisi del design, prima che metodologica, è deontologica [...] il problema del design rientra in quello del rapporto tra cultura e politica, ma questo non si risolve, come dovrebbe, nella dialettica positiva delle relazioni interdisciplinari perché, purtroppo, nel mondo odierno la politica si pone come potere e non come cultura. (s.p.)

La fuga nell'utopia, tema già sollevato da Bonsiepe, è considerata come un modo per evadere dalle responsabilità dell'azione progettuale, relegata in un sistema in cui il lavoro del designer viene considerato come "prestazione 'artistica' invece che servizio sociale" (s.p.).

Per lo storico dell'arte il significato di ecologia sotteso a tutto il testo, ma esplicitato solo alla fine del contributo, ha un valore diverso da quello proposto da Bonsiepe, seppure condividano un'analogia risposta operativa. Si tratta infatti di un ragionamento che, partendo da una critica della società capitalistica e della subordinazione al circuito produzione-consumo, ha finalità di richiamare alla stretta relazione tra dimensione tecnica e potere, quindi alla dimensione politica.

Per intessere questa argomentazione, infatti, Argan parte da denunciare il rischio della segregazione culturale del lavoro del designer, a favore di un approccio elevato in cui l'aspirazione è quella del progetto "per l'esistenza". La dimensione di "massa" è letta criticamente e il progettista è invitato a operare concretamente per introdurre un rinnovato senso di "consumo" come "fruizione cosciente o esperienza", per indurre la comunità a "godere l'ambiente materiale della vita così com'è" anziché volerlo manipolare a propria immagine. Lo storico pone al centro della riflessione il concetto di "ambiente", intravedendo la possibilità di agirvi e di esperirlo "coscientemente" (s.p.). In questo senso, propone la prospettiva del design "demistificatore" della "civiltà tecnologica": "si tratta dunque di spingere il potere alienante all'estremo per

provocare nel fruitore una reazione violenta e liberatoria” (s.p.). La conclusione porta quindi alla definizione del ruolo dell’“ecologia”, fino a lasciar intendere che il design stesso debba diventare forma di ecologia: Argan è colui che sostiene posizioni più nettamente ideologiche nell’indicare i compiti del design. La critica alla società dei consumi, che coincide con il preludio dell’impegno politico di Argan, trova come unica via di uscita, come in Bonsiepe, il rinnovato riconoscimento del ruolo della formazione, una sorta di epilogo della militante fiducia per le possibilità sociali ed educative del design:

Se oggi la situazione del design [...] è critica [...] è perché manca l’apparato di raccordo [...]. E l’apparato di raccordo è la scuola, per il fatto stesso che non può istituirsi una disciplina della progettazione al di fuori dell’organismo che progetta la società [...]. E non soltanto una scuola del design non può essere che una scuola democratica, ma ogni scuola democratica è in definitiva una scuola del design o della progettazione: questo termine avendo, come tutti sanno, significato e valore anche al di fuori del campo specifico della ricerca estetica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARGAN, G. C. (1969). *Urbanistica: spazio e ambiente*. In *Futuribili*, 9-10, 18-25.
- ARGAN G. C. (1970). *Dal design all'ecologia generale*. in *Strutture Ambientali*, 4-5, s.p.
- ARMERIO, M. & BARCA, S. (2004). *Storia dell'ambiente: un'introduzione*. Roma: Carocci.
- BARBIERI MASINI, E. (2012). *Introduzione. Perché pensare al futuro oggi?*. in S. Arnaldi & R. Poli (a cura di), *La previsione sociale* (pp. 13-22). Roma: Carocci.
- BONSIEPE, G. (1971). *Ecologia e Progettazione Industriale*. In *Futuribili*, 39, 25-36.
- BOULDING, K. E. (1966). *Resources development and the Environment; The Economics of the coming Spaceship Earth*. In Jarret, H. (a cura di) *Environmental Quality in a Growing Economy*. Washington: Resources for the Future.
- CARSON, R. (1962). *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin, 1962 (trad. it. *Primavera silenziosa*. Milano: Feltrinelli, 1963).
- CECCATO, S. (1971). *Utopia, futurologia e scienza. L'utopia e l'uomo del futuro*. in. *Argomenti e immagini di design*, II (1), 75.
- COMMONER, B. (1972). *The Closing Circle. Nature, Man and Technology*. New York: Knopf (trad. it. *Il cerchio da chiudere: la natura, l'uomo e la tecnologia*. Milano: Garzanti, 1972).
- LEES-MAFFEI, G. (2009). *The Production-Consumption-Mediation Paradigm*. in *Journal of Design History*, 22(49), 351-376.
- DELLA SETA, R. (2000). *La difesa dell'ambiente in Italia: storia e cultura del movimento ecologista*. Milano: Franco Angeli.
- DUBOS, R. (1970) *Reason Awake. Science for Man*. New York-London: Columbia University.
- GAMBA, C. (2003). *Giulio Carlo Argan. Progetto e oggetto. Scritti sul design*. Milano: Medusa.
- FACIONI, C. (n.d.). *L'esperienza e il contributo italiano ai Futures Studies*. PhD Thesis, "Sapienza" Università di Roma. Dottorato in Metodologia delle Scienze Sociali, XXIII Ciclo.
- FERRARO, P. (1973). *La costruzione del futuro come impegno morale*. Roma: Armando.
- FORMIA, E. (2017). *Mediating an Ecological Awareness in Italy: Shared Visions of Sustainability Between the Environmental Movement and Radical Design Cultures (1970-1976)*. In *Journal of Design History*, 30(2), 192-211.
- FORMIA, E. (2019). *Forms of Human Environment (1970): Italian design responds to the global crisis*. In K. FALLAN (a cura di), *The Culture of Nature in the History of Design* (pp. 189-205). New York: Routledge.
- MALDONADO, T. (1970). *La speranza progettuale: ambiente e società*. Torino: Einaudi.
- MURPHY, E. F. (1967) *Governing Nature*. Chicago: Quadrangle Books.
- MEADOWS, D. H., MEADOWS, D. L., RANDERS, J., & BEHRENS III, W. W. (1972). *The Limits to Growth. A Report for Club of Rome's Project*. New York: Universe Book (trad. it. *I limiti dello sviluppo*. Milano: Edizioni Scientifiche e Tecniche Mondadori, 1972).
- MENDINI, A. (1972). *The End of the World. Brief comment on the Apocalypse*. in *Casabella*, XXXVI (368-369), s.p.
- MEYER, E. H. (1995). *I pionieri dell'ambiente. L'avventura del movimento ecologista italiano: cento anni di storia*. Milano: Carabà.
- NEBBIA, G. (1968). *Il mondo ha sete*. In *Futuribili*, 4, 88-94.
- NEBBIA, G. (2009). *Mi ricordo di Aurelio*. In L. Piccioni, (a cura di), (2014), *Giorgio Nebbia. Scritti di storia dell'ambiente e dell'ambientalismo 1970-2013* (p. 358). In *I Quaderni di Altronevecento*, 4.
- NEBBIA, G. (2012). *Persone: Pietro Ferraro (1908-1974)*. in *Futuri Possibili*. <http://futuri-possibili.blogspot.com/2012/02/persone-pietro-ferraro.html>
- PACCINO, D. (1972). *L'imbroglione ecologico: l'ideologia della natura*. Torino: Einaudi.
- PECCEI, A. (1969). *The chasm ahead*. London: Collier-Macmillan (trad. it. *Verso l'abisso*. Milano: Etas Kompass, 1970).
- PEDROTTI, F. (a cura di). (2000). *Il movimento italiano per la protezione della natura: 1948-1998*. Camerino: Università degli Studi.
- PENIN, L. (2022). *The Disobedience of Design: Gui Bonsiepe*. New York: Bloomsbury.
- PICCIONI, L. (1999). *Il volto amato della Patria. Il primo movimento per la protezione della natura in Italia, 1880-1934*. Camerino: Università degli Studi.
- PICCIONI, L., & NEBBIA, G. (2011). *I limiti dello sviluppo in Italia. Cronache di un dibattito 1971-74*. In *I Quaderni di Altronevecento*, 1.
- PICCIONI, L. (a cura di). (2014). *Giorgio Nebbia. Scritti di storia dell'ambiente e dell'ambientalismo 1970-2013*. In *I Quaderni di Altronevecento*, 4.
- Piccioni, L. (2016). *Su giorgio Nebbia, o "dell'ambientalismo che vorremmo continuare a incarnare"*. Greenreport. it. <https://greenreport.it/rubriche/giorgio-nebbia-dellambientalismo-vorremmo-continuare-incarnare-2/>
- POETA, E. (2015). *Il futuro è sempre esistito: Perché negli anni '60 a Trapani avevano previsto che avremmo fatto tutto (o quasi) con il telefono*. Alessandria: Edizioni Falsopiano.
- PRETI, L. (1970). *Editoriale. In Strutture Ambientali*, 1, s.p.
- PAUL SHEPARD, P. & MCKINLEY, D. (1969). *The Subversive Science. Essays towards an ecology of man*. Boston: Houghton Mifflin Company.

NOTE

- ¹ Alla morte di Ferraro nel 1974, la rivista cessa per lungo tempo le pubblicazioni e riprende nel 1994, grazie all'iniziativa di Alberto Gasparini.
- ² Biennale si tiene in un'area di 5.000 mq nel quartiere fieristico di Rimini (progetto espositivo di Kuniko Watanuki e Renzo Sancisi).

L'Apocalisse a Disneyland.

Il design e la sfida ecologica nell'IDCA*

ELENA DELLAPIANA

Politecnico di Torino
elena.dellapiana@polito.it
Orcid ID: 0000-0002-2447-0491

RAMON RISPOLI

Università di Napoli Federico II
ernestoramon.rispoli@unina.it
Orcid ID: 0000-0002-3505-9147

Nata nel 1951 su iniziativa dell'industriale e filantropo Walter Paepcke, la IDCA (International Design Conference at Aspen) ha rappresentato indubbiamente un osservatorio privilegiato sulla cultura del design per tutta la seconda metà del Novecento, non solo in ambito nordamericano. Nonostante le intenzioni iniziali di Paepcke fossero dichiaratamente business-led (Allen 1983) – creare un'occasione di incontro annuale tra il mondo dell'impresa e quello del design nei suoi vari ambiti di applicazione – le questioni relative alla responsabilità ecologica e sociale del progetto non tardarono ad emergere, in particolare dalla seconda metà degli anni Sessanta in poi.

Nell'edizione del 1965, intitolata "The New World", il chair George Nelson fece qualche passo in avanti nella considerazione dei temi ambientali; in "Order and Disorder" (1967) il j'accuse dell'architetto Alfred Caldwell allo stile di vita moderno tacciato di "avvelenare il pianeta e renderlo incompatibile con la vita" ebbe un grande impatto sulla stampa e, molto presumibilmente, su Victor Papanek presente tra il pubblico.

L'IDCA "The Rest of our Lives" del 1969 – poco dopo la costituzione del Club di Roma, e proprio nell'anno in cui Buckminster Fuller pubblicava il suo Operating Manual for Spaceship Earth – assunse toni più preoccupati, anche e soprattutto per la coscienza sempre più chiara dell'entità delle sfide a cui dover far fronte. Per finire, la controversa edizione del 1970, intitolata proprio "Environment by Design", vide l'attacco aperto all'élite degli organizzatori da parte di studenti, ambientalisti ed esponenti della sinistra radicale: la coscienza ecologica non era più percepita come una premessa comune, ma come vero e proprio terreno di scontro ideologico e politico.

Incentrandosi prevalentemente su fonti primarie dall'archivio IDCA del Getty Research Institute di Los Angeles, questo contributo si propone di gettar luce sul modo in cui le conferenze di Aspen contribuirono ad alimentare la riflessione sul rapporto tra pensiero ecologico e design in anni che, a tale riguardo, risultano cruciali.

PAROLE CHIAVE

design, coscienza ecologica, ambiente, IDCA, anni sessanta

KEYWORDS

design, ecological awareness, environment, IDCA; sixties

Born in 1951 on the initiative of the industrialist and philanthropist Walter Paepcke, the IDCA (International Design Conference at Aspen) represented by all means a privileged observatory on the culture of design throughout the second half of the twentieth century, not only in North America.

Although Paepcke's initial intentions were openly business-led – an annual meeting between the world of business and the one of design, in its various fields of application – the issues related to design's ecological and social responsibility did not take long to emerge, especially from the Mid 1960s onwards.

In the 1965 edition, entitled "The New World", the chairman George Nelson took some steps forward in considering environmental issues; in "Order and Disorder" (1967) architect Alfred Caldwell's criticism of modern lifestyle, accused of "poisoning the planet and making it incompatible with life", had a great impact on the press and, quite presumably, on Victor Papanek sitting in the audience.

The IDCA "The Rest of our Lives" of 1969 – shortly after the foundation of the Club of Rome, and while Buckminster Fuller was publishing his Operating Manual for Spaceship Earth – took on more concerned tones, mostly for the increasingly clear awareness of the extent of the challenges to be face up to. Finally, the controversial 1970 edition, entitled "Environment by Design", an open attack on the organizers' elite was launched by students, environmentalists and exponents of the radical left: ecological awareness was no longer perceived as a common premise, but as a field of outright ideological and political confrontation.

Based mainly on primary sources from the IDCA archive held by the Getty Research Institute in Los Angeles, this contribution aims to shed light upon the way in which the Aspen conferences fostered the reflection on the relationship between ecological thought and design in those crucial years.

** Il saggio è frutto di un continuo scambio tra gli autori; in particolare si devono a Elena Dellapiana i paragrafi 1 e 3, a Ramon Rispoli il paragrafo 2.*

1. Avvicinamento

Nate nel 1951 su iniziativa dell'industriale e filantropo Walter Paepcke, le IDCA (International Design Conference at Aspen) rappresentano indubbiamente – anche e soprattutto per la loro vocazione marcatamente interdisciplinare – un osservatorio privilegiato sulla cultura del design per tutta la seconda metà del Novecento, non solo in ambito nordamericano. In qualche modo

contrariamente alle premesse, con l'eccezione di Paepcke e di pochi altri nelle prime edizioni, il gruppo a guida della conferenza proveniva tutto dal campo del design; e anche nel corso degli anni a seguire la partecipazione dei leader aziendali non mutò in maniera significativa. Con il procedere delle edizioni, i tentativi di migliorare il dialogo tra i designers e i loro committenti – scopo iniziale chiaramente esplicitato da Paepcke – furono definitivamente abbandonati e la conferenza, di contro, ampliò il suo raggio d'azione, per aprirsi a una gamma di argomenti sempre più vasta, argomenti che il gruppo dirigente riteneva toccassero in qualche modo il design (Twemlow, 2009, p. 27).

In questo quadro, sempre più ibrido, le questioni relative alla responsabilità ecologica e sociale del progetto non tardarono ad emergere, diventando centrali nella seconda metà degli anni Sessanta.

I motivi della crescente e per certi versi precoce sensibilità ambientale in ambito nordamericano sono da ricercarsi in una serie di motivi non tutti interni al mondo del progetto, che continuerà comunque a mantenersi saldamente al centro dei dibattiti che si svolgeranno tra le montagne del Colorado.

Molte iniziative, puntuali e locali e spesso prive di connessioni reciproche, si contano fin dagli anni Dieci del secolo: azioni di salvaguardia di porzioni di territorio, creazione di riserve naturali di iniziativa locale; e poi studi di impianto scientifico e letterario sulla scorta del Trascendentalismo di Emerson e Whitman (Buell, 2006), che avvistano segnali di allarme sulla salute dell'ambiente, come nel caso dei lavori di Aldo Leopold negli anni immediatamente precedenti il secondo conflitto mondiale (Brown & Carmony, 1990). È però l'onda lunga della guerra fredda a muovere ricerche e coscienze negli USA, in sincronia con il primo decennio di attività delle IDCA. Notissimo è il libro della biologa e zoologa Rachel Carson, *Silent Spring* (1962), che, a partire da una indagine nata in seno a organismi governativi sugli effetti dell'uso del DDT, diviene un campanello di allarme generale, soprattutto dopo che le sue ricerche vengono avvalorate da una contro-indagine commissionata dal presidente Kennedy in risposta alle proteste della lobby delle industrie chimiche. Quasi contemporaneo è lo studio, per certi versi simile, di Stewart Udall, di cui si dirà in quanto coinvolto nelle IDCA. Proprio nell'edizione del 1962 del congresso di Aspen, *Environment* fa la sua comparsa, ma, come si vedrà, il tema è affrontato dai progettisti in modo molto distante dalle considerazioni prodromicamente ambientaliste formulate dai tecnici e dai politici, persino nella maniera di interpretare il significato del termine.

I segnali "dall'interno" delle istituzioni sortiscono comunque qualche risultato. Nel 1963, su pressione del senatore Gaylord Nelson, Kennedy compie un giro di conferenze dedicate ai temi ambientali: undici Stati per cinque giorni dedicati alla tutela ambientale. Dopo l'assassinio del Presidente suo fratello

Robert, candidato a sua volta alle elezioni presidenziali, sottolinea - nel notissimo discorso pronunciato il 18 marzo del 1968 presso l'università del Kansas, solo un paio di mesi prima che una pallottola raggiunga anche lui - la necessità politica di smettere di considerare in via esclusiva il prodotto interno lordo come unico indicatore dello stato di salute della nazione: "Non possiamo misurare lo spirito nazionale sulla base dell'indice Dow-Jones, nè i successi del paese sulla base del Prodotto Interno Lordo. Il PIL comprende anche l'inquinamento dell'aria e la pubblicità delle sigarette, e le ambulanze per sgombrare le nostre autostrade dalle carneficine dei fine-settimana" (Kennedy, 1968, cit. in Gusmeroli, 2022, p. 21). Alla sua agenda politica - interrotta drammaticamente - si affiancano la robusta azione di sensibilizzazione proseguita da Nelson e diversi atti legislativi in risposta alla forte richiesta di regolamentazione degli agenti inquinanti emersa a seguito di una serie di disastri ambientali, come la fuoriuscita di petrolio nel mare di fronte a Santa Barbara e l'"incendio" del fiume Cuyahoga a Cleveland (Clarke & Hemphill, 2002). Nel 1969 il Congresso approva così il National Environment Policy Act (NEPA) - diventato legge l'anno seguente sotto la presidenza Nixon - che costituisce il nuovo Ente per la Protezione Ambientale (EPA) e rende obbligatoria una "dichiarazione di impatto ambientale" (Environmental Impact Assessment) per ogni progetto federale che possa causare danni al pianeta (Bass, Herson & Bogdan, 2001).

Parallelamente agli approcci tecnici e istituzionali, l'ambiente naturale, la sua *wilderness*, lo stretto legame tra specie accolte nella biosfera e la necessità di preservarla sono un corollario di grande impatto nelle diverse sfaccettature della controcultura giovanile e nei suoi leader, da Timothy Leary a Malcolm X, al biologo "eco-socialista" Barry Commoner, punto di riferimento in ambito ecologista del movimento dei giovani contestatori (Commoner, 1971). Il punto di contatto tra gli orientamenti *green* del mondo controculturale e le traiettorie del prodotto si concretizza quando, nel 1968, si avvia la pubblicazione di *The Whole Earth Catalog*, rivista fondata da Stewart Brand e uscita fino al 1971 (Fig. 1), che raccoglie in una sorta di repertorio per la vendita tutti i migliori prodotti per la conduzione di uno stile di vita sostenibile. La sua funzione però non si esaurisce nel fornire una lista di prodotti, di per sé un servizio all'avanguardia: l'obiettivo del *Catalog* è infatti quello di coniugare conoscenza pratica e sapere teorico, divulgando teorie e informazioni relative alla sostenibilità (Kirk, 2007). Brand, che dal 1965 aveva sviluppato un interesse per la "questione" dei nativi americani nel gruppo che faceva capo a Udall (ibid., p. 38), intercetta negli anni di pubblicazione della sua creatura anche alcuni dei protagonisti delle edizioni della IDCA maggiormente dedicate ai temi ambientali: Udall appunto, e poi Buckminster Fuller, onnipresente nelle pagine della

rivista, Moshe Safdie - che con Fuller e Soleri viene ritenuto uno dei pochi progettisti impegnati nel creare realtà alternative mediante il design e l'innovazione tecnologica (ibid., p. 58)¹ - Herman Kahn (ibid., pp. 167-168) e altri. L'idea che il progetto - condiviso - sia uno dei pilastri delle azioni promosse dalla rivista è parte della sua *mission* espressa fin dai primi numeri: "trovare la propria ispirazione, dare forma al proprio ambiente e condividere quest'avventura con chiunque fosse interessato a farlo" (*Whole Earth Catalog*, 1969).

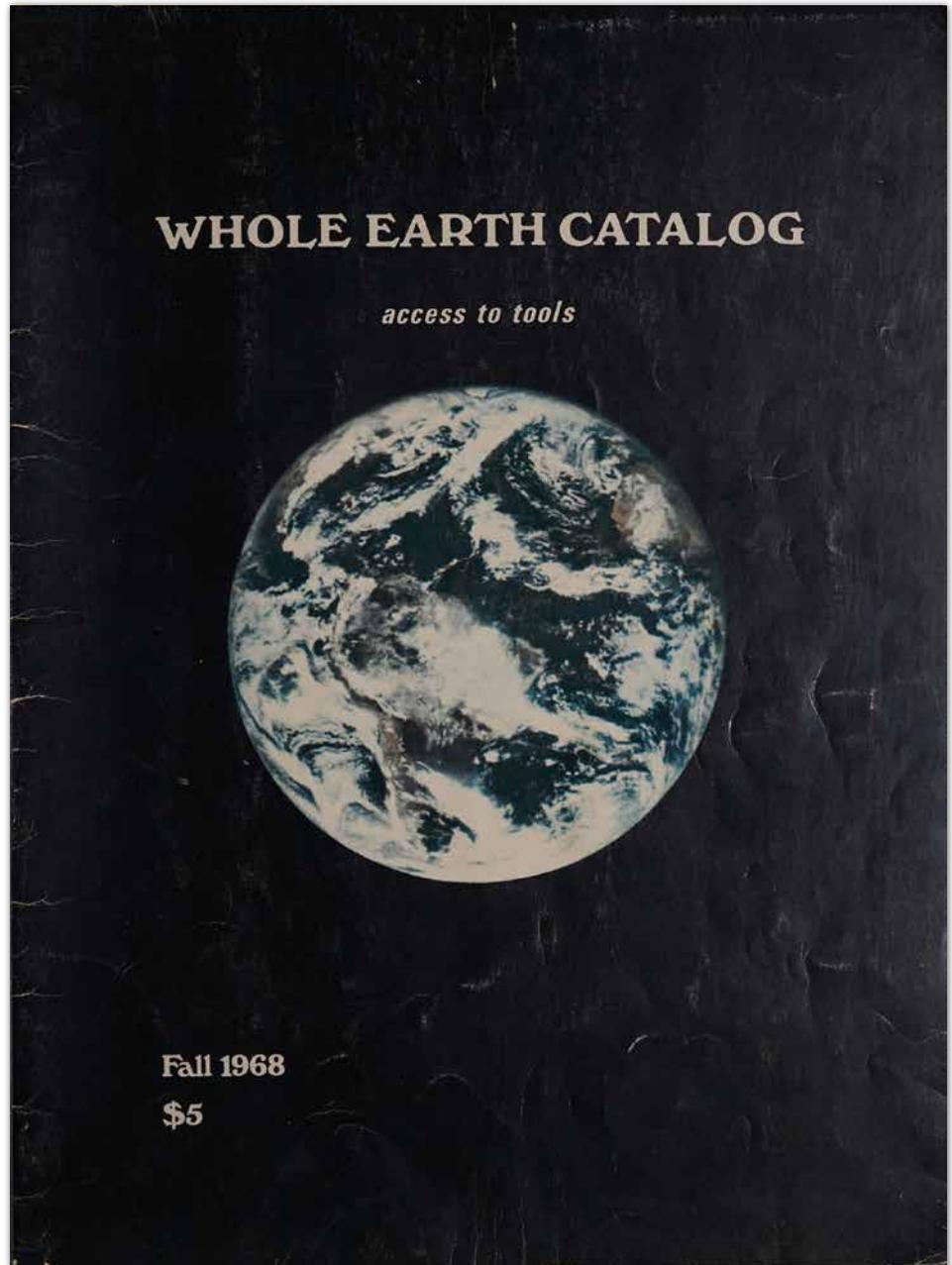


Fig. 1 — Copertina del primo
"Whole Earth Catalog"
dell' autunno del 1968

I grandi assenti nei *Whole Earth Catalogues* sono i teorici, progettisti e gruppi europei, presenti da sempre numerosi ad Aspen (Dellapiana & Rispoli, 2021; Dellapiana 2022, pp. 272-289), e, nel caso del discorso sull'ecologia, spesso legati a robuste appartenenze marxiste, orientati a un dibattito teorico e distante dalla pur sfumata adesione all'idea di produzione seriale - alternativa -che sottende gli interessi di Brand.²

Altro episodio che corre in parallelo e si incrocia, mediante i suoi protagonisti, sia con la pubblicazione dei *Catalogue* sia con le IDCA, è l'*Earth Day*³, giornata che vede la sua prima edizione il 22 aprile del 1970, quando circa ventidue milioni di cittadini celebrano la giornata di divulgazione e sensibilizzazione sui temi della sostenibilità ambientale: si tratta del punto di arrivo del lungo processo avviato quasi dieci anni prima dalle già citate azioni promosse dal senatore Gaylord Nelson. La manifestazione è di grande risonanza anche mediatica, diviene globale nel 1990 e pare essere lo spazio di incontro di movimenti dal basso, (l'agenda proposta da Nelson prevede la formula "*in any way they want*"), azioni istituzionali e ricerche tecnico-scientifiche, il tutto "depurato" da implicazioni politiche, in una versione *polite* e immensamente più condivisa della turbolenta edizione delle IDCA, dello stesso anno.

2. Voci da Aspen: l'ambiente nell'IDCA

La parola "Environment" fa la sua prima comparsa ad Aspen nel 1962, proprio come titolo della conferenza di quell'anno. Le questioni ecologiche hanno però contorni ancora troppo sfumati e il termine è un significante ancora troppo ampio, che include l'ambiente naturale ma anche - e soprattutto - quello costruito, tema della maggior parte dei contributi. Arthur Drexler, in quegli anni già direttore del Dipartimento di Architettura e Design del MoMA, parla di "perfezionare la terra" come compito principale del progetto (Reyner Banham Papers, 1962, pp. 53)⁴ ma l'idea di perfezionamento qui non ha nulla a che vedere con l'ecologia: Drexler si riferisce piuttosto alla questione - squisitamente formale - di un'architettura capace di inserirsi nel suo contesto in maniera il più possibile organica invece di "posarsi" semplicemente su di esso. L'unico riferimento veramente degno di nota alle questioni ambientali è quello di Harrison Scott Brown, geochimico del California Institute of Technology e attivista politico per il disarmo nucleare e a favore della conservazione delle risorse naturali. Per sottolineare la portata sempre più ampia delle trasformazioni antropogeniche che investono il pianeta già in quegli anni - così come l'importanza e l'urgenza di farvi fronte - Brown usa l'immagine sorprendentemente attuale dell'essere umano come vera e propria "forza geologica che sta modificando il suo ambiente" (ibid., p. 7) anticipando di vent'anni l'idea di Antropocene.⁵ Ma Brown è lontano dal mondo del design,

e la sua voce fuori dal coro: l'attenzione dei relatori di Aspen è per lo più rivolta all'ambiente progettato, realizzato e vissuto dagli umani, in *primis* naturalmente la città.

Qualcosa in tal senso sembra cambiare nell'edizione del 1965, intitolata "The New World" (Fig. 2). L'obiettivo del chair George Nelson - come esplicita nel *conference statement* iniziale - è riflettere su come il design possa contribuire a ridare forma a un mondo le cui trasformazioni sembravano già procedere a un ritmo quasi incontrollabile:

il titolo *The New World* è stato scelto per sottolineare un fatto di cui tutti sono consapevoli - che l'accumularsi di cambiamenti dall'ultima guerra in poi è stato così rapido e così massiccio che sembra corretto descrivere il mondo della metà degli anni Sessanta come 'nuovo'. [...] Da qualunque punto di vista si esamini il mondo attuale, questa massiccia trasformazione è evidente. La Bomba ha reso obsolete le tradizionali configurazioni di guerra. Il rapido sviluppo dell'energia nucleare sta cambiando il quadro tradizionale delle concentrazioni energetiche. [...] L'idea di pianificazione, in tutti gli ambiti, si sta trasformando da sogno di visionari ben intenzionati a necessità. Spostamenti demografici, [...] reti autostradali e rinnovamento urbano stanno rapidamente alterando l'immagine fisica di questo paese e di altri. I progetti di ingegneria stanno iniziando ad avvicinarsi alla scala del 'rimodellamento planetario'. [...] Paura e speranza si alternano di giorno in giorno. Non passa un giorno che non ci venga ricordato che il 1984 è già ora (IDCA Records, 1965a).

Evidenziando come la prospettiva dell'IDCA si fosse spostata lentamente, nel corso degli anni, da questioni di ambito prettamente disciplinare ad argomenti di portata molto più ampia - e come questo mutamento avesse interessato anche le competenze stesse dei designer - Nelson chiama a raccolta intellettuali qualificati di vari ambiti del sapere, con l'obiettivo "trattare alcuni degli aspetti principali di un mondo in cui il problema di tutti è non perdere l'equilibrio" (ibid.): in un mondo in così rapida trasformazione "potrebbe non esserci più né spazio né tempo" (ibid.).

Ciononostante, l'ambiente continua ad essere inteso principalmente come *built environment* e l'oggetto principale di preoccupazione nei contributi dei vari relatori non sono tanto le conseguenze ambientali dello sviluppo, ma piuttosto quelle che, in un modo o nell'altro, chiamano direttamente in causa gli umani come esseri individuali o sociali.

The impact of man on man: è questa, ad esempio, l'espressione usata da Philip Hauser, chairman del Dipartimento di Sociologia e direttore del Population Research Center dell'Università di Chicago, che nel suo contributo mette nel

Fig. 2 — Poster dell'IDCA del 1965, des. John Massey (IDCA Records, 1965)

mirino il progressivo sovrappolamento del pianeta. Da parte loro, invece, il socio-economista inglese Robert Theobald e Jan C. Rowan, allora editor di *Progressive Architecture*, criticano apertamente -in perfetta coerenza con le



posizioni ormai consolidate della scuola di Francoforte (Horkheimer & Adorno, 1947) - la visione ingenua della tecnologia come panacea di tutti i

mali: se il primo mette il dito sull'assenza totale di piani di emergenza riguardo all'impatto della tecnologia sulla società (Theobald, 1965), il secondo - intervenuto dal pubblico - mette in questione qualsiasi prospettiva tecno-soluzionista, conscio del fatto che "risolvere dei problemi implica crearne degli altri" ("Designers' 'new world' role to protect human spirit", 1965, p. 4). La questione ambientale sembra non interessare più di tanto neanche all'allora direttore di *Architectural Forum*, Peter Blake, secondo cui il problema principale è la mancanza di coerenza e organicità nella città contemporanea, mentre l'industriale anglo-tedesco Philip Rosenthal arriva persino a sottovalutare, almeno in una qualche misura, il problema dei rifiuti: "ci sentiamo male per il fatto di buttare un quotidiano o ciò che rimane di un hot dog in un parco, ma non per il cemento e per gli altri tipi di spazzatura indistruttibile di cui riempiamo la città e il paese" (IDCA Records, 1965b, p. 51).

L'unico contributo - e per la verità il più autorevole, almeno in termini di peso istituzionale - che mette al centro l'ecologia è quello del già citato Stewart Udall, allora Segretario dell'interno dell'amministrazione Johnson, figura chiave dell'ambientalismo nordamericano sia come autore - il suo *The Quiet Crisis* (Udall, 1963) fa il paio con *Silent Spring* di Carson pubblicato un anno prima - sia come politico, con leggi a difesa dell'ambiente e la costituzione di quattro parchi nazionali. Al pubblico di Aspen Udall parla della necessità di adottare una prospettiva integrata, capace di superare qualsiasi separazione tra ciò che è realizzato dall'essere umano - unica preoccupazione di progettisti e designers, a suo parere - e ciò che si considera "natura", unica preoccupazione dei movimenti conservazionisti; non manca poi di citare il presidente Johnson, che poco prima in un intervento al Congresso aveva parlato del design, delle bellezze naturali e della nascita un 'nuovo conservazionismo' (IDCA Records, 1965b, p. 3).

Le parole di Udall non sembrano però far breccia nell'*establishment* dell'IDCA, che continua con il suo approccio decisamente umanista, se non antropocentrico, al design e alla tecnologia. L' "uomo" è ancora chiaramente al centro dell'edizione del 1966, "Sources and resources" - che vede presenti tra gli altri Tomás Maldonado, Henry Dreyfuss e Leo Lionni - e in quella successiva, "Order and Disorder", a cui partecipano anche Max Bill, Christopher Alexander e Moshe Safdie. (Fig. 3).

Nel 1967, in realtà, un intervento tutto centrato sulla questione ambientale c'è, ed ha peraltro forte ripercussione sugli organi di stampa e sull'opinione pubblica: si tratta del *j'accuse* allo stile di vita moderno lanciato dall'architetto paesaggista Alfred Caldwell, che certamente non lascia indifferente nemmeno Victor Papanek, presente tra il pubblico di Aspen per la seconda volta dopo il 1956 (IDCA Records, 1967a).



Fig. 3 — Poster dell'IDCA del 1967, des. Robert Miles Runyan (IDCA Records, 1967).

Prendendo apertamente le distanze da chi interpreta l'idea di ordine come re-tagging del pensiero conservatore e freno all'emancipazione sia individuale che collettiva, Caldwell evidenzia prima di tutto alcuni dei modi in cui il "disordine" si manifesta alla scala urbana, con le relative conseguenze: al di là degli incidenti stradali - che provocano "più morti e feriti della guerra, e la cosa più grave è che nessuno pensa sia strano" (IDCA Records, 1967b) - le grandi città sono strette nella morsa letale dello smog, tanto che "nelle giornate di particolare inquinamento atmosferico si consiglia con grande serenità agli abitanti di New York di restare nelle proprie case, come se l'aria avvelenata facesse parte dell'ordine naturale delle cose".

Lo stesso vale per Los Angeles, "la Baghdad americana: la città delle belle donne con gli occhi irritati dallo smog" (ibid.). E se questa era la situazione delle grandi metropoli, al loro esterno le cose non vanno di certo meglio:

Il decentramento delle industrie, incontrollato e caotico, sta ora coprendo l'intero territorio di fumi e esalazioni. Proprio come l'aria è avvelenata, lo sono anche le acque. Il lago Erie è ora un pozzo nero industriale, in cui letteralmente non ci sono più pesci; il lago Michigan potrebbe presto essere lo stesso. [...] Ogni anno il nostro paese utilizza 700 milioni di tonnellate di pesticidi e prodotti chimici per l'agricoltura di 45.000 tipi diversi, volume che dovrebbe aumentare di dieci volte nei prossimi 20 anni. Molte di queste sostanze chimiche possono persistere per sempre nell'ambiente, costruendo una catena sintetica di morte [...]. Tracce di DDT sono state trovate nei corpi dei pinguini dell'Antartide e in quelli delle renne e nelle foche dell'Alaska. [...] L'uomo moderno sta avvelenando il pianeta rendendolo inadatto alla vita, compresa la sua. La bomba all'idrogeno e il suo possibile scoppio sono ormai un anti-climax: ci stiamo avvelenando in ogni caso, non è necessaria la bomba (ibid.)

Lo scenario inquietante tratteggiato da Caldwell ha grande eco sulla stampa non solo locale ma anche in altre zone del paese, dal Massachusetts alla California. Il suo tono censorio, che in alcuni passaggi sfocia in aperto moralismo - "questa è l'età distruttiva, l'età permissiva: tutto va bene. Gli dèi guardano in basso e non sorridono" (IDCA Records, 1967b) - è oggetto di sarcasmo sulle pagine di *Architectural Forum*: "un'orazione 'da fuoco e zolfo' contro il Peccato, quella del professor Alfred Caldwell (e Dio contribuiva lanciando fulmini a intervalli regolari). Tutti sembravano opportunamente depressi" (IDCA Records, 1967c). Ma grazie a lui una prima posizione, più che esplicita, su queste questioni emerge anche ad Aspen, e ciò contribuisce a far riconoscere l'assoluta rilevanza del problema dell'*environment* - ora sí, inteso come problema molto più che 'umano' - anche nell'ambito dell'IDCA, come si sarebbe

visto due anni dopo, tra il 1969 e il 1970.

Nell'edizione del 1969, "The Rest of our Lives" (FIG. 4) - che ha luogo un anno dopo la costituzione del Club di Roma, e proprio nell'anno in cui Buckminster Fuller pubblica il suo celebre *Operating Manual for Spaceship Earth* - una riflessione più o meno approfondita sulla questione ecologica è presente in quasi tutti i contributi dei relatori, e i toni sono decisamente più preoccupati che in precedenza, anche per la coscienza sempre più chiara dell'entità delle sfide a cui dover far fronte.



Fig. 4 — Poster dell'IDCA del 1969, des. Tony Palladino (IDCA Records, 1969)

Si registra, innanzitutto, un consenso sempre più ampio sugli effetti negativi e spesso imprevedibili della tecnologia, nel quadro più generale di una presa di distanza ormai esplicita dalla "ragione strumentale" (Horkheimer, 1947; 2013) e dal mito del progresso. Così, ad esempio, George Nelson afferma:

milioni di ingegneri molto ben addestrati e altamente disciplinati stanno costruendo macchine [...] create per produrre veleni attraverso i loro sistemi di scarico. Alcuni di questi veleni sono liquidi e altri sono sotto forma di gas. Uno dei liquidi [...] ha ucciso tutti i pesci in uno dei Grandi Laghi. [...] Un altro, pensato principalmente per l'uso cittadino, è stato esaminato e si è rilevato che, se opportunamente miscelato con l'aria della città, è capace di produrre nervosismo, mal di testa, nausea, cancro ai polmoni, cecità e irritabilità generale (IDCA Records, 1969, p. 6).

Per Nelson il modo per risolvere tutto ciò è un sogno, quasi del tutto inverosimile: una grandiosa operazione di design a scala planetaria capace di "rendere

il nostro pianeta un giardino” o ancora meglio - riprendendo l'immagine full-eriana appena proposta ed evidentemente già popolare⁶ - “una piccola e graziosa astronave rotonda nello spazio” (ibid., p. 11).

In maniera analoga si pronuncia Anthony Wiener, ritenuto il padre della cibernetica che con lui fa il suo ingresso ad Aspen, e autore due anni prima, insieme a Herman Kahn, di *The Year 2000* (Wiener & Kahn, 1967), una sorta di speculazione scientifica su quello che sarebbe successo nei tre decenni successivi. Wiener afferma perentoriamente: “Stiamo facendo ogni genere di danni alla nostra ecologia, abbiamo alterato i sistemi di supporto vitale dell'astronave Terra in modi che non comprendiamo nemmeno” (ivi, p. 27). E per lui il problema più grave è proprio l'incapacità degli umani di concepire l'ambiente nella sua natura di sistema complesso: “non sappiamo cos'è il sistema, come funziona, con cosa stiamo scherzando, eppure ci stiamo scherzando in modi molto drammatici” (ivi, p. 28).

Contro il mito del progresso si scaglia esplicitamente il celebre sociologo e filosofo Dwight MacDonal, riprendendo alcuni passi dei dieci emendamenti alla costituzione degli Stati Uniti che un anno prima aveva provocatoriamente proposto in un articolo sulla rivista *Esquire* (MacDonal, 1968): “dovrebbe essere istituita una commissione nazionale della memoria la cui funzione sarà del tutto negativa: *rallentare il progresso del progresso*”, perché “sta diventando sempre più evidente che stiamo inquinando e distruggendo il nostro ambiente naturale a un ritmo che prima del 2000 [...] produrrà su di noi gli effetti più terribili. Stiamo rendendo il mondo invivibile”, motivo per cui “non dovremmo progredire. Non dovremmo fare nulla” (ivi, p. 52).

In conclusione ha luogo l'intervento più polemico, quello del filosofo e biologo ambientalista francese René Dubos, che paradossalmente scende a difesa del design - sin dal titolo del suo contributo, *The Spirit of Design* - pur essendo tra i più lontani da esso per competenze professionali. Dopo un riferimento retorico al primo allunaggio che sarebbe avvenuto di lì a poco⁷, Dubos afferma che il problema fondamentale continua ad essere, sempre e comunque, quello di assicurare la vita sulla terra, perché “l'uomo non è stato progettato per vivere da nessun'altra parte” (ivi, p. 57), e critica aspramente la maggior parte degli altri relatori per aver messo l'accento sui problemi e sulle criticità che caratterizzano quel periodo piuttosto che sullo spirito costruttivo necessario per farvi fronte, tanto che gli sembrava di non essere in una conferenza di design “ma piuttosto di anti-design”. In un'ottica esplicitamente positivista, design significa per lui “quell'intervento positivo e creativo attraverso il quale gli umani determinano cosa vogliono che sia il mondo” (ibid.); un intervento da condurre però in maniera sistemica, perché sistemica e simbiotica è la relazione tra umani e ambiente. Le critiche più aspre sono dirette a Wiener

e Kahn - con cui pure condivide questa prospettiva sistemica sul mondo - perché il loro libro, pur guardando ambiziosamente al 2000, non tocca a suo parere “neanche uno degli ovvi problemi ambientali che devono essere risolti nell’arco dei prossimi vent’anni” (ivi, p. 59). Le questioni più urgenti per lui non sono quelle che scaturiscono dalle elucubrazioni e le speculazioni del mondo accademico, ma piuttosto quelle che continuano a fare danni incalcolabili nel quotidiano: “ogni giorno 100.000 bambini vengono avvelenati dal piombo presente nelle vernici. Gran parte dei casi di ritardo mentale nelle nostre città deriva probabilmente da qualcosa di così banale come l’avvelenamento da piombo” (ivi, p. 61).

Le polemiche del 1969 sono però poca cosa rispetto a quelle che animano l’edizione successiva. L’IDCA 1970, il cui titolo è proprio “Environment by Design” (Fig. 5), è contraddistinta sin dall’inizio da un clima incandescente e dallo scontro tra posizioni inconciliabili che - come già affermato pochi anni dopo da Banham (1974), e come illustrato più recentemente e in maniera approfondita da Alice Twemlow (2009; 2012) - segna un vero e proprio punto di svolta nella storia degli incontri di Aspen.

Come *chairman* viene scelto William Houseman, in qualità di editor di “The Environment Monthly”, che Eliot Noyes e altri membri del *board* dell’IDCA ritengono una rivista capace di fornire “un ventaglio ampio e un mix interessante di questioni legate all’ambiente” (IDCA Records, 1970b).



Fig. 5 — Poster-sporta dell’IDCA del 1970, des. John Massey (IDCA Records, 1970)

Il *keynote speaker* della conferenza, scelto a sua volta da Houseman, è invece Stewart Udall, già intervenuto cinque anni prima come Segretario degli interni. Nel suo intervento - per molti versi più appassionato e politicamente impegnato del precedente - afferma che le questioni ambientali non possono essere slegate dalle lotte sociali, anche considerando che le prime rivendicazioni ambientaliste erano emerse non nella *countryside*, ma proprio nei quartieri marginali delle grandi città nordamericane (IDCA Records, 1970a, p. 6). Parole che risuonano, peraltro, con ciò che aveva scritto Ada Louise Huxtable sul *New York Times* qualche mese prima: "conservazione dell'ambiente naturale e comunità sono due facce della stessa moneta" (Huxtable, 1969). Un altro intervento di rilievo è quello di Cliff Humphrey, fondatore di Ecology Action, primo centro no-profit per il riciclo di materie in USA nato pochi mesi prima in occasione del primo *Earth Day*. Humphrey, che accompagna il suo contributo con un ampio ventaglio di strumenti visivi - tra cui un cumulo di spazzatura prodotto proprio nei giorni della conferenza, e un'immagine della terra vista dallo spazio tratta dalla copertina del *Whole Earth Catalog* dell'autunno precedente (Twemlow, 2009, p. 34) - parla di metabolismo urbano, di processi circolari e di riuso: tutte strade da percorrere se si vuole davvero garantire la sopravvivenza della specie. Il problema per lui è tutto nel rapporto tra la quantità di persone presenti sul pianeta e la capacità del pianeta stesso di garantirne la vita, motivo per cui a suo parere il titolo più adatto per la conferenza sarebbe stato "Survival by Design [...]: perché oggi è una davvero questione di sopravvivenza" (IDCA records, 1970a, p.48). In ogni caso, e a prescindere del contenuto degli interventi e del loro interesse, il clima è sin dall'inizio tesissimo; ciò anche per un errore di Houseman, reo di aver selezionato un gruppo di relatori fin troppo eterogeneo - da una figura istituzionale come quella di Udall agli attivisti radicali di Ant Farm - il che significa "guaranteed communication failure" (Twemlow, 2012). Durante i sei giorni dell'evento sono diversi gli attacchi lanciati all'*élite* degli organizzatori da parte di studenti, ambientalisti ed esponenti della sinistra radicale; tra gli oggetti principali della contesa - oltre al formato ormai superato della conferenza che, dando tutta la centralità agli interventi dei relatori invitati, lascia poco spazio alla partecipazione e al dibattito - è proprio l'ambiente: lungi dall'essere percepita come una premessa comune, l'ecologia emerge come vero e proprio terreno di scontro ideologico e politico. Come osserva Twemlow,

le proteste di questi gruppi [...] presero di mira la mancanza di impegno politico della conferenza, la sua scarsa comprensione delle pressanti questioni ambientali e il suo formato antiquato e non partecipativo. A loro avviso, il design non

riguardava la promozione del buon gusto o la difesa di valori professionali, ma aveva ripercussioni sociali e in particolare ambientali molto più ampie, in cui i progettisti dovevano riconoscere la propria responsabilità. Per loro il design non riguardava solo oggetti e strutture; lo concepivano piuttosto in termini di sistemi e processi interconnessi, e lo guardavano nel contesto dello sfruttamento delle risorse naturali e della crescita incontrollata della popolazione (Twemlow, 2009, p. 25).

Il gruppo avanguardista di Ant Farm cerca sin da subito di boicottare l'evento perché troppo "integrato" e troppo poco "apocalittico", per dirla con i termini di Eco; qualcosa di simile, peraltro, era già successo alla conferenza annuale dell'AIA (American Institute of Architects) di quello stesso anno a Boston, e alla conferenza "Utopia e/o Rivoluzione" organizzata dal Politecnico di Torino nell'aprile del 1969 (Dellapiana, 2018), in cui il collettivo francese Utopie - presente peraltro anche ad Aspen con alcuni suoi membri - aveva alimentato proteste e disordini. Sempre secondo Banham, l'edizione del 1970 fa emergere una marcata linea di divisione "tra quelli che ritenevano che ci fosse ancora possibilità di azione ragionevole all'interno del 'sistema', e quelli che invece volevano uscirne", e tra i due gruppi "era possibile solo gridare, non dialogare" (Banham, 1974, p. 207). L'inconciliabilità tra queste posizioni traspare chiaramente anche da alcuni passaggi del documentario realizzato durante i giorni dell'evento, e in particolare dai dialoghi tra la *leadership* dell'IDCA, interessata all'ambiente esclusivamente come tema per la conferenza, e i giovani partecipanti, che invece praticano davvero l'ecologia come parte integrante della loro quotidianità (Twemlow, 2009, p. 35).

Il momento *clou* in tal senso è l'ultima sessione della conferenza, che Banham aveva pensato di riorganizzare - anche per rimediare agli errori di Houseman - come una sorta di piattaforma libera per dar voce ai partecipanti scontenti (ivi, p. 36). In quell'occasione viene letto il contributo del "French group", di cui facevano parte tra gli altri il filosofo della sinistra radicale Jean Baudrillard - firmatario del testo - e l'architetto Jean Aubert, entrambi membri, in patria, del gruppo Utopie. Per Baudrillard, convinto marxista, la questione ambientale non è nient'altro che un'ulteriore cortina di fumo ideologica utile al capitalismo per lasciare sullo sfondo, irrisolti, problemi molto più urgenti di natura sociale e (geo)politica: "le relazioni sociali con i loro conflitti e la loro storia sono completamente lasciate da parte a beneficio della Natura, con una canalizzazione di tutte le energie verso una sorta di idealismo da boy-scout, con un ingenuo entusiasmo nei confronti di una natura igienizzata" (IDCA Records, 1970a, p. 84). Peraltro, il paradosso per lui è che questi temi siano oggetto di discussione proprio tra i prati e le montagne di Aspen, "la Disneyland

dell'ambiente e del design [...]: stiamo parlando di Terapie Universali e di Apocalisse e lo stiamo facendo in un ambiente magico come questo". (ivi, p. 85). Qualcosa di molto simile l'aveva già segnalato il giorno prima Cora Walker, unica *speaker* nera alla conferenza, secondo cui la *location* di Aspen era non solo geograficamente, ma anche simbolicamente troppo distante dai veri centri della lotta ambientale, sociale e politica (Twemlow, 2009, p. 37). Una cosa sembra in ogni caso evidente: la questione ecologica non può non essere pensata come questione anche, e prima di tutto, politica.

A conclusione delle tormentate giornate della conferenza gli studenti spingono tutti i partecipanti, organizzatori compresi, a votare le loro "risoluzioni", in cui la lotta a difesa dell'ambiente naturale appare legata a doppio filo ad altre lotte: a quella per il diritto all'aborto, a quella contro la discriminazione dei gruppi sociali più deboli - dai neri agli ispanici e agli omosessuali - e finanche a quella contro l'imperialismo nordamericano nel Sud Est asiatico (IDCA Records, 1970a, p. 82). (Fig. 6).

Come già detto, gli eventi del 1970 segnano una forte discontinuità nella storia dell'IDCA. L'edizione del 1971, dal titolo "Paradox", viene affidata a Richard Farson, Dean del California Institute of the Arts, anche come maniera per far tesoro delle critiche dell'anno precedente: il CIA è una scuola all'avanguardia per il suo approccio pedagogico fondato sulla partecipazione, e Farson sperimenta questi nuovi formati anche ad Aspen (Twemlow, 2009, p. 41).

Continuano in ogni caso ad esserci *keynote speakers*: su tutti Buckminster Fuller e Papanek, allora collaboratore di Farson al CIA, e invitato come relatore proprio nell'anno in cui veniva pubblicata l'edizione americana del suo *Design for the Real World* (Papanek, 1971), che sarebbe diventato negli anni una vera e propria pietra miliare per il design *ecologically concerned*.

3. Conclusioni

La formula alternativa proposta da Humprey, *Survival by Design*, viene curiosamente ripresa - ribaltata specularmente - nel 1972 come titolazione dell'annuale convegno del RIBA, presentato poi al pubblico dei lettori specialisti da un corposo inserto della sua voce ufficiale, "Architectural Design" (Moorcroft, 1972). La virata è nuovamente in chiave tecno-scientifica:

La crisi ambientale non è un problema a cui gli architetti possono pensare solo nel tempo libero o come cittadini interessati alla cosa pubblica. Le decisioni progettuali non riguardano solo l'ambiente interno ed esterno, ma anche l'uso del territorio, il consumo di energia e di materiali e il processo industriale. Gli architetti possono creare o ridurre al minimo i rifiuti o l'inquinamento. Sono parte del problema e devono essere parte della cura⁸



Fig. 6 — Retro del poster-sporta dell'IDCA del 1970 (IDCA Records, 1970)

Ma l'approccio sarà molto diverso sia da quello ideologico dei partecipanti europei ad Aspen - i gruppi *radical* legati alla sfera filosofica⁹ - sia da quello prima antropocentrico e poi tecnocentrico dei colleghi americani. Evocando ancora Dubos, i temi affrontati si concentrano su analisi e azioni che riguardano l'approvvigionamento di cibo, le fonti energetiche, i rifiuti, i consumi, le sostanze dannose per l'uomo e per l'ambiente, le conseguenze dei processi industriali e molto altro. La novità, a echeggiare le istanze del Club di Roma e del rapporto sui limiti dello sviluppo (Meadows, Meadows, Randers & Behrens, 1972), è la considerazione della biosfera e degli effetti delle interferenze umane - in particolare quelle in carico ai progettisti - come un complesso fortemente interconnesso, e le azioni progettuali, per quando puntuali, esito di un approccio che oggi definiremmo sistemico. Ma questa è un'altra storia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALLEN, J. S. (1983). *The Romance of Commerce and Culture. Capitalism, Modernism, and the Chicago-Aspen Crusade for Cultural Reform*. Chicago: University of Chicago Press.
- BANHAM, R. (a cura di). (1974). *The Aspen Papers. Twenty Years of Design Theory from the International Design Conference in Aspen*. Liverpool: Pall Mall Press.
- BASS, R. E., HERSON, A. I. & BOGDAN, K. M. (2001). *The NEPA book*. Point Arena CA: Solano Press.
- BOULDING, K. E. (1966). *The Economics of the Coming Spaceship Earth*. In H. Jarrett (a cura di), *Environmental Quality in a Growing Economy* (pp. 3-14). Baltimore MD: Johns Hopkins Press.
- BROWN, D. E. & CARMONY, N. B. (a cura di). (1990). *Aldo Leopold's Wilderness: Selected Early Writings*. Mechanicsburg: Stackpole Books.
- BUCKMINSTER FULLER, R. (1969). *Operating Manual for Spaceship Earth*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- BUELL, L. (2006). *The American Transcendentalists. Essential Writings*. New York: Modern Library.
- CARSON, R. (1962). *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin.
- CLARKE, K. C. & HEMPHILL, J. J. (2002). *The Santa Barbara Oil Spill, A Retrospective, Yearbook of the Association of Pacific Coast Geographers*, University of Hawai Press, vol. 64, pp. 157-162.
- COLOMINA, B., GALAN, I. G., KOTSIORIS, E., & MEISTER, A.-M. (a cura di). (2022). *Radical Pedagogies*. Cambridge MA: MIT Press.
- COMMONER, B. (1971). *The Closing Circle. Nature, Man and Technology*. New York: Knopf.
- DELLAPIANA, E. & RISPOLI, R. (2021). *Which way to go? Some complicated crossroads facing design culture in Aspen*. In L. Di Lucchio, L. Imbesi, A. Giambattista, V. Malakuczi (a cura di), *Design Culture(s), Cumulus Conference Proceedings Roma 2021, Volume #2* (pp. 4753-4767). Sapienza University of Rome, Cumulus Association, Aalto University.
- DELLAPIANA, E. (2018). *Architettura e/o Rivoluzione up at the Castle. A Self-Convened Conference in Turin (April 25-27 1969)*. Histories of Postwar Architecture, 2, pp. 1-16.
- DELLAPIANA, E. (2022). *Il design e l'invenzione del Made in Italy*. Torino: Einaudi.
- Designers' 'new world' role to protect human spirit (1965). In *Visual Arts Bulletin*, 6(8), pp. 2-5.
- HORKHEIMER, M. (1947). *Eclipse of Reason*. Oxford: Oxford University Press.
- HORKHEIMER, M. (2013). *Critique of Instrumental Reason*. New York-London: Verso Books.
- HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. (1947). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido Verlag.
- HUXTABLE, A. L. (1969, DECEMBER 29). *The Crisis of the Environment*. The New York Times, p. 28.
- GUSMEROLI, F. (2022). *La Crescita infelice*. Roma: Castelvecchi.
- KIRK, A. G. (2007). *Counterculture Green. The Whole Earth Catalog and the American Environmentalism*. Lawrence: KansasUP.
- IDCA RECORDS (1965A). *The New World: Program and Schedules, 1965*. Box 12, folder 8. GRI, Los Angeles.
- IDCA RECORDS (1965B). *IDCA '65 Papers*. Box 12, folder 9. GRI, Los Angeles.
- IDCA RECORDS (1967A). *Order and Disorder: Attendees, 1967*. Box 17, folder 3. GRI, Los Angeles.
- IDCA RECORDS (1967B). *Order and Disorder: Programs, 1967*. Box 17, folder 11. GRI, Los Angeles.
- IDCA RECORDS (1967C). *Order and Disorder: Publicity*. Box 18, folders 5-7. GRI, Los Angeles.
- IDCA RECORDS (1968). *Dialogues Europe/America*. Box 20, folder 1. GRI, Los Angeles.
- IDCA RECORDS (1969). *The rest of our lives. International Conference in Aspen 1969*. Box 24, folder 14. GRI, Los Angeles.
- IDCA RECORDS (1970A). *Environment by Design: Papers*. Box 28, folder 1. GRI, Los Angeles.
- IDCA RECORDS (1970B). *Memo by Eliot Noyes to the IDCA Board of Directors & Advisors to the Board, December 15, 1969*. Box 27, folder 7. GRI, Los Angeles.
- MACDONALD, D. (1968, OCTOBER 1). *The Constitution of the United States needs to be fixed*. Esquire, 142-252.
- MEADOWS, D., MEADOWS, D., RANDERS, J., BEHRENS, W. (1972). *I limiti dello sviluppo: rapporto del System Dynamics Group, Massachusetts Institute of Technology (MIT) per il progetto del Club di Roma sui dilemmi dell'umanità*. Milano: Mondadori.
- MOORCROFT, C. (a cura di). (Luglio 1972). *"Designing for survival"*, inserto dedicato in AD, vol. XLII, pp. 414-445.
- NAVONE, P., ORLANDONI, B. (1974). *Architettura radicale*. Documenti di Casabella.
- PAPANEEK, V. (1971) *Design for the real world. Human Ecology and Social Change*. New York, Thames and Hudson.
- ROLLINS, B., RICHARDS, J., SENIOR, CH., KIENAST, R., & FOX, PH. (1969, June 19). *19th International Design Conference at Aspen*. Aspen News, 15-19.
- SAFDIE, M. (1970). *Beyond Habitat*. Cambridge MA: MIT Press.
- SOLERI, P. (1969). *Arcology: The City in the Image of Man*. Cambridge MA: MIT Press.
- THEOBALD, R. (1965). *New technologies and institutional changes*. In *Visual Arts Bulletin*, 6(8), 6-13.
- TWEMLOW, A. (2009). *I can't talk to you if you say that: an ideological collision at the International Design Conference at Aspen, 1970*. In *Design & Culture*, 1(1), 23-49.
- TWEMLOW, A. (2012). *Guaranteed Communications Failure: Consensus Meets Conflict at the International Design Conference at Aspen, 1970*. In M. Beck (a cura di), *The Aspen Complex* (pp. 110-137). London: Steinberg Press.
- UDALL, S. L. (1963). *The Quiet Crisis*. Holt, New York: Rinehart and Winston.
- Whole Earth Catalog* (1969). n° 1070, Autunno.
- WIENER, A. J. & KAHN, H. (1967). *The Year 2000: A Framework for Speculation on the Next Thirty-Three Years*. Basingstoke: MacMillan.

NOTE

- ¹ Nota è l'utopia realizzata di Paolo Soleri ad Arcosanti, in Arizona (Soleri, 1969); sulle comunità si concentra anche Safdie (1970).
- ² Un'ampia panoramica che dà conto, anche in termini percentuali, degli approcci contro-culturali e delle - rare - declinazioni ecologiste è in B. Colomina, I. G. Galan, E. Kotsioris, A-M. Meister (2022).
- ³ Nato su iniziativa dell'attivista John McConnell, il primo Earth Day ha luogo il 22 aprile 1970: "On April 22, 1970, Earth Day was held, one of the most remarkable happenings in the history of democracy". <https://www.youtube.com/watch?v=WbwC281uzUs&t=20s>.
- ⁴ I papers della conferenza del 1962 non sono conservati nell'archivio dell'IDCA ma in quello personale di Reyner Banham, sempre tra le collezioni del Getty Research Institute di Los Angeles.
- ⁵ Il termine sarà proposto per la prima volta, proprio con questa accezione, dal biologo Eugene Stoermer nei primi anni Ottanta.
- ⁶ Occorre peraltro aggiungere che non si tratta di un'immagine inedita, perché già proposta due anni prima dall'economista Kenneth Boulding nel suo saggio *The Economics of the Coming Spaceship Earth* (1966).
- ⁷ Com'è noto, Armstrong e Aldrin mettono piede per la prima volta sulla luna il 20 luglio 1969.
- ⁸ È il claim del congresso promosso dal RIBA.
- ⁹ Le visioni abbracciate dai gruppi radicali britannici e italiani sono più legate ad approcci rispettivamente progettuali (megastrutture, tecnologia) o decisamente militanti; in entrambi i casi il tema ambientalista è più o meno esplicitamente evitato (Navone & Orlandoni, 1974).

Tomás Maldonado e Victor Papanek. Due alternative per i designer contemporanei

PIERFRANCESCO CALIFANO

Università Iuav di Venezia

pcalifano@iuav.it

Orcid ID: 0000-0002-7489-4516

La questione ambientale è il tema centrale del nostro tempo e su di essa convergono sfide sociali, economiche e politiche. Sebbene il design non sia esente dal confronto con tale orizzonte problematico, il panorama progettuale contemporaneo appare privo di un apparato teorico unitario. In tal senso, può essere utile riflettere sui momenti inaugurali del discorso sul design responsabile per scorgere alternative che rischiarino il dibattito contemporaneo.

Non è raro che uno sguardo retrospettivo accosti i pensieri di due pionieri dell'approccio ecologico, sociale e responsabile al design: Tomás Maldonado e Victor Papanek. Con l'ausilio di documenti inediti (tratti dal Fondo Maldonado, recentemente reso accessibile dalla Fondazione Giangiacomo Feltrinelli) e attraverso la ricostruzione storica e la lettura comparata delle nuove edizioni italiane dei loro classici (La speranza progettuale e Design per il mondo reale), il saggio fa emergere i punti di contatto e le differenze tra due filosofie progettuali che, benché storicamente situate, sono ancora attuali.

The environmental issue is the core topic of our time and social, economic and political challenges converge on it. Although design is not immune from confrontation with this problematic horizon, the contemporary design landscape appears to lack a unified theoretical apparatus. In this sense, it may be useful to reflect on the inaugural moments of the responsible design discourse in order to discern alternatives that undermine the contemporary debate.

It is not uncommon for a retrospective look to juxtapose the thoughts of two pioneers of the ecological, social and responsible approach to design: Tomás Maldonado and Victor Papanek. With the help of previously unpublished documents (taken from the Maldonado Fund, recently made accessible by the Giangiacomo Feltrinelli Foundation) and through the historical reconstruction and comparative reading of the new Italian editions of their classics (La speranza progettuale and Design per il mondo reale), the essay brings out the points of contact and differences between two design philosophies that, although historically situated, are still relevant today.

PAROLE CHIAVE

Tomás Maldonado, Victor Papanek, sostenibilità, design sociale, epistemologia del design

KEYWORDS

Tomás Maldonado, Victor Papanek, sustainability, social design, design epistemology

1. Introduzione

La questione ambientale è il tema centrale del nostro tempo e su di essa convergono sfide sociali, economiche e politiche. Il design non è esente dal confronto con tale orizzonte problematico e già da tempo ha riconfigurato i suoi discorsi e le sue pratiche secondo il “paradigma della sostenibilità”.¹ Un approccio ecologico, sociale e responsabile al design appare oggi l’unico credibile per affrontare le esigenze presenti e future. Eppure, quanto mai prima, il panorama progettuale appare privo di un apparato teorico unitario (Ceschin & Gaziulusoy, 2016; Marseglia, 2022; Petit, 2015).

La centralità che oggi ha assunto la questione ambientale e il disaccordo che spesso caratterizza il dibattito sull’argomento hanno favorito l’emergere di uno sguardo retrospettivo, teso a rintracciare le origini del discorso sulla sostenibilità. È il tentativo di comprendere se le inaugurali proposte teoriche e progettuali possano essere utili a fare chiarezza nel dibattito attuale.

In questa chiave si può interpretare la recente pubblicazione, in Italia, delle nuove edizioni commentate di due libri che, usciti a distanza di pochi mesi nel 1970, sono stati tra quelli che hanno avviato tale discorso: *La speranza progettuale. Ambiente e società* (Feltrinelli, 2022) di Tomás Maldonado e *Design per il mondo reale* (Quodlibet, 2022) di Victor Papanek.²

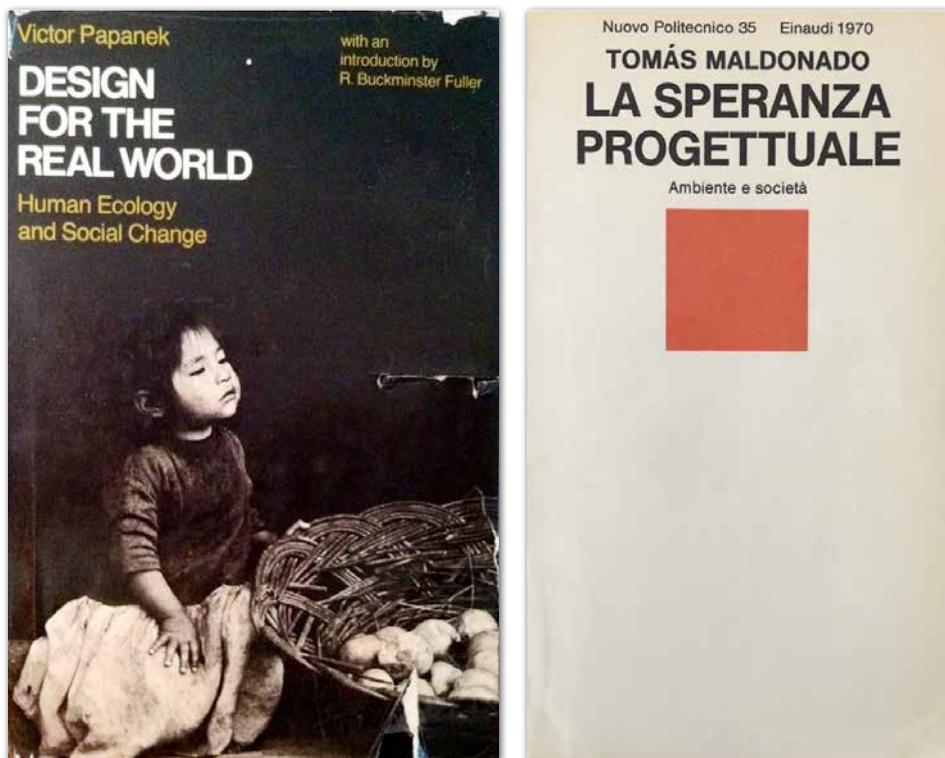


Fig. 1 — Copertine delle prime edizioni di *Design for the real world* (1970) e *La speranza progettuale* (1970)

Non è raro che i libri di Maldonado e Papanek vengano accostati (Manfra, 2021; Quinz, 2022; Rigot & Strayer, 2020; Taylor, 2019; Vial, 2021). È senza dubbio vero che entrambi i libri si confrontano con quel momento di grande fermento che sono stati gli anni sessanta. Un momento in cui matura una coscienza ecologica e in cui la generazione di giovani nati o cresciuti nel secondo dopoguerra mostra la sua insofferenza nei confronti del modello di sviluppo capitalista, portando alla ribalta dell'interesse pubblico nuove istanze sociali e politiche. In questo clima, Maldonado e Papanek hanno il coraggio di riconoscere la complicità dei designer industriali nello sviluppo del degrado ambientale e delle distorsioni della società consumistica. Soprattutto, hanno il merito, quasi rivoluzionario, di intuire che quelle stesse competenze progettuali, se poste in rapporto con altri campi del sapere, possono essere messe al servizio del cambiamento sociale. In altre parole, attraverso la rielaborazione del rapporto tra design, industria e tecnologia, hanno la capacità di ripensare la dialettica tra sistema degli oggetti e sistema dei bisogni, dando priorità alle istanze ambientali e sociali.

Se ci fermassimo a questo sarebbe difficile non dare ragione a Stéphane Vial (2021) quando sostiene che Maldonado e Papanek inaugurano una crisi d'identità del design: una vera e propria crisi morale. Le affinità tra i due sarebbe dunque da ricercare nel fondamentale punto di svolta in cui il design ha acquisito una coscienza critica rispetto al suo ruolo nella società e nel degrado ambientale. Tuttavia, affermare fino in fondo tale vicinanza porta con sé una insostenibile riduzione dell'orizzonte problematico in cui si inserisce il dibattito sulla sostenibilità. A ben vedere, le filosofie progettuali che essi propongono - al di là di una condivisa sensibilità ai temi ambientali e sociali - sono quanto mai distanti e, di fronte alle sfide che oggi la questione ambientale ci sottopone, cogliere tali differenze può rappresentare uno stimolo per il pensiero critico e può chiarire l'attualità e la validità di due alternative progettuali ancora presenti nel dibattito contemporaneo.

2. I "tortuosi itinerari" di *Design per il mondo reale* e de *La speranza progettuale*

Per comprendere le sostanziali differenze tra gli approcci al design di Maldonado e Papanek può essere utile partire dalla genesi dei due libri.³

Una estesa ricostruzione del percorso che ha portato Papanek a scrivere il suo libro-manifesto è stata fatta dalla fondatrice e direttrice della Papanek Foundation Alison J. Clarke. Nel suo *Victor Papanek. Designer for the real world*, Clarke spiega che, dopo una lunga carriera come designer e professore universitario in Nord America, Papanek ottiene la sua consacrazione internazionale in Europa, nella seconda metà degli anni sessanta.

Nel 1966, partecipa per la prima volta al *Jyväskylä Arts Festival*, un festival estivo organizzato a Jyväskylä, in Finlandia. Nato come evento prettamente artistico, a partire dagli anni sessanta il festival inizia a trattare temi culturali più ampi, tra cui il design. Come noto, la cultura progettuale finlandese era all'epoca fortemente influenzata da Alvar Aalto ma proprio in quell'edizione emerge la voce di una nuova generazione di designer che inizia a mettere in discussione i dettami del Movimento Moderno. Più che ad Aalto, i giovani si interessano a un designer americano a loro quasi sconosciuto, Papanek, che parla del rapporto tra design ed etica e che, pochi anni prima, aveva preso una netta posizione rispetto alle rivendicazioni razziali e sociali degli afroamericani, sfidando la presunta universalità del design modernista: "Non tutti i popoli hanno bisogno dello stesso tipo di prodotti e i valori americani contemporanei più convincenti possono essere i peggiori per la Thailandia o addirittura per Harlem" (Papanek, 1963, p. 36).

Mentre anche le riviste non specializzate esaltano la sua attenzione alle esigenze delle persone che vivono condizioni di disagio e la sua influenza nella cultura progettuale finlandese inizia a essere riconosciuta, Papanek nei suoi testi utilizza il design scandinavo come contraltare dialettico al design industriale statunitense. Nel celebre articolo *Northern Lights* (Papanek, 1967), contrappone l'onesta esigenza da cui nasce l'eccellenza del design finlandese con "la superficialità e l'alienazione della cultura delle merci statunitense".

E utilizza un esperimento di design partecipativo organizzato dalla Scandinavian Design Students' Organization (SDO) nel luglio del 1968 per scagliare un duro attacco alla sterilità delle conferenze internazionali di design ed esaltare, di contro, l'attivismo panscandinavo (Clarke, 2021).

Al *Jyväskylä Arts Festival* del 1968 presenta il "Project Ujamah" (Papanek, 2022, p. 118), un televisore a basso costo che può essere assemblato in loco. In questo progetto troviamo tutte le caratteristiche di un buon intervento progettuale che metterà al centro di *Design per il mondo reale*. Innanzitutto c'è la dimensione partecipativa del progetto: la necessità di un televisore che trasmette solo materiale educativo è un'idea suggerita da cittadini africani, che collaborano con il gruppo di sviluppo; c'è poi la dimensione multidisciplinare: per far funzionare questo oggetto bisogna fare appello a ricerche in ambito climatologico, antropologico, elettronico, demografico, linguistico, geologico, sociologico; c'è la dimensione sociale: produrre il dispositivo, che funziona anche nelle più ostiche condizioni climatiche del continente africano, costa solo 9 centesimi; infine, c'è l'utilizzo di tecnologie appropriate, adatte alle condizioni sociali, tecniche e ambientali del luogo in cui compaiono. In breve, "Project Ujamah" rispecchia perfettamente la proposta di Papanek di progettare oggetti etici che si contrappongano ai "giochi per adulti", simbolo della dissolutezza occidentale.

Nell'estate del 1969 viene invitato in Danimarca per condurre un workshop sulla politica e la pedagogia del design, organizzato dalla SDO. Da questi incontri, abbozza uno schema conosciuto come "Copenhagen Flowchart", una visualizzazione grafica che traccia le intersezioni dei rapporti di potere del design, definendo agenti, discipline e attori coinvolti nei processi progettuali. Una mappa mentale personale che diviene presto il fulcro di *Design per il mondo reale* (Papanek, 2022, pp. 345-350) e successivamente il simbolo di un nuovo approccio politico al design, in cui la priorità è data ai bisogni dei molti e alle questioni ecologiche e sociali.

È il giovane designer svedese Per Johansson a incoraggiarlo a trasformare questa serie di appunti in un vero e proprio libro. I giovani scandinavi si impegnano così a trovare un editore e, nel 1970, la casa editrice Albert Bonniers Förlag di Stoccolma decide di pubblicare in svedese *Miljön och miljonerna. Design som tjänst eller förtjänst?*, a cui farà seguito la più celebre traduzione *Design for the Real World. Human Ecology and Social Change* del 1971.

Mentre possiamo dire che il libro di Papanek, benché abbia avuto maggiore successo nella sua edizione americana, è essenzialmente un libro "europeo", curiosamente la stesura de *La speranza progettuale* segue un percorso opposto: benché esca in Italia nel 1970, si può definire un libro "americano".

Come il suo stesso autore ammette nella "Prefazione" del 1970, *La speranza progettuale* doveva essere un trattato sistematico e ambizioso sulle metodologie della progettazione ambientale. Tuttavia, presa coscienza della distanza tra "la relativa maturità di queste sofisticate tecniche e l'assoluta immaturità dei centri decisori" (Maldonado, 2022, p. 15), Maldonado decide di esplorare tale contraddizione. Ne viene fuori un libro stratificato, in cui risuona il concitato contesto politico e culturale dell'epoca, oltre al lungo lavoro che ne ha preceduto la stesura. Due delle tappe più importanti di questo "tortuoso itinerario" vengono chiarite fin dalla "Prefazione": l'Hochschule für Gestaltung di Ulm e la School of Architecture of Princeton University. Almeno un'altra esperienza fondamentale per l'elaborazione del libro viene taciuta: la sua ricerca per la Graham Foundation di Chicago.

Come è noto, in qualità di responsabile del modello formativo della HfG di Ulm, a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta Maldonado sottopone il disegno industriale a un ampliamento dei suoi orizzonti problematici. Per affrontare le nuove urgenze della contemporaneità, sostiene che il disegno industriale debba abbandonare l'alveo della pratica artistica per misurarsi con diversi e più attuali campi del sapere. Alcuni docenti dell'HfG iniziano allora a guardare con curiosità al dibattito che andava sviluppandosi negli Stati Uniti, attraverso cui sono stimolati a superare l'originario dualismo forma-funzione e a rinnovare il design industriale in una pratica sociale e professionale volta

ad assumersi la responsabilità dell'ambiente umano (Califano, 2022).
 Come suggerito da Raimonda Riccini (2022a), uno dei primi agganci ideologici che informa tale svolta è certamente la fondazione, nel 1959, del College of Environmental Design alla Berkeley University, tra i primi istituti in cui tre discipline progettuali (architettura, pianificazione urbana e paesaggio) vengono integrate in un unico contesto didattico.⁴
 Inizia da qui la riflessione che porterà a *La speranza progettuale*. Una rifles-

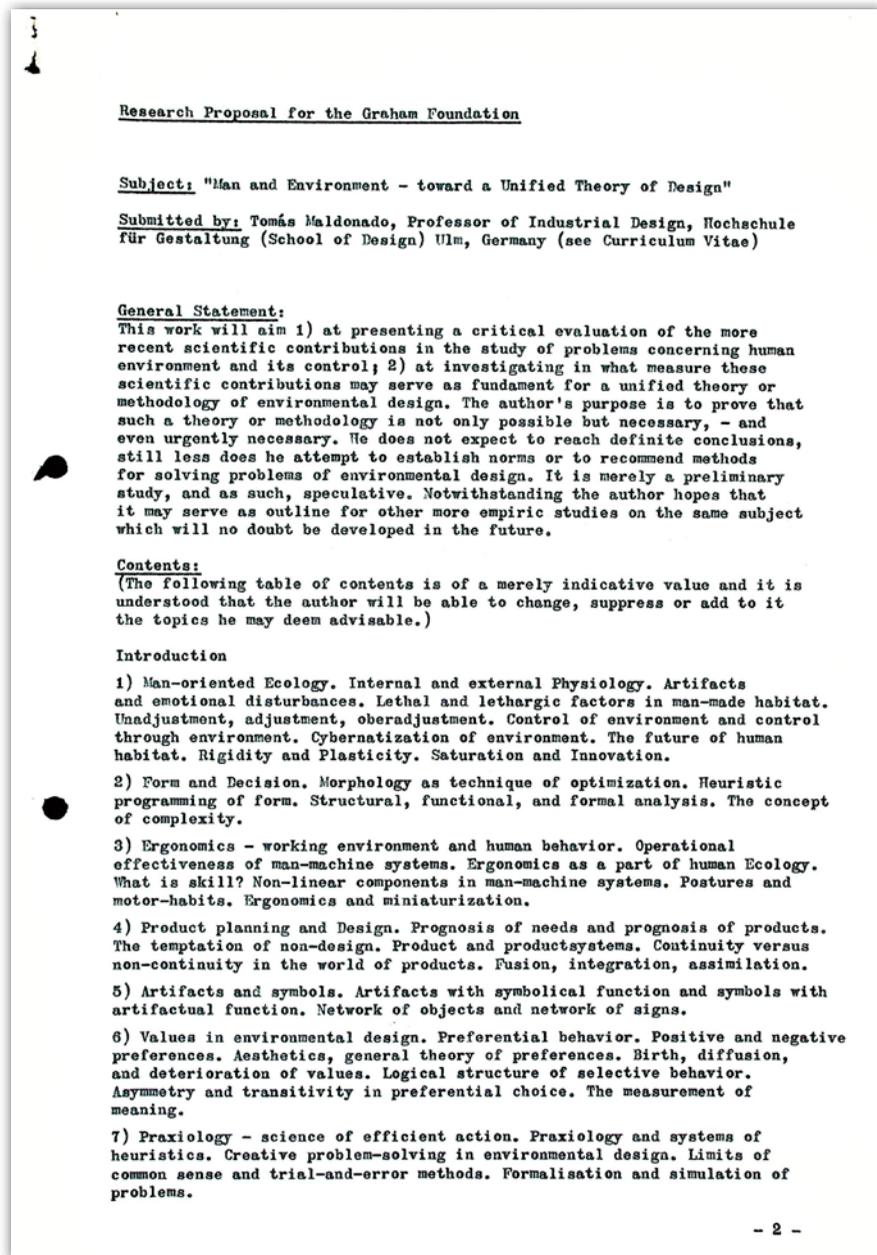


Fig. 2 — Maldonado, *Proposta di ricerca per la Graham Foundation*, 1966. Archivio Tomás Maldonado, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli

sione, va detto, che non tralascia mai di considerare le molte sfide di cui la questione ambientale è foriera. Perché, mentre nel mondo del design e nel dibattito pubblico matura una coscienza ecologica, in Maldonado cresce la consapevolezza che la questione ambientale è strettamente connessa a due temi: i modelli formativi delle scuole di design e lo spazio d'azione del progettista nella società capitalista. Nelle conferenze e negli articoli di quel periodo emerge con chiarezza la disillusione e l'insofferenza di Maldonado nei confronti del ruolo marginale che il designer - talvolta suo malgrado, talaltra per sua pigrizia intellettuale - riveste nella società dei consumi.⁵

Convinto ormai che non siano i singoli oggetti che possono cambiare il mondo, Maldonado oppone a queste tendenze un approccio integrale alla progettazione dell'ambiente umano, che induce a rivedere anche i saperi che possono formare e informare il design.⁶ In quegli anni aumentano anche i suoi contatti con gli Stati Uniti. Robert Geddes, decano della School of Architecture of Princeton University, lo invita a tenere una lecture agli inizi del 1966.

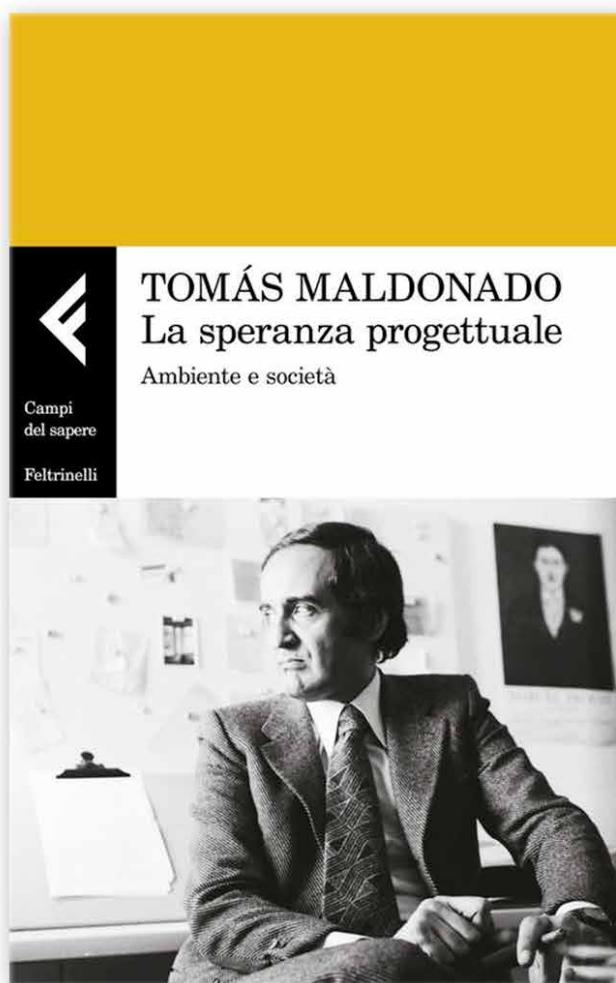
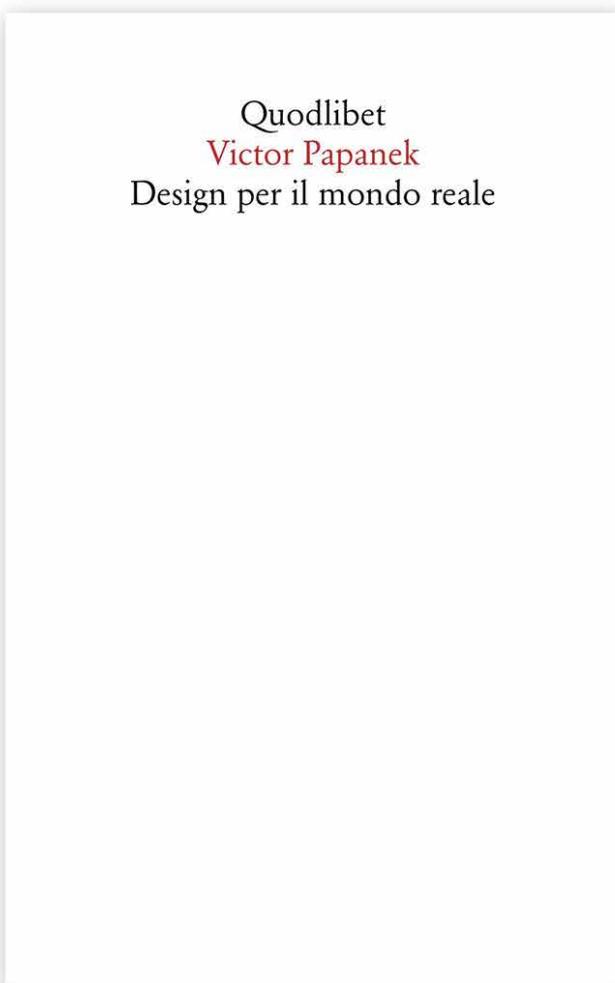
Il 5 gennaio, Maldonado espone le sue riflessioni nella conferenza *How to fight complacency in design education*, ancora oggi uno dei suoi interventi pubblici più citati. Nasce una doppia infatuazione. Il giovane gruppo di docenti e studenti formatosi intorno alla figura di Geddes si appassiona alle teorie di Maldonado sul rapporto tra pedagogia del design e questione ambientale; Maldonado è affascinato dal "carattere aperto e progressista" della scuola e dalla informalità dei docenti (Maldonado, 1966a). Pertanto, accetta la richiesta di Geddes di diventare Visiting Professor della scuola, ruolo che rivestirà dal 1966 al 1970. Durante questo periodo conosce John D. Entenza, direttore della Graham Foundation di Chicago, che nel 1966 lo invita a diventare Fellow for "Advanced Studies in the Fine Arts". Con l'accordo di pubblicare un libro, Maldonado propone come argomento della sua ricerca "Man and Environment. Toward a Unified Theory of Design".

L'abstract della ricerca dimostra che si tratta del progetto originario de *La speranza progettuale* e i temi trattati troveranno, con gradi di approfondimento diversi, spazio nel suo libro del 1970 (Maldonado, 1966b). Benché la fisionomia del libro cambi radicalmente, una traccia del suo progetto precedente rimane nel sottotitolo "Ambiente e società". Ma *La speranza progettuale* è un libro diverso, la cui verve polemica nei confronti delle politiche ecologiche degli Stati Uniti potrebbe mettere in imbarazzo la Graham Foundation nei suoi rapporti con il governo statunitense.

Ne è consapevole Maldonado, che invia il manoscritto in italiano a Entenza proponendo di non menzionare la Graham Foundation nei ringraziamenti (Maldonado, 1969). Una proposta che, senza polemica e per sincera stima nei confronti di Maldonado, Entenza accetta.

Ma i fili che legano il design, la questione ambientale, i movimenti ambientalisti e di contestazione, con i libri di Maldonado e Papanek, si incrociano in un altro luogo degli Stati Uniti, dando vita a quella tessitura intricata e variegata che, *mutatis mutandis*, ha creato le condizioni per i vari approcci ecologici al design. Si tratta della conferenza di Aspen del 1970, dedicata al tema “Environment by Design”. È una svolta importante nella storia del design, non solo per le proteste dei movimenti ambientalisti che accusano il disegno industriale di essere una delle cause delle distorsioni della società capitalista, ma anche per la comparsa di una nuova generazione di designer, che dichiara energicamente la priorità della sostenibilità sulle altre componenti del progetto. È in questo contesto ribollente che i libri di Maldonado e Papanek vengono pubblicati.

Fig. 3 — Copertine delle più recenti edizioni italiane di *Design per il mondo reale* (2022) e *La speranza progettuale* (2022)



3. La nozione di ambiente e la *praxis* progettuale

Sebbene i libri di Maldonado e Papanek escano a distanza di pochi mesi, in un periodo di grande fermento politico e culturale, sono molto diversi.

Fin dal titolo, presentano una differenza lessicale significativa: Papanek utilizza il termine “design” per riferirsi all’attività progettuale, mentre Maldonado opta per una più generale declinazione della parola “progettazione”. Ciò può essere attribuito innanzitutto alle differenze linguistiche tra italiano e inglese. Non va dimenticato che il libro di Maldonado compare per la prima volta in Italia, in cui il contesto culturale non aveva ancora diffusamente adottato il termine “design” (Riccini, 2022b). A conferma di ciò, la prima traduzione in italiano del libro di Papanek viene presentata col titolo *Progettare per il mondo reale* (1973). Ma non è solo questo.

Perché, soprattutto se si pensa all’influenza che *La speranza progettuale* ha avuto in ambito architettonico (Attaianese & Losasso, 2022), possiamo intendere la scelta lessicale di Maldonado come la volontà di allargare l’orizzonte problematico della teoria, in linea con la sua sofisticata elaborazione di una progettazione ambientale.

Indipendentemente da tale differenza, Maldonado e Papanek condividono l’idea che il design sia lo strumento privilegiato attraverso cui l’uomo può dare forma e significato all’ambiente che abita. Ma, a ben vedere, è proprio a partire da diverse nozioni di “ambiente” e di “*praxis* progettuale” che le riflessioni di Maldonado e Papanek non sono più sovrapponibili.⁷

La nozione integrale e sistemica di ambiente è il perno su cui ruota l’intero impianto argomentativo de *La speranza progettuale*. Tale nozione - che intende l’ambiente umano come fortemente interrelato con i sottosistemi che formano il sistema-pianeta - permette di considerare le condizioni socioculturali dell’essere umano e dell’ambiente che abita (e che contribuisce a creare) come un unico orizzonte problematico.

L’ambiente umano, ci spiega Maldonado, è un intorno fisico e socioculturale. È dunque un artefatto o, più precisamente, un sistema di artefatti che coesiste con altri sistemi sul pianeta. Ma, precisa, il rapporto tra gli esseri umani e il suo ambiente non può essere paragonato a quello tra un contenitore e il suo contenuto. Tra la condizione umana (il contenuto) e l’ambiente umano (il contenitore) si instaura un processo dialettico, di reciproco condizionamento, mediato dalla progettazione. Come ha evidenziato Medardo Chiapponi (2022), fare appello a tale nozione sistemica di ambiente, anziché al più tradizionale concetto di natura, è tutt’altro che una pignola precisazione terminologica. È anzi un’originale dichiarazione concettuale, con implicazioni rilevanti per la teoria della progettazione. Innanzitutto, essa ci permette di pensare al nostro rapporto con l’ambiente non in termini di subottimizzazione, ovvero

di miglioramento di una parte a discapito del tutto. Ci costringe cioè a tenere in considerazione contemporaneamente tutte le parti del sistema che vogliamo innovare e, dunque, gestire. Inoltre, tale nozione di ambiente è l'unica che consente di rigettare un'idea metafisica di natura, che condannerebbe all'irrelevanza l'intervento umano. In breve, è una scelta operativa, che ci permette di prenderci la responsabilità delle condizioni dell'ambiente umano.

Proprio la presa di coscienza della nostra responsabilità impone di non accontentarsi di soluzioni estremamente temerarie o di vaghe e semplicistiche ricette. A esse, Maldonado oppone la proposta di una "teoria generale della praxis progettuale" (o "prassiologia della progettazione"), ovvero la ricerca di strumenti concettuali e operativi efficaci per affrontare le sfide della questione ambientale. La scelta di Maldonado è dunque la fiducia nella razionalità applicata. "Nella nostra civiltà infatti", ci suggerisce, "è troppo difficile ammettere una *praxis* la quale non riesca a spiegarsi in termini di processualità tecnica e la cui riferibilità sia solo categoriale e non empirica" (Maldonado, 2022, p. 157). Ciò tuttavia non significa che eliminare ogni interferenza soggettiva sia garanzia di un'azione efficiente. Anzi, dice Maldonado, quello che ci insegnano Auschwitz e il Vietnam è che una assoluta neutralità assiologica apre alla freddezza borghese: "è proprio nell'area in cui l'uomo è l'elemento essenziale che le procedure metodologiche non possono mai essere assolutamente neutrali" (Maldonado, 2022, p. 73).

Dunque, se è vero che l'unico modo di testare la credibilità e bontà delle nostre idee è nell'ambito dell'azione, non possiamo dimenticare che credere nella presunta neutralità della tecnica può essere foriero di gravi aberrazioni. L'immaginazione tecnica, suggerisce Maldonado, deve essere accompagnata sempre dall'immaginazione sociologica. Differentemente da Maldonado, Papanek non si dilunga in una dettagliata descrizione della sua nozione di "ambiente umano", locuzione che pure utilizza. Benché il decimo capitolo di *Design per il mondo reale* sia interamente dedicato a "Il design e l'ambiente", il termine "ambiente" è utilizzato con accezioni diverse: talvolta per indicare gli ambienti umani (intesi come le tipologie degli spazi che l'uomo abita), talaltra per indicare la natura. Tale ambiguità permane quando parla espressamente di "progettazione ambientale" (Papanek, 2022, p. 239).

Anche in questo caso, sembra che Papanek voglia suggerire una doppia interpretazione. Essa è messa in relazione alla progettazione di artefatti per ambienti che l'uomo ha esplorato poco (la giungla, l'Artide e l'Antartide) o che potrebbe abitare in futuro (le colonie suboceaniche, le stazioni sperimentali su asteroidi e altri pianeti). Possiamo forse trovare qualche somiglianza con l'idea maldonadiana di progettazione ambientale in quella di "design integrato" di Papanek.

Il design integrato è un design transdisciplinare, in cui si sovvertono “i falsi compartimenti stagni tra le varie specializzazioni” (pp. 317-318), dove si valutano i problemi secondo “livelli diversi di complessità” (p. 312) e gli stessi si collocano “nella [loro] prospettiva sociale” (p. 314).

Più problematica della nozione di “ambiente” appare in Papanek l’idea di una *praxis* progettuale. È certamente vero che ci sono nel libro alcuni tentativi di definire strumenti operativi, come il “complesso funzionale” (p. 54) e la descrizione della sequenza delle operazioni per un corretto processo progettuale (p. 331). In tal senso, il libro si conclude con un’indicazione molto chiara: “Il design, se vuol essere ecologicamente responsabile e socialmente rispondente, deve [...] consumare meno, usare di più, riciclare i materiali” (p. 370). Tuttavia, è emblematico del modo di argomentare papanekiano porre la domanda: “Che fare? E come farlo? La migliore risposta può essere una serie di esempi” (p. 116).

Papanek fa dunque appello a un gran numero di esempi, schematizzazioni e racconti autobiografici che spiegano la sua idea di “design integrato” e che offrono una sorta di ricette di “buon design”.

Ma le soluzioni e gli esempi presentati risultano sempre estremamente contestuali e circostanziali. Sebbene anche questo possa ritenersi un legittimo approccio alla progettazione, risulta difficile trarre da esso una teoria della *praxis* progettuale che si apra al vaglio critico e, nel caso, alla ripetibilità. Ed è forse nello spirito del libro questo puntellamento di isolate e altisonanti suggestioni: “Design per le idee rivoluzionarie” o “Lavorare per i propri clienti, cioè per la gente”, somigliano più a “call to action” che alla fondazione di un vero e proprio “fare progettuale”.

La differenza tra diverse nozioni di “ambiente” e di “*praxis* progettuale” presenti nei libri di Maldonado e Papanek ci permette di cogliere una prima sostanziale differenza tra i due approcci al design, che ancora oggi si presenta come un’alternativa. Di fronte alle complesse sfide che il degrado ambientale presenta, Maldonado sostiene l’impossibilità di una pratica che non sia informata dalla teoria, così come di una teoria che non sia messa alla prova nella realtà. È per tale motivo che un chiarimento terminologico e concettuale, e una definizione delle contraddizioni e degli errori di valutazione possibili, devono essere preliminari all’elaborazione di una prassi progettuale.

Al contrario, per Papanek la questione ambientale e le differenze sociali aprono uno scenario progettuale emergenziale, in cui si deve intervenire immediatamente: il fatto che “l’orologio dell’umanità segna sempre mezzanotte meno un minuto” (Papanek, 2022, p. 48) costringe a volgere i nostri sforzi “verso necessità di progettazione pratica a breve scadenza” (p. 364).

4. Il rapporto con il “sistema”, la contestazione e l’industria

I differenti approcci teorici si riflettono e sono confermati dallo stile argomentativo, dal linguaggio e dal modo in cui i due libri interagiscono con la contestazione studentesca e la cultura industriale.

Secondo Isabel Campi (2015, p. 11), “il merito del libro di Papanek non risiede tanto nella sua erudizione, ma nel fatto che utilizza un linguaggio che i designer comprendono”. Papanek preferisce l’azione alla riflessione filosofica, l’argomentazione informale alla costruzione teorica e adotta un linguaggio “polemico, populista e libero da qualsiasi gergo” (Clarke, 2022, p. 20).

Un linguaggio che strizza l’occhio alla contestazione giovanile e che gli permette di entrare in sintonia con una nuova generazione di studenti e designer. Tuttavia, Papanek non somigliava ai suoi studenti: non apparteneva alla generazione dei *baby-boomer*, aveva conosciuto la guerra, la dittatura e l’esilio e non accettava l’idioletto marxista benché simpatizzasse per i movimenti *New Left*, con cui condivideva l’attenzione per temi come i diritti civili, l’anticonsumismo, l’ecologismo e le tecnologie appropriate. Negli anni sessanta si avvicina a un approccio al design informale, vernacolare, che lo porta a interessarsi sia alle culture progettuali occidentali non *mainstream* sia ai canoni del design non occidentale.

Come suggerisce Alison Clarke (2022, p. 11), questo gli permette di elaborare “una visione umanistica del design che aveva una sensibilità antropologica nei confronti dell’elemento locale e autoctono”. È certamente questo uno dei motivi per cui il suo libro incontra l’interesse del movimento delle tecnologie appropriate: “I mobili da montare da soli e l’emergere di una nuova cultura a bassa tecnologia erano da intendersi come una dichiarazione apertamente politica diretta al rovesciamento delle gerarchie di gusto e autorità nel design” (Clarke, 2022, p. 26).

Eppure, il suo approccio non è privo di ambiguità. Ad esempio, quando si parla di culture progettuali occidentali non *mainstream* in relazione a Papanek si fa riferimento al design scandinavo. Il suo libro esce originariamente in Svezia e Papanek non ha mai nascosto la sua ammirazione per la cultura progettuale scandinava, di cui apprezzava l’approccio ecologico, artigianale e locale. Eppure, la percezione del design scandinavo a livello internazionale era all’epoca fortemente mediatizzata da una serie ben orchestrata di mostre e campagne di esportazione dei prodotti nordici (Fallan, 2012) e, già allora, non mancarono forti accuse di superficialità nei confronti di Papanek (Willcox, 1973). Si può ammettere senza polemica che la visione di Papanek di un design scandinavo autentico e scevro delle aberrazioni della cultura industriale fosse alquanto ingenua. Come lo erano, per sua stessa ammissione (Papanek, 1984, p. XVII), alcune delle sue idee relative al Terzo Mondo.

All'ipotesi di ingenuità si aggiunge un sospetto di ambiguità: come ha ricostruito Alison Clarke (2021) attraverso documenti d'archivio, benché Papanek si presentasse come critico della società dei consumi, il suo rapporto con l'industria - soprattutto quella bellica statunitense - non è sempre stato adamantino.⁸

Al contrario di Papanek, Maldonado si era confrontato col pensiero marxiano fin da quando era giovane artista in Argentina. Sebbene sia sempre stato critico con alcune forme di marxismo, è nell'alveo di quella filosofia che dobbiamo ascrivere il suo pensiero. Il linguaggio che adotta ne *La speranza progettuale* è pertanto quello di un intellettuale di sinistra che, non senza verve polemica, accetta la sfida teorica aperta tanto dalla questione ambientale quanto dalla contestazione e dalla controcultura. Come già detto, accetta la sfida innanzitutto con un chiarimento concettuale, andando alla radice delle nozioni in campo e dedicando ampio spazio all'analisi di riferimenti culturali e ambiti disciplinari diversi.

Un esempio sembra chiarire più di ogni altro la ricchezza e la stratificazione delle argomentazioni maldonadiane: la nozione di "sistema". Non era insolito nel gergo protestatario utilizzare la parola "sistema" politicamente, in senso dispregiativo, volendo con essa identificare la società tardocapitalista.

Alla labilità semantica con cui la controcultura utilizza politicamente la parola, Maldonado oppone una nozione molto precisa di "sistema", derivata dai più aggiornati studi in ambito sistematologico. Così, facendo leva sulle riflessioni di Buckley, Maldonado è in grado di sostenere che nei sistemi sociali a elevata complessità strutturale, come il nostro, i processi morfogenetici (o, in breve, i processi di innovazione) possono sì essere attivati da una rivolta dell'universo simbolico ma devono anche essere accompagnati da un discorso progettuale, di pianificazione e gestione del processo.

In relazione a tale nozione di sistema, le critiche che Maldonado muove alla società dei consumi non possono essere assimilate alla condanna del sistema vigente che Papanek condivideva (non senza ambiguità, abbiamo visto) con la controcultura. Maldonado sosteneva che, in un sistema sociale complesso come il nostro, l'industria e lo Stato sono due dei principali attori sociali e, per tale motivo, le sue proposte per affrontare la questione ambientale sono più istituzionali e non condannano pregiudizialmente (e *in toto*) il mondo industriale. Tale convinzione si riflette nel suo impegno per introdurre la "progettazione ambientale" nell'ordinamento universitario italiano; nei suoi sforzi, attraverso la direzione di "Casabella" e la pubblicazione di articoli, saggi e libri, per dare riconoscimento e legittimità al sapere progettuale; nella sua attività professionale che lo ha visto coinvolto con istituzioni pubbliche e aziende private. Anche in questo caso, le differenze tra Papanek e Maldonado

ci permettono di osservare due alternative ancora attuali. La forte critica che Papanek muove al design industriale statunitense è informata da una visione manichea: in altre parole, oppone radicalmente il design sociale al design industriale (Margolin & Margolin, 2002). Così facendo, Papanek propone un design orientato all'oggetto, che si concentra sugli impatti ambientali, sociali e culturali degli artefatti e si pone l'obiettivo di utilizzare tecnologie appropriate. Al contrario, Maldonado sostiene la funzione sociale e culturale dell'industria. E le sue critiche al sistema di sviluppo capitalista sono rivolte esclusivamente verso le distorsioni e le diseguaglianze che quel sistema produce. È per tale motivo che può rigettare le proposte *à la Papanek*, bollandole come semplicistiche e pregiudizievoli. Inadatte, cioè, a cogliere la complessità delle questioni ambientali e sociali contemporanee. Per questa via, conduce la sua riflessione verso un design che si propone di modificare il nostro rapporto con la tecnologia, ovvero le modalità di produzione, distribuzione e consumo degli artefatti.

5. Design oltre il concetto di crisi

Emanuele Quinz (2022) sostiene che dopo *Design per un mondo reale* il design diventa design "nella crisi" e soprattutto design "della crisi". In effetti, il libro di Papanek si conclude con tre parole molto significative in relazione al rapporto tra design e crisi: "survival through design", una chiara citazione al celebre libro di R. Neutra. Ora, se l'idea di Papanek è che si possa sopravvivere attraverso il design, Quinz ha perfettamente ragione.

A ben vedere, dietro al rapporto tra design e crisi si cela la relazione tra progettista e società. Ed è proprio su questo punto che si definisce il disaccordo massimo tra Maldonado e Papanek. Perché, se si adotta la prospettiva maldonadiana, sono almeno tre i motivi di critica a un approccio "emergenziale" di questo tipo. Pensare allo stato attuale come uno stato di crisi può infatti condurre a tre fraintendimenti: ecologico, sociologico e politico. Nell'evitare tali fraintendimenti c'è la distanza tra "progettazione ambientale" e "design della crisi". Distanza che apre lo spiraglio per una (storica) alternativa, che ha ancora senso nell'odierno dibattito sulla sostenibilità.

Pensare all'attuale stato dell'ambiente umano come uno stato di crisi significa rifiutare le dimensioni del problema. Come già detto, Maldonado immagina quello tra la condizione umana e l'ambiente umano come un rapporto dialettico tra il contenitore e il suo contenuto. Ma una volta che, a causa di un processo di costante artificializzazione, l'ambiente umano è venuto a coincidere con il pianeta, non possiamo pensare più al contenitore e al contenuto come due entità distinte. È per tale motivo che nel "Poscritto" de *La speranza progettuale* Maldonado inizia dicendo che "lo scandalo della società culmina

ora nello scandalo della natura". Ebbene, se così stanno le cose, se accettiamo cioè che natura e società appartengono ora allo stesso destino, considerare quella ambientale come una condizione di crisi significa, sottilmente, ritornare a un'idea metafisica di natura, con tutto ciò che questo comporta.

"Nel contesto di una natura in crisi", dice Maldonado (2022, p. 167), "di una natura con tutti i sintomi di una precoce senilità, la società si svuota fatalmente di ogni tensione verso il futuro. Nessuno ne vuole sapere di un futuro tanto privo di futuro". Gli allarmismi privi di un'alternativa progettuale favoriscono la rassegnazione e con essa ogni possibilità di agire contro lo scandalo della natura. Ma pensare all'ambiente umano (ovvero, ora sì, all'intero pianeta) come in uno stato di crisi non ci permette di comprendere nemmeno la dimensione sistemica della degradazione ambientale. La crisi è passeggera. La condizione degradata dell'ambiente appartiene ora invece alla condizione umana. La deresponsabilizzazione a cui può condurci l'idea di crisi sta nel credere che lo scandalo della natura venga prima e sia più urgente dello scandalo della società. Maldonado ammette solo la soluzione opposta. È la società che costruisce, oggi, la sua natura e sono dunque gli elementi antropici - materiali, politici, sociali - ad avere la responsabilità sugli elementi non antropici. Di fronte alle più o meno sofisticate varianti di ecocentrismo, Maldonado oppone invece la fiducia nell'antropocentrismo. Che consiste, in fin dei conti, nella fiducia che solo il responsabile del degrado ambientale ha gli strumenti per opporre a esso una soluzione credibile.

Infine, da un punto di vista politico, la crisi rappresenta l'inaugurazione di uno stato emergenziale. Condizione in cui possono maturare le più pericolose aberrazioni politiche. Aberrazione politica, nel design, è quando si sottostima o sovrastima le sue possibilità, ovvero la sua capacità di intervenire nel mondo. In breve, quando il designer non comprende o accetta il ruolo che la società gli attribuisce. Per comprendere la centralità di questo punto rispetto alla differenza e all'attualità delle filosofie progettuali di Maldonado e Papanek dobbiamo ritornare ai loro libri del 1970. Dobbiamo cioè far reagire le parole inaugurali - molto celebri - del primo capitolo del libro di Papanek, con quelle che chiudono *La speranza progettuale*. Papanek scrive: "Ogni uomo è designer. Tutto ciò che facciamo è quasi sempre design, proprio perché il design sta alla base di ogni attività umana" (Papanek, 2022, p. 51). A cui, in una "conversazione impossibile", Maldonado risponde che "l'uomo di cultura è posto a dura prova in ogni ambiente. E si potrebbe aggiungere: soprattutto se il suo mestiere, come nel caso del progettista, è di porre sempre a dura prova ogni ambiente" (Maldonado, 2022, p. 165).

La differenza delle due posizioni sta nelle accezioni che i due autori propongono del "fare" e del "progettare". Mentre per Papanek queste due attività sono

sovrapponibili, per Maldonado la questione è più articolata. Esse, ci ricorda, appartengono certamente al discorso operativo dell'uomo ma differiscono in un punto preciso: progettare è un mestiere. Un mestiere condotto da un uomo di cultura, ovvero da un intellettuale tecnico. Progettare, a differenze del fare, presuppone quindi una prassi operativa politica – ovvero un'idea che ispiri la progettazione – e una prassi operativa progettuale – ovvero un particolare armamentario strumentale che possa guidare le azioni.

Assumere la posizione di Papanek (che tutti siamo designer o che il design debba contribuire alla formulazione di obiettivi per l'intera società) significa per Maldonado abbracciare il mito del "progettista universale", ovvero la superstiziosa convinzione che si possa operare creativamente (e che il progettista sia il prescelto per tale attività) in tutti gli ambiti dell'esistenza umana. Da questo punto di vista, se lo osserviamo attentamente, l'atteggiamento di Papanek non differisce molto da quelli che professano temerarie soluzioni tecnologiche per gestire le questioni ambientali e sociali. In entrambi i casi, il rischio è ciò che Maldonado ha definito l'ideologia dell'antideologia: la convinzione, cioè, che la politica sia divenuta obsoleta e che la progettazione – con la sua capacità di risolvere problemi – possa sostituirla.

Al contrario, una delle grandi intuizioni de *La speranza progettuale* è quella di capire che "per raggiungere la scala umana, bisognava smettere di pensare come un astronauta" (Petit & Guillame, 2018, p. 485) e che il design – da solo – non può risolvere problemi complessi ma che, tuttavia, dispone degli strumenti per contribuire alla loro risoluzione (Taylor, 2019).

In breve, spiega Simon Sadler (2013, p. 52), Maldonado ha chiarito che "il design è parte di una totalità più ampia alla quale i designer possono avvicinarsi consapevolmente, politicamente, criticamente, senza tuttavia illudersi che la disciplina del design abiti davvero una stanza – un bunker – che offra ai suoi abitanti una comprensione del mondo speciale, privilegiata, più impegnata politicamente".

6. Il paradosso dell'eredità

Se si guarda ai titoli dei libri di Papanek e Maldonado e alla ricezione delle loro idee nel mondo del design è possibile riscontrare un ironico paradosso: *Design per il mondo reale* sembra ancora oggi offrire ai giovani designer "la speranza" di una pratica progettuale attraverso la quale "partecipare alla trasformazione della società" (Papanek, 2022, p. 48); al contrario, *La speranza progettuale* sembra aver superato meglio la sfida del tempo e le proposte che sviluppa sembrano, in un mondo radicalmente cambiato, ancora "realistiche".⁹ È possibile che uno dei motivi che alimenta tale paradosso sia da ricercare nel linguaggio utilizzato. Introducendo la seconda edizione americana de

La speranza progettuale, Larry Busbea (2019, p. VIII) definisce il libro “un conciso glossario della terminologia critica del momento”. Un glossario che tuttavia non tutti hanno apprezzato. Come l’anonimo recensore della rivista “Kirkus”, che il 5 aprile 1972 bolla il libro come un “abuso semiologico”, con un’esposizione scarna e più attenta al gioco di parole raffinato che allo sviluppo di una teoria chiara. D’altronde, almeno in lingua inglese, *La speranza progettuale* è offuscato da alcuni testi di design ed ecologia di maggiore risonanza usciti nello stesso anno. In questo senso, Busbea (2019, p. IX) sostiene che “le accurate riflessioni di Maldonado sull’etica della teoria dei sistemi, sull’alienazione sociale e sulla ‘moda ecologica’ difficilmente potrebbero opporsi a quelle dichiarazioni polemiche” a *la Papanek*.

Bisogna riconoscere che Papanek, proprio attraverso un linguaggio retorico e diretto, ha permesso a una nuova generazione di designer di avvicinarsi a problemi sociali con cui la vecchia generazione di designer non si è voluta misurare davvero. Molti approcci al cosiddetto “design responsabile e sostenibile” o al “design sociale”, si richiamano più o meno esplicitamente ad alcune suggestioni di Papanek. Metodologie e approcci come il *Design for all*, la *Biomimicry*, l’*Advanced design* o il *Design riparativo* trovano, senza dubbio, anticipazioni in *Design per il mondo reale*. Inoltre, proprio a causa del suo atteggiamento da agente provocatore dell’intervento progettuale, Papanek può essere riconosciuto come uno dei pionieri del *design activism* (Clarke, 2022): le sue critiche ai brevetti e al copyright sono, per esempio, alla base di approcci *open source* al design. Infine, la sua idea di “design integrato” sembra ispirare alcuni approcci transdisciplinari, partecipativi e informali al design: un ambito di studio interdisciplinare come la *Design anthropology* può ritrovare nel pensiero di Papanek una forma inaugurale della propria riflessione. E anche la teoria del design, con nomi di grande risonanza come John Thackara e Arturo Escobar, ha recuperato le sue riflessioni. Dunque, come scrive Raimonda Riccini (2022a, pp. 192-193), il filone di pensiero a bassa intensità, inaugurato da Papanek,

ha oltrepassato la dimensione ‘periferica’ alla quale si voleva rivolgere, e ha trovato ampio spazio nelle cosiddette società avanzate. È diventato così uno dei capisaldi di un pensiero progettuale debole, antindustriale e antitecnologico, con atteggiamenti di aperto dissenso verso gli aspetti professionali dell’architettura e del design.

Eppure, nonostante sia arduo trovare uno scritto in cui Papanek non venga citato come il fondatore di un design ecologico e sociale, è difficile non essere d’accordo con Alison Clarke (2021) quando sostiene che il passaggio di una

parte dell'economia dalla manifattura ai servizi ha cambiato le priorità del design e ha reso le ricette di Papanek meno attuali.

Così come non può essere tralasciato che la tanto celebrata democratizzazione del design per mezzo di pratiche partecipative è fortemente ridimensionata da studi in ambito sociologico (von Busch & Palmås, 2023). Non va dimenticato inoltre che i confini concettuali della nozione di "social design" sono oggi in discussione (Chen et al., 2016) e anche il campo della cosiddetta "social innovation" non è esente da forti dubbi rispetto alla sua capacità di agire in un sistema capitalista (Busacca, 2013): le difficoltà maggiori riguardano ancora i cosiddetti salti di scala, ovvero il trasferimento di soluzioni dal livello locale a quello globale.

Ha ragione Emanuele Quinz (2022) quando dice che la predilezione, da parte di Papanek, di un linguaggio che talvolta può sembrare semplicistico e ingenuo è una scelta di realismo. Ma bisogna ammettere che si tratta di un realismo di corto respiro. Come ha dimostrato recentemente Vaclav Smil (2022), le soluzioni a bassa intensità possono essere un'opzione valida solo per i paesi ad alto reddito e solo per una parte più ricca della popolazione. La storia recente racconta che le nazioni in via di modernizzazione, quando hanno potuto, hanno iniziato ad adottare le abitudini energetiche e alimentari dei paesi industrializzati. Da un punto di vista economico e politico, fermare questa tendenza appare difficile e, soprattutto, ingiusto. Dunque, il realismo papanekiano, come suggerisce Riccini (2022a, p. 193), non sembra essere "all'altezza delle sfide poste dall'estensione e dalla gravità delle diseguaglianze sociali a livello globale, della profondità sistemica raggiunta dalle questioni ambientali che nel mondo contemporaneo si sono ulteriormente acuite". Di fronte a questa situazione, la proposta di Maldonado appare più realistica, e al tempo stesso più sofisticata e radicale. Come sostiene Simon Sadler (2013, pp. 51-52):

L'esiguo intervento di 74 pagine di Maldonado resiste nella storia [...] perché funge da significativa premessa ai quesiti del design e della storia del design di oggi. Perché è probabile che i progettisti, a distanza di [cinque] decenni, trovino ancora più difficile immaginare di lavorare al di fuori di quell'intricata e reciproca rete di fattori tecnici, politici e ambientali studiata da Maldonado.

Ma soprattutto Maldonado ha reso evidente qualcosa che troppo spesso sembra essere dimenticato: il fatto che la questione ambientale sia il "problema di tutti i problemi" rende obsolete le categorie di locale e globale, di piccolo e grande, di alta e bassa tecnologia. Forse "il principio speranza" con cui Maldonado ha informato le sue riflessioni non entra in risonanza con le esigenze

intellettuali e operative di una nuova generazione di designer e teorici del design. Esso suona troppo sfuggente, troppo evanescente. Ma, senza dubbio, *La speranza progettuale* ancora oggi ci insegna che il design può avere un ruolo importante nella risoluzione del “problema di tutti i problemi”.

Tuttavia, rifiutando l’idea di definire i confini del proprio ruolo o sovrastimando le sue possibilità, il designer ha reso astenico il suo potere di intervento. *La speranza progettuale* funge ancora da agente corrosivo a tale astenia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ATTAIANESE, E., & LOSASSO, M. (2022). *La ricerca nella progettazione ambientale: Gli anni 1970-2008*. Santarcangelo di Romagna (RN): Maggioli.
- BUSACCA, M. (2013). *Oltre la retorica della Social Innovation*. In *Impresa Sociale*, 2, 39-54.
- BUSBEA, L. (2019). *Maldonado's Environment*. In T. Maldonado, *Design, nature, and revolution: Toward a critical ecology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CALIFANO, P. (2022). *Six topics in Tomás Maldonado's thought*. In P. Califano (a cura di), *Exploring Tomás Maldonado* (pp. 59-71). Fondazione G. Feltrinelli.
- CAMPI, I. (2015). *Victor Papanek, Diseñar para el mundo real y su contexto*. In R. Pelta (a cura di), *Victor Papanek, textos en torno a un diseñador crítico* (pp. 10-33). Barcelona: Pol-len.
- CHEN, D. S., CHENG, L. L., HUMMELS, C. C. M., & KOSKINEN, I. (2016). *Social design: An introduction*. In *International Journal of Design*, 1(10), 1-5.
- CHIAPPONI, M. (2022). *Attualità della speranza progettuale*. In T. Maldonado, *La speranza progettuale. In Ambiente e società* (pp. 195-205). Milano: Feltrinelli.
- CESCHIN, F., & GAZIULUSOY, I. (2016). *Evolution of design for sustainability: From product design to design for system innovations and transitions*. In *Design Studies*, 47, 118-163.
- CLARKE, A. J. (2021). *Victor Papanek: Designer for the real world*. Cambridge MA: The MIT Press.
- CLARKE, A. J. (2022). *Introduzione. Victor Papanek: L'itinerario di un provocatore del design*. In V. Papanek, *Design per il mondo reale* (pp. 7-29). Macerata: Quodlibet.
- FALLAN, K. (a cura di). (2012). *Scandinavian design: Alternative histories*. Oxford: Berg.
- MALDONADO, T. (1960, gennaio 4). [Lettera a J. Prestini]. Fondazione G. Feltrinelli (FTM.01.016.063), Milano, Italia.
- MALDONADO, T. (1961, agosto 1). [Lettera a H. Bayer]. Fondazione G. Feltrinelli (FTM.01.002.017), Milano, Italia.
- MALDONADO, T. (1966a, gennaio 31). [Lettera a R. Geddes]. Fondazione G. Feltrinelli (FTM.02.001.002.001), Milano, Italia.
- MALDONADO, T. (1966b). *Proposta di ricerca di Tomás Maldonado*. Fondazione G. Feltrinelli (FTM.02.002.008), Milano, Italia.
- MALDONADO, T. (1969, dicembre 23). [Lettera a J. D. Entenza]. Fondazione G. Feltrinelli (FTM.02.002.008), Milano, Italia.
- MALDONADO, T. (1974). *Avanguardia e razionalità*. Torino: Einaudi.
- MALDONADO, T. (1990, novembre 15). [Lettera a G. Bonsiepe]. Fondazione G. Feltrinelli (FTM.01.002.061), Milano, Italia.
- MALDONADO, T. (2022). *La speranza progettuale. Ambiente e società*. Milano: Feltrinelli.
- MANFRA, M. (2021). *Ambientalismo e Design*. In *Op. cit.*, 171, 87-95.
- MARGOLIN, V., & MARGOLIN, S. (2002). *A "Social Model" of Design: Issues of Practice and Research*. In *Design Issues*, 18 (4), 24-30.
- MARSEGLIA, M. (2022). *La metamorfosi del design per la sostenibilità*. In E. Trivellin (a cura di), *Design driven strategies: Visioni a confronto* (1a ed.). Firenze: Firenze University Press.
- MASCIA, M. (a cura di). (2022). *Cura della Terra: la memoria e le sfide 1972-2022*. Padova: Fondazione Lanza.
- PAPANEK, V. (1963). *Education of a Designer I*. In *Industrial Design*, 10 (11).
- PAPANEK, V. (1967). *Northern Lights*. In *Industrial Design*, 14 (8).
- PAPANEK, V. (1973). *Progettare per il mondo reale*. Milano: Mondadori.
- PAPANEK, V. (1984). *Design for the real world. Human ecology and social change*. London: Thames & Hudson.
- PAPANEK, V. (2022). *Design per il mondo reale*. Macerata: Quodlibet.
- PETIT, V. (2015). *L'éco-design: Design de l'environnement ou design du milieu?*. In *Sciences du Design*, 2(2), 31-39.
- PETIT, V., & GUILLAUME, B. (2018). *Scales of Design: Ecodesign and the Anthropocene*. In P. E. Vermaas & S. Vial (a cura di), *Advancements in the Philosophy of Design* (pp. 473-494). New York: Springer International Publishing.
- QUINZ, E. (2022). *Postfazione. Design nella crisi, design della crisi. Rileggere Design for the real world*. In V. Papanek, *Design per il mondo reale*. Macerata: Quodlibet.
- RICCINI, R. (2022a). *"Il lato bianco della speranza." Ambiente, politica e progetto nel pensiero di Maldonado*. In T. Maldonado, *La speranza progettuale. Ambiente e società* (pp. 173-193). Milano: Feltrinelli.
- RICCINI, R. (2022b). *Drawing/Design: Figuration Configuration Interaction*. In *Disegno*, 11, 105-110.
- RIGOT, E., & STRAYER, J. J. (2020). *Retour vers 1972: Rouvrir les possibles pour le design et l'économie face aux effondrements*. In *Sciences du Design*, 11 (1), 32-41.
- SADLER, S. (2013). *A Container and Its Contents*. In *Room One Thousand*, 1(1), 41-53.
- SMIL, V. (2022). *Come funziona davvero il mondo*. Torino: Einaudi.
- TAYLOR, D. (2019). *Design Futures*. In A. Massey (a cura di), *A companion to contemporary design since 1945*. Hoboken NJ: John Wiley & Sons.
- VIAL S. (2021). *Le design*. Paris: PUF.
- VON BUSCH, O., & PALMÁS, K. (2023). *The corruption of co-design: Political and social conflicts in participatory design thinking*. Abingdon: Routledge.
- WILLCOX, D. J. (1973). *Finnish Design: Facts and Fancy*. New York: Van Nostrand.

NOTE

- ¹ Per approfondire come il concetto di "sostenibilità" sia diventato un paradigma in senso kuhniano, cfr. Mascia, 2022.
- ² A riprova di tale interesse, in Francia, una nuova edizione del libro di Papanek è stata pubblicata nel 2021 e una nuova edizione del libro di Maldonado è in corso di pubblicazione, a cura di Emanuele Quinz e Catherine Geel.
- ³ È certo che tanto Maldonado quanto Papanek conoscevano i rispettivi libri. Alison J. Clarke (2021) ci assicura che la prima edizione americana de *La speranza progettuale* è il libro più sottolineato dell'intera collezione di Papanek. Il Fondo Tomás Maldonado conserva invece una lettera, indirizzata a Gui Bonsiepe, in cui Maldonado esprime il suo giudizio su Papanek, considerato "benintenzionato ma un po' mistificante e, soprattutto, politicamente pericoloso" (Maldonado, 1990). Pochi mesi più tardi, nella nuova edizione del suo *Disegno industriale: un riesame* (1991), Maldonado muove pubblicamente una critica all'approccio del design di Papanek verso i paesi non industrializzati. Benché, nelle riflessioni successive al 1970, entrambi facciano tacitamente riferimento alle rispettive filosofie progettuali sembra essere questa l'unica citazione pubblica tra i due.
- ⁴ L'interesse di Maldonado per questa esperienza formativa non si fa attendere e, pochi mesi dopo l'apertura, scrive a James Prestini per chiedere informazioni sul nuovo dipartimento (Maldonado, 1960)
- ⁵ Un numero consistente degli interventi pubblici di Maldonado di quel periodo è stato pubblicato nella rivista "Ulm" (1958-1968). Una traduzione in italiano di alcuni di questi interventi è presente in Maldonado, 1974.
- ⁶ Così, quando si tratta di dare un consiglio a Herbert Bayer per la conferenza di Aspen del 1962 (il cui tema è la questione ambientale), Maldonado (1961) suggerisce che non è possibile immaginare un futuro di tutela dell'ambiente senza la pianificazione energetica, la sociologia dell'urbanistica, l'ecologia umana, l'antropologia culturale, l'economia, la psicologia sociale e dei trasporti.
- ⁷ Bisogna dire che entrambi gli autori hanno in seguito rivisto le loro idee, aggiustandole e integrandole rispetto a nuove scoperte scientifiche e nuove urgenze. Tuttavia, si prende qui in esame solo le loro riflessioni fino al 1970 poiché nessuna delle loro successive rielaborazioni su tali argomenti ha avuto, nella teoria e nella pratica del design, l'influenza di queste due opere inaugurali.
- ⁸ A. Clarke (2021) ha ricostruito dettagliatamente l'ambiguità del rapporto di Papanek con la Dow Chemical Company, che - al momento dell'uscita di *Design for the real world* - poteva essere accusata di crimini contro l'umanità, a causa della sua partecipazione allo sterminio del popolo vietnamita. Tale collaborazione con la Dow Chemical Company è stata sovente taciuta da Papanek. Per esempio, è ormai acclarato che la famosa protesta degli studenti ulmiani durante la conferenza che Papanek tenne alla Scuola di Ulm nel 1966 riguardasse tali ambigui rapporti con l'industria bellica statunitense e non, come racconta Papanek (2022, pp. 221-222), per questioni progettuali.
- ⁹ La traduzione di *Design for the real world* in oltre venti lingue ed esposizioni celebri come *Design for the Other 90%* (2007) o la più recente *Impact - Quels enjeux environnementaux pour une école de design?* (2023) mostrano come l'interesse per le riflessioni di Papanek sia ancora vivace.

Intervista di Elisabetta Trincherini a Emanuele Quinz

ELISABETTA TRINCHERINI

Università degli Studi di Ferrara
elisabetta.trincherini@unife.it
Orcid ID: 0000-0002-3820-8080

EMANUELE QUINZ

École nationale supérieure des
Arts décoratifs Paris
Orcid ID: 0009-0008-9559-4011

Emanuele Quinz (Bolzano, 1973) è storico dell'arte e curatore, professore associato all'Université Paris 8 e ricercatore associato all'EnsadLab (École nationale supérieure des Arts Décoratifs), le sue ricerche esplorano le zone di frontiera tra diverse discipline artistiche. Molte le pubblicazioni di rilievo, per brevità ci limitiamo a ricordare qui il recente *Contro l'oggetto. Conversazioni sul design* (Quodlibet 2020, Compasso d'oro ADI 2022).

Quinz inoltre collabora regolarmente con istituzioni internazionali come il Centre Pompidou, il Centre Pompidou-Metz e l'Uqàm di Montréal oltre a dirigere svariati progetti di ricerca. Abbiamo ritenuto importante intervistarlo in occasione di questo diciannovesimo numero di "AIS/Design Storia e ricerche" - dedicato alla sostenibilità ambientale nell'alveo della cultura del design - nella sua veste di co-curatore, con Alison J. Clarke, direttrice della Fondazione Papanek, delle recenti riedizioni, italiana e francese, di *Design for the Real World*.

Sono tra le ragioni dell'intervista: lo svisceramento della storia editoriale del libro, complessa e per certi versi travagliata, la fortuna (o sfortuna) critica della pubblicazione che ha reso Papanek l'"agente provocatore del mondo del design del secondo Novecento".

Ne è un esempio la ricezione italiana dell'opera, spaccata dentro la stessa *Casabella* tra le posizioni favorevoli di Mendini e quelle critiche di Bonsiepe, anche sulla scorta della sua vicinanza a Maldonado.

Il rapporto con Fuller, la cui prefazione appare per poi scomparire solo in alcune lingue e non in altre, vede tra i due una prima coincidenza di intenti nell'approccio "ontologico" al design per poi divergere, saldando Papanek in una prospettiva antropologica a dispetto di quella cibernetica del maestro. Si ritiene che proprio attraverso la storicizzazione delle vicende editoriali - per via delle difformità tra i paesi di edizione, per gli importanti rimaneggiamenti che a ogni edizione Papanek apportava - sia possibile seguire l'evolversi del pensiero dell'autore e meglio comprenderne se presente, l'odierna attualità, così come la sua eredità per le giovani generazioni e non.

ET. Tu e Alison J. Clarke come curatori avete scelto di pubblicare la prima edizione di *Design for the real world* e non quella, più recente e largamente modificata, del 1984. Per quale motivo?

EQ. Il progetto di un'edizione critica del celebre volume *Design for the Real World* di Victor Papanek è nata da una discussione con Alison J. Clarke, storica del design e direttrice della Fondazione Papanek, presso l'Universität für angewandte Kunst di Vienna. Indicato da innumerevoli ricercatori e designer contemporanei come il pioniere di una svolta etica ed ecologica del design, il testo di Papanek non era più disponibile in lingua francese e italiana. E soprattutto nessuna edizione critica era stata mai realizzata. In inglese, la casa editrice Thames & Hudson si è limitata a ripubblicare questo testo - sicuramente il più grande best-seller di teoria del design - senza alcun apparato. Una volta acquisiti i diritti per le riedizioni italiana e francese, con Alison Clarke abbiamo in effetti deciso di presentare al pubblico la prima versione del volume, quella redatta all'inizio degli anni Settanta, e non quella, largamente rimaneggiata dall'autore, del 1984 - che invece è stata scelta per l'edizione in lingua inglese. Questa decisione è maturata dopo un'intensa discussione e segue diverse motivazioni. Prima di tutto, è stato in questo modo possibile recuperare le traduzioni storiche - quella di Guido Morbelli, per Arnoldo Mondadori Editore, del 1973 e quella di Robert Louit e Nelly Josset, per le edizioni del Mercure de France, del 1974 - che, non solo hanno notevoli pregi letterari, ma cristallizzano un momento storico preciso. Ma soprattutto, la prima edizione del testo - o meglio le prime edizioni, degli anni settanta (Papanek non smetteva, ad ogni ristampa, di apportare degli aggiornamenti, più o meno lievi - è più incisiva, più fortemente polemica. Ed anche più rude, meno levigata, più contraddittoria o maldestra, più problematica - come la prefazione di Alison Clarke non manca di mettere in rilievo - e per questo, più "radicale". Tra il 1970 e il 1971, quando esce la prima edizione inglese, sono pubblicati altri testi fondamentali per la storia del design - da *La Speranza progettuale* di Tomas Maldonado a *Kritik der Warenästhetik* di Wolfgang Fritz Haug, a *La société de la consommation* di Jean Baudrillard - è possibile quindi individuare in quel preciso momento storico, la radice di una svolta nella riflessione sul design - che, superando - anzi opponendosi alla nozione limitata e specialistica del design come concezione e produzione industriale, ne ripensa le premesse e le applicazioni, ridefinendone la missione come pratica sociale. In particolare, Papanek, con lo stile diretto e concreto che caratterizza la sua argomentazione, introduce, in un doppio movimento, la critica sociale nel design e il design nella critica sociale. Dopo il 1971, il design non sarà più la stessa cosa.

ET. L'edizione italiana del 1973, che avete utilizzato per l'edizione Quodlibet non conteneva, a differenza delle traduzioni inglese e francese, la prefazione di Buckminster Fuller, avete considerato di inserirla in questa edizione? O, pur avendo scelto di non riproporre l'edizione più recente del 1984, rivista da Papanek, il fatto che in quella lui depurasse il testo da riferimenti e/o esempi rimandati a Fuller ha pesato nella vostra decisione?

EQ. La prima edizione del volume è fortemente impregnata dell'insegnamento visionario di Fuller. La premessa rivoluzionaria di una definizione "ontologica" del design - come "matrice della vita", e non come pratica specialistica di disegno industriale, risale a Fuller e al suo progetto di una scienza del design - capace di unificare natura e artificio, umano e non umano. Ma molti punti di divergenza, soprattutto metodologici, appaiono già impliciti nelle prime stesure. Progressivamente, esse si sono approfondite, permettendo a Papanek di percorrere una strada diversa, meno direttamente legata alla prospettiva sistemica e cibernetica, e più ancorata a una dimensione antropologica. Anche la scelta di non includere l'introduzione di Fuller è stata a lungo meditata e discussa. Nel suo testo introduttivo, con una certa condiscendenza, Fuller si limita a enunciare alcuni principi della sua propria teoria del design "plurivalente e prospettivo", ripercorrendo la genealogia dello sviluppo industriale come il trionfo della specializzazione alla quale oppone il progetto di un sistema di censimento universale delle risorse, dei problemi e delle soluzioni. Solo alla fine concede che il libro di Papanek "propone soluzioni efficaci ai nuovi problemi della nostra epoca di transizione". In breve, dall'alto della sua autorevolezza di profeta, Fuller si arroga il privilegio della teoria, lasciando al suo discepolo il merito di qualche soluzione pratica. Il nostro obiettivo invece era di mettere in avanti la rottura - anche e soprattutto teorica - prodotta dal testo di Papanek.

ET. La traduzione italiana di Morbelli era basata sulla prima ristampa già leggermente aggiornata (Bantam Books, Toronto, New York, London 1973) ed è quella tutt'oggi utilizzata per Quodlibet. Mentre l'edizione francese era basata sulla primissima edizione in inglese (Pantheon, New York 1971). Anche l'edizione critica francese, di cui sei anche curatore, con Alison J. Clarke, utilizza la traduzione storica? O è stata modificata? Vi sono delle differenze sostanziali?

EQ. Anche nel caso dell'edizione francese abbiamo utilizzato la traduzione storica, che ci sembrava avere un valore storico. Tra l'altro, come ha fatto notare Marco Rainò in una recente presentazione del volume a Torino, il traduttore

italiano, Guido Morbelli, è stata una figura di spicco della ricerca architettonica in Italia, già professore di Tecnica e pianificazione urbanistica al Politecnico di Torino e autore di diversi volumi di teoria dell'architettura - si tratta quindi di un esperto, che padroneggia il lessico specialistico.

Ma due elementi sono da sottolineare: da una parte, è stato necessario procedere a un aggiornamento di tale lessico - per esempio, negli anni 70, il termine "design" non era comune in italiano o in francese; dall'altra, abbiamo voluto accompagnare la lettura con una serie di note esplicative, che rilevano per esempio certi errori, o permettono di identificare dei riferimenti o delle fonti bibliografiche non esplicitate dall'autore. Papanek non è rigoroso nella sua scrittura, privilegia l'effetto drammatico degli slogan alla trattazione accademica, filologica o filosofica. Il suo linguaggio semplice - a volte semplicistico - e diretto ha permesso al volume di raggiungere un pubblico di non specialisti. E questo era l'obiettivo principale: non si tratta solo di un libro scritto da un designer per i designer, ma, data l'estensione che Papanek propone del termine "design", di un libro che si rivolge a tutti - perché "tutti siamo designer".

ET. Quanto ha pesato sulla fortuna critica ed editoriale del volume in Italia e in Europa la violenta stroncatura di Gui Bonsiepe, pubblicata su Casabella nel 1974, che definiva il volume di Papanek "un debole gesto retorico"? C'è qualcosa che di quel testo è passato negli anni" per osmosi" a prescindere dalla sua concreta ricezione?

EQ. È interessante ricordare l'occhiello che introduce la recensione di Bonsiepe, scritto dalla redazione di Casabella, all'epoca diretta da Alessandro Mendini: "Le opinioni espresse da Bonsiepe sui contenuti di questo libro fanno evidentemente riferimento a quella cultura che con diverse sfumature si è consolidata alla Hochschule für Gestaltung di Ulm, roccaforte ideale dell'incontro tra razionalismo storico e produttività industriale. Da queste ultime posizioni Casabella si è già da tempo staccata puntando invece su quelle tesi che in via di massima anche Papanek sostiene nel proprio libro: contro la gestione della cultura in termini selettivi, per un superamento del design rivolto alle classi elitarie, l'inquinamento degli oggetti inutili, etc..." Si tratta di una presa di distanza esplicita, anche se si riconosce che la critica di Bonsiepe "corre su binari estremamente rigorosi" e che "certe conclusioni di Papanek rimangono scoperte nel loro semplicismo".

È evidente che, rispetto alla complessità e allo spessore teorico del dibattito dell'epoca in Italia, il testo di Papanek non può che apparire semplicistico. Ma l'eccezione è lo spessore di tale dibattito e non la proposta o lo stile del testo. Infatti, la riflessione di Papanek attecchisce rapidamente. Se in Italia sono in

pochi a leggerlo in profondità - come Gian Piero Frassinelli, dei Superstudio, che lo studia e, pur ammettendone i numerosi limiti, vi identifica una fonte importante per riconnettere il design e l'architettura a una matrice antropologica, nei paesi di lingua inglese, il testo si impone come il manifesto di una svolta ecologica e socialmente impegnata del design. Quindi, anche se all'inizio alcune reazioni sono state violente (non poteva essere altrimenti, data la dimensione altamente polemica del testo), la proposta di Papanek non ha smesso di circolare. Nella sua stroncatura, che, senza dubbio, colpisce nel segno per tanti aspetti, Bonsiepe depreca l'anti-specialismo di Papanek, sottolineando come esso spinga il designer sulla via della "regressione alla funzione di prezzemolo-che-va-su-tutto". Vicino a Maldonado, Bonsiepe non smette di difendere il progetto della modernità, costruito sul metodo scientifico e la coscienza critica. Mentre Papanek, forse con ingenuità o con innocenza, o forse con rabbia, non si pone la questione della modernità - forse troppo teorica o complessa per lui - ma crede nella missione di mediazione del designer, in un orizzonte in cui tutti contribuiscono al "cambiamento sociale".

ET. Nelle varie edizioni europee ci sono state alcune varianti di corredo iconografico al volume che rappresenta un aspetto sostanziale dell'opera. Qual è l'idea iniziale pensata da Papanek per questo aspetto dell'opera? Come vi siete posti voi criticamente rispetto a questa questione?

EQ. Il testo include una ricca iconografia, composta principalmente di progetti realizzati da Papanek e dai suoi studenti nelle varie università in cui ha insegnato, in particolare quella di Purdue, nello stato dell'Indiana. La ricostruzione delle fonti e di una qualità grafica accettabile di queste immagini - di cui la Fondazione Papanek non detiene in molti casi gli originali - è stato un lavoro lungo e laborioso. Ma la dimensione dell'immagine, del diagramma - come gli importanti schemi che appaiono alla fine del libro - costituisce un elemento fondamentale per l'impatto del volume. Alcuni dei capitoli - come i titoli suggeriscono, con la loro forma di seducenti e provocatori slogan - sono riformulazioni delle trasmissioni televisive "Design Dimensions" condotte dall'autore negli anni 1961-1963 a Buffalo, per WNED-TV. L'immagine deve aiutare il testo a colpire il bersaglio, a provocare una reazione.

ET. Qual è per te l'eredità di questo libro oggi e come, se lo può essere, un punto di riferimento per le giovani generazioni?

EQ. Al di là di tanti aspetti attuali, come l'estensione che il volume propone dei campi di applicazione del design, liberato dal monopolio nocivo del consumo e

ricondotto al movente originario del bisogno, mi sembra che il punto fondamentale della proposta di Papanek risieda nella “questione morale”.

Il design è da sempre legato a una dimensione morale, anche se se ne parla poco, troppo poco.

Sempre intriso di una dimensione ideale, mosso dal progetto di migliorare una situazione esistente, il design non vuole solo produrre oggetti migliori, ma costruire un mondo migliore, attraverso delle scelte tecniche, che sono anche e sempre morali. Dalla scelta dei processi di produzione, dei materiali, del destinatario, del contesto di uso, del ciclo di vita dell’oggetto, delle dimensioni simboliche, degli attori implicati nel progetto – ogni decisione tecnica è anche una decisione che risponde a una considerazione dell’orizzonte in cui l’oggetto o il progetto si situa, e che intende trasformare (per il meglio).

La *responsabilità* del designer non è solo di fare bene il design, ma di fare bene all’individuo e alla società attraverso il design.

O almeno di non fare male.

Come annota Papanek, “In un’epoca di produzione in serie, in cui ogni cosa deve essere programmata e pianificata, il design è divenuto il più potente mezzo attraverso il quale l’uomo modella i suoi strumenti e il suo ambiente naturale (e, per estensione, la società e sé stesso). Questo fatto implica una grande responsabilità sociale e morale da parte del designer.” (p. 43).

Ora, anche oggi, che l’orizzonte industriale, politico e sociale si è profondamente trasformato, e che la storia e il mandato del design sono sottoposte al vaglio di una riscrittura critica e plurale, e il progetto della modernità appare contestato da più parti – da prospettive femministe, post-coloniali, intersezionali, ecologiste, etc. –, l’imperativo è di ripensare un’altra forma di “bene” e di “meglio”: più plurale, inclusivo, non discriminatorio, responsabile, sostenibile, riparativo, etc. L’ideologia della modernità viene rifiutata non in quanto inefficace ma quanto ingiusta, perché basata su principi, come lo sfruttamento coloniale, l’esclusione sociale o l’estrattivismo che appaiono “immorali”. Si tratta allora di rifondare il design su altre basi, in opposizione al cinismo produttivista e alla cieca razionalità del profitto, pensandolo non solo come produzione ma anche come resistenza, resilienza, riappropriazione, redirectione, riparazione, in breve, portatore di altri valori. In tutti i casi, come riassume Arturo Escobar, che ha basato il suo progetto teorico di ridefinizione del design in continuità con la proposta di Papanek, il design ambisce a porsi come “an ethical praxis of world making” (Escobar, 2018, p. 21). Ora, e questo mi sembra il messaggio più importante di *Design for the Real World*, la coscienza morale dell’impatto del design – come strumento di cambiamento sociale – non riguarda solo il designer in quanto tecnico, ma ci concerne tutti.

ET. Per concludere, una domanda più personale sul tuo ruolo. Qual è il tuo rapporto con l'editoria, cosa significa oggi per te fare il curatore di libri?

EQ. È una dimensione fondamentale della mia ricerca. Nell'introduzione di uno dei volumi della collana *Design/Théories*, che ho fondato in Francia, con i colleghi Barbara Carnevali e Emanuele Coccia e la casa editrice Les presses du réel, ho ritenuto necessario, insieme a Claire Brunet, filosofa e storica del design, di fare "l'elogio della teoria" - anzi, delle *teorie*.

Perché la teoria non è mai monolitica, ma sempre plurale, dialogica piuttosto che dialettica, sempre in preda a un dibattito, con questioni, con mutazioni. E, allo stesso tempo, la teoria, per sua natura, è sempre una, singolare, anche se affronta altre teorie, o proprio perché affronta altre teorie. È una posizione che è anche un'opposizione. Ed è compito dell'indagine storica e critica organizzare queste posizioni in figure, linee o cerchi, sequenze o fronti, dare loro plasticità, rispettando il gioco delle sfumature, dispiegarle come le sfaccettature di un prisma o come le voci di una polifonia, per restituire la complessità di un contesto, le diffrazioni di una "svolta", l'incandescenza di una controversia. Diventa allora fondamentale tradurre, introdurre, discutere testi teorici, contribuendo con pubblicazioni e recensioni alla dinamica di una "cultura del design". Diventa fondamentale dare la parola ai designer, alle riflessioni che partono dalla sperimentazione, dall'esperienza, dall'utopia. E diventa allo stesso modo necessario ridefinire (e, allo stesso modo, liquidare) la polarità tra pratica e teoria che ha sempre infestato gli scambi tra il mondo accademico e quello professionale. Con una metafora che ha il vantaggio e il difetto della semplificazione, potremmo dire che le due cose avanzano insieme, costituendo due momenti dello stesso processo, nel senso letterale del termine: si avanza di un piede (pratica), e ci si guarda intorno (teoria). Facciamo un passo, ci muoviamo, occupiamo un terreno e scrutiamo l'orizzonte con uno sguardo circolare, regoliamo la prospettiva, misuriamo la distanza tra il punto di partenza e il punto di arrivo. In questa semplificazione, la pratica è definita come tensione posizionale e la teoria come tensione oppositiva - che animano lo stesso gesto, in una sorta di vibrazione oscillatoria, come il ritmo di un respiro. Tensione posizionale e oppositiva - ma anche direzionale e relazionale. Invece di rivendicare o temere la teoria come una torre d'avorio dove si praticano i rituali esoterici e astratti di un'élite tagliata fuori dal mondo, è necessario ribadirne la necessità: teorizzare significa semplicemente situarsi, non solo posizionare un concetto o una visione all'interno di un orizzonte culturale, ma anche una pratica all'interno di un contesto sociale, o una produzione all'interno di un mercato, o ancora uno *statement* all'interno di un dibattito politico. Teorizzare significa confrontarsi con una tradizione, iscriversi in una

storia, mobilitarsi di fronte ai problemi del presente e alle sfide del futuro. Senza teoria, la pratica rimane cieca. Senza storia, rimane senza spessore. Non solo, come ci ricorda Papanek, tutti facciamo design, contribuendo in modo concreto alle mutazioni del mondo, ma tutti facciamo teoria, leggendo, pensando, anticipando, speculando. La parola italiana “progettualità” - intraducibile, ma così vicina al senso inglese di “design” - esprime in modo perfetto questa dimensione - allo stesso tempo ideale e reale, anzi ideale *perché* reale.

Italia, anni venti-novanta. Le plastiche nell'ambito del design. Dalla sostenibilità economica alla sostenibilità ambientale

MARINELLA FERRARA

Politecnico di Milano
marinella.ferrara@polimi.it
Orcid ID: 0000-0002-4099-3137

BEATRICE BIANCO

Ricercatrice indipendente
Orcid ID: 0000-0003-0968-013X

La storia del design italiano è indissolubilmente intrecciata alla storia dei materiali plastici, secondo un percorso che ha le sue origini nei primi decenni del Novecento. In relazione all'importanza che oggi la problematizzazione dei materiali assume nella sfida verso la transizione ecologica, l'obiettivo di questo saggio è dispiegare il percorso evolutivo delle materie plastiche, intercettando alcuni dei cambiamenti nella cultura del design inerenti alle nuove tecnologie e al ruolo assunto dal design a garanzia dell'idoneo e corretto uso di processi di sintesi. La rilettura della storia delle "plastiche" in Italia si concentra in particolare su alcune fasi storiche e vicende chiave per la comprensione delle trasformazioni tecnologiche a cui la cultura del progetto ha risposto, modificando l'uso e gli esiti dei prodotti, con impatti sulla loro significazione e consumo. Dalla rilettura storica emerge in una prima fase il prevalere di un approccio entusiastico ed acritico nell'appropriarsi dello sviluppo tecno-scientifico. Dopo mezzo secolo di sviluppo produttivo-industriale con danni all'ambiente dovuti anche all'uso massivo dei materiali plastici sintetici, istantaneo e spesso noncurante, si è giunti, nella contemporaneità, all'emergere di un approccio critico che sottrae le idee di progresso e sviluppo a un'interpretazione esclusivamente economica e quantitativa.

The history of Italian design is inextricably intertwined with the history of plastic materials, following a path that originates in the first decades of the 20th century. In relation to the importance that the issue of plastics assumes today in the challenge towards the ecological transition, this essay aims to unfold the path of plastic materials, intercepting some of the changes in the culture of design inherent to the new materiality and the role assumed from the design to guarantee the suitable and correct use of materials. To this end, a rereading of the history of plastic materials in Italy is proposed, focusing on some historical phases and key events for understanding the technological transformations to which the design culture has contributed and responded, modifying the materiality of the products, with impacts on the meaning, the use and consumption of

PAROLE CHIAVE

storia dei materiali plastici,
cultura del design, sostenibilità
ambientale

KEYWORDS

history of plastic materials,
design culture, environmental
sustainability

materials. From the historical rereading it emerges that, if initially an enthusiastic and uncritical approach to political choices prevailed in the appropriation of techno-scientific development, after half a century of industrial development and environmental damage due also to the massive, instantaneous and often careless use of synthetic plastics, we have reached in contemporary times to the development of a shared critical approach that removes the ideas of progress and growth from an exclusively economic and quantitative interpretation.

1. Introduzione

L'ingresso delle materie plastiche nella produzione industriale ha fortemente inciso nell'evoluzione storica del design e della sua cultura stimolando la riflessione sul progetto. Nell'attuale fase di transizione ecologica rileggere le storie dei materiali plastici può contribuire a chiarire il ruolo che il design si è assunto in relazione ai temi della loro applicazione, e appropriazione tecnica nei diversi periodi storici, contribuendo così a chiarire i punti di svolta nella cultura del progetto, e a rinnovare la relazione fra l'elaborazione critica e la prassi del design (Bassi, 2017). Operando secondo un metodo regressivo (Bloch, 1949) è possibile far ricerca storica "interrogando il passato a partire dalla scoperta di nuove fonti o informazioni ma anche sulla base di nuovi problemi e dei nuovi saperi che la contemporaneità presenta." (Pasca, 2013, p. 26). Nel ripercorre ed estendere temporalmente la storia dei materiali plastici nel contesto del design italiano prendiamo spunto dalla tradizione di studi storici di *design dei materiali* (Bosoni, 1983 e 2006; Bosoni e Ferrara, 2014; Cecchini, 2006 e 2014) e ci confrontiamo con gli apporti degli studi di storia dell'economia, dell'impresa, della chimica, e della tecnologia per ricostruire alcune vicende utili a comprendere le politiche produttive e tecnologiche. Ci si propone così di offrire una visione ampia del processo storico a cui la comunità scientifica, i produttori, i designer, i mediatori e la società nel suo complesso hanno contribuito e risposto modificando la matericità dei prodotti e gli stessi materiali. Il contributo affronta il percorso di evoluzione dei materiali plastici a partire dai primi decenni del Novecento. Si focalizza dapprima sull'approccio di filiera che ha caratterizzato il passaggio dalle plastiche naturali a quelle semi-sintetiche negli anni venti e trenta, facilitandone l'accettazione come prodotti *quasi naturali* all'interno di un progetto che puntava alla sostenibilità economica e sociale delle produzioni. Prosegue con lo sviluppo produttivo delle plastiche sintetiche di origine petrolchimica dopo il secondo conflitto mondiale, secondo logiche di massificazione e democratizzazione della produzione, facendo leva sulla capacità del connubio design del prodotto e della comunicazione visiva nell'esaltare le qualità delle materie plastiche. Si giunge con gli anni settanta alla svolta etica con l'avvio di un percorso

di presa di coscienza degli effetti negativi dell'iper-sviluppo e consumo dei materiali plastici che porterà, negli anni novanta, al graduale rinnovamento dell'approccio di design ai materiali in cui la sostenibilità ambientale delle produzioni diviene parametro prioritario del progetto. L'ambientalismo come progetto per la trasformazione globale della società è, infatti, "un fenomeno giovane prodotto da condizioni storiche squisitamente contemporanee" (Della Sella, 2000). Esso è, solo in parte, frutto del problema dell'inquinamento che le produzioni intensive e il consumo istantaneo, facile e democratico dei prodotti hanno arrecato alla salute degli uomini e agli ecosistemi. La sua nascita ha contribuito a sottrarre le idee di progresso e di sviluppo a un'interpretazione esclusivamente economica e quantitativa; ha mostrato che per comprendere e sapere orientare la transizione bisogna partire dalla qualità totale che dipende dalla complessità e dall'interdipendenza dei fenomeni, abbandonando visioni troppo parziali e specialistiche.

2. Le plastiche da filiere agricole tra le due guerre

Alle sue origini, lo sviluppo dei materiali plastici industriali in Italia fu agevolato del progetto fascista volto ad offrire a un paese povero di materie prime e prevalentemente basato sull'agricoltura, l'opportunità per uno sviluppo produttivo economicamente sostenibile, in un clima ideologico che enfatizzava il progresso, la tecnologia e la cultura.

Il progetto nasceva dalla visione di politici e imprenditori, e puntava sui rapidi avanzamenti della scienza e della tecnologia per far evolvere le produzioni esistenti in nuove filiere, integrando artigianato e processi industriali. Si avvantaggiava della rivoluzione della chimica per combinare lo sfruttamento delle risorse minerarie del territorio con il potenziamento dell'agricoltura collegata alla nascente industria in una "economia organica avanzata" (Castelnuovo, 1991, p. 9). L'energia elettrica poteva adesso alimentare i processi industriali che si sviluppavano, come quelli per la produzione delle materie plastiche semi-sintetiche.

Le filiere produttive per i nuovi materiali plastici erano comparse già nel periodo precedente alla Prima guerra mondiale (Pizzorni, 2005), accanto alle manifatture in plastiche naturali. In periodo bellico la filiera della cellulosa vegetale, destinata alla produzione della carta era divenuta, strategica per la produzione di esplosivi. Nel primo dopoguerra veniva destinata alla produzione di resine cellulosiche semi-artificiali ovvero la Celluloide, l'Acetato di cellulosa e la fibra di Rayon. Sul finire degli anni venti, gli sforzi coordinati di imprenditori e Stato, restituivano i primi risultati industriali di rilievo. Tra questi il Fiocco, la fibra corta di Rayon sviluppata come alternativa alla seta naturale a partire da fibre vegetali succedanee.

Era prodotta dalla SNIA Viscosa (Fig. 1). Il processo iniziava dalla produzione agricola della canna gentile; la cellulosa era ricavata dagli arbusti e trasformata in una sostanza viscosa con un processo chimico non particolarmente sofisticato per essere trafilata in continuo. Portava un grande vantaggio rispetto alle fibre naturali: era resistente alle tarme. Veniva commercializzata in Italia e all'estero, applicata in diversi articoli tessili e di abbigliamento. Altra produzione da filiera agricola integrata nella programmazione autarchica era quella della caseina, una proteina del latte che si otteneva come scarto nella coagulazione del latte scremato.

Lo scarto della cagliata veniva essiccato, trattato con un agente indurente per limitarne la solubilità, e modellata ottenendo una plastica dura di colore chiaro denominata Galalite, già prodotta in Francia e Germania; invece filata dava origine alla fibra denominata Lanital (Fig. 2), una lana artificiale che SNIA Viscosa produsse a partire dagli anni '20. Lanital salì ai vertici del consumo alla fine degli anni '30 per i risultati convincenti in termini di calore e morbidezza. La sua produzione veniva dismessa nel '42, non avendo di fatto le caratteristiche per eguagliare la prestazione delle nuove fibre sintetiche.

Fig. 1 — Artefatto comunicativo propagandistico SNIA Viscosa del processo produttivo di filatura della cellulosa italiana da canna gentile, che evidenzia l'origine vegetale della fibra, 1939. Per gentile concessione dell'Archivio Storico di Fondazione Fiera Milano.

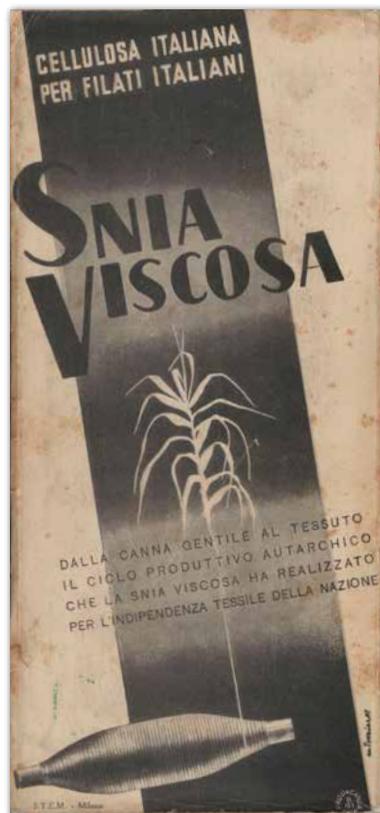


Fig. 2 — Inserzione pubblicitaria di capi d'abbigliamento in filato Lanital. Pagina dalla rivista Produzione italiana in linea, aprile 1936. Per gentile concessione dell'Archivio Storico di Fondazione Fiera Milano.



3. Le plastiche da filiere agricole tra le due guerre

Nel periodo precedente al secondo conflitto mondiale decollava politicamente il progetto autarchico incentrato sull'autosufficienza produttiva. In linea con le direttive razionalizzanti del regime, l'industria chimica subiva un processo di concentrazione. Il consenso diffuso nella comunità dei chimici era sospinto in varia misura da: una "aprioristica adesione ideologica", da un "ottimismo" che impediva di vedere difficoltà e possibili impatti negativi delle produzioni; ed era motivato dall'essere la strategia autarchica "in parte figlia di linee di ricerca che gli scienziati, e i chimici italiani in particolare, coltivavano già da molti anni" per risollevarne la situazione economia italiana (Calascibetta, 2009, p. 95). Si incentivavano i brevetti per l'estrazione della cellulosa da succedanei della fibra di conifere, per processi che migliorassero la sostenibilità economica e la qualità del prodotto riducendo le importazioni. In questo contesto si inquadra la creazione della Società Agricola Industriale Cellulosa Italiana (SAICI) nel 1937 (Cerretano, 2021).

Economicità, lavorabilità, buona resistenza all'umidità, flessibilità e colorabilità delle resine cellulose permettevano alla Società Italiana della Celluloide (SIC) - oggi Mazzucchelli 1849 - di rispondere alla richiesta di nuovi prodotti richiesti alle soglie del Novecento. Dagli accessori moda ai giocattoli, e molto altro, poteva essere acquistato a prezzi più contenuti dei precedenti prodotti artigianali in più rare plastiche naturali. Dall'aspetto prezioso, questi prodotti divenivano protagonisti della vita di donne, uomini e bambini della classe media, con effetti sulla significazione delle materie plastiche che, da *surrogato* delle resine naturali, divenivano desiderati simboli della modernità. Iniziarono anche a comparire nuove colorazioni, inesistenti nelle plastiche naturali, e originali morfologie rispondenti ai rinnovati canoni estetici, che caratterizzavano gli accessori moda pubblicati nelle riviste che si facevano carico dell'espressione individuale nel campo della moda.

La diffusione dei nuovi materiali era promossa dai video dell'Istituto Luce, da riviste specializzate come *Materie Plastiche*, nata nel 1934, e dalle riviste di moda. La pubblicità autarchica giocava un ruolo significativo nel successo delle plastiche semisintetiche: ne plasmava l'identità visiva attraverso il legame produzione-nazionalismo. Sulle produzioni si costruiva una mitologia del futuro. I mass-media veicolavano la prefigurazione del futuro che il fascismo voleva edificare. La narrazione di una "promessa" è evidente in alcune pubblicità dell'epoca, come in quelle della Italviscosa. Mentre la fotografia restituiva i cambiamenti in atto nei paesaggi agricoli l'integrazione della comunicazione visiva veicolava lo spirito di esaltazione che accompagnava la modernizzazione, creando consonanza tra ideologia fascista e linguaggio modernista (Desole, 2015; 2016).

creava una partnership con il Politecnico di Milano per l'applicazione delle macromolecole dei polimeri sintiotattici studiate dall'ingegnere Giulio Natta. La scoperta del polipropilene isotattico nel 1954, che valse a Giulio Natta il premio Nobel per la chimica nel 1963, veniva sfruttata dal 1956, unendosi alle diverse materie plastiche già prodotte dal gruppo nel 1955 (Fig. 4).



Fig. 4 — Prove di resistenza al calore di materiali plastici nell'allestimento di Achille e Pier Giacomo Castiglioni. Padiglione Montecatini, Fiera campionaria di Milano, 1957. Fotografia di Ancillotti & Martinotti. Per gentile concessione dell'Archivio Storico di Fondazione Fiera Milano.

I vantaggi delle termoplastiche furono subito compresi, pubblicizzati dalle industrie produttrici, applicati dalle industrie manifatturiere per molti usi e mostrati al vasto pubblico alle Fiere campionarie. Le plastiche sono economiche rispetto ad altri materiali, leggere e colorabili; idrorepellenti, resistenti alla corrosione e isolanti; rappresentano per i designer i materiali ideali una produzione di qualità a basso costo, secondo le aspirazioni del design moderno. La fiducia nelle plastiche cresceva man mano che la ricerca avanzava verso migliorate stabilità alle temperature, aumentando in durabilità, resistenza e altre prestazioni. La produzione si consolidava come uno dei rilevanti campi

dell'industria italiana nel decennio cinquanta-sessanta, che coincide con l'emergere, l'affermarsi e il consolidamento del design italiano. Nel settore degli oggetti d'uso comune si spaziava dai prodotti in polietilene ad alta densità prodotti già dal 1949 dall'azienda Kartell (Fig. 5), ai casalinghi in polipropilene a marchio Moplen (Fig. 6), fino alle lampade in trasparente Vedril, il polimetilmetacrilato di Montecatini (Fig. 7).

Fig. 5 — Stand Kartell all'interno del padiglione Materie prime, semilavorati e prodotti finiti in materia plastica alla Fiera campionaria di Milano del 1960.

Per gentile concessione dell'Archivio Storico di Fondazione Fiera Milano.

Nel 1964, il mercato delle plastiche erano divenuto talmente importante che alla Fiera di Milano si inaugurava il Plast, il Salone Europeo delle materie plastiche e della gomma. Qui comparivano gli arredi in ABS rigido e leggero, capace di rendere i colori più vividi e le strutture più resistenti; gli imbottiti in poliuretano autoportante³ che avviavano la riformulazione Pop dei linguaggi espressivi; i tecnopolimeri ovvero una nuova proliferazione di resine rinforzate eppur ultra-plasmabili che conferiva resistenza e leggerezza a prodotti di grande dimensione come gli accessori bagno, le carrozzerie di autoveicoli (Fig. 8), le imbarcazioni e gli arredi in blocco compatto.



Fig. 6 — Esposizione di prodotti in Moplen alla Fiera campionaria di Milano nel 1957, anno della presentazione del marchio. Allestimento di Achille e Pier Giacomo Castiglioni. Foto di Ancillotti & Martinotti Per gentile concessione dell'Archivio Storico di Fondazione Fiera Milano.

Fig. 7 — Sala delle materie plastiche alla Fiera campionaria di Milano nel 1961: nell'allestimento di Ignazio Gardella domina un grande lampadario in policromi parallelepipedi di Vedril che illuminano il ripiano dei manufatti in Moplen. Per gentile concessione dell'Archivio Storico di Fondazione Fiera Milano.

Fig. 8 — *Milanina*, l'auto elettrica Zagato con carrozzeria interamente in vetroresina adottata per il trasporto interno alla Fiera di Milano 1973. Publifoto. Per gentile concessione dell'Archivio Storico di Fondazione Fiera Milano.



Un'ampia varietà di plastificanti, additivi stabilizzanti e coloranti migliorava le prestazioni e l'aspetto delle resine plastiche, ma procurava gravi danni all'ambiente, come la inquinazione atmosferica e l'eutrofizzazione delle acque. L'illimitata riproducibilità ed economicità delle plastiche in un periodo di innalzamento della richiesta di mercato alterava i rapporti abituali di produzione e consumo, segnando il passaggio alla società dei consumi.

5. Il “buon design” delle plastiche sintetiche

Dalla metà degli anni Cinquanta, abili designer e oculati produttori si adoperavano nell'impiegare il nuovo “universo del possibile” (Cecchini, 2006, p. 12) che le plastiche sintetiche avevano dischiuso. I progettisti si impegnavano in una ricerca morfologica adottando i nuovi materiali e operando in interazione con i tecnici industriali per raggiungere la più stretta aderenza ai processi produttivi. Le plastiche sintetiche applicate alle tipologie consolidate degli oggetti d'uso, in sostituzione dei materiali tradizionali (legno, metallo, ceramica, vetro, ecc.), ne miglioravano il rapporto estetico-funzionale. Tra i miglioramenti apportati, la leggerezza era già emersa come paradigma progettuale condiviso dal progetto razionalista in termini di funzione, ragione, etica ed estetica. Gio Ponti parlava di assecondare “[...] il processo perenne della tecnica, che va dal pesante al leggero: togliendo materia e peso inerti, identificando al limite la forma con la struttura, saggiamente e senza virtuosismi cioè rispettando allo stesso tempo l'utilità e la solidità esatta.” (Ponti, 1954 tramite Annicchiario 2001).

Le novità sensorio-percettive delle plastiche stimolavano la creatività del progetto indirizzando anche verso un approccio sperimentale ai messaggi estetici degli oggetti, di cui Bruno Munari è stato il vero protagonista: sia quando nel 1949 sperimentando con la gomma piuma sintetica ha progettato il gatto Meo, sia quando sceglie il tubolare di filanca per dare forma alla lampada Falkland per Danese.

Accogliendo la formabilità delle plastiche, la creatività riformulava il panorama dei beni di largo consumo. Nel settore dei casalinghi comparivano piccoli, pratici, ingegnosi e vivaci oggetti effetti cromatici che oscillavano dalla totale opacità e pienezza di colore alla lucida trasparenza, tale da eguagliare il vetro (Fig. 9). I piccoli elettrodomestici con la loro scocca isolante in materiale plastico si adattavano al pratico trasporto, con prodotti *dolcemente mobili*. Designer come Anna Castelli Ferrieri, Gino Colombini, Roberto Menghi e Marco Zanuso (solo per citarne alcuni) appropriandosi delle plastiche, contribuivano a uno dei momenti più alti della cultura del disegno industriale con l'effetto di incentivare significativamente l'apprezzamento dei prodotti del Mady in Italy. Ne risultavano oggetti di “raffinata estetica” e “appropriatezza tecnologica”



Fig. 9 — Campioni sperimentali di plastiche eterogenee Neolite per i test cromatici, dal catalogo della mostra *Neolite. Metamorfosi delle plastiche*.

Triennale di Milano, 1991.
Per gentile concessione della
Triennale di Milano

(Cecchini, 2006, p. 12) attraverso i quali si concretizzava il progetto volto a dare risposte alle necessità quotidiane delle persone in un'ottica di risparmio materiale, economicità, praticità, comfort e gioia di vivere. La qualità del design rendeva apprezzabili questi oggetti familiari con tocchi di novità. Nessuna avversione verso l'origine petrolchimica delle plastiche era avvertita. Il basso costo del materiale era portatore di democrazia e uguaglianza. La disponibilità del loro uso appariva innocuo, inesauribile e insostituibile.

Così, le plastiche erano socialmente percepite come elemento risolutivo, di stabilità per conquistare un benessere condiviso, che apportava qualità alla vita di tutti i giorni. Eppure, produzione e consumo generalizzato e incontrollato delle materie plastiche operati dalla società dei consumi ha pesantemente contribuito all'inquinamento ambientale della biosfera.

La cultura del design si era precocemente resa conto dei problemi che un impiego non appropriato dei materiali plastici poteva comportare. Nel 1956, in occasione della prima "Mostra Internazionale dell'Estetica delle Materie Plastiche" alla Fiera Campionaria di Milano, il curatore Alberto Rosselli avvertiva sulla necessità di "un organismo di guida e controllo comunemente accettato che definisca quei necessari limiti della tecnica e del disegno e segua una produzione che va allargandosi non sempre organicamente, nelle regole tecniche, economiche e produttive", e affermava: "Se esiste una funzione chiara e fondamentale del disegno, questa è nella materia plastica." (Rosselli, 1956, p. 5). Contemporaneamente l'ingegnere Giulio Castelli screditava usi impropri delle plastiche dovuti all'incapacità tecnica, che poteva incorrere nell'eccessiva "riduzione degli spessori" minando la resistenza e la durevolezza dei prodotti, o al design dei prodotti come l'uso imitativo dei materiali, e lo "styling" ovvero "forme inutilmente complicate" per "compiacimento formale". Invece rivendicava il "calore", la "morbidezza delle superfici" plastiche, novità estetico-percettive su cui l'azienda Kartell costruiva l'identità dei materiali plastici applicati a "forme semplici e castigate" di "buon design" (Castelli, 1956, p. 10-11). In anni posteriori, Augusto Morello, anch'esso grande sostenitore dell'uso qualitativo delle plastiche, avrebbe lamentato il sottrarsi al "senso del limite da rispettare" da parte di produttori che nella fase del rapido sviluppo avevano disatteso le norme del buon design e la qualità complessiva del prodotto, determinando una "insopportabile illecita invadenza" dei materiali plastici (Morello, 1984, p. 37).

La cultura del design, in grande fermento, cercava di fronteggiare la natura complessa e problematica della materialità plastica con il buon design. Il dialogo e il confronto multidisciplinare in contesti associativi come ADI, nei convegni, in occasione di mostre e sulle riviste di settore, integrava informazione e riflessione critica supportando lo sviluppo di una consapevolezza dell'agire

progettuale e produttivo. Le materie plastiche erano impiegate dalle aziende design-oriented, come Pirelli e Kartell, che affiancano a un'avanzata ricerca industriale una ricerca di design, intesa a sviluppare lo studio di nuovi scenari per l'impiego delle materie plastiche, al fine di migliorare la quantità degli oggetti d'uso. Le loro soluzioni erano progettate per garantire appieno calibrata resistenza, schietta utilità, massima usabilità, modularità e lunga durata. Ma presto ciò non sarebbe più bastato a contrastare i problemi ambientali. Mentre la ricerca di design rimaneva un interesse per poche aziende, l'iperproduzione di prodotti in plastica di scarsa qualità, la tendenza all'obsolescenza programmata di nuove tipologie di prodotti - gli usa-e-getta in *primis* che traevano vantaggio dall'economicità e dalla formabilità delle plastiche - insieme ai nuovi stili di consumo e al marketing, portavano gravi problemi ambientali che sarebbero presto divenuti evidenti alla società.

6. La questione ambientale e la svolta etica

L'inquinamento ambientale - fisico e semiotico - da parte di una società che produce massivamente esaurendo enormi quantità di risorse naturali, disperdendo nell'ambiente residui nocivi non riciclabili naturalmente, che accumula merci di rapido consumo senza gestirne il fine vita, diviene socialmente evidente negli anni Settanta. Emergono le disfunzionalità del sistema capitalistico e le ambiguità sottese alla crescita illimitata. Erano anni segnati da crisi economiche, politiche, socioculturali e del design.

Ben due crisi petrolifere si avvicendavano dal 1973⁴ al 1979⁵ : a una brusca carenza di petrolio conseguiva un aumento esponenziale dei prezzi del greggio e dell'energia che si traduceva in una forte inflazione in tutto il mondo occidentale, e in un aumento del prezzo dei materiali plastici. Questi eventi davano un forte allarme all'economia italiana fortemente dipendente dal petrolio: una risorsa non rinnovabile era divenuta la più importante fonte di energia per l'industria, l'agricoltura e il sistema dei trasporti.

Alle crisi petrolifere, nel 1976 si aggiungeva il disastro ambientale di Seveso⁶, che confermava tragicamente gli effetti nocivi della produzione di resine plastiche sull'ambiente. Se prima di questo evento era prevalsa la preoccupazione per la nocività dell'aria all'interno dei confini della fabbrica, adesso era evidente che l'inquinamento si diffondeva anche nell'ambiente esterno alla fabbrica.

Durante la *stagione dei movimenti* - fra il 1968 e il '73 - si era diffusa una nuova sensibilità sociale sui temi della salute e dell'ambiente. L'ambientalismo si articolava intorno a questioni inerenti alla protezione dell'ambiente naturale, la critica all'idea di sviluppo legata all'avanzamento tecnologico industriale e le prospettive di futuro, oltre ai temi legati al lavoro nell'industria.

I movimenti operai erano tra i primi a contribuire alla diffusione dei temi della salute, dell'ambiente in rapporto alle emissioni industriali (Citoni e Papa, 2017). Si avviavano ricerche sull'entità dei rifiuti dispersi, dell'inquinamento nell'aria, nell'acqua, nel suolo e (Nebbia, 2008).

Nei decenni successivi, la condivisione dei risultati avrebbe messo in evidenza la scala mondiale del problema e la sua complessità tra la nocività dei processi, l'insostenibilità del ciclo lineare di produzione-consumo-smaltimento, e i costi per la salute e il risanamento ambientale. L'industria delle materie plastiche, consapevole dei danni ambientali che andava causando, resisteva agli attacchi dell'ambientalismo e potenziava le ricerche per rendere i materiali più performanti: le alte prestazioni dei tecnopolimeri⁷ permettevano di sostituivano i metalli in gusci autoportanti, come nelle carrozzerie delle auto. L'industria puntava politicamente sulla propria rilevanza economica e strategica, espandendo i propri prodotti in settori rilevanti per l'innovazione. Tutto ciò incrinava la fiducia nell'industrializzazione, nel progresso tecnologico come portatore di reale benessere (Corretti, 1996, p. 21) e in un futuro inteso nel segno delle plastiche. Ci si chiedeva se lo sviluppo industriale, con tutto ciò che comportava, fosse sostenibile per la società e l'ambiente. In quegli anni di evidente difficoltà, tra le rivolte giovanili, le lotte sindacali, e i tragici avvenimenti che aprivano i tanto politicizzati *anni di piombo*, si dispiegava anche una *crisi del design*.

La giovane generazione dava sfogo a una "narrazione utopica della sostenibilità" (Formia, 2017), alla ricerca di una *radicale* riformulazione del design eludendo il rapporto con l'industria. Le loro visioni, di grande interesse, e la ricerca antropologica sulle necessità prioritarie dell'uomo nel suo ciclo vitale, non trovavano però un effettivo riscontro nelle strutture sociali.

In ADI si avviava un'autocritica sul senso della professione. Il riconoscimento dell'inevitabilità capitalistica dell'impresa industriale poneva il designer di fronte alla *questione morale*: complice del capitalismo industriale, implicato nella proliferazione dei consumi⁸, e nella creazione di bisogni indotti⁹, il design avrebbe dovuto scardinare il consolidato rapporto con il mercato, e riconfigurare il rapporto con la società e le sue istituzioni in modo da rispondere ai bisogni reali dell'utenza tramite l'acquisizione di un ruolo politico.

Nel 1970 Tomás Maldonado aveva già denunciato la degradazione dell'ambiente, ponendola in rapporto al nichilismo politico e culturale dimostrato dal dissenso dei giovani, dalle fughe utopistiche della progettazione ambientale, e dalla violenza della razionalità tecnocratica.

La sua critica orientava a una presa di coscienza della responsabilità sociale da parte dei design e ad affrontare la crisi come materia di ricerca, alimentato dalla "speranza" del contributo che il design poteva apportare in termini di

sostenibilità dello sviluppo (Maldonado, 1970).

In quegli anni, però, erano troppi i temi posti sul piatto e, nella volontà di affrontarli complessivamente e globalmente, il mondo del progetto arrancava ritardando in proposte efficaci e condivise. Si riapriva il dibattito sui criteri della qualità dei prodotti.

I materiali plastici avanzati trovavano una dimensione prestazionale molto alta, sia nel campo delle automobili, sia in quello degli arredi componibili. Di quest'ultimo ricordiamo: il progetto di libreria in ABS Glifo di Enzo e Elio Mari (1966), commissionata da Montecatini e prodotta da Dino Gavina¹⁰; la parete attrezzata CUB 8 di Angelo Mangiarotti (1969); e Programma 1 (in seguito denominato Oikos), in melamina di Antonia Astori per Driade. Nei sistemi integrati multimaterici l'uso della plastica veniva ridotta alle sole parti in cui le caratteristiche ne rendevano indispensabile l'applicazione, come nel caso degli sgabelli 4830 di Kartell su progetto di Anna Castelli Ferrieri (1979). Ma il design da solo non bastava.

Mancava una focalizzazione sui diversi temi della sostenibilità ambientale che coinvolgesse i diversi portatori di interesse, come gli attori delle filiere produttive. Non si discuteva del ruolo del design nelle scelte materiali a monte del processo progettuale, attività questa che si delegava totalmente all'industria; né delle strategie che il progetto poteva mettere in atto per il recupero dei materiali prima che divenissero rifiuti. Solo nella seconda metà degli anni ottanta, la coscienza del limite portava a un profondo mutamento nella cultura e nella prassi che spingeva all'integrazione delle conoscenze disciplinari e la motivazione dell'industria della plastica consentiva di tracciare linee di ricerca per soluzioni potenziali ai problemi complessi come la questione ambientale.

7. Verso il paradigma della sostenibilità ambientale

Seppur la svolta etica della cultura del design si può far risalire ai primi anni degli anni settanta - in considerazione della contemporanea diffusione di alcuni testi seminali, quali *La Speranza Progettuale* di Tomás Maldonado (1970), *Design for the Real World* di Victor Papanek (1971), e *The Closing Circle. Nature, Man, and Technology* di Barry Commoner (1971) e *I limiti dello sviluppo*, il Rapporto del Club di Roma con il MIT di Boston del 1972 - la metà degli anni '80 segnava l'effettivo cambiamento culturale nella "coscienza del limite" in Italia (Manzini, 1990). Nell'università nasceva la disciplina della Progettazione Ambientale¹¹ e la ricerca industriale, si orientava verso il riciclaggio dei materiali e qualità ambientali della produzione. Anna Castelli Ferrieri, dalla sua posizione di progettista coinvolta nella ricerca progettuale dell'azienda Kartell, richiamava progettisti e industria:

Siamo stati lenti a renderci conto che l'equilibrio della materia naturale risiede nel ciclo continuo della sua esistenza: nasce, cresce, muore e ritorna al ciclo in un'altra generazione. Riuscire con l'artificiale è il nostro attuale compito creativo, non facile ma non impossibile ed è compito di tutti partecipare a questa grande impresa. (Castelli Ferrieri, 1991a p. 72)

Affrontando la questione, la cultura del design si immergeva in un'analisi che teneva conto della complessità della problematica e della molteplicità dei portatori di interesse, vedendo in ciò la possibilità di un coinvolgimento ampio della società per un'azione sistemica sul progetto.

Una nuova "cultura della società industriale in un mondo limitato", capace di riorientare priorità e valori della produzione, si dischiude nel 1990. In quell'anno il gruppo coordinato da Ezio Manzini al Politecnico di Milano, dopo alcuni anni dedicati all'esplorazione delle strategie ambientali emergenti nei diversi settori della produzione e delle competenze, si faceva promotore del convegno "Chiudere il cerchio. Progetto, Prodotto, Ambiente" (Manzini, 1990a). Tenutosi il 2 e il 3 febbraio, il convegno coinvolgeva la cultura del progetto e la cultura industriale, oltre alle istituzioni (il Ministero dell'ambiente ed ENEA), alle associazioni (Assoplast, Legambiente e ADI) e alle organizzazioni (IEO/UNEP). Durante il convegno si dispiegavano gli orizzonti di una progettazione armonica con le esigenze dello sviluppo sostenibile: l'orizzonte strategico, progettuale, tecnico-scientifico e produttivo; e i quadri normativi sui quali concentrare l'attenzione dei progettisti, degli operatori pubblici e degli imprenditori. I rappresentanti dei settori produttivi strategici¹² presentavano le loro ricerche. Il convegno otteneva ampia attenzione mediatica, e dava avvio a una nuova fase di ricerca che oltre al contenimento dei consumi energetici e alla riduzione delle forme di impatto ambientale in fase produttiva, poneva il problema della ridefinizione del prodotto e della sua progettazione in modo da renderlo facilmente disassemblate per permettere il recupero delle componenti al fine di vita, e il riciclaggio dei materiali.

La nuova cultura implicava anche la ridefinizione del consumo in quanto *fruizione*, del rifiuto in quanto *materia seconda*, della qualità in quanto *qualità ambientale* sostenibile per l'ambiente, accettabile socialmente e attraente culturalmente, implicando tutte le componenti nel processo complessivo di produzione e consumo (Manzini, 1990b). Il convegno stimolava la progettualità del network che si era costituito, e una serie di collaborazioni.

Nel 1992, l'unità di ricerca diretto dai professori Maldonado e Manzini, sempre al Politecnico di Milano organizzava il convegno *Fare e Disfare*, dove si trattavano i temi del riorientamento dell'innovazione verso il prodotto ecologico con l'obiettivo di responsabilizzare i produttori.

8. Il design della plastica riciclata

In quegli stessi anni, all'interno di Domus Accademy si era costituito il centro di ricerca CRDA per integrare alle attività didattiche la ricerca in collaborazione con aziende interessate alle strategie del design. Il centro era diretto dal 1990 da Antonio Petrillo con la collaborazione di Giulio Ceppi, e la partecipazione di Ezio Manzini (Ceppi, 2014). In questo ambito il Design Primario (Trini Castelli, 1996)¹³ si prestava alla connotazione estetica di materie seconde generate dal riciclaggio dei materiali plastici dismessi, su cui il centro per la Ricerca Applicata del gruppo Montedison-Ferruzzi aveva iniziato a investire. Così si avviava la prima ricerca di design sulle materie seconde, che nel 1991 culminava con *Neolite*, una famiglia di materiali plastici ottenuta per riciclaggio dalla raccolta differenziata dei rifiuti solidi urbani¹⁴.

Il nome era stato scelto su proposta di Andrea Branzi e del filosofo Pierre Restany. La ricerca aveva come obiettivo l'ottimizzazione della formulazione dell'aggregato plastico eterogeneo e del processo di lavorazione, affinché la combinazione delle diverse tipologie di plastiche restituisse una serie di materiali dotati di un'estetica diversa dai polimeri vergini, e identità rappresentativa della nuova cultura e sensibilità ambientale. *Neolite* veniva connotata da superfici scabre e colori calmi; inserimenti di cariche e di polveri metalliche che avevano lo scopo di nobilitarne l'invecchiamento nel tempo.

Il progetto e i risultati erano presentati nella mostra *Neolite. Metamorfosi delle plastiche* a cura di Domus Accademy con Ezio Manzini e Antonio Petrillo, alla Triennale di Milano nel 1991. (Fig. 10) La mostra, nell'allestimento di Bruno Munari, esponeva i materiali riciclati ottenuti e i prototipi di potenziali applicazioni progettati da O2, un gruppo internazionale di giovani designer (Manzini e Petrillo, 1991) (Fig. 11, Fig.12).

Per la prima volta critica si proponeva al pubblico la sperimentazione di materiali plastici riciclati che implicavano anche nuove logiche comportamentali per la raccolta differenziata (Ceppi, 2014).

9. La nascita della bioraffineria italiana

Nello stesso periodo in cui la ricerca tecnico-produttiva avanzava verso forme di riciclo fisico, chimico ed energetico delle plastiche di origine petrolchimica, una nuova prospettiva di ricerca era proposta da Montedison¹⁵: *la chimica verde*. Questa avrebbe portato nel giro di pochi anni alla prima materia plastica compostabile e biodegradabile italiana, ottenuta dall'amido di mais: il Mater-Bi. (Fig. 13) Questa scoperta, seppur si ponga idealmente in prosecuzione della ricerca del gruppo Montecatini, è stata originata dalla visione dell'imprenditore Raul Gardini, leader del gruppo Ferruzzi, che puntava a nuove vie per l'innovazione.

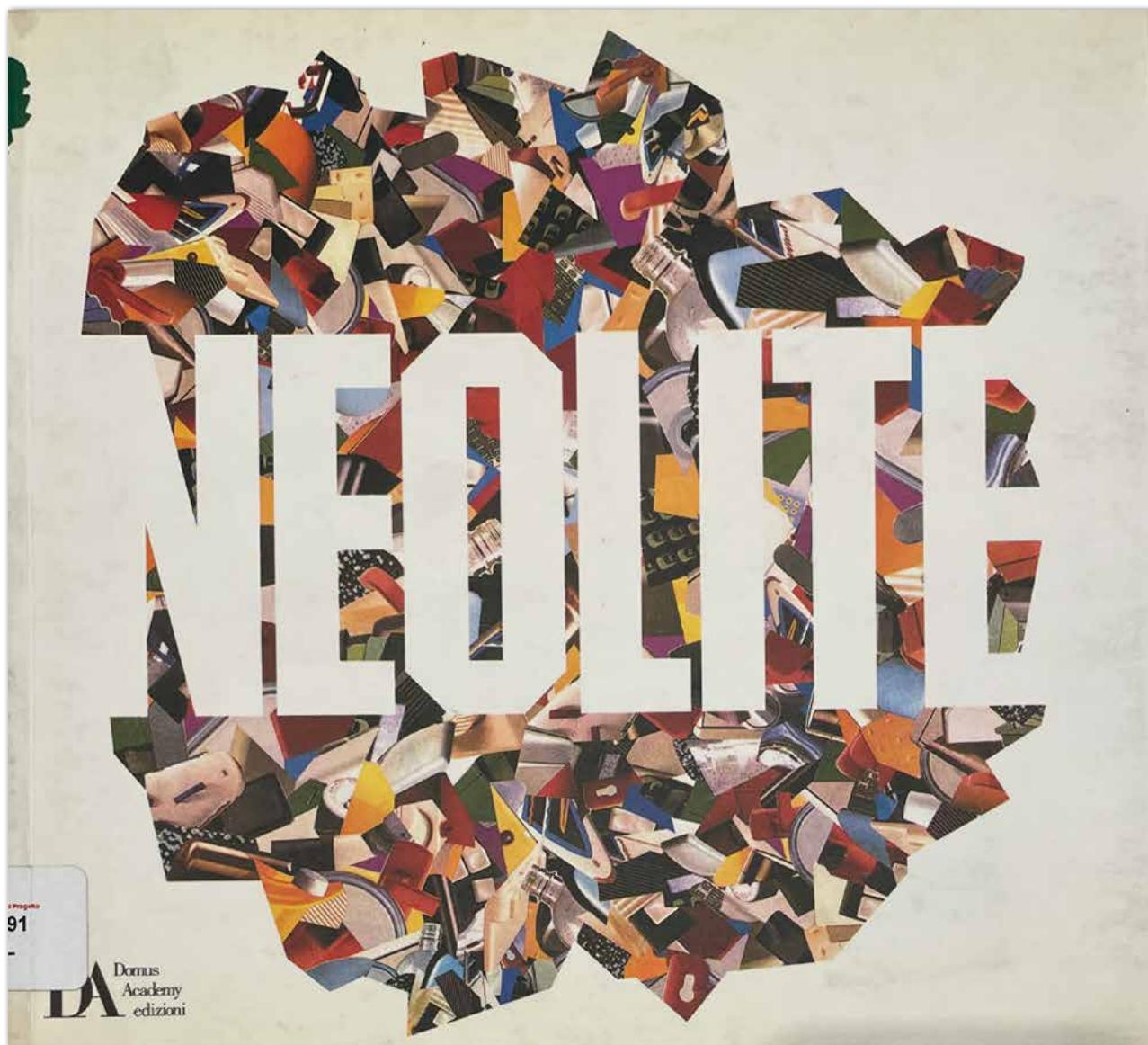


Fig. 10 — Copertina del catalogo della mostra *Neolite. Metamorfosi delle plastiche*, Triennale di Milano, 1991. Per gentile concessione della Triennale di Milano.

Fig. 11 — Prototipo di libreria componibile, progetto di Aldo Faleri (O2 Italia), dal catalogo della mostra *Neolite. Metamorfosi delle plastiche*. Triennale di Milano, 1991. Foto di Santi Caleca. Per gentile concessione della Triennale di Milano





Fig. 12 — Prototipo di sistema di profili estrusi per coperture, progetto di Hans Thyge Raunkjaer e Karen Kjaergaard (O2 Danimarca e Italia), dal catalogo della mostra *Neolite. Metamorfosi delle plastiche*. Triennale di Milano, 1991. Foto di Santi Caleca. Per gentile concessione della Triennale di Milano

Fig. 13 — Produzione di Mater-Bi giunto alla IV generazione, con maggior percentuale di materiale ricavato da fonte rinnovabile.



Nella sua strategia industriale, datata 1987 (Olivieri, 2011) - quando Gardini diveniva presidente della Montedison- la chimica degli idrocarburi veniva superata dalla *chimica dei carboidrati*, o chimica verde, grazie all'integrazione del settore agricolo con quello energetico, sfruttando il surplus e gli scarti della produzione agricola¹⁶. In quegli stessi anni, la società di ricerca Fertec (Ferruzzi Ricerca e Tecnologia), guidata da Amilcare Collina, aveva sviluppato alcuni materiali da fonti rinnovabili per rispondere alle nuove esigenze ecologiche: il Diesel-Bi, un biodiesel a base di olio di colza e di palma; una carta edibile; e il Mater-Bi la bioplastica a base di amido di mais complessato, progettata per degradarsi in modo naturale, riducendo la quantità di rifiuti plastici persistenti nell'ambiente. Per promuovere questa nuova plastica e misurare l'interesse del pubblico, Gardini stringeva un accordo con la Walt Disney per l'offerta di gadget promozionali in Mater-Bi: il 9 luglio 1989 al fumetto *Topolino* veniva allegata in omaggio una macchina fotografica giocattolo; successivamente un orologio per bambini con le sembianze di Topolino. Entrambi gli oggetti, invece di divenire rifiuti al loro fine vita, se interrati, si sarebbero degradati nel giro di qualche mese (Fig. 14, 15, 16).

Un'altra potenziale e tempestiva applicazione del Mater-Bi appariva chiara allorquando veniva imposta una tassa agli shopper in Polietilene nei supermercati, che causava anche la scomparsa dei primi sacchetti definiti biodegradabili, ma che erano in realtà fatti da miscele di polietilene e amido (Garbassi, 2006). Tuttavia, questa applicazione rendeva scettici gli attori dell'ambientalismo come Ermete Realacci che avversava l'usa-e-getta a cui questa plastica



Fig. 14, 15, 16 — Articolo di Sandro Boeri sulla ricerca Novamont Mater-Bi, pubblicato su Panorama il 16 luglio 1989.

veniva indirizzata.

Alla fine del 1989 Gardini fondava l'azienda Novamont - "nova" sta per "nuova Montedison" - per l'industrializzazione delle applicazioni delle nuove sostanze bio e la loro commercializzazione.

L'avventura produttiva di Novamont¹⁷, perseguita da Catia Bastioli dal 1990, avanzava nel 2000 consolidando la bioraffineria con la produzione di nuovi prodotti (come i poliesteri da oli vegetali), l'apertura di nuovi settori produttivi (bioadditivi e biolubrificanti) e l'incremento della percentuale di materiale ricavato da fonte rinnovabile nel Mater-Bi giunto alla IV generazione (Fig. 12). Ricordando l'inizio della sua avventura nella chimica verde, Catia Bastioli scrive:

In quel momento il potenziale delle materie prime rinnovabili mi era chiaro, ma percepivo anche l'importanza di trovare modelli che puntassero all'uso efficiente di queste risorse così preziose. Decisi quindi che avrei impegnato tutte le mie energie per sperimentare, insieme e intorno ai prodotti rinnovabili via via sviluppati, un approccio sistemico che avrebbe dovuto partire dai territori.

L'idea era di mettere al centro progetti condivisi di filiera basati su tecnologie innovative, diversificate e integrate, in grado di creare valore aggiunto e di abbattere l'impatto ambientale, di riconvertire i siti dismessi e di ricreare opportunità di lavoro qualificato. In questo modo i territori italiani diventavano laboratori a cielo aperto attraverso cui far crescere una nuova cultura inclusiva e condivisa e in cui verificare gli standard di qualità sul campo. (Bastioli, 2017)

Era stata osservatrice della dismissione non governata di molte attività della chimica che avevano portato all'abbandono di interi territori, con la conseguente marginalizzazione, e l'impoverimento economico e culturale di intere classi sociali. La ricchezza generata in passato da produzioni impattanti lasciava disoccupazione e inquinamento.

10. Conclusione

Ripercorrendo la storia della relazione tra i materiali plastici e il design in Italia abbiamo cercato di dare evidenza all'impatto sociale della sua cultura, in rapporto ai cambiamenti nel modo di intendere la natura, la produzione, il consumo e i modelli di sviluppo.

La storia delle plastiche in Italia inizia negli anni venti del Novecento con il mutamento italiano e il suo del rapporto uomo-natura, in cui la natura è avviata a uno spinto processo di artificializzazione. In quegli anni l'ideologia moderna del progresso industriale informava la cultura del progetto.

Durante l'autarchia fascista, il prevalere di un approccio per lo più acritico

allo sviluppo tecnologico, faceva sì che il design si adoperasse nel definire l'identità pre-sintetica dei nuovi materiali a base naturale, in modo sinergico alle ideologie del tempo.

In prossimità della Seconda guerra mondiale, in un contesto di connessioni globalizzate, prendeva avvio un processo di sostituzione delle precedenti plastiche con polimeri di origine petrolchimica più vantaggiosi in termini economico-produttivi. L'abbandono di una visione olistica dei processi di trasformazione delle risorse materiali portava a visioni parzializzate e specialistiche che facevano coppia con un'interpretazione esclusivamente economica e quantitativa della produzione industriale; mentre il design rimaneva l'unico referente della qualità del prodotto, grazie al progetto oculato di concezione razionalista, che si faceva portatore di valori democratici, funzionalità e benessere. Poche erano le voci critiche che emergano all'uso invasivo delle plastiche man mano che si ampliava la moltitudine di prodotti velocemente consumati e divenuti rifiuto. Per decenni la plastica ha accompagnato la società italiana passando dall'essere metafora della modernità a minaccia ambientale. L'iperproduzione e l'iperconsumo dei materiali plastici ha determinato gravi squilibri sulla biosfera.

Nel passaggio alla contemporaneità, la presa di coscienza dei danni ambientali e delle ambiguità sottese alla crescita illimitata, portava la società a un riorientamento critico del modo di intendere lo sviluppo, la responsabilità professionale e produttiva, l'uso e il consumo delle plastiche di origine petrolchimica. Alla valutazione della problematicità dei materiali plastici si è aggiunta una riflessione complessiva sui cicli di vita dei materiali e dei prodotti, che ha assunto un ruolo centrale mirato a ridefinire un sistema produttivo più attento alle risorse materiali, rispettoso delle caratteristiche dei territori, e coerente con gli obiettivi della sostenibilità ambientale. La cultura del progetto, seppur lentamente, si è appropriata di una nuova visione olistica e sistemica nella consapevolezza che un nuovo modello non può svilupparsi se non c'è comprensione dell'insieme e capacità di orientare la transizione ecologica. Ha appreso che bisogna partire dalla complessità del sistema di produzione, uso, consumo e scarto e dall'interdipendenza dei fenomeni, abbandonando visioni frammentate, parziali e specialistiche.

Un approccio multidisciplinare e di tutte le componenti sociali può orientare strategicamente le produzioni in modo consapevole e determinare un avanzamento verso la transizione ecologica che deve imperativamente coinvolgere tutte le nicchie produttive e di conseguenza la nostra società del consumo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANNICCHIARICO, S. (2001) (a cura di). *1945-2000 Il design in Italia. 100 oggetti della collezione permanente del design italiano della Triennale di Milano. Scheda "Superleggera"* Roma: Gangemi, p. 42
- BASSI, (2018). *Nuovo dialogo fra storia, critica e progetto per una didattica contemporanea del design*. QuAD, 1, p. 351-360.
- BASTIOLI, C. (2017). *Un approccio circolare alla bioeconomia*. Milano: Edizioni Ambiente. Disponibile online in: <https://www.novamont.it/publicazioni>
- BLOCH, M. (1949). *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Paris: Librairie Armand Colin.
- BOSONI, G. (1983). *La via italiana alle materie plastiche*. Rassegna, 14, 42-53.
- BOSONI, G. (2006). *Le origini della via italiana alle materie plastiche: l'autarchia e gli sviluppi della ricerca industriale*. In CECCHINI, C. (a cura di) *Mo'... Moplen. Il design delle plastiche negli anni del boom*. Roma: Designpress, pp. 24-33
- BOSONI, G.; FERRARA, M. (2014) (a cura di). *Material Design. Imparando dalla storia*. AIS/Design. Storia e Ricerche, 2(4).
- CECCHINI, C. (a cura di) (2006). *Mo'... Moplen. Il design delle plastiche negli anni del boom*. Roma: Designpress.
- CALASCIBETTA, F. (2009). *I Chimici italiani e l'autarchia. Rendiconti Accademia Nazionale delle Scienze. Memorie di Scienze Fisiche e Naturali 127°, Vol. XXXIII, P. II, t. I, pp. 91-106*
- CASTELLI FERRIERI, A. (1991). *Alchemies of Matter*. In MANZINI E., PETRILLO, A. (a cura di) *Neolite*. Milano: Domus Academy.
- CASTELLI FERRIERI, A. (1991). *Interfacce della materia: esperienze progettuali. Sedie e comportamenti*. Milano: Domus Academy.
- CASTELLI, G. (1956). *Buono o cattivo uso delle materie plastiche*. Stile Industria, 7, 10-11.
- CASTELNUOVO, E. (1991). *Per una storia del design*. In CASTELNUOVO, E. (a cura di) *Storia del disegno industriale: Italia 1860-1980*. Milano: Electa, pp. 7-13.
- CERCHINI, C. (2014). *Dalla celluloido alla plastica bio. 150 anni di sperimentazioni materiche lette attraverso l'azienda Mazzucchelli 1849*. AIS/Design. Storia e Ricerche, 2(4), 76-101.
- CEPPI, G. (2014). *Il design dei materiali in Italia. Il contributo del centro ricerche Domus Academy 1990-1998*. AIS/design. Storia e ricerche 2(4), 194-221.
- CERRETANO, V. (2021). *Autarchia, fibre tessili artificiali e la cellulosa italiana. La creazione della SAICI e gli investimenti all'estero della Snia Viscosa, 1934-1965*. Imprese e storia, 43, pp. 57-79.
- CITONI, M., PAPA, C., (2017). *Sinistra ed ecologia in Italia (1968-1974)*. Brescia: Micheletti.
- COMMONER, B. (1971). *The Closing Circle. Nature, Man, and Technology*. New York: Knopf.
- CORRETTI, G. (1996). *I limiti dello sviluppo*. In BRANZI, A. (a cura di) *Il design Italiano. 1964-1990, pp. 21-29*. Milano: Electa.
- DELLA SELLA, R. (2000). *La difesa dell'ambiente in Italia: storia e cultura del movimento ecologista*. Milano: Franco Angeli.
- DESOLE, A.P. (2015). *La fotografia industriale in Italia 1933-1965*. Macerata: Editrice Quinlan.
- DESOLE, A.P. (2016). *Costruire il futuro. L'industria mineraria e il ruolo della fotografia modernista durante il fascismo*. Rivista di Studi di Fotografia, Vol. 2 No. 4.
- FORMIA, E (2017). *Mediating an Ecological Awareness in Italy: Shared Visions of Sustainability Between the Environmental Movement and Radical Design Cultures (1970-1976)*. Journal of Design History, 30(2), 192-211, doi. org/10.1093/jdh/epw051.
- GARBASSI, F. (2006). *Trent'anni al Donegani: come fare (e disfare) ricerca scientifica in Italia*. Milano: Lampi di Stampa.
- MALDONADO, T. (1970). *La speranza progettuale. Ambiente e società*. Torino: Einaudi
- MANZINI, E. (1990). (a cura di) *Chiudere il cerchio. Progetto, Prodotto, Ambiente*. in Atti del convegno, 2-3 febbraio 1990, Politecnico di Milano. Polo infor-
- mativo sviluppo chimica.
- MANZINI, E. (1990). *Relazione introduttiva a nome del comitato promotore*. In MANZINI, E. (a cura di) *Chiudere il cerchio. Progetto, Prodotto, Ambiente. Atti del convegno, 2-3 febbraio 1990, pp. 9-12*, Politecnico di Milano. Polo informativo sviluppo chimica.
- MANZINI, E. (2008). *Nuovi materiali e ricerca progettuale*. In Branzi, A. (a cura di). *Il design italiano 1964-2000. Un museo del design italiano*. Milano: Electa, pp. 326-337.
- MANZINI, E., PETRILLO, A. (1991). *Neolite: metamorfosi delle plastiche*. Milano: Domus Academy.
- MORELLO, A. (1984). *Design, tecnologie e polimeri*. In MORELLO, A., CASTELLI FERRIERI, A. (1984) *Plastiche e Design*. Milano: Arcadia edizioni, pp. 31-40.
- NEBBIA, G. (2008). *50 anni di ambiente. Il quinquennio della contestazione*. Inquinamento, 102, 6-8.
- OLIVIERI, P. (2011). *La chimica a Terni: il passato, il presente, quale futuro?* La chimica & l'industria n. 7, 136-140
- PAPANEK, V. (1971). *Design for the real World: Human Ecology and Social Change*. New York, Pantheon.
- PASCA, V. (2013). *Design: Storia e Storiografia*. AIS/Design. Storia e Ricerche, 1(1), 7-21 (testo pubblicato originariamente nel 1991).
- PETRETTI, A. (1934). *La Politica Mineraria Fascista*. Annali di Economia, Vol. 9, No. 2 pp. 373-401.
- PIZZORNI, G. J. (2005). *Caratteri e sviluppi dell'industria chimica italiana nella prima metà del Novecento*. In PIZZORNI, G. J. (a cura di) *L'industria chimica italiana nel Novecento*, Milano: FrancoAngeli, pp. 45.
- ROSSELLI, A. (1956). *La I mostra internazionale dell'Estetica delle materie plastiche*. Stile industria, 7, pp. 4-5.
- TRINI CASTELLI, C. (1996). *Enhancing Perception. Clino Trini Castelli: Design Primario*. In MITCHELL, C. T. (1996), *New Thinking in Design: Conversations on Theory and Practice*, New York: Wiley Publisher. pp. 62-71.

NOTE

- ¹ Resine ottenute tramite condensazione della formaldeide con fenoli, urea, o altre sostanze..
- ² La produzione del cloruro di vinile e del suo polimero PVC (policloruro di vinile), si avviava nel 1949 quando Montecatini, a partire dall'acetilene e acido cloridrico, sviluppa la resina sintetica commercializzata con il marchio Vipla, promuovendo la sostituzione della gomma con il nuovo materiale. Vipla era prodotto in differenti semilavorati: in fogli sostituiva i rivestimenti in pelle, in lastre colorate ad effetti marmorei si posava a pavimento con finti effetti marmorei.
- ³ La tecnologia delle schiumatura poliuretanic, adottata dall'industria dell'arredo dava avvio all'industrializzazione degli imbottiti nei primi anni 70.
- ⁴ Il 6 ottobre 1973 scoppiava la guerra del Kippur: Egitto Siria, Giordania e Iraq aggredivano di sorpresa Israele per riscattarsi dall'esito umiliante della guerra dei sei giorni. Israele reagiva prontamente ma l'OPEC, l'organizzazione dei paesi mediorientali esportatori di petrolio, decise di ridurre le esportazioni e di aumentare il prezzo del greggio del 70%.
- ⁵ L'avvento al potere di Khomeyni in Iran e la successiva guerra con l'Iraq di Saddam Hussein determinavano un brusco calo della produzione di petrolio.
- ⁶ Il 10 luglio 1976 nell'azienda chimica ICMESA di Meda un'incidente causava la fuoriuscita e la dispersione di una nube di diossina TCDD, una sostanza ad alta tossicità che investiva una vasta area della Brianza.
- ⁷ Tra gli avanzamenti più rilevanti c'erano: il Kevlar, la cui grande resistenza meccanica alla trazione è, a parità di massa, cinque volte superiore a quella dell'acciaio; il Polimetilpentene, resistente alla sterilizzazione e con una perfetta trasparenza, prontamente adottato nella strumentazione da laboratorio; le resine poliammidi, talmente resistenti alle alte temperature da formare le componenti dei motori o dei forni a microonde; il Policarbonato, utilizzato per produrre i caschi degli astronauti e lenti.
- ⁸ Il libro *Design for the Real World* (Papanek, 1971) - traduzione della precedente edizione in lingua svedese del 1970 - sta alla base delle opzioni etiche ed ecologiste del design contemporaneo: accusa il design industriale di essere "fra tutte le professioni, una delle più dannose" e di "approntare le sgarbanti idiozie propagandate dagli esperti pubblicitari".
- ⁹ Sotto l'influenza della critica alla società capitalista avanzata, operata dalla Scuola socio-filosofica di Francoforte, il design era visto come complice nella creazione di desideri indotti.
- ¹⁰ Il progetto era stato commissionato da Montecatini a Enzo Mari per esplorare le potenzialità dell'ABS stampato a iniezione. L'elemento base del progetto è un modulo cubico costituito da pareti quadrate di 35cm per lato. Il progetto si sviluppa attorno al design del giunto con incastro a pettine delle parti. Il prodotto economico da produrre, facilmente trasportabile, resistente e montabile da chiunque senza l'uso di attrezzi ebbe un buon riscontro dalla critica ma scarso esito commerciale. Il pubblico, poco avvezzo a partecipare alla finitura dell'oggetto di arredo, confonde la leggerezza con la fragilità.
- ¹¹ Nel 1984, Tomàs Maldonado, dopo aver insegnato Design ambientale al DAMS di Bologna dal 1976 al 1984, diventa titolare al Politecnico di Milano della cattedra di Progettazione Ambientale.
- ¹² I settori produttivi strategici (energetico, chimico e dei materiali, automobilistico, dei componenti edilizi, degli elettrodomestici, degli elettrodomestici e degli imballaggi) erano presenti e rappresentati da aziende come Enichem Anic, Montedison, Gruppo Ferruzzi, Fiat, Philips Whirlpool, Montedipe, Mont.eco.
- ¹³ Sviluppato da Clino Trini Castelli, a partire dalle ricerche al Centro Design Montefibre da lui condotte insieme ad Andrea Branzi e Massimo Morozzi, il Design Primario si focalizzava sul design percettivo-esperienziale dei materiali e degli ambienti, progettandone le qualità soft, ovvero le qualità sensoriali. La pratica del Design Primario portava negli anni '90 alla
- nascita di una nuova professione nell'ambito del design, ovvero il CMF (Color, Material, Finish) design.
- ¹⁴ La ricerca era realizzata in partnership con CSI Centro di Ricerca Applicata del Gruppo Ferruzzi-Montedison (oggi società di certificazione della qualità dei materiali) commissionata da Assoplast, anticipata da un incarico tecnico di RPE Montedipe, e successivamente da due incarichi del Consorzio Replastic (1993-94) sul tema dei contenitori per la raccolta differenziata e delle applicazioni in ambiente esterno.
- ¹⁵ Gruppo generato dalla fusione di Montecatini e Edison nel 1966.
- ¹⁶ A partire dall'agricoltura, su cui la produzione del gruppo Ferruzzi si fondava, la visione di Gardini rispondeva alla richiesta sociale di cambiamento del sistema di sviluppo industriale prevedendo sei aree di sviluppo connesse e integrate: alimentazione, ambiente, salute e previdenza, energia, commodities e nuovi materiali con la consapevolezza che nelle suddette aree si intersecano complesse problematiche sociali e ambientali (Olivieri, 2011). Nonostante le buone premesse, con il commissariamento nel 1993 del gruppo Ferruzzi-Montedison, questa avventura finiva nel 1996.
- ¹⁷ Nonostante le ottime premesse in termini di ricerca, con il commissariamento nel 1993 del gruppo Ferruzzi-Montedison, l'avventura sulle materie prime rinnovabili prendeva un percorso diverso da quanto Raul Gardini aveva progettato. Il gruppo chiudeva definitivamente nel 1996.

9999: progettazione radicale orientata alla natura

ELEONORA TRIVELLIN

Università degli Studi di Ferrara

eleonora.trivellin@unife.it

Orcid ID: 0000-0001-7775-6672

La stagione dei gruppi definiti Radicali, che si formarono nell'ambiente fiorentino negli anni sessanta del Novecento, vede il gruppo 9999 distinguersi per la sua vocazione ecologista.

La critica alla società contemporanea viene espressa coniugando la fiducia verso un'innovazione tecnologica in grado di favorire i processi democratici e, contemporaneamente, il rispetto e la valorizzazione dell'ambiente naturale. Tra le realizzazioni del gruppo in grado di esprimere in modo evidente la sensibilità nei confronti delle tematiche di salvaguardia dell'ambiente, vengono qui approfonditi il progetto Apollo, il progetto per la nuova sede dell'Università di Firenze, la Casa Orto vincitrice del concorso per giovani progettisti all'interno della mostra Italy. The new Domestic Landscape del 1972 a New York e S -SPACE Mondial Festival n.1, in parte collegabile al progetto selezionato per il MoMa, tutti pubblicati nel libro Ricordi di architettura.

In queste opere il rapporto tra storia, arte, tecnologia e natura è espresso come affermazione di un pensiero autonomo - libero dai legami con l'impresa e con la merce - frutto del proprio tempo e, contemporaneamente, in grado di promuovere una visione del futuro.

The season of the defined Radical groups that were formed in the Florentine environment in the sixth decade of the twentieth century, sees the 9999 group stand out from the others for its ecological vocation.

Criticism of contemporary society is expressed by combining confidence in a technological innovation capable of fostering democratic processes and, at the same time, the respect and enhancement of the natural environment.

The Apollo project, the project for the new headquarters of the University of Florence, the Vegetable Garden House selected for the exhibition Italy. The New Domestic Landscape of 1972 in New York and S -SPACE Mondial Festival n.1 - all published in the book Memories of Architecture - were chosen among the achievements of the group that can express his environmental sensitivity.

Here the relationship between history, art, technology, and nature is expressed

PAROLE CHIAVE

progetto orientato alla natura,
gruppi di progettazione radicale,
architettura della comunicazione

KEYWORDS

nature-oriented design, radical
group design, communication
architecture

- outside of the links with the company and with the commodity - as affirmation of an autonomous thought fruit of its own time and, at the same way, able to a vision of the future.

Tra gli architetti che studiano e si laureano a Firenze tra gli anni sessanta e settanta del secolo scorso e che si organizzano in gruppi di progettazione, i 9999 hanno avuto una rilevante attenzione ai temi ambientali.

Alcuni progetti, analizzati in questo saggio, propongono questioni che oggi possono essere lette con rinnovato interesse; in particolare una concezione progettuale in grado di favorire il rapporto tra uomo e ambiente in modo più integrato e armonico e una concezione della tecnologia pensata al servizio e tutela della natura. A differenza di altri gruppi che hanno accompagnato la loro opera con una propria attività critico-teorica, i 9999 hanno usato esclusivamente gli strumenti del progetto.

La fortuna critica, cresciuta col passare del tempo, permette oggi una lettura più oggettiva, ma in certi casi ancora difficoltosa del loro lavoro. Va poi ricordato che il gruppo ha avuto una composizione variabile e una vita breve, caratterizzata da un'energia esplosiva grazie alla quale i loro progetti o si realizzavano nei termini in cui erano stati pensati o non si realizzavano affatto rimanendo a livello di suggestive visioni (Brugellis & Orazi, 2017, p. 38). Come per gli altri gruppi, inoltre, la componente materica è ritenuta frequentemente di scarsa importanza in favore di quella comunicativa, che veniva espressa con strumenti per l'epoca innovativi come i fotomontaggi e gli audio-visivi. Anche per questo suscita interesse il fatto che la loro più rilevante realizzazione progettuale, la discoteca Space Electronic, fu un episodio in parte anomalo nel panorama culturale fiorentino della fine degli anni sessanta, il cui principale significato non è unicamente circoscrivibile all'ambito architettonico. Il gruppo 9999 si formò nel 1967 (Masini, 2002) per sciogliersi nel 1972 e, non avendo avuto il tempo di vivere la fase della normalizzazione o del riflusso, ha evidenziato elementi che, pur essendo presenti anche nei lavori di altri progettisti fiorentini, sono stati da loro sviluppati con maggiore determinazione e coerenza (Brugellis, et al., 2017); tra questi, appunto, l'attenzione verso la dimensione ambientale del progetto, che si colloca soprattutto nell'ultima parte della loro attività, sembra suscitare uno specifico interesse anche in relazione all'attuale contingenza storica.

1. Il contesto

A partire dalla metà degli anni sessanta, iniziano in Italia le contestazioni studentesche e le occupazioni delle facoltà universitarie, la prima delle quali a Trento il 24 gennaio del 1966. Il 30 gennaio 1968 a Firenze si ebbe la prima

carica della polizia contro una manifestazione studentesca che ebbe come reazione immediata l'occupazione di tutte le sedi universitarie. Fu la prima che avvenne in Italia.¹

Le Facoltà di Architettura divennero i luoghi dove la contestazione fu più visibile anche per la capacità di sapere usare linguaggi coinvolgenti utilizzando gli strumenti della comunicazione visiva. L'aumento delle iscrizioni alle facoltà di architettura appare maggiormente visibile nell'ateneo fiorentino, che esercitava una forte attrazione a livello nazionale.²

L'attrazione che Firenze esercitava rispetto ad altre sedi ha diverse motivazioni: il fatto che in virtù del binomio architettura-Rinascimento potesse essere ritenuta la sede più appropriata per approfondire tali studi; la posizione geografica che la rendeva agevolmente raggiungibile sia dal nord che dal sud della penisola; una discreta vivacità in campo culturale, dalla musica alle arti figurative; una florida attività produttiva dove l'industria conviveva con altri modelli di impresa e di sviluppo; un luogo attorno al quale si definiva parte dell'identità del prodotto italiano di matrice artigiana; la presenza di un nucleo di docenti con personalità più che rilevanti non solo negli insegnamenti progettuali. Quest'ultimi, direttamente o indirettamente, favorirono un intenso fermento culturale. Tra i docenti più significativi per le vicende trattate ricordiamo Leonardo Savioli, che insegna dal 1944 al 1982, Leonardo Ricci (dal 1945 al 1979) e Umberto Eco (dal 1966 al 1969), che introduce gli studi di semiotica all'interno della Facoltà di Architettura.³ Proprio sulle ragioni della nascita di un'avanguardia architettonica alla fine degli anni Sessanta svincolata dai processi produttivi tradizionali, Lara Vinca Masini, accanto all'importanza delle figure di Ricci e Savioli, riferendosi alle peculiarità del contesto urbano, scrive:

Direi, prima di tutto, che la prima causa, credo indiscutibile, sia dunque da ricercare nella mancanza di richiesta sul piano operativo e professionale da parte della città, per la sua condizione di città non industriale e conseguentemente fuori da un certo tipo di economia. Questo genera, come contropartita, una maggiore libertà sul piano dell'investigazione ideativa e sul piano della ricerca autonoma non condizionata da esigenze di mercato e di immediata realizzazione pratica (Masini, 1972, p. 40).

Nonostante alcuni protagonisti abbiano cercato di ridimensionare l'importanza culturale di Savioli e Ricci, era proprio nei loro corsi che molti studenti venivano a conoscenza di alcune ricerche internazionali sia di natura tecnica che espressiva. Mentre per Andrea Branzi in più grande insegnamento di Savioli è stato quello di imparare attraverso l'insegnamento (Piccardo, 2009),

Carlo Caldini conferma che i due docenti riportavano nelle loro lezioni le più interessanti novità sulle tendenze artistiche e architettoniche (Piccardo, 2009). Paolo Galli - che ha dimostrato una riconoscenza non solo professionale ed accademica ma anche profondamente affettuosa verso Savioli⁴ - nella testimonianza raccolta nel catalogo della mostra del 1995 tenutasi all'Archivio di Stato di Firenze, elenca i tratti distintivi del maestro, che possono essere considerati in parte comuni anche al gruppo di cui ci stiamo occupando: "curiosità e libertà intellettuale"; corrispondenza "fra un mondo interiore e un mondo esteriore attraverso le arti figurative"; capacità di percepire "i tratti più semplici e più comuni di relazioni e intrecci sottili con l'ambiente"; avvertire "le qualità intime e le realtà invisibili attraverso cui si compie la sintesi della forma" (Galli, 1995, p. 78).

Indipendentemente dai giudizi personali, va comunque ricordato quanto l'interesse per la rappresentazione e la messa in scena, sia stato importante per gli esponenti radicali e come lo fosse anche per Savioli (Ferretti, 2014). Sep-pure espresso con un linguaggio diverso, il tema dell'esposizione temporanea, dalle mostre ai luoghi per lo spettacolo e il divertimento, può, forse, essere considerato uno dei più concreti elementi di continuità tra le due generazioni.⁵ Può essere poi utile ricordare che sono gli anni nei quali si strutturano gli insegnamenti di design sia all'interno delle università, con l'istituzione delle cattedre di Progettazione artistica per industrie,⁶ che all'esterno con la creazione del Corsi superiore di disegno industriale nel 1962 (poi ISIA nel 1975). In queste due vicende Pierluigi Spadolini fu uno dei maggiori protagonisti indirizzando i propri interessi e quelli della sua scuola verso il design del prodotto industriale sia dell'oggetto d'uso che del componente edilizio. L'alluvione di Firenze rappresenta in quegli anni un trauma anche per la cultura del progetto. Nella notte tra il 3 e il 4 novembre 1966 le acque dell'Arno invadono gran parte degli abitati che si trovano sul suo corso dal Valdarno superiore a quello inferiore. Alle 2.00 l'Arno invade il parco delle Cascine; alle 6.50 cede la spalletta in Piazza Cavalleggeri e l'acqua irrompe nella biblioteca nazionale; alle 9.00 viene invasa piazza del Duomo. Due sono gli elementi da evidenziare: la forte solidarietà che l'evento fu in grado di suscitare attra-endo da ogni parte del globo giovani che si misero a disposizione per salvare dal fango opere d'arte, libri ed ogni elemento che avesse un valore storico e culturale; il completo straniamento dovuto all'impatto emotivo e visivo che l'invasione dell'acqua provocò e che ha sicuramente favorito l'elaborazione di immagini dirompenti e dal carattere surreale, come il fotomontaggio del Superstudio con una barca a vela che bordeggia attorno alla Cupola di Santa Maria del Fiore, o quello dei 9999 con il Canal Grande divenuto un grande pascolo per bovini.

Cristiano Toraldo di Francia ricorda:

Per noi l'alluvione voleva anche dire 'fine della razionalità': l'irrazionale era entrato all'interno di questa città rigorosa, geometrica, perfetta, e l'aveva completamente sconvolta, sostituendo ai marmi alle pietre un pavimento liquido, in cui i monumenti galleggiavano isolati.

(Toraldo di Francia, 2015, p. 95; Piccardo, 2009).

L'evento alluvionale rese tangibile la fragilità di un territorio, dove anche le aree più monitorate potevano essere soggette ad eventi naturali disastrosi.⁷ C'è quindi un prima e un dopo l'alluvione per diversi ordini di motivi e nel dopo va considerato il rafforzarsi di quegli elementi di criticità verso uno sviluppo a scapito dell'ambiente.

Nel 1967 negli Stati Uniti si hanno i primi esempi di Land art e nel 1969 Germano Celant inizia a parlare dei protagonisti dalle pagine di Casabella (n. 334 e 339-340).

Con il testo *Artificio e Natura* (1968), Gillo Dorfles affronta il tema del progetto-ambiente, della sua rappresentazione attraverso i nuovi media e il rapporto tra cultura popolare e la cultura di massa, argomenti che, seppure con toni diversi, ritroviamo anche nelle elaborazioni progettuali del gruppo. Nel 1970, sul numero 350-351 di *Casabella*, Dorfles riprende il tema con un breve articolo intitolato questa volta *Artificio contro natura* e dove possiamo trovare riferimenti ancora più specifici. Dopo avere riproposto il significato dei due termini in senso dialettico e antitetico, scrive:

Il fatto di trascurare troppo spesso l'elemento naturale (che viene calpestato, sovvertito, brutalizzato dall'intervento umano con conseguenze deleterie per l'habitat e, in generale per tutto l'equilibrio ecologico del pianeta), ma, d'altro canto, il fatto di non aver ancora assimilato a pieno le possibilità che lo sviluppo tecnologico offre all'uomo, fa sì che, il più delle volte, si assista al verificarsi di situazioni quanto mai pericolose, sia nel settore industriale, che in quello agricolo ecologico artistico. (Dorfles, 1970, p. 42)

Più avanti si legge anche:

Qualsiasi ricerca che si rivolga, ad esempio, a ipotesi futuribili circa i possibili sviluppi del design ambientale, deve dunque tenere conto non solo di dati tecnologici o di troppo spesso ipotetiche fantastiche fantascientifiche, ma delle necessità di sottoporre ogni progettazione ad una coerente interpretazione dell'elemento 'naturale'. (Dorfles, 1970, p. 42)

Per quanto riguarda il rapporto tra natura e progetto nell'opera di Savioli, è possibile affermare che, l'attenzione riservata alla prima aveva matrici contemplative più che 'operative', che possiamo riferire a quell'approccio che oggi viene definito come *wilderness*.

2. Gli sviluppi

Tra il 1966 e il 1975 si collocano tutte le esperienze di quei gruppi che Germano Celant (1971) per primo, definì radicali.⁸

Essi non possono essere considerati un movimento omogeneo o una sorta di "scuola". Sono frutti diversi dello stesso contesto e, per questo, ebbero elementi in comune che però non furono mai così prevalenti rispetto alle diversità.

Tra il 1966 e il 1968 si formano a Firenze gli Archizoom, il Supersudio, gli UFO, i 9999 che si evolveranno in 9999, e gli Zziggurat, ed operano Gianni Pettena e Remo Buti. Del 1999 fanno parte Fabrizio Fiumi, Paolo Galli, Carlo Caldini, Giovanni Sani, Mario Preti, Paolo Coggiola, Andrea Gigli. Nei 9999 ritroviamo Fiumi, Galli, Caldini e Giorgio Birelli nel prevalente ruolo di fotografo.

Le prime esperienze dei 9999, come quelle degli altri gruppi, si sviluppano, per la maggioranza dei casi, all'interno della Facoltà di architettura di Firenze, dove nonostante momenti di forte contestazione, e lunghe occupazioni,⁹ prevaleva la volontà di radicale cambiamento più che la demolizione dell'istituzione nel suo complesso.

Se, infatti, la contestazione politica e progettuale può essere considerata una cesura rispetto alla precedente realtà, da un punto di vista accademico vanno comunque ricordati anche gli elementi di continuità soprattutto tra le diverse generazioni di docenti: Adolfo Natalini, Remo Buti e Paolo Galli, tutti allievi di Savioli sono diventati professori di ruolo ad Arredamento, l'ultimo insegnamento tenuto da Savioli prima di morire.¹⁰

All'interno del suo studio di progettazione collabora Paolo Galli già dai primi anni sessanta. Nella monografia su Savioli del 1966 (p. 314) è citato come collaboratore dello studio. Lo stesso Galli lo ritroviamo tra i membri del gruppo che firmano il progetto per la Facoltà di Scienze matematiche, fisiche e naturali di Pisa del 1980 e nel Progetto del complesso di edilizia residenziale a Pistoia del 1980-82 (Brunetti, 1981). Già prima della laurea¹¹, esiste perciò un consolidato rapporto di fiducia. In una comunicazione del 1974 redatta da Leonardo Savioli, in qualità di direttore dell'Istituto di architettura degli interni arredamento e decorazione, a sostegno di una candidatura accademica di Galli si legge che questi "è da considerarsi uno dei migliori elementi sia dal punto di vista di studio, di ricercatore, di insegnante e di progettista". E più avanti si attesta che "è stato collaboratore nello studio del sottoscritto per sei anni partecipando attivamente a lavori e concorsi". Ed infine:

Fa parte del gruppo professionale e di ricerca '9999'; in tale gruppo ha svolto attività professionale di teorico, di ricercatore, di progettista di alto livello, partecipando a concorsi nazionali ed internazionali quali spesso si è classificato o addirittura distinto come primo. Il lavoro svolto nel gruppo 9999 è considerato uno dei più importanti contributi della giovane architettura e urbanistica attuale; ne sono testimonianza le numerose pubblicazioni su riviste e libri nazionali e internazionali¹² (Archivio Università di Firenze, Carriere, Paolo Galli).

Savioli muore ancora in servizio nel 1982; Galli vince il concorso da professore associato in Arredamento e architettura degli interni nel 1985 e nel curriculum che presenta per il concorso, conservato nell'archivio personale, si legge:

Restano, a distanza di tempo non più immagini - raccolte nel libro *Ricordi di architettura*¹³ prodotto da noi stessi nel 1972 - ma tracce di un comportamento volto a coinvolgere gli altri in una ricerca comune. L'unico progetto è stato il progetto della nostra vita e delle nostre relazioni con gli altri (Archivio Paolo Galli)

Frase che essendo declinata al plurale fa pensare alle relazioni ancora presenti tra i componenti del gruppo e come queste siano state fondamentali anche nelle attività successive.¹⁴ Passando adesso ai due fattori già citati che, nella loro sintesi, hanno definito il carattere ambientalista, inizieremo con gli elementi di natura domestico-familiare. Galli si forma alla scuola per geometri, dove si diploma nel 1958 e cresce in una casa a pochi metri dalle mura di Firenze in quel tratto che divide il giardino di Boboli dalle colline, ancora oggi prevalentemente non edificate. Nei laboratori, situati ai piani semintermedi delle abitazioni, si trovavano artigiani tornitori di metallo per le industrie metalmeccaniche, ma c'erano anche falegnami, doratori, ricamatrici. Nelle immediate vicinanze delle abitazioni c'erano gli orti con gli alberi da frutto a definirne i confini, che erano coltivati per il bisogno familiare. Gli abitanti si prendevano cura dell'ambiente che li circondava alternando competenze artigianali e agricole. La costruzione dello spazio sia naturale che artificiale con le proprie mani, è stato uno degli elementi trasferiti nell'azione del progetto contemporaneo, tanto che furono definiti gruppo di giovani architetti artigiani fiorentini (Branzi, 1973). Queste conoscenze, tramandate attraverso la pratica e i gesti, diventano patrimonio delle competenze del gruppo alle quali si sovrappone la fascinazione per gli Stati Uniti (1999, 1969, p. 100-103) e poi, più in particolare, la cultura dei gruppi ambientalisti americani della quale, all'interno del gruppo ne furono il tramite Fabrizio Fiumi e la moglie. Nel 1962 esce il libro di Rachel Carson *Silence Spring*, nel 1966 Kennet Boulding pubblica l'articolo *The Economics of the Coming Spaceship Earth*, dove si

comincia a delineare il concetto di economia circolare. L'interesse ambientale è il risultato della coniugazione tra le conoscenze tradizionali e la presa di coscienza dell'impatto che l'uomo provoca sull'intero pianeta; una dimensione locale e una globale che generano riflessioni a scale e in contesti progettuali diversi. "Con il 9999 - scrive Marco Ornella - l'architetto è colui che progetta e costruisce lo spazio con le proprie mani, lo articola con gli strumenti audio-visivi ne gestisce gli stimoli destinati alla percezione delle masse" (Ornella, p.13). Un approccio in cui il progetto è esperienza e conoscenza di tutte le fasi del processo.

Va ricordata poi la pubblicazione *The Whole Earth Catalog* di Stewart Brand (1968), che secondo la testimonianza di Terry Fiumi, era consultata con continuità. Sicuramente la raccolta, oltre ad avere avuto un'importanza pragmatico-scientifica impostata su un pensiero, che oggi definiremo responsabile, orientato cioè alla difesa delle risorse della Terra, è stata anche uno strumento in grado di supportare e di rafforzare le conoscenze tacite descritte poco sopra. Accanto, infatti, alla presentazione dei testi di Richard Buckminster Fuller e di Christopher Alexander¹⁵ - già noti in Italia in ambiente architettonico - e a testi riguardanti le tecnologie informatiche e le energie alternative, sono presentati contributi riguardanti l'ambiente e la natura dai diversissimi caratteri come gli atti del simposio *Man's role in changing the face of earth* (1956), dove troviamo Lewis Mumford tra i collaboratori, e le istruzioni per l'allestimento dell'orto con il metodo organico (1961). Sono da ricordare anche i rapporti intercorsi con il collettivo inglese Street Farm¹⁶ e gli statunitensi Antfarm che, come vedremo più avanti, parteciperanno all'evento S-SPACE Mondiale Festival.

Infine, gli scritti di Marshall McLuhan hanno avuto un interesse costante nelle loro ricerche fornendo una chiave innovativa all'interpretazione del progetto. Sembrano quindi tracciati i principali elementi che prima hanno generato la performance S-SPACE e poi il progetto della Casa-Orto selezionato per la mostra al Museum of Modern Art di New York intitolata *Italy: the New Domestic Landscape*.

3. Artigianato, tecnologia, natura e quotidianità: una sintesi progettuale

Molti dei progetti elaborati dal gruppo nascono per rispondere a specifiche richieste concorsuali. Nella loro successione cronologica rivelano l'affermarsi di idee personali ed originali tra le quali, come abbiamo visto, l'attenzione verso le tematiche ambientali sono uno degli elementi caratterizzanti.

Nel 1970, con il *Progetto Apollo*, progetto inserito in *Ricordi di Architettura* dopo la tesi di laurea, si definisce, in modo sempre più preciso, questa loro

attenzione. Nel breve testo che viene posto ad introduzione del progetto, due sembrano essere le maggiori suggestioni che indirizzano il salvataggio degli oggetti di affezione da parte dei progettisti: l'alluvione di Firenze e la conquista dello spazio. Il primo avvenimento di quattro anni prima viene elaborato come esperienza ancora più universale, rispetto a quello che è stata, attraverso la citazione della genesi; un evento incontrollabile e dal quale l'unica possibilità di salvezza certa è la fuga. La seconda suggestione è la conquista dello spazio, la mutazione della prospettiva cosmica, dove alla Terra si attribuisce il significato di un'astronave malata. Le missioni lunari che si svolsero tra successi e incertezze dal 1968 e che erano ancora in corso alla data di elaborazione del progetto, assieme all'opera di Richard Buckminster Fuller *Operating Manual for Spaceship Earth* (1969), sono i principali elementi sui quali è stata costruita la loro personale missione lunare che non ha obiettivi esplorativi o di conquista ma quello, non meno ambizioso, di preservare in un ambiente incontaminato, gli elementi che meritano di essere salvati da territori ormai compromessi. Avendo già citato l'influenza che McLuhan ha avuto su tutta una generazione, ma anche su questo gruppo in particolare, merita di essere ricordato uno scritto uscito in una raccolta postuma, che tratta proprio dell'impatto mediatico delle missioni spaziali:

Forse la più grande rivoluzione concepibile nel campo dell'informazione è avvenuta il 4 ottobre del 1957 quando lo Sputnik creò un nuovo ambiente per il pianeta. Per la prima volta il mondo naturale è stato completamente racchiuso in un contenitore artificiale. Quando la terra è entrata in questo nuovo artefatto, è finita la natura ed è nata l'ecologia. (McLuhan, 1992, p. 70).

[...] Sulla Navicella Terra¹⁷ o nel teatro globale il pubblico e l'equipaggio diventano attori, produttori più che consumatori. Cercano di programmare gli eventi piuttosto che di assistervi (McLuhan 1992, p. 80).

Se queste frasi, così organizzate sono posteriori al progetto dei 9999, gli stessi concetti erano stati espressi dal sociologo già da qualche tempo si pensi alla sua intervista rilasciata a Playboy nel marzo del 1969.¹⁸

Le tavole di progetto fanno sintesi tra immagini di grande diffusione riferite alla cultura popolare, con quelle del linguaggio specificatamente architettonico. Erano quindi in grado, di lavorare visivamente sintetizzando i diversi linguaggi e mezzi espressivi, elaborandoli in qualcosa di nuovo riuscendo, quindi, a tenere assieme non solo una dimensione tradizionale locale, legata a processi di tipo artigianale con quella dei movimenti culturali a carattere globale, ma anche una dimensione culturale di matrice popolare con una colta. (Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4)

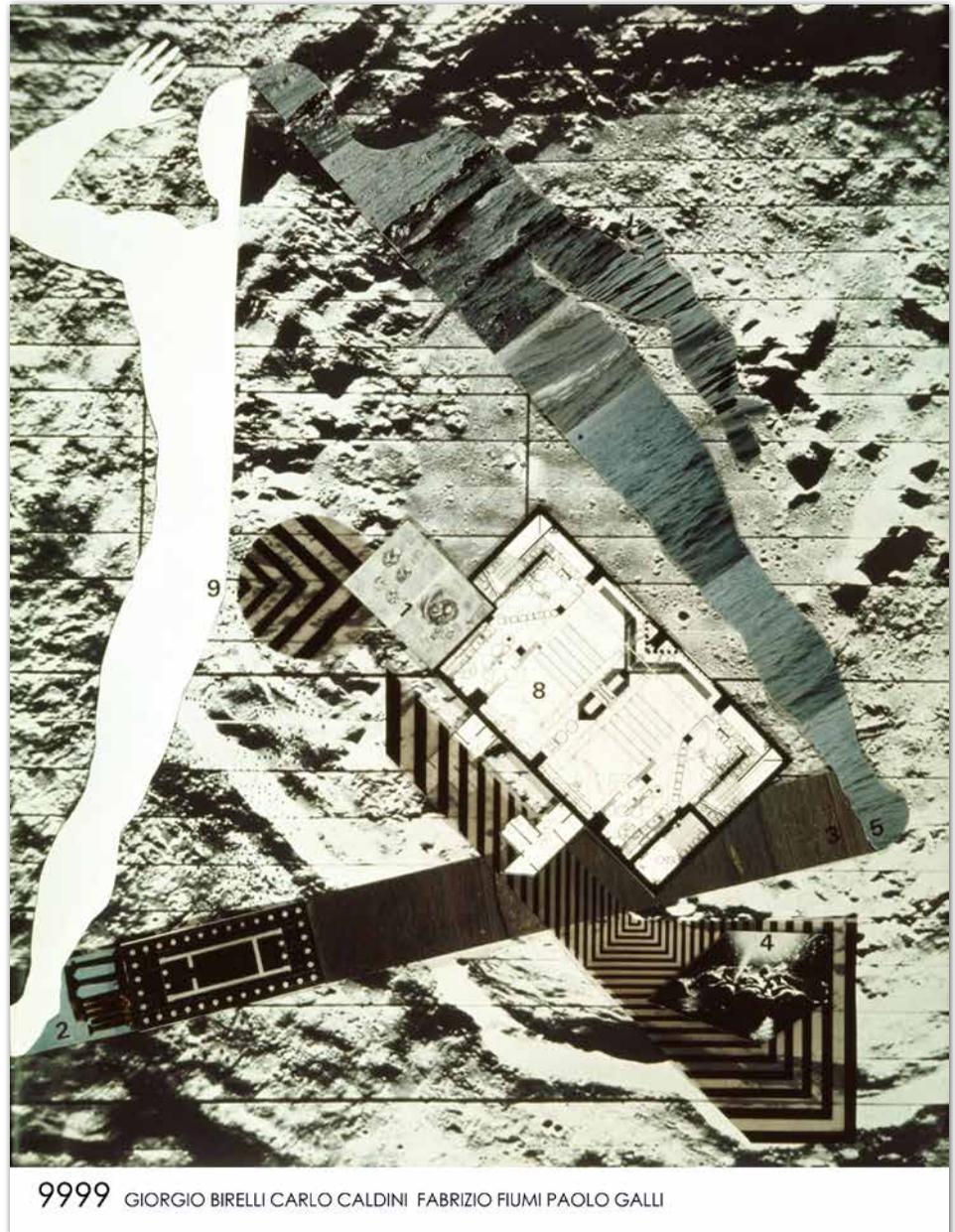


Fig. 1 — Progetto Apollo.
Tavola che illustra gli elementi
principali del progetto, 1970.
Tavola 1

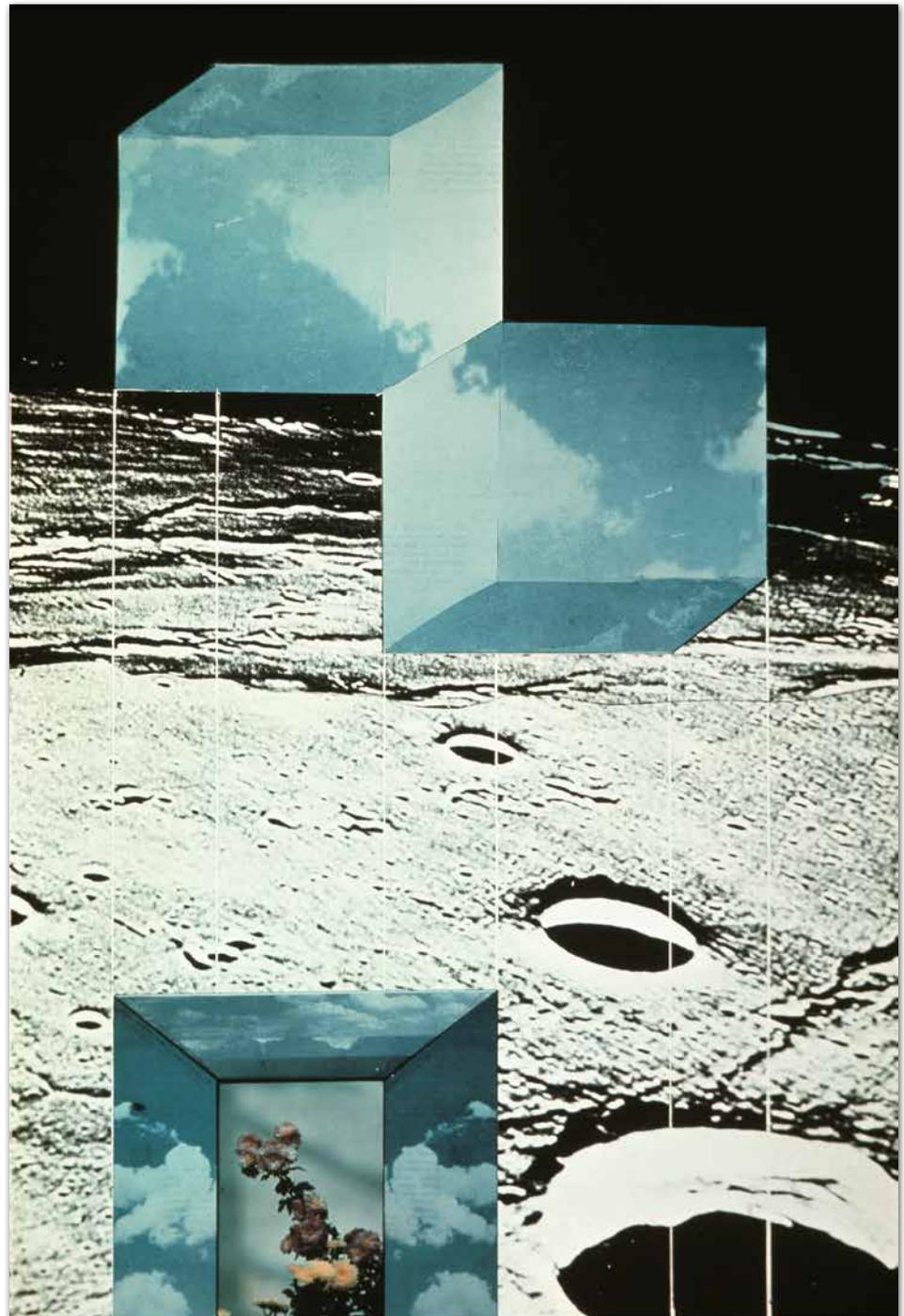
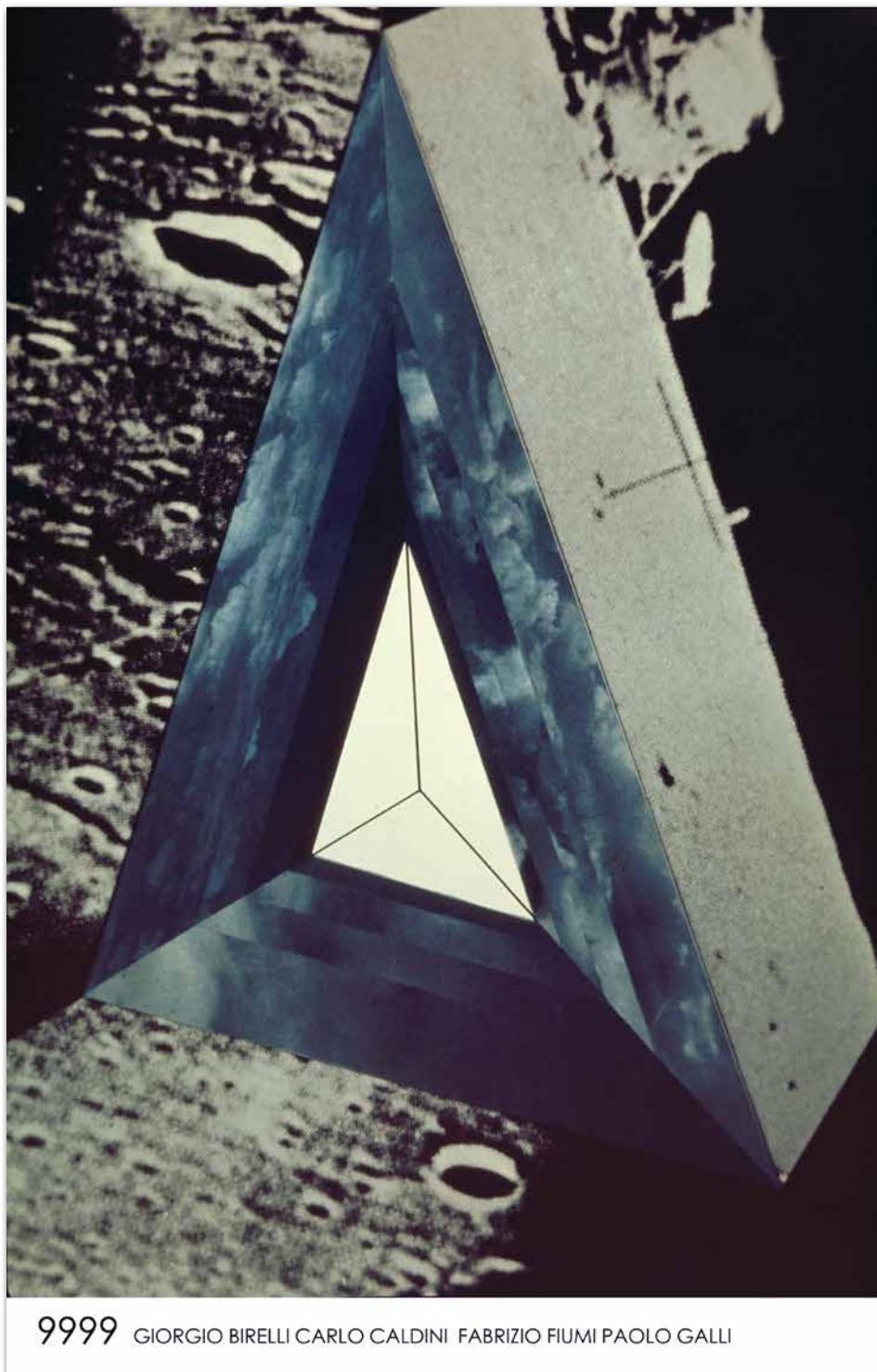


Fig. 2 — Progetto Apollo.
Tavola che illustra gli elementi
principali del progetto, 1970.
Tavola 2

9999 GIORGIO BIRELLI CARLO CALDINI FABRIZIO FIUMI PAOLO GALLI

Fig. 3 — Progetto Apollo.
Tavola che illustra gli elementi
principali del progetto, 1970.
Tavola 3



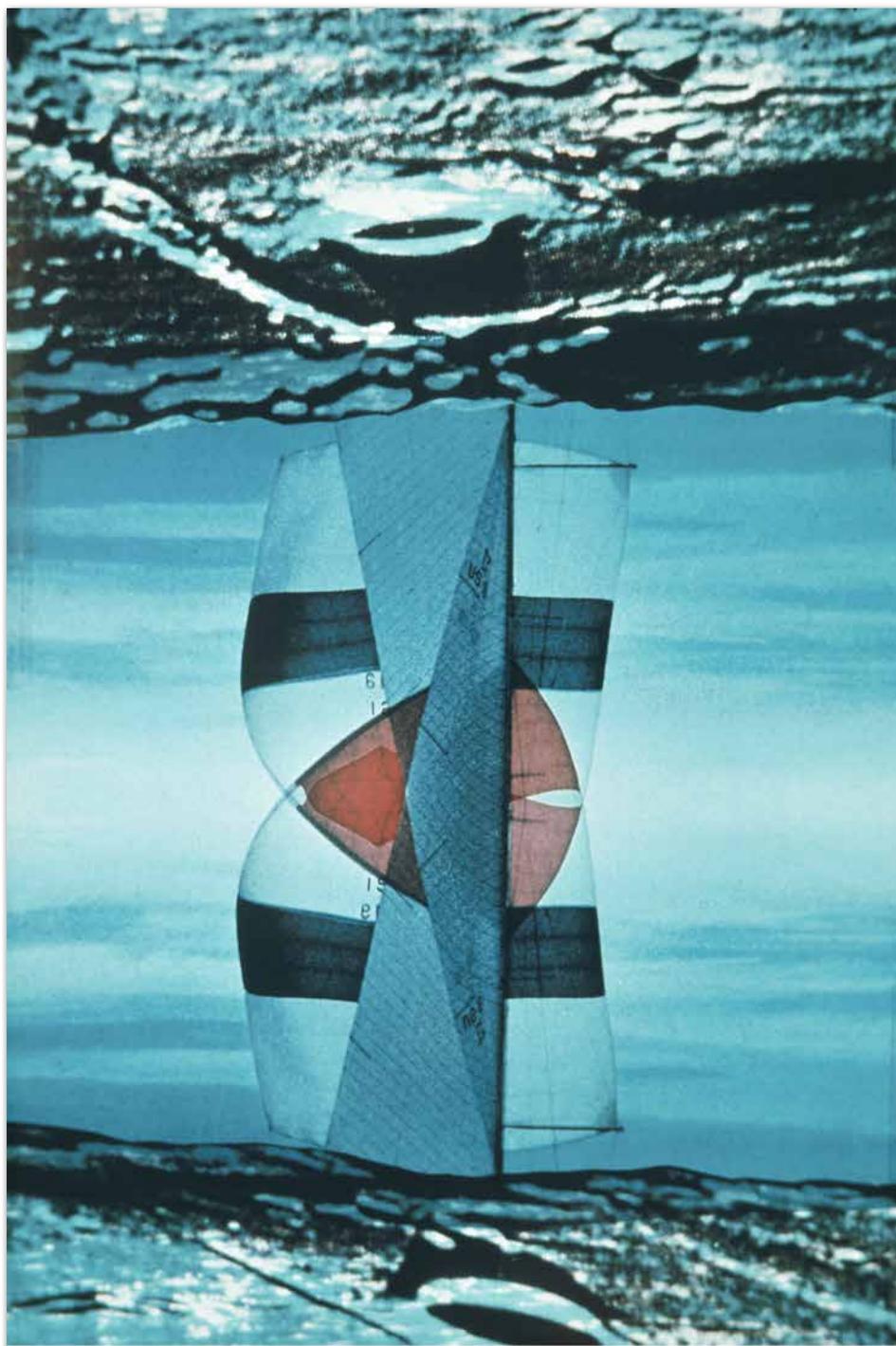


Fig. 4 — Progetto Apollo.
Tavola che illustra gli elementi
principali del progetto, 1970.
Tavola 4

9999 GIORGIO BIRELLI CARLO CALDINI FABRIZIO FIUMI PAOLO GALLI

Gli oggetti di affezione selezionati - la vita, l'aria, l'acqua, il verde, il fuoco, un simulatore di esperienze, un ventre, un uomo fatto d'acqua, due cubi di cielo, un tempio storico, una striscia verde - sono illustrati nelle tavole nelle quali si riconoscono il tempio di Segesta e l'immagine della missione Apollo 12 del 1969. Un progetto critico e non ottimista che riesce a far sintesi - secondo quanto detto poco sopra - tra immagini e speranze popolari, problemi epocali, idee personali. Due tavole del progetto con i titoli *Giardino delle delizie* e *Climax lunare*, sono state pubblicate su *In. Argomenti e immagini di design nel 1971*.

Il 4 marzo 1970 esce sulla Gazzetta Ufficiale il bando del concorso internazionale per la nuova sede dell'Università di Firenze. Fu proprio l'aumento degli iscritti, di cui abbiamo riportato alcuni dati, a porre l'attenzione sull'adeguatezza delle sedi accademiche, ma lo strumento del concorso, soprattutto per la lacunosità del bando, sembrò scontentare giuria¹⁹, partecipanti e critici. (Fig. 5, Fig. 6, Fig. 7)

Ciò che fu messo in evidenza a chiusura delle valutazioni fu che, attraverso il fragile strumento del concorso di idee, veniva richiesta non tanto una soluzione architettonica per una nuova sede dell'ateneo fiorentino quanto piuttosto una visione sul riassetto del territorio sulla direttrice Firenze Prato e Pistoia. Agnoldomenico Pica, su *Domus*, con un certo disprezzo, definì l'intera operazione una sorta di "Littoriali della progettistica per adulti" (Pica, 1972, p. 1) nella quale la macrostruttura universitaria a scala regionale che il bando chiedeva di sviluppare, era tale da sconvolgere l'intero assetto del capoluogo toscano. Allo scritto di Pica segue la pubblicazione dei primi tre progetti classificati e i lavori degli Archizoom e dei 9999.

Dalle pagine di *Casabella* non meno critico è l'intervento di Franco Raggi (1972) dove, tra i progetti presentati, individua tre tipi di proposte: coloro che, andando oltre il progetto di idee, hanno raggiunto forme metaprogettuali anche se con carenze ideologiche; le soluzioni architettoniche isolate dal contesto che hanno cercato di risolvere il problema dell'oggetto edificio fuori dalle logiche interdisciplinari; le risposte, molto numerose, con spirito di contestazione all'intera operazione.

Tra queste troviamo "Il bosco" dei 9999 una risposta che contestava l'intera operazione soprattutto nell'aspetto ambientale e di assetto del territorio. Le tavole di progetto sono suggestive e visionarie: architetture senza muri, tecnologia senza impianti, il superamento non solo come viene scritto "dell'architettura pesante vecchia massiva ingombrante ostruttiva" (9999, 1972a, p. 12; 9999, 1972b, p. 217) ma anche del brutalismo che esibisce la tecnologia senza fine estetico e dell'High tech che, invece, fa di questa una ricerca formale.

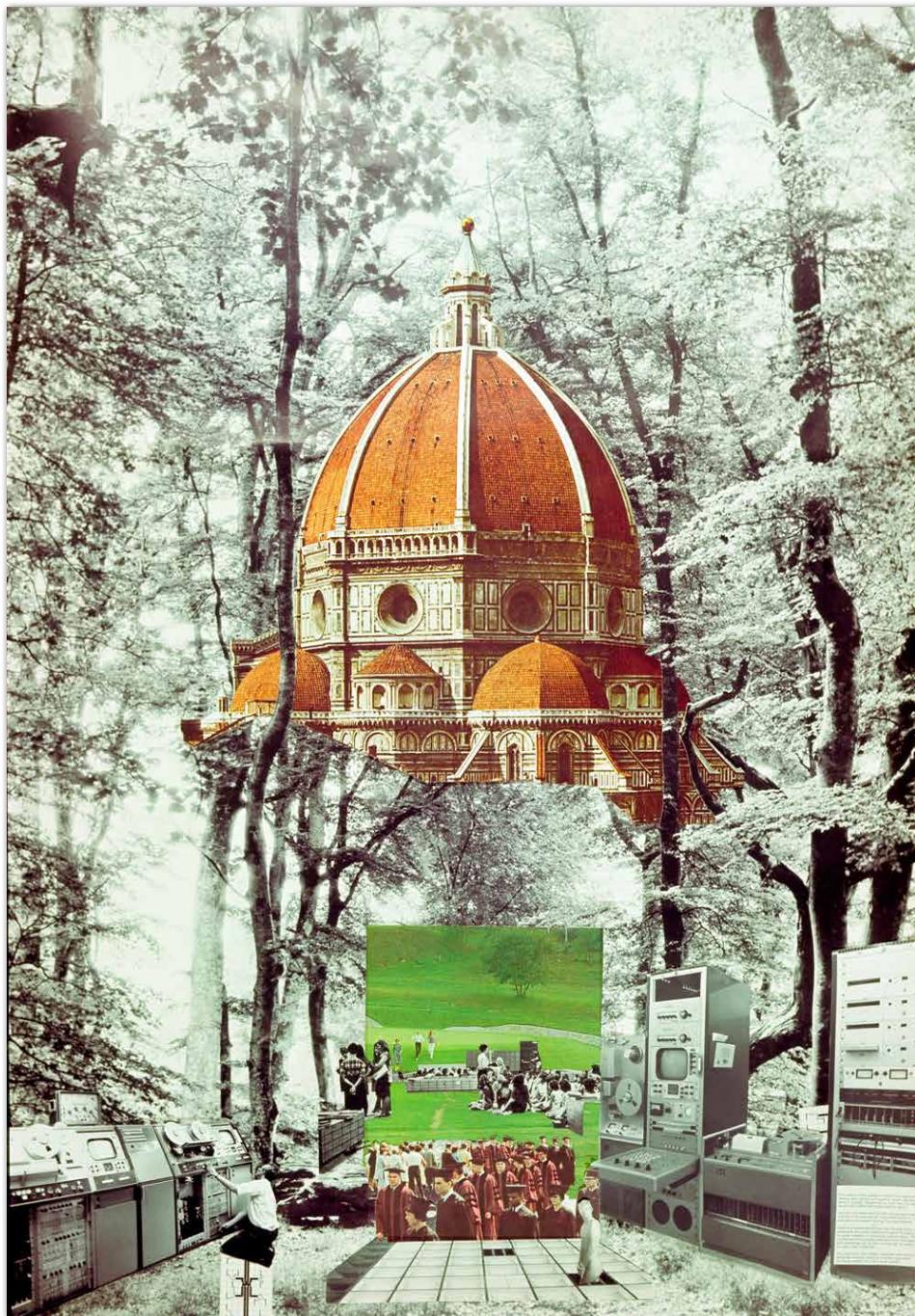


Fig. 5 — Il Bosco - Tavola del progetto presentata al concorso per la nuova sede dell'Università di Firenze del 1971 e pubblicata sulla coperta di Domus 509.



Fig. 6 — Il Bosco - Tavola di progetto presentate al concorso per la nuova sede dell'Università di Firenze.



Fig. 7 — Il Bosco - Tavola di progetto presentate al concorso per la nuova sede dell'Università di Firenze.

Visivamente l'importanza dell'elemento ambientale è assoluta ma non è una natura che si riappropria degli spazi antropizzati; al contrario, come si legge nella relazione, pubblicata su *Domus* 509 l'uomo è libero perché la tecnologia "gli ha permesso di controllare l'ambiente quindi di rendere invisibili tutti quei congegni che si sono accumulati nella storia della nostra civiltà sotto il nome di architettura" (9999, 1972a, p. 12).

Da un lato una tecnologia che libera dalle infrastrutture degli umani e dall'altra una tecnologia che controlla, senza aggressioni, la natura stessa. Riduzioni di flussi di materia, uso di tecnologie leggere, non invasive e rese fruibili attraverso energie rinnovabili, non sono citate esplicitamente. Sono rese leggibili se inserite in un contesto generale dove sono presenti elementi che permettono di fare supposizioni attendibili ma senza l'esistenza di documenti contemporanei al progetto che possano confermare. La recente intervista di Caldini (Mello, 2017) sembra, però, avvalorare ciò che è stato affermato in precedenza.

Il progetto, vincitore della *Competition for young design* all'interno della mostra *Italy: the new Domestic Landscape*, (Ambasz 1972) inserito nella sezione *Environments*, continua a lavorare sui temi ecologici rendendoli più espliciti, ti rispetto al progetto citato in precedenza. (Fig. 8, Fig. 9, Fig. 10)

La *Vegetable Garden House* o Casa-Orto, anche per le pubblicazioni che ha avuto, è tra i più noti, e, forse, il più rappresentativo, progetto architettonico del gruppo. La scala è quella dell'alloggio domestico, dell'intimità e dei bisogni essenziali sviluppata partendo dal modello di comunità ristretta auto-sufficiente in grado di autoprodursi cibo e beni per il proprio sostentamento. Nella relazione che introduce le tavole di progetto, si usano i termini *sopravvivenza ecologica* e *risorse riciclabili*, e alla parte vegetale, alla natura viva, viene dato un significato addirittura sacrale.

Si tratta di un unico ambiente all'interno del quale si ritrovano tutti gli elementi che consentono lo svolgimento delle funzioni vitali. Il tema sviluppato è comune a molti progetti della stessa sezione e cioè quello della cellula minima e dello spazio-modulo, tema che molti interpretano però con impostazione tecnologica. L'originalità del gruppo sta invece nel trattarlo mettendo al centro le risorse naturali riferite ad una cellula domestica.

L'elemento centrale è costituito da un gran contenitore quadrangolare nel quale sono coltivati gli ortaggi. Sopra è posto il letto con getto ad aria profumata con essenze naturali. Ad esso è attribuita una "funzione reale e simbolica. È il luogo per la meditazione e il raccoglimento" (9999, 1972b p. 236).

Fig. 8 — Casa Orto - concorso per giovani progettisti all'interno della mostra Italy. The new Domestic Landscape del 1972. Sezione.

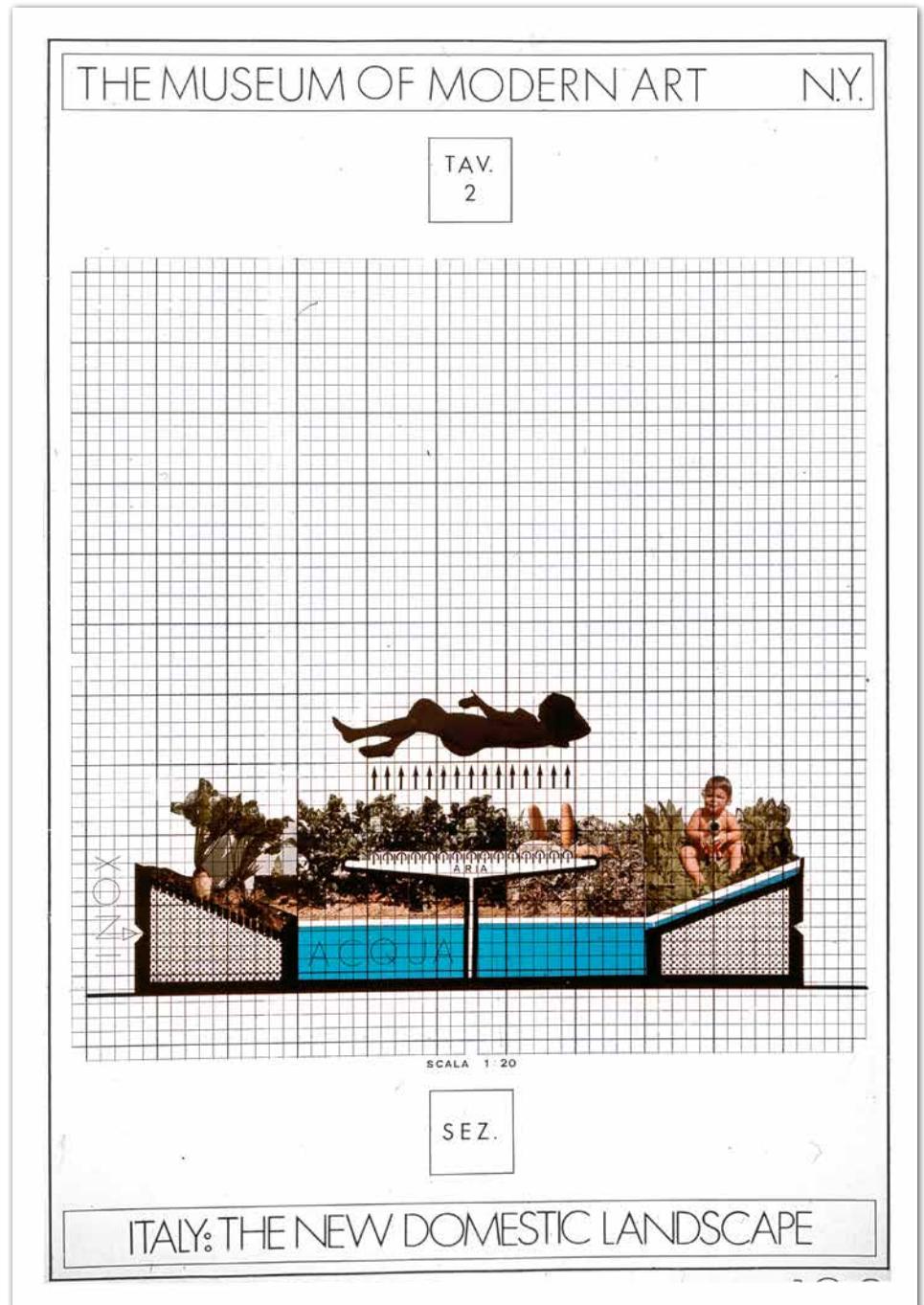




Fig. 9 —Casa Orto - concorso per giovani progettisti all'interno della mostra Italy. The new Domestic Landscape del 1972. Prospetto ambientato.

Come avviene negli altri progetti, ma forse qui in modo ancora più evidente, siamo davanti ad un insieme di elementi provenienti da mondi eterogenei che riescono a trovare forti connessioni e a costituire un organismo omogeneo: sono, infatti, elementi fondamentali la tavola numero 4, che riporta le indicazioni di semina e governo dei cavoli – informazioni che si ritrovano sulle confezioni di sementi –, così come il brano delle *Georgiche* di Virgilio al quale dichiarano di essersi riferiti con il proprio progetto. In aprile è pubblicato sul numero 364 di *Casabella* con un testo che fa riferimento alla mostra e con una sintesi grafica.

4. Conclusione quasi profetica

Nel numero 356 di *Casabella*, lo stesso dove viene presentato il progetto dello Space Electronic, è pubblicata una pagina sull'attività della Scuola Separata per l'Architettura Concettuale Espansa *S-SPACE* dove si annuncia *Mondial Festival n. 1* del novembre del 1971 (9999 & Superstudio, 1971).

Nei *Ricordi di architettura* è l'ultimo progetto presentato, accompagnato dal loro scritto più ecologicamente orientato che ripropone quello uscito a gennaio 1972 su *Casabella* n. 361.

Pur non essendo il loro ultimo elaborato, può essere trattato a chiusura di questo articolo in quanto ritroviamo i principali elementi che hanno caratterizzato la loro attività da un punto di vista architettonico e della comunicazione. L'evento, che si svolse all'interno dello Space, cerca di fare una sintesi di quelle che sono state le esperienze dei diversi gruppi radicali, ma vede anche la partecipazione di performer e artisti concettuali affermando la convinzione di lavorare in una dimensione transdisciplinare che sempre più si stava definendo con chiarezza.

Il catalogo, con coperta in pelo sintetico bianco, venne co-prodotto dai 9999 e Supersudio e la grafica e la coperta furono curate dai 9999. Oltre ai lavori degli organizzatori sono presenti i TV out²⁰, J. Mayr, Renato Ranaldi, Gianni Pettena, Giancarlo Cardini, gli UFO, Portola Institute, Giuseppe Chiari, gli Zziggurat, Ugo La Pietra Remo Buti e, tra i gruppi più vicini all'impostazione culturale dei 9999 (Celant, 1972) i già citati Street Farm (Haggart, 1972) e gli AntFarm. (Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13, Fig. 14)

I 9999 realizzano parte dello spazio domestico di quella che sarà la *Vegetable Garden House* "materializzando" come ha scritto Ornella "l'utopia ecologica" (Ornella, p. 146). La performance è precedente sia alla pubblicazione del catalogo del MoMa, che alla pubblicazione dello stesso progetto su *Casabella* (aprile 1972).²¹ Se nella realtà sembra esserci stata un'inversione del processo razionale della progettazione (idea-realizzazione-progetto invece di idea-progetto-realizzazione) nell'ordinare quella che va considerata la loro Opera

completa, ha prevalso forse, l'intento di valorizzare il luogo iconico del gruppo e il linguaggio progettuale-performativo come loro più autentico e genuino contributo che, in questo caso coinvolse anche la partecipazione di altri gruppi. Va considerato che esso è accompagnato dal testo che può essere considerato il loro contributo più significativo in senso ecologico dove dimostrano di sapere proiettare le proprie idee in un futuro scenario ambientale.

Il testo è composto di due parti: *La macchina umana*, pubblicata anche su In. *Argomenti e immagini di design*, ad accompagnare due tavole del progetto Apollo, e *Rilassatevi* uscito su *Casabella* 361. Nel testo sono affrontati, forse per la prima e ultima volta in modo sistematico, tutti gli elementi essenziali dei loro progetti e sono illustrati senza ambiguità.

La fragilità dell'ambiente terrestre e della natura nel loro insieme risultano essere centrali. "La nostra posizione deve essere rispettosa e umile di fronte all'eleganza, l'equilibrio e l'armonia della natura. Tutte le forme di vita devono essere rispettate" (9999, 1972, p. 254) un approccio che oggi potrebbe essere definito permaculturale o derivante direttamente dal francescano *Cantico dei Cantici* riportato in apertura dello stesso progetto.

"L'economia come scienza dovrebbe essere riportata come sottodivisione dell'ecologia e dovrebbe essere regolata con l'eleganza che si osserva in natura".

Tale visione non è lontana dal pensiero di Kate Raworth e del suo *Doughnut Economics* del 2017, dove si afferma la necessità di un'economia non più orientata alla crescita ma al rispetto del pianeta che ci sostiene.

È poi affrontato il tema della tecnologia che da strumento neutro è qui interpretato con maggiore criticità e messo in relazione alla falsa corsa al progresso e "alla distruzione della natura e delle delicate e preziosissime sfumature degli ecoambienti". Infine l'impatto dell'uomo con l'inquinamento del quale se ne riscontrano tre tipi: quantitativo, qualitativo e mentale.

Al momento attuale siamo in troppi e dobbiamo, se non altro, non aumentare. Intelligente uso energie - ricerca su forme di energia non inquinanti - energia solare - onde marine, vento, plasma - non più centrali atomiche. Riciclare le idee e i manufatti architettonici - uso dei computer come magazzini ad accesso mondiale così come gli oggetti e i vestiti - incoraggiare l'esplorazione la musica la meditazione la magia l'osservazione la matematica [...] La civilizzazione ci ha reso liberi e coscienti che nulla deve essere fatto. È questo il punto di partenza del nostro fare. Tende a preservare l'integrità la stabilità la bellezza della comunità biotica (9999, 1972, pp. 255-256).

Questo è stato il loro contributo.



Fig. 11 — S - SPACE Mondial Festival. Allestimento dell'Orto allo Space Electronic nel 1971.



Fig. 12 — S - SPACE Mondial Festival. Immagini dell'evento. In primo piano le sedute ricavate da cestelli di lavatrici..



Fig. 13 — S - SPACE Mondial Festival. Immagini dell'evento.



Fig. 14 — S - SPACE Mondial Festival. La parte della discoteca coperta dall'acqua in occasione dell'evento.

5. Epilogo

La Biennale del 1978 aveva come titolo *Utopia e crisi dell'antinatura* e, al suo interno, c'era la sezione curata da Lara Vinca Masini *Topologia e morfogenesi*. La sezione era suddivisa in tre parti: *Topologia, morfogenesi e Nuovo razionalismo e Tendenza*. Nella prima trovano spazio tutti gli esponenti radicali fiorentini, e non solo, con opere ormai in parte storicizzate e nuove elaborazioni. Sono pubblicati i loro lavori più rilevanti compresi i tre che sono stati approfonditi in questo articolo accompagnati con i testi riportati nel libro *Ricordi di Architettura*. Presentano le proprie opere personali datate 1978 Paolo Galli, *La porta di Micene*, e Fabrizio Fiumi, *Secret spaces and small brown pieces*, elaborate entrambe per la Biennale ed il film *Minotaurus il nulla non ha centro*, sempre del 1978.

Dopo questa intensa stagione dove, in qualche modo si riuscì a sintetizzare esperienze molto diverse riuscendo a farle essere complementari, i quattro membri del gruppo hanno continuato ad avere una frequentazione intensa al di là dell'aspetto progettuale. Paolo Galli, come si è visto, è stato docente di Arredamento e architettura degli interni alla Facoltà di Architettura di Firenze e non scindeva mai dalle sue ricerche architettura e arti visive. La pratica del progetto artigianale di elementi di arredo e di spazi trova nella realizzazione della seconda barca la sua espressione più rappresentativa. La barca, che non ha mai toccato acqua, fu simbolicamente varata dopo la sua morte con la rottura della bottiglia sulla prua. Fabrizio Fiumi si è concentrato specificatamente sull'espressione filmica elaborando un sistema di sottotitolaggio per film acquistato dalla Warner. Nel 1979 ha fondato il Florence Film Festival ed ha insegnato all'Istituto Statale d'Arte di Porta Romana dove insegnava progettazione nella sezione Pittura e dove introduceva i giovani studenti alle tecniche audiovisive. Recentemente è uscito un docu-film della figlia Elettra Fiumi che mette in luce aspetti importanti del padre e del gruppo.

Carlo Caldini si è occupato dell'aspetto gestionale della discoteca diventando imprenditore e gestore anche di altri locali e, di fatto, allontanandosi da ogni tipo di esperienza progettuale. Giorgio Birelli ha continuato a svolgere l'attività di fotografo, competenza per la quale era stato coinvolto nelle attività del gruppo ed ha insegnato Fotografia all'Istituto Statale d'arte di Porta Romana a Firenze.

Ringraziamenti

Si ringrazia per la disponibilità a verificare fonti e vicende Alessandro Gioli e Gilberto Corretti che poco prima della sua scomparsa ha rilasciato un'intervista sulle vicende di cui è stato protagonista.

Si ringrazia poi Lucia Galli sorella di Paolo che ha permesso la visione dei documenti del fratello, Terry Fiumi per aver contribuito a ricostruire le atmosfere professionali e familiari di cui è stata protagonista. Infine Elettra Fiumi per aver messo a disposizione le immagini che illustrano questo scritto e per la sua generale disponibilità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALEXANDER, C. (1967). *Note sulla sintesi della forma*. (S. Los, Trad). Milano: Il Saggiatore. (Pubblicato originariamente nel 1964).
- AMBASZ, E. (a cura di) (1972). *Italy: The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design*. Firenze: The Museum of Modern Art, New York with Centro Di.
- ARGAN, G. C. (1966). *Leonardo Savioli*. Firenze: Edizioni Centro proposte.
- BRAND, S. (1968). *Whole Earth Catalog*. Menlo Park, California: Portola Institute.
- BRANZI, A. (1972). *Radical Notes. Strategia dei tempi lunghi*. In *Casabella*, 370, 13.
- BRANZI, A. (1973). *Radical Notes. Si scopron le tombe*. In *Casabella*, 383, 10-11.
- BRUGELLIS, P., PETTENA, G., SALVADORI, A. (2017). *Utopie radicali*. Macerata: Quodlibet.
- BRUGELLIS, P., ORAZI M., (2017). *Radicali per sempre*. In Bruggellis, P., Pettena, G., Salvadori, A. *Utopie radicali*. (pp. 33-409. Macerata: Quodlibet.
- BRUNETTI, F. (1982). *Leonardo Savioli architetto*. Bari: Dedalo Libri.
- CARSON, R. (1962). *Silence Spring*. Boston: Houghton Mifflin
- CELANT, G. (1969). *Walter De Maria*. In *Casabella*, 334, 42-43.
- CELANT, G. (1969). *La natura è insorta*. In *Casabella*, 339-340, 104-107.
- CELANT, G. (1971). *Senza titolo*. In *Argomenti e immagini di design* 2-3, 76-81.
- CELANT, G. (1972). *Sulla scena dello S-SPACE*. In *Domus*, 509, 44-45.
- CHIANDOTTO, B. (a cura di). (1979). *Gli studenti dell'Ateneo fiorentino, primi risultati di un'indagine sugli iscritti nell'anno accademico 1976/77*. Firenze: Comune di Firenze, Provincia di Firenze, Dipartimento statistico dell'università di Firenze,
- Concorso internazionale per la sistemazione edilizia dell'Università di Firenze* (1971). Catalogo della mostra, 27 novembre-8 dicembre 1971, Palazzo Vecchio. Firenze: Edizioni Clusf.
- DORFLES, G. (1968). *Artificio e natura*. Torino: Einaudi.
- DORFLES, G. (1970). *Artificio contro natura*. In *Casabella*, 350-351, 42.
- FERRETTI, E. (2014). *Leonardo Savioli e la mostra "Firenze al tempo di Dante" (1965). L'allestimento come momento espressivo e il design espositivo*. In *Annali MD Post-it Journal*, III, 97-109. <https://fiore.unifi.it/handle/2158/1159955?mode=full.1745>
- FULLER, R. B. (1962). *Le scuole di architettura pianificano il mondo*. In *L'architettura Cronache e storia*, n. 75.
- FULLER, R. B. (1969). *Operating Manual for Spaceship Earth*. New York: Simon & Schuster
- GALLI, P. (1995). *Appunti sul professor Savioli*. In Manno Tolu, R., Vinca Masini, L., & Poli, A. (a cura di) *Leonardo Savioli: Il segno generatore di forma-spazio*. (P. 72). Città di Castello: Elimond.
- GALLI, P. (1994). *Parentele. Fra le cose, il corpo e il pensiero*. Firenze: Litografia Emme.
- HAGGART, B. (1972). *Italian trip*. In *Architectural Design*, 42,1-2.
- MASCHIETTO, V. (1968). *Facoltà di architettura di Firenze. 85 giorni di occupazione*. In *Quindici*, 10, VI.
- MASINI, L.V. (1972). *Archifirenze*. In *Domus*, 509, 40.
- MASINI, L.V. (a cura di) (1978). *Topologia e morfogenesi*. Venezia: La Biennale.
- MASINI L.V. (2002). *L'arte del Novecento. Dall'espressionismo al multimediale*, v. 6. Firenze: Giunti.
- MCHALE, J. (1964). *Richard Buckminster Fuller*. (E. Battisti, Trad.) Milano: Il Saggiatore. (Pubblicato originariamente nel 1962)
- MCLUHAN, M. (1969). *The Playboy Interview: Marshall McLuhan In Playboy Magazine*, <https://web.cs.ucdavis.edu/~rogaway/classes/188/spring07/mcluhan.pdf>
- MCLUHAN M. (1992). *Con lo Sputnik il pianeta è diventato un teatro globale in cui non ci sono spettatori ma solo attori*. In *L'uomo e il suo messaggio*. (F. Gorjuc Valente, Trad.) Varese: Sguarco edizioni, 70-80. (pubblicato originariamente nel 1974).
- MELLO, P. (2017). *Intervista a Carlo Calдини*. in Mello, P., *Firenze e le avanguardie radicali* (pp.125-130). Firenze: Didapress.
- MENDINI, A. (1972). *Radical Design*. In *Casabella*, 367, 1.
- 1999, (1969) *Las Vegas*. In *Casabella*, 339-340, 100-103.
- NAVONE, P., & ORLANDONI, B. (1974). *Architettura Radicale*. Documenti di Casabella. Segrate: Casabella
- NENCINI, F. (1966). *Firenze i giorni del diluvio*. Firenze: Sansoni.
- 9999: BIRELLI CALDINI FIUMI GALLI (1971), In *Argomenti e immagini di design*, 2-3, 44.
- 9999 & SUPERSTUDIO (1971) *Casabella*, 356, 25.
- 9999, (1972), 9999, In *Casabella*, 361, 14-19.
- 9999, (1972) *Progetto di concorso per l'Università di Firenze*. In *Domus*, 509, coperta e12.
- 9999 FIUMI, F., GALLI, P., CALDINI, C., BIRELLI, G. (1972). *Ricordi di architettura*. Firenze: Tipografia G. Capponi.
- ORNELLA, M. (2020). *Rivoluzione 9999*. Busalla: Plug in.
- PICA, A. (1972). *Un'università di carta. Risultati del concorso Internazionale per la nuova sede dell'Università di Firenze*, *Domus*, 509, 1-12.
- PICCARDO, E. (2009). *Dopo la rivoluzione: azioni e protagonisti dell'architettura radicale italiana, 1963-1973*. Busalla: Plug_in, 2009. (DVD e manifesto)
- Progetto per l'Università libera di Bruxelles*. (1970). *Casabella*, 349, 9-11.
- RAGGI, F. (1972). *Concorso per pochi intimi*, In *Casabella*, 361, 19.
- RAGGI, F. (1973). *Radical Story*. In *Casabella*, 382, p. 37-45.
- RODALE, J.I. (1961). *How to Grow Vegetables and Fruits by Organic method*. Emmaus (Pennsylvania): Rodale.
- SANTI, D., & SAVIOLI, L., (1972). *Problemi di architettura contemporanea. L'architettura delle Gallerie d'arte moderna*. Firenze: G&G.
- SAVIOLI, L. (1972). *Ipotesi di spazio*. Firenze: G&G.
- SAVIOLI, L., & NATALINI, A. (1968). *Spazio di coinvolgimento. Progetti di studenti della facoltà di architettura di Firenze per un locale di svago e spettacolo*. In *Casabella*, 326, 32-45.
- THOMAS, W. L. (a cura di). (1956). *Man's role in changing the face of earth*. Chicago: The University of Chicago.
- TORALDO DI FRANCA, C. (2015). *La vita segreta del Monumento continuo. Conversazione con Gabriele Mastrigli*. In Mastrigli, G.(a cura di). *Superstudio. Opere 1966-1978*. (p. 75) Macerata: Quodlibet.
- Un catalogo peloso*. (1972). *Casabella*, 363, 3.

NOTE

- ¹ 1. La Battaglia di Valle Giulia avvenne il 1 marzo dello stesso anno.
- ² Nel 1968 il totale degli studenti iscritti dell'ateneo è pari a 18341 dei quali 4656 al primo anno. Gli iscritti ad architettura sono 2350 e 464 sono le matricole. Nei dieci anni successivi gli iscritti crescono diventando più del doppio. Per quanto riguarda la distribuzione all'interno dell'ateneo, Architettura passa da una percentuale del 12,85% nel 1968-69 al 22,88% del 1977-78 corrispondente a 10065 studenti. Cfr. Chiandotto B. (a cura di) (1979) *Gli studenti dell'ateneo fiorentino*, Comune di Firenze, Provincia di Firenze Dipartimento Statistico dell'Università di Firenze, pp. 13-30).
- ³ Savioli fino al 1968 insegna Urbanistica, dal 1968 al 1970 è professore di Disegno dal vero e dal 1970 professore di Arredamento e architettura degli interni. Ancora più variegata la carriera accademica di Ricci che inizia insegnando Arredamento e architettura degli interni, dal 1955 al 1959 insegna Decorazione, nel 1959 Progettazione artistica per industrie, dal 1960 il 1964 Plastica ornamentale, nel 1967 Elementi di composizione e dal 1967 al 1979 urbanistica. Si ricorda anche Leonardo Benevolo che insegnando Storia dell'arte e storia degli stili dell'architettura dal 1961 al 1964 ne rinnovò il metodo di analisi (Archivio Carriere docenti Università degli Studi di Firenze). Sempre in quegli anni insegnavano a Firenze Ludovico Quaroni, Edoardo Detti, Adalberto Libera, Giovanni Klaus Koenig, Angelo Gillo Dorflès, Italo Gamberini, Giuseppe Giorgio Gori, Domenico Cardini.
- ⁴ Il sentimento è stato testimoniato anche in numerosi dialoghi con'a.
- ⁵ Oltre al famoso tema "Spazio di coinvolgimento" dal quale prende origine lo stesso Space Electronic, (Savioli & Natalini, 1968; Savioli, 1972), va ricordato il lavoro professionale e didattico svolto sulle mostre e sugli allestimenti temporanei (Santi & Savioli, 1972).
- ⁶ Nel 1959 Leonardo Ricci tiene questo insegnamento (Archivio Carriere docenti Università degli Studi di Firenze).
- ⁷ A tale proposito Giovanni Spadolini scrive: "Firenze è il simbolo della grande *débâcle* dell'uomo-atomo, dell'uomo proiettato in una corsa orgogliosa e illimitata verso il progresso, verso il benessere, verso la razionalizzazione della vita (citato da Nencini, 1966 p. 9).
- ⁸ Nell'articolo datato a chiusura del testo 1970 e intitolato *Senza titolo*, usa il termine radicale e radicalizzazione sempre riferito alle manifestazioni architettoniche intendendo con queste un vastissimo ambito di azione. Non si ritrova, nel testo una vera e propria definizione. Il termine fu diffuso soprattutto dalle pagine di *Casabella*. Si ricorda in proposito *Radical Design* (Mendini 1972), le *Radical notes* di Andrea Branzi, la prima edita nel 1972, *Radical story* di Raggi (1973) e il volume *Architettura radicale* (Navone, Orlandoni, 1974, p. 101) dove sono citati gli autori che hanno favorito la fortuna del termine:
- 9999, Progetto di concorso per l'Università di Firenze. Domus, 509,12.
- 9999 Fiumi, F., Galli, P., Caldini, C., Birelli, G. (1972). Ricordi di architettura. Firenze: Tipografia G. Capponi.
- Branzi, Mendini, Higgins, Burns, Eisenman, Haggart, Natalini e in qualche modo, Argan.
- ⁹ L'occupazione della Facoltà di architettura di Firenze durò 85 giorni (Maschietto, 1968, p.VI).
- ¹⁰ Sempre a Firenze ma su altre discipline hanno avuto la cattedra Alberto Breschi (Zzigurat), Alessandro Gioli (UFO), Mario Preti (1999) e Gianni Pettena.
- ¹¹ Fabrizio Fiumi e Paolo Galli si laureano il 14 luglio 1970 con Leonardo Savioli.
- ¹² Il gruppo era praticamente sciolto da due anni ma è probabile che fu ritenuta una nota di merito ritenerlo sempre esistente.
- ¹³ Si tratta di un libro-oggetto con la coperta in rame sbalzato e le pagine rosa. Raccoglie tutti i progetti del gruppo ed è dedicato Lilla, prima figlia di Fabrizio Fiumi.
- ¹⁴ Non sembra fuori luogo ricordare il testo sempre di Galli dal titolo *Parentele* (1994) dove i legami affettivi sono resi visibili attraverso una minuziosa elaborazione espressiva.
- ¹⁵ È Zevi in Italia il primo che si interessa a Fuller e ne pubblica due contributi (1962 e 1965). Nel 1964 (McHale) esce una monografia in italiano su Fuller e nel 1967 è pubblicata la traduzione *Note sulla sintesi della forma* (Alexander) entrambi per i tipi Il Saggiatore.
- ¹⁶ Il gruppo era formato da Bruce Haggart (che Paolo Galli conobbe a Londra proprio nel 1971), Pete Crump e Graham Caine. Alcuni disegni di Haggart e Crump, presenti nel catalogo, sono poi pubblicati fuori testo su *Casabella* 361 a pagina 4.
- ¹⁷ È significativo che Boulding, Fuller e McLuhan usino la stessa immagine della nave spaziale Terra.
- ¹⁸ "Our whole cultural habitat, which we once viewed as a mere container of people, is being transformed by these media and by space satellites into a living organism, itself contained within a new macrocosm or connubium of a supraterrrestrial nature". (<https://web.cs.ucdavis.edu/~rogaway/classes/188/spring07/mcluhan.pdf>).
- ¹⁹ Suscitò clamore l'abbandono della giuria da parte di James Gowan.
- ²⁰ (Giaccari Maud) video artisti di Varese.
- ²¹ È forse utile ricordare il susseguirsi di alcune pubblicazioni ed eventi: Su *Casabella* 356, gennaio/marzo 1971, esce l'annuncio del Mondial Festival; dal 9 all'11 novembre 1971 si svolge *S-SPACE Mondial Festival* organizzato allo space da 9999 e Supersudio allo Space Electronic; nel gennaio del 1972 su *Casabella* 361 esce il testo *Rilassatevi* che, su *Ricordi di Architettura* farà da introduzione alla pubblicazione dell'evento; ad aprile del 1972 su *Casabella* 361 nella sezione *Notizie* e commenti esce *Un catalogo peloso* che presenta la pubblicazione dell'evento con copertina in pelo sintetico bianco "travestito da hippy in edizione invernale con alcune delle immagini viste nei tre giorni di mistico ritiro" (p.3); sullo stesso numero si presenta, nell'articolo *Italian Reinvolution*, una sintesi del progetto per la mostra di New York; nello stesso mese esce il catalogo *Italy: The New Domestic Landscape* e il mese successivo si apre la mostra che resterà aperta dal 26 maggio all'11 settembre 1972; sempre a settembre viene stampato *Ricordi di Architettura*.

“Il verde è tuo”.

Una rilettura della relazione tra la grafica di pubblica utilità e pubblicità sociale, attraverso i progetti di comunicazione visiva ambientalista negli anni Settanta in Italia

MICHELE GALLUZZO

Università IUAV di Venezia

michele.galluzzo@iuav.it.

Orcid ID: 0009-0002-4385-6012

Nei primi anni settanta, all'interno della Confederazione Generale Italiana della Pubblicità, nasce il Comitato Pubblicità Progresso, con l'obiettivo di portare al grande pubblico temi di interesse sociale attraverso una pianificazione pubblicitaria su tutto il territorio nazionale. Con lo slogan “Il verde è tuo: Difendilo!”, la seconda campagna sociale di Pubblicità Progresso sceglie di sensibilizzare la società italiana rispetto al degrado ambientale prodotto da anni di indisciplinato “boom economico”. La campagna, curata su differenti media dall'agenzia ATA-Univas, si inserisce in quel fermento interno al mondo pubblicitario che prende il nome di “pubblicità sociale”.

L'anno successivo al lancio dell'operazione di battage pubblicitario ambientalista, sul periodico Linea grafica, Albe Steiner definisce il concetto di comunicazione per gli enti pubblici, ponendolo in alternativa alla comunicazione pubblicitaria e definendo i confini teorici e progettuali della lunga stagione della “grafica di pubblica utilità”.

Nonostante il comune intento di sensibilizzare il pubblico verso la tematica di interesse sociale e l'utilizzo in entrambi i casi della comunicazione visiva come canale preferenziale, l'esperienza della pubblicità sociale e quella della grafica di pubblica utilità sono state vissute come distanti tra loro, rimarcando la frattura venutasi a creare negli stessi anni tra grafici e agenzie di pubblicità. Tale spaccatura si è spesso ripercossa anche nelle storie della pubblicità come pure in quelle del graphic design, nelle quali i due fenomeni non coesistono e vengono spesso vicendevolmente omessi.

Se in particolare la storia della grafica ha privilegiato una narrazione volta a sostenere una sorta di primato etico dei graphic designer di pubblica utilità rispetto al mondo della pubblicità commerciale considerato come avamposto della società capitalistica e consumistica, questo saggio prova a riconsiderare le due esperienze indagandone le similitudini, le differenze e l'impatto sociale dei due filoni a partire da un'analisi delle campagne ambientaliste realizzate.

PAROLE CHIAVE

art direction, graphic design, pubblicità sociale, grafica di pubblica utilità, Pubblicità Progresso

KEYWORDS

Art direction, graphic design, social advertising, public utility graphic design, Pubblicità Progresso

In the early 1970s, within the Confederazione Generale Italiana della Pubblicità, the Comitato Pubblicità Progresso was founded, proposing to bring issues of social concern to the general public through nationwide advertising planning. With the slogan “Il verde è tuo: Difendilo!” in 1972, Pubblicità Progresso’s second social campaign chose to raise awareness of the environmental degradation produced by years of undisciplined “economic boom.” The campaign, curated on different media by the ATA-Univas agency, is part of that internal ferment in the advertising world that takes the name “social advertising.”

The year following the launch of the environmentalist advertising battle operation by Pubblicità Progresso, in the periodical Linea grafica, Albe Steiner defined the concept of communication for public agencies, placing it as an alternative to advertising communication and defining the theoretical and design boundaries of the long season of “grafica di pubblica utilità”.

Despite the common intent of raising public awareness of public interest issues and the use in both cases of visual communication as a preferred channel, the experience of social advertising and that of public benefit graphic design have been experienced as distant from each other, underscoring the rift that came about in the same years between graphic designers and advertising agencies. This rift has also often been reflected in histories of advertising as well as graphic design, in which the two phenomena do not coexist and are often mutually omitted.

While the history of graphic design in particular has privileged a narrative aimed at upholding a kind of ethical primacy of “pubblica utilità” graphic over the world of advertising considered as an outpost of capitalist and consumerist society, this essay attempts to reconsider the two experiences by investigating their similarities, differences and the social impact of the two strands starting with an analysis of the environmental campaigns carried out.

1. Pubblicità “Infedele”

Con lo slogan *Il verde è tuo: Difendilo!* viene inaugurata nel 1972 la seconda campagna di comunicazione promossa dal Comitato Pubblicità Progresso (PPRO) su tutto il territorio italiano. Nato all’inizio degli anni Settanta all’interno della Confederazione Generale Italiana della Pubblicità, il PPRO si propone di portare al grande pubblico temi di interesse sociale attraverso una pianificazione pubblicitaria distribuita su scala nazionale. Dopo una prima operazione volta a sensibilizzare la popolazione italiana sul tema della donazione del sangue, la seconda campagna sociale di PPRO sceglie di affrontare la questione ambientale ponendo l’attenzione sul degrado ambientale prodotto da anni di indisciplinato “boom economico”. Curata su differenti media, la

campagna si inserisce in quel fermento interno al mondo della pubblicità d'agenzia che prende il nome di “pubblicità sociale” e che in questi anni vede numerose agenzie pubblicitarie di matrice anglosassone interessate a mettere la proprie professionalità, spesso volontariamente e gratuitamente, al servizio di cause di pubblico interesse.

L'anno successivo al lancio dell'operazione di battage pubblicitario ambientalista da parte di PPRO, dalle pagine del periodico *Linea grafica* - rivista centrale nella formazione della grafica moderna in Italia - Albe Steiner presenta il concetto di comunicazione di pubblica utilità come un'esperienza alternativa alla comunicazione pubblicitaria, mostrando casi studio di grafica per gli enti pubblici alle “nuove generazioni, senza che queste siano necessariamente legate alla sola pubblicità” (1973b, pp. 131-135). L'invito rivolto da Steiner ai grafici è chiaro e si declina in forma di rubrica in differenti articoli apparsi su *Linea grafica* nel corso dell'anno. Il grafico milanese chiede di abbandonare quella che ormai considera come “scadente pubblicità” (1973a, p. 66) a favore di una “grafica degli enti pubblici”. La proposta di Steiner sembra non considerare l'esperienza portata avanti da qualche anno da PPRO, tantomeno da altre iniziative condotte autonomamente da agenzie pubblicitarie nel contesto nazionale, evidenziando la frattura netta che si sta consumando all'interno della pubblicità italiana. La serie di articoli di Steiner, da più parti considerati come uno dei tasselli fondativi della stagione della grafica di pubblica utilità in Italia (Pierini, 2020), non vanno letti solo come una promozione della comunicazione per gli enti pubblici, ma possono andare inquadrati sia nel più ampio dibattito professionale vissuto in questi stessi anni tra grafici e agenzie pubblicitarie, sia in quello più sociale tra opinione pubblica e pubblicità.

Qualche anno prima rispetto alla raccomandazione di prendere le distanze dalla pubblicità commerciale portate avanti da Steiner, proprio la redazione di *Linea grafica* nell'inverno 1969 era teatro di un dibattito in cui ci si domanda se i grafici fossero ancora protagonisti in un settore, quello pubblicitario, (Mataloni 1969a, 1969b) in profonda trasformazione. La pubblicità infatti, che fino a qualche tempo prima era percepita come il settore in cui i progettisti grafici avevano un ruolo di leadership incontrastata, come luogo cruciale all'interno del quale portare avanti la propria ricerca visiva autoriale, ora vive la diffusione di nuove strategie di stampo anglosassone e l'ingresso nel mercato di agenzie pubblicitarie, marketing oriented o creative. All'interno di tali agenzie i grafici sono solo una delle professionalità coinvolte nella costruzione del messaggio pubblicitario. La loro ricerca visiva finisce quotidianamente per essere in dialogo con altre professionalità tra cui uomini di marketing, advertising manager, account executive, strategic planner, media researcher, media buyer, copywriter e fotografi di settore. Tale collettività di

professionalità finisce per mutare non solo lo scenario lavorativo ma anche, i processi di lavoro - che diventano più mediati e collettivi - e l'estetica stessa del messaggio pubblicitario in cui i testi, le fotografie, le strategie di marketing acquistano sempre maggiore preminenza a discapito della sola ricerca formale e tipografica progettata fino a quel momento dalla gran parte dai grafici (Galluzzo, 2020; Galluzzo, 2018).

In definitiva, se in un primo momento il graphic design aveva guidato la costruzione del prestigio culturale e dello “stile industriale” delle imprese italiane (Vinti, 2007), attraverso una pubblicità che faceva affidamento sull'autorialità del singolo graphic designer, nel corso degli anni Sessanta, mentre l'economia vive una fase di forte espansione attraverso il mass market, la grafica non appare più preminente nel contesto pubblicitario. Forse la testimonianza più sentita la fornisce uno dei protagonisti delle prime generazioni della grafica pubblicitaria italiana, Franco Grignani, il quale dalle pagine di *Linea grafica* afferma che “la pubblicità, com'è arrivata oggi, emargina la grafica. [...] La grafica, dove ancora interviene, [...] non è più così in evidenza, così determinante nella composizione pubblicitaria” (Grignani, 1973, p. 34). Mentre all'interno della pubblicità italiana si verifica un vero e proprio “scisma” tra grafici e pubblicitari d'agenzia (Zanussi, 1978), buona parte del panorama dei graphic designer modernisti italiani comincia a prendere le distanze dalla pubblicità d'agenzia considerata in molti casi come espressione chiara del cattivo gusto e del kitsch (Lucini, 1970; M.F., 1973, Rollier, 1977). Sulla stampa di settore e nei dibattiti associativi si moltiplicano le denunce da parte dei grafici del “progressivo scadimento della qualità culturale dei messaggi che globalmente affollano i media, sia come contenuto sia come livello formale” (Illiprandi, 1974, p. 10). La percezione della pubblicità che matura in seno al panorama professionale non è sganciata dal fermento che vive la collettività in questi anni e dalla contestazione alla società dei consumi che attraversa differenti strati dell'opinione pubblica.

A partire dalla fine degli anni Cinquanta il clima d'opinione avvertito con sempre più decisione della società occidentale vede stratificarsi una progressiva diffidenza nei confronti di quelli che Vance Packard definirà “hidden persuaders” (Packard, 1957).¹ Nel volume del critico sociale statunitense, la visione del pubblicitario di Madison Avenue viene messa in discussione dal ritratto degli admen come professionisti che, attraverso ricerche motivazionali, studi psicologici, e l'applicazione di messaggi subliminali, riescono a manipolare desideri, gusti e opinioni del pubblico. I grafici infatti, non più protagonisti nello scenario pubblicitario, sembrano allinearsi alla critica alla comunicazione commerciale portata avanti da semiologi, linguisti, sociologi, giornalisti, architetti, urbanisti, economisti, artisti, registi, religiosi oltre che dagli utenti

finali, lettori, telespettatori, uomini della strada.

Alle denunce di persuasione occulta, di manipolazione del gusto degli utenti finali, di collaborazione alla causa della società dei consumi, un'ulteriore accusa, mossa ai danni della pubblicità, riguarda l'inquinamento visivo causato dalla sua presenza nel paesaggio urbano ed extraurbano. Sulla comunicazione commerciale come fattore inquinante i professionisti del settore sono in questi anni chiamati a dialogare assiduamente. Nell'estate del 1969 dalle pagine della *Casabella* di Gian Antonio Bernasconi, il grafico Giancarlo Illiprandi ammonisce le amministrazioni pubbliche per la disattenzione riguardo al moltiplicarsi selvaggio delle affissioni commerciali e definisce i parametri della comunicazione pubblicitaria “infedele”.

La pubblicità si inserisce oggi come una intrusa piena di arroganza nel panorama visuale della città, creando una sorta di incrostazione variopinta alla base delle architetture, e spesso, soffocando i messaggi delle comunicazioni essenziali. [...] A questa continua invadenza, [...] a questo condizionamento forzato, è molto difficile sottrarsi, anche e proprio per l'irrazionale ubicazione e proliferazione degli spazi pubblicitari capaci di sorprendere il subconscio ad ogni svolta di cantonata. [...] Se si considera l'arretratezza delle nostre amministrazioni nel campo delle comunicazioni, delle relazioni pubbliche e della propaganda sociale, e si unisce questo inoppugnabile dato di fatto ai brillanti risultati ottenuti nella distruzione del verde pubblico e privato, nella codificazione di un nonsenso urbanistico e nella totale indifferenza nei riguardi della cultura avanzata, non possiamo certamente bussare a queste porte con la speranza di nuove aperture. [...] Anzitutto occorre prevedere, nella progettazione o riprogettazione di un centro urbano, una migliore ubicazione e centratura delle aree di richiamo, riservando una evidenza più precisa a quelle segnalazioni che sono di vitale interesse per il traffico e le comunicazioni in senso lato, per ridare al volto della città tutti i lineamenti che la rendono riconoscibile e amabile. [...] Ma naturalmente questa è pura utopia, in un'epoca storica che ha già dichiarato la fine dell'utopia (Illiprandi, 1969, p. 69).

Il dialogo tra grafica ed enti pubblici negli anni a venire, sarà strutturato proprio a partire dalla negazione delle istanze persuasive tipiche della comunicazione pubblicitaria. Per prima la visione dell'utente finale “come potenziale consumatore, nella ricerca di un consenso dequalificato, marginale e di comodo” (Illiprandi et al., 1984, p. 209), considerata una prerogativa della pubblicità, viene ribaltata dalla concezione dell'utente come cittadino, con cui avviare un dialogo che si auspica essere paritario. Inoltre, alla considerazione delle strategie pubblicitarie come ostacolo a una comunicazione limpida, si oppone

la concezione del graphic design come mezzo per un dialogo intrinsecamente obiettivo.

Quasi in opposizione alla perdita di protagonismo all'interno della comunicazione commerciale dominata dalle strategie multidisciplinari delle agenzie di stampa anglosassone, i grafici in questi anni realizzano numerose campagne di grafica di pubblica utilità in cui la sperimentazione visiva, formale e tipografica finisce per avere un ruolo preminente. La ricerca grafica, l'autorialità dei singoli progettisti è visibile anzitutto nei manifesti progettati dai designer per enti pubblici, municipalità locali e associazioni.

I poster progettati da Salvatore Gregoriotti nel 1969 a favore dell'operazione Aria per Milano, da Pino Tovaglia nel 1969 per l'associazione Italia nostra - con il manifesto *Di verde si vive* -, da Iliprandi a metà anni Settanta con la campagna Coprite di verde Milano per l'Assessorato all'Arredo Urbano del capoluogo lombardo, sono solo tre esempi di come spesso i graphic designer tra la seconda metà degli anni Sessanta e i primi anni Settanta finiscano per utilizzare soluzioni prettamente visuali in cui i testi hanno quasi sempre un ruolo sussidiario, informativo, assertivo. Effettivamente è pressoché inesistente, negli esempi qui proposti, la presenza del dialogo con le professionalità della filiera pubblicitaria tra cui copywriter, mediamen, account executive.

L'elemento visuale, sia esso illustrativo o fotografico, assume un ruolo dominante anzitutto nei confronti dell'apparato testuale, che spesso è relegato a un ruolo puramente informativo e sussidiario. (Fig.1, Fig. 2)



Fig. 1 — Salvatore Gregoriotti, *Aria per Milano*, manifesto, Italia Nostra - CSAP - EPT, 1969

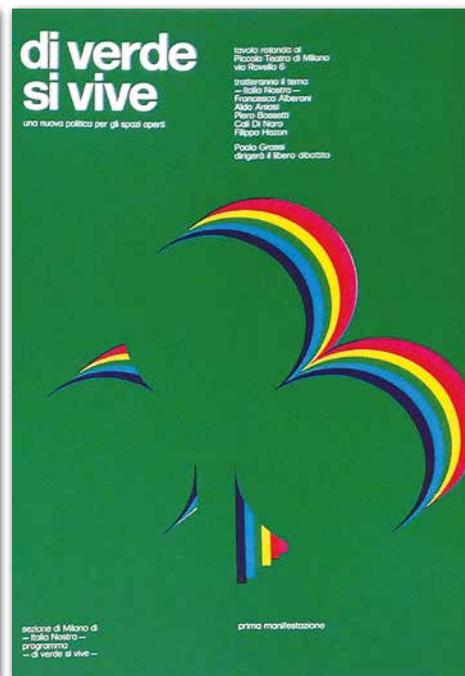


Fig. 2 — Pino Tovaglia, *Di verde si vive*, manifesto, Italia nostra 1969

La volontà di prendere le distanze da un settore contestato da più parti e considerato dai progettisti grafici come lontano dal proprio codice etico, diventa un ulteriore tassello nello sfaldamento della relazione tra grafica e pubblicità. La sintonia con le critiche nei confronti della pubblicità provenienti dall'opinione pubblica e lo smarcamento progressivo dalla pubblicità offrono, quindi, ai progettisti grafici la possibilità di investire nel dialogo con la committenza pubblica, come alternativa ai committenti privati, nella comunicazione verso i cittadini, più che verso i consumatori. La grafica italiana tenta di individuare progressivamente una propria strada alla comunicazione sociale ponendo le basi della successiva stagione della grafica di pubblica utilità, auspicata da Steiner nel 1973 (Steiner, 1973c,1973d).

Oltre che dalle prime generazioni dei grafici italiani, in questi anni la pubblicità nazionale riceve critiche costanti anche da differenti settori della cultura, del giornalismo, dell'accademia. “Da anni i pubblicitari italiani vivono un loro dramma di identità: colti e informati, si fanno oggetto di una critica sociologica che li indica come servi fedeli del potere consumistico (De Mattei, 2017; Eco, 1974). Dalle pagine de *L'Espresso* Umberto Eco sintetizza emblematicamente il clima d'opinione percepito in questi anni dai pubblicitari italiani. La comunicazione commerciale diventa oggetto di studio da parte di sociologi, semiologi, e psicologici, (Barthes, 1964; Eco, 1965; Eco 1968; Baudrillard 1968) argomento di discussione di giornalisti, critici e intellettuali sui mass media, (Santini, 1967; Pasolini, 1973) e bersaglio di contestazioni da parte di opinione pubblica e movimenti per i diritti civili. Questa dialettica influisce in modo determinante, sia sulla percezione della comunicazione commerciale da parte della società, che sull'auto-rappresentazione degli stessi pubblicitari come categoria professionale. I pubblicitari cominciano ad avvertire la necessità di fare “pubblicità alla pubblicità” (Guarda, 1969, pp. 26-28) e ripensare criticamente alle proprie responsabilità nei confronti dei cittadini.

2. Pubblicità “leale, chiara, onesta, veritiera e completa”

Al fine di avere una comunicazione chiara e rispettosa nei confronti dell'utente finale, proprio in questi anni nasce il Codice della lealtà pubblicitaria. Ispirato ai principi del *Code des pratiques loyales en matière de publicité*, pubblicato in una prima forma nel 1937 dalla Camera di Commercio Internazionale, (Falabrino, 1990) il 12 maggio 1966 viene sottoscritto da FIP, UPA, FIEG - Federazione Italiana Editori Giornali - e RAI con il principale intento di promuovere e tutelare la pubblicità “leale, chiara, onesta, veritiera e completa come si addice ad un'informazione rivolta alla comunità” (FIP, 1966, s.p.). Andando oltre le norme deontologiche, il Codice prevede l'analisi e il giudizio della comunicazione commerciale percepita come non conforme alle norme

di lealtà pubblicitaria, stabilisce sanzioni e assegna a un comitato di accertamento, composto da pubblicitari, la prima analisi delle vertenze e la facoltà di avviare eventuali indagini. Presentato a Roma il 12 maggio 1966, il Codice è accolto favorevolmente anche dal Governo nazionale, come “uno sforzo nuovo per contribuire volontariamente a elevare il livello del costume morale degli italiani” (Valeri, 1986, pp. 187-188). La pubblicazione del documento trova un riscontro favorevole, determinante per l’evoluzione del dibattito pubblicitario, anche nel contesto internazionale, al punto da essere preso in considerazione come guida per l’aggiornamento, nel maggio 1967, del *Code des pratiques loyales* della Camera di Commercio Internazionale (Valeri, 1986).

Se una fetta consistente del graphic design italiano sposa le critiche rivolte dall’opinione pubblica, prendendo le distanze dalla pubblicità e prospettando una comunicazione sociale sganciata dalle tecniche di persuasione, sul versante opposto, si tenta di rispondere al malcontento della collettività, mettendo, però, al centro la pubblicità come strumento di comunicazione sociale. D’altra parte la “responsabilità della pubblicità nei confronti del consumatore” (Cortopassi, 1963, p. 103) e l’attenzione verso il punto di vista dell’utente finale, sono fattori ricorrenti nel contesto pubblicitario fin dai primi anni della penetrazione delle agenzie a servizio completo di stampo americano nel mercato italiano. In questo scenario in cui la pubblicità è “alla sbarra” (Scherone, 1974), “non è popolare [...] [e] gode di una cattiva fama” (Guarda, 1969, p. 26-28) nasce il Comitato PPRO. Già a partire dalla fine degli anni cinquanta nel contesto italiano si manifesta la volontà di fondare un comitato di pubblicitari che possa occuparsi di campagne sociali e “svolgere azioni indirizzate a rafforzare il comune senso civico nel nostro paese” (Tedeschi, 1971, p. 56) sul modello dell’Advertising Council statunitense (Gadotti, 1993).

Tuttavia, solo sul finire degli anni sessanta, sotto la spinta propulsiva di David Campbell Harris, amministratore delegato dell’agenzia JW Thompson Italia, si comincia a sostenere la proposta di costituzione di un organismo strutturato, dedicato alla pubblicità sociale. Il 21 settembre 1969, con il consenso della OTIPI, Harris promuove una riunione al fine di valutare la costituzione di un organo rivolto alla comunicazione di pubblico interesse affine all’Advertising Council statunitense e interno al Comitato Permanente Interfederale della Pubblicità. A seguito di tale incontro, Guido Mengacci - presidente della TP, associazione dei professionisti pubblicitari - e Vittorio Orsini - presidente della OTIPI, associazione delle agenzie -, assieme con Giorgio Fiaschi presentano la proposta di Harris al Comitato Permanente Interfederale della Pubblicità (Falabrino, 2007). Proprio tale Comitato, tra maggio e giugno 1970, approva la costituzione del nuovo organo e autorizza l’avvio di una campagna sociale a carattere sperimentale (Tedeschi, 1971). Con la conversione, nel luglio 1971,

del Comitato Permanente Interfederale della Pubblicità in Confederazione Generale Italiana della Pubblicità, riunite sotto un'unica sigla Federazione Professionale della Pubblicità - FEDERPRO -, Federazione Italiana Editori Giornali - FIEG -, Federazione Italiana Pubblicità - FIP -, RAI e la Utenti Pubblicità associati - UPA -, viene fondato ufficialmente il Comitato Pubblicità Progresso - PPRO - come organismo confederale², sotto la presidenza di Campbell Harris.³ Il Comitato, oltre a ricorrere all'autofinanziamento attraverso la contribuzione ordinaria e straordinaria da parte delle associazioni sostenitrici, “per la realizzazione delle campagne di pubblico interesse, fa affidamento sulla collaborazione volontariamente e gratuitamente data dagli organismi associati, direttamente o tramite le associazioni, le aziende e le persone ad essi aderenti” (Istituto Pubblicità Progresso, 1984, s.p.). In tal modo, la Federazione Italiana Editori Giornali - FIEG - si occupa dell'ottenimento di spazi su periodici e quotidiani, la Società Italiana Pubblicità per Azioni - SIPRA - della riproduzione degli annunci all'interno dei palinsesti radiofonici e televisivi, la UPA, provvede al reperimento delle risorse economiche per la copertura delle spese previste e la OTIPI designa, tra le proprie associate, l'agenzia cui affidare la realizzazione della campagna pubblicitaria. Una giunta interna, trasversale alle diverse sigle coinvolte, si occupa di scegliere i temi delle campagne di volta in volta realizzate. All'agenzia pubblicitaria selezionata viene assegnato un “cliente”, solitamente proveniente dall'associazione degli utenti, il quale collabora con l'Istituto, vestendo i panni dell'interlocutore tecnico dell'agenzia, alla definizione del brief della campagna. La struttura del Comitato - nell'analisi stilata dalla rivista *Sipra* nel maggio 1971 - sembra ricalcare la corallità di professioni esistente nelle agenzie a servizio completo e rimarcare, in questo modo, il ruolo giocato dalle strategie pubblicitarie alla causa sociale.

La ripartizione dei compiti [...] [riproduce] il modello operativo della pubblicità professionale: i mezzi d'informazione pongono a disposizione spazi e tempi, le agenzie studiano le premesse di marketing [...] e predispongono i messaggi - annunci stampa, filmati per la televisione e il cinema, manifesti, materiale per il punto d'incontro fra la stimolazione pubblicitaria e il recettore dei messaggi stessi -, gli utenti contribuiscono concretamente a talune necessità della campagna e svolgono il loro ruolo di controllo e verifica delle impostazioni. La sola differenza da una campagna pubblicitaria normale è rappresentata dal fatto che ciascuno offre disinteressatamente il proprio contributo: i mezzi cedendo gratuitamente gli spazi e i tempi, le agenzie il proprio servizio - svolto, oltre tutto, all'insegna dell'anonimato - e gli utenti il lavoro e i mezzi materiali necessari. (Il successo, 1971, p. 112)

Un elemento determinante della strutturazione di PPRO riguarda la gratuità e l’anonimato del lavoro svolto dalle figure coinvolte nelle differenti azioni di pubblicità sociale, inclusi i team creativi pubblicitari selezionati dall’ente senza scopo di lucro. Il lavoro svolto dalle agenzie per il Comitato, oltre a essere volontario e non retribuito, non può essere firmato; ciò evidenzia la chiara volontà di eludere le eventuali critiche legate al ritorno d’immagine di cui potrebbe beneficiare l’agenzia incaricata da PPRO. (Fig. 3)



Fig. 3 — ATA-Univas, *Il verde è tuo: Difendilo!*, manifesto, Pubblicità Progresso, 1972

3. “Il verde è tuo: Difendilo!”

Dopo il successo della prima campagna sulla donazione del sangue, nel luglio 1972, prende avvio la seconda operazione di comunicazione sociale promossa dal Comitato, inerente al tema della salvaguardia della natura e dell’ambiente.⁴ Affidata all’agenzia ATA-Univas, l’azione pubblicitaria, anche in questo caso, è declinata su differenti mezzi, coordinata visivamente dall’art direction di Mario Dagrada (Zampini, 1970; Rilancio della ferrovia, 1970; Guida 2015). A rendere riconoscibile la campagna sono in particolare due elementi che ricorrono nel visual della stessa:

- il carattere sans serif Kabel bold utilizzato per il copy e per il logo della campagna - riprodotto tanto nella schermata in coda agli spot televisivi, quanto in chiusura di pagina negli annunci a stampa⁵;
- il logo stesso della campagna che rappresenta illustrativamente un uomo-albero, quale metafora della simbiosi tra uomo e natura, a cui è associata la dicitura *Il verde è tuo: Difendilo!*.

Se già nel marchio dell’uomo-pino - “capelluto, baffuto, mani ai fianchi” (Mataloni, 1974, p. 24) - si può riscontrare l’influsso di certa illustrazione psichedelica di matrice anglosassone⁶, anche negli spot televisivi e in alcuni soggetti a stampa si percepisce la volontà di impossessarsi di un lessico contestatario, rivolgendosi anzitutto a un pubblico giovane. La fotografia di una famiglia che fa un pic-nic in una discarica, o l’headline *Natura morta: Di anonimo italiano del XX secolo*, abbinato all’immagine di un bosco carbonizzato, esprimono bene la scelta di non utilizzare un tono accomodante o astratto, quanto piuttosto un lessico vicino a quello della contestazione alla società dei consumi. La volontà di rivolgersi anche a un target più giovane, più legato all’immaginario o antagonista, permane anche nei soggetti scelti per gli annunci video realizzati dalla casa di produzione RPA. In uno degli spot si assiste allo svolgimento di una cena in cui i commensali sono incuranti di sporcare e degradare l’ambiente domestico, generando una dinamica paradossale, al termine della quale la voce narrante domanda agli spettatori: “In casa vostra non vi comportereste mai così, vero?”⁷ (Fig. 4)

Fig. 4 — ATA-Univas - RPA, *Il verde è tuo: Difendilo!*, spot televisivo, Pubblicità Progresso, 1972



La scelta dei visual, nei differenti soggetti che compongono la campagna, è piuttosto composita, includendo tanto fotografie di denuncia, quanto scene surreali, ritratti satirici e comici, oltre che giochi enigmistici rivolti al pubblico più giovane - come nel caso de *Il gioco del verde*, in cui lo spazio del visual è occupato da un'illustrazione all'interno della quale si celano dodici "errori". Tale eterogeneità di materiale visuale obbedisce alla scelta di utilizzare un linguaggio, di volta in volta differente, atto a toccare "le più diverse anime del pubblico a cui [la campagna] si rivolge" (Bernocchi & Sobrero, 2011, p. 177), dichiarando la volontà di raggiungere un bacino di utenti il più possibile ampio. Come conseguenza, il ruolo giocato dalla grafica all'interno della campagna è legato al coordinamento del layout, uniformato esteticamente da dettagli inerenti a posizionamento del logo, tipografia utilizzata e alla costruzione di una gabbia piuttosto flessibile capace di ospitare contenuti estremamente differenti senza perdere riconoscibilità. Risulta piuttosto chiaro che la progettazione grafica non sia che una delle professionalità in campo, all'interno di una comunicazione sociale fondata sul lavoro di professionalità diverse. (Fig. 5)



Fig. 5 — ATA-Univas, *Il verde è tuo: Difendilo!*, annuncio stampa, Pubblicità Progresso, 1972

Comparando le campagne ambientaliste promosse dal Comitato con le azioni realizzate, negli stessi anni, da esponenti del graphic design nazionale, emergono differenze evidenti. Oltre ai già citati poster realizzati da Gregorietti, Iliprandi e Tovaglia, prendiamo in analisi, per esempio, i manifesti *Diamo una mano a tenere pulita Milano*, realizzati nel 1967 da Carmelo Cremonesi e da Giovanni Brunazzi per il Comune di Milano (Milano pulita, 1967), le proposte di pubblicità ambientalista di Iliprandi o Giuseppe Valieri - caratterizzate entrambe dalla presenza di una foglia al centro della pagina - (*Per difendere un'idea*, 1973) o la campagna d'affissione *Città pulita*, disegnata da Massimo Dolcini a metà anni Settanta per il Comune di Pesaro.

Tali esempi hanno in comune la preponderanza della ricerca visiva a scapito di altri ingredienti, fattori o, in altri termini, a scapito di altri settori e professionalità presenti nel panorama pubblicitario coevo. Ciò è visibile in primis nell'utilizzo del testo, presente esclusivamente in forma di headline assertivo o informativo - *Diamo una mano a tenere pulita Milano*, nella campagna progettata da Cremonesi, *No alla violenza nell'ambiente naturale*, nel caso di Iliprandi, *Città pulita*, nei manifesti di Dolcini - composto, in tutti i casi, con caratteri sans serif. Se questi esempi possono essere associati all'approccio proposto da ATA-Univas, per la realizzazione del manifesto principale della campagna *Il verde è tuo: Difendilo!*, caratterizzato dalla centralità dell'illustrazione dell'uomo-albero e dal tono esortativo dell'headline, non accade lo stesso se si prende in considerazione la campagna PPRO nel suo complesso. (Fig. 6, Fig. 7)

Fig. 6 — Carmelo Cremonesi, *Diamo una mano a tenere pulita Milano*, manifesto, Comune di Milano, 1967

Fig. 7 — Massimo Dolcini, *Città pulita*, Comune di Pesaro 1975 c.



Non solo nell'articolazione degli altri soggetti negli annunci stampa, ma anche nella diffusione e pianificazione della campagna o nella progettazione del materiale promozionale, emerge il tentativo di dialogare con un pubblico ampio ed eterogeneo affidandosi a strategie diverse in cui emergono anche gli apporti di copywriter, ricercatori, mediamen, oltre che delle indagini sul target. La campagna ambientalista portata avanti dal Comitato, presenta una marcata matrice d'agenzia, in cui il graphic design, a differenza delle esperienze precedenti e contemporanee nel panorama della grafica italiana, non è che un elemento tra tanti. Questa differenza è percepibile anche in come la campagna è stata accolta nella stampa di settore e nel panorama della grafica e della pubblicità italiana.

La campagna *Il verde è tuo: Difendilo!*, deve far fronte a critiche di diversa natura sia all'interno della comunità professionale, tanto nel panorama delle agenzie, quanto in contesti più orientati verso la progettazione grafica. Nell'inverno 1974 su *Linea grafica*, analizzando gli elaborati pubblicitari attraverso la lente del graphic design, Fabio Mataloni solleva alcune obiezioni riguardanti la campagna PPRO in questione. La scelta del visual supervisionato dall'agenzia ATA-Univas e l'utilizzo del logo illustrativo dell'uomo-albero sono bocciati da Mataloni.

È diventato, questo segno, il simbolo di tutta la campagna. Che cosa significa? [...] l'uomo che sorge dal [...] tronco, capelluto, baffuto, mani ai fianchi, francamente è troppo truce per far venir voglia di [...] portargli un qualsiasi riguardo. [...] Un pino così giusto, così verde [...] vaga sui tram [...] nella scia di Vidal e di decine d'altri profumi e deodoranti (Mataloni, 1974, p. 24).

Il redattore di *Linea grafica* lamenta anche l'eccessivo spazio occupato dai testi. Questa considerazione, presente in più occasioni all'interno del contributo, evidenzia una naturale predilezione dell'autore verso il protagonismo della ricerca grafica e verso la predominanza del visual, degli altri fattori della comunicazione pubblicitaria. Sul 6° *Annual Art Directors Club Milano*, pubblicato nel 1973, il grafico Daniele Baroni, più che criticare l'opera di PPRO, invita a essere guardinghi nei confronti del trend della pubblicità sociale, alla cui accelerazione ha contribuito la nascita dell'istituto confederale.

Baroni propone, infatti, di "stare attenti [affinché] [...] non si bari" (Baroni, 1973, (II) s.p.), percependo la tendenza a utilizzare le campagne sociali - incluse quelle promosse da PPRO - solo come un'operazione di facciata, finalizzata alla promozione di un volto impegnato e altruista, agli occhi degli utenti finali, da parte degli enti coinvolti. Senza identificare con esattezza i soggetti accusati, egli invita a diffidare del comportamento di "certe grandi società

di fronte ai problemi dell'ambiente: inquinano e contemporaneamente promuovono campagne pubblicitarie del tipo 'il verde è tuo, difendilo'" (Baroni, 1973). Se lo scetticismo di Baroni non è strettamente indirizzato al Comitato interfederale, sullo stesso annual associativo, alcuni esponenti del panorama pubblicitario d'agenzia esprimono, a titolo personale, il proprio punto di vista critico nei confronti di PPRO. Sulla pubblicazione dell'Art Directors Club Milano - ADCM - (Galluzzo, 2017)⁸ un "Gruppo spontaneo di lavoro", composto da professionisti provenienti da differenti realtà d'agenzia - gli art director Lorenzo Perrone della Troost e Manfredi Vinassa de Regny della SSC&B Lintas, la copy Anna Scotti della JWT, gli account executive Diego Masi della JWT e Gabriele Fappiano della FDB, insieme con il ricercatore Giorgio Ariotti della Lever -, nel presentare la propria proposta spontanea di campagna sociale sulla reintegrazione degli ex carcerati, critica l'operato del Comitato. Il gruppo denuncia le difficoltà incontrate nel divulgare la propria proposta di comunicazione spontanea in maniera autonoma e al di fuori della pianificazione di PPRO. L'istituto confederale, nelle pagine dell'annual ADCM è descritto, dal gruppo spontaneo, come "un altro carrozzone burocratico [...] che oltre tutto non fa nulla per agevolare queste singole iniziative" (*Il gruppo di Lavoro, 1973, s.p.*).

D'altra parte, all'interno degli annuari associativi dell'ADCM viene spesso dato risalto all'operato di PPRO, come è dimostrato dalla pubblicazione, nel 1975, dei tre soggetti della campagna contro l'inquinamento dei centri abitati realizzata dall'agenzia Armando Testa e, nel 1977, dalla menzione speciale per i manifesti della campagna contro il fumo, progettati da B Communications - a proposito dei quali si elogia "la serietà e professionalità dimostrata nell'affrontare un tema sociale" (*8° Annual Art Directors, 1977, s.p.*). Inoltre, l'attenzione riservata dall'ADCM alle attività promosse dall'istituto confederale, è confermata anche dalla possibilità, valutata tra le attività del 1970-71, (1970: Conclusione, 1970) di entrare all'interno della Confederazione Generale Italiana della Pubblicità a cui afferisce PPRO.

Al netto delle critiche e dello scetticismo di cui sopra, analizzando la risonanza e l'accoglienza ricevute da PPRO sulla stampa di settore, si intuisce un apprezzamento piuttosto condiviso e trasversale nei confronti del Comitato. Ciò dimostra come, sia nel contesto più vicino alle agenzie, sia nel panorama legato alla progettazione grafica, la proposta di PPRO non sia passata inosservata, ma anzi sia penetrata e abbia mostrato il potenziale della pubblicità sociale e la capacità dei pubblicitari di progettare "campagne socialmente valide proprio sulla loro pelle e coi loro soldi" (Mataloni, 1974, p. 22).

La campagna sul verde pubblico del 1972, attraverso una pianificazione oculata degli annunci sulla stampa nazionale - con una copertura di 77 quotidiani e

92 periodici - (Istituto Pubblicità Progresso, 1984), per mezzo di una replica della comunicazione anche nell'estate 1973 e grazie all'apporto gratuito di professionisti, tecnici e mezzi pubblicitari all'interno del Comitato, la campagna riesce ad avere un'ampia diffusione nel contesto nazionale. Distribuita in maniera capillare nel territorio nazionale attraverso mezzi differenti, la campagna conferma le capacità organizzative del Comitato e la tesi, sostenuta da PPRO, secondo cui il "moderno strumento pubblicitario [è valido] ai fini non solo dello sviluppo economico ma anche civile e sociale del paese" (*La confederazione della pubblicità*, 1972).

Il successo della campagna ambientalista progettata da ATA-Univas è testimoniato anzitutto dai consensi ricevuti da parte del Ministero dell'Agricoltura e Foreste, da enti regionali e provinciali per il turismo, dalle scuole, dal Touring Club Italiano, dal Club Alpino Italiano e da altri gruppi ecologisti attivi nel territorio nazionale, (*Per rispettare le opinion altrui*, 1973; Istituto Pubblicità Progresso, 1984) contribuendo a moltiplicare "iniziative pubbliche e private nella lotta contro gli incendi e contro l'inquinamento" (*Per rispettare le opinion altrui*, 1973, p. 44).

La tematica ambientale non rimane isolata alla campagna del 1972 ma anzi ricorre con costanza nelle campagne che PPRO mette in moto nei primi anni di attività. A conferma di ciò nel 1974, il Comitato affida all'agenzia Armando Testa il battage sul tema della pulizia nei centri abitati, a fronte dell'epidemia di colera esplosa in Italia nel corso dell'estate precedente. Successivamente, la promozione di atteggiamenti ecologisti viene rimarcata dalla lotta ai rifiuti abbandonati nello spazio pubblico - con l'operazione coordinata dall'agenzia Leo Burnett nel 1975 -, e delle comunicazioni a favore della salvaguardia del patrimonio ambientale e artistico e a tutela della problematica idrica.

(Fig. 8, Fig. 9, Fig 10)

Fig. 8 — Armando Testa, *Diamoci da fare!*, manifesto, Pubblicità Progresso, 1974

Fig. 9 — Leo Burnett, *Non lasciamo rifiuti abbandonati*, annuncio stampa, Pubblicità Progresso, 1975

Fig. 10 — MAC, *Se andiamo avanti così...*, annuncio stampa, Pubblicità Progresso, 1977



Il successo della campagna *Il verde è tuo: Difendilo!*, diventa un esempio virtuoso per la comunità delle agenzie e si inserisce in quella stagione di pubblicità sociale che negli anni a venire vedrà la nascita di collaborazioni tra associazioni, enti pubblici e agenzie pubblicitarie - talvolta impegnate a titolo gratuito - su temi quali educazione civica e ambientalismo. Solo per citare alcuni episodi sul fronte della pubblicità sociale a tema ambientalista, nel 1973 l'agenzia Promos realizza una campagna multi-soggetto per la Lega Nazionale Contro la Distruzione degli Uccelli, (*6° Annual Art Directors*, 1973) mentre l'Agenzia Idea Studio lavora per l'Assessorato degli Enti Locali della Regione Sardegna a sostegno della lotta agli incendi (*Contro gli incendi*, 1973). Infine, a partire da metà anni Settanta la Ogilvy & Mather salda una collaborazione duratura con il WWF italiano firmando, tra le altre, campagne a sostegno delle specie in via d'estinzione e della salvaguardia dell'ecosistema marino (*In difesa del Falco Biancone*, 1975; *7° Annual Art Director*, 1975; *Primo Annual dell'Art& Copy Club*, 1980).⁹ (Fig. 11)

Fig. 11 — ATA-Univas, *Il verde è tuo: Difendilo!*, annuncio stampa, Pubblicità Progresso, 1972



4. Intrecciare e rimescolare

Nelle storie di grafica solitamente l'approccio dei graphic designer nei confronti della società tra gli anni Sessanta e Ottanta è stato raccontato come antitetico al mondo della pubblicità, capace di guardare gli utenti finali come cittadini più che come consumatori, di parlare in maniera obiettiva più che persuasiva, di servire la causa della cultura e dell'utilità pubblica più che quella del consumismo sfrenato. L'analisi qui proposta tenta di ricontestualizzare queste vicende in un quadro più ampio, che vede l'intero settore pubblicitario in profondo fermento. Adottando una prospettiva critica diversa e riposizionando la storia della grafica sociale nello scenario della pubblicità italiana tra gli anni Sessanta e Ottanta, si riescono a cogliere alcuni dettagli, che potrebbero essere sfuggiti proprio a causa di una eccessiva focalizzazione sulla sole vicende del graphic design.

Affiancare, alla storia della “grafica degli enti pubblici”, le vicende parallele della pubblicità sociale condotta dalle agenzie, dai collettivi di creativi, dalle associazioni e dai comitati confederali, aiuta a smentire anzitutto due pregiudizi radicati nel contesto del graphic design: che la grafica come disciplina sia eticamente superiore a quella pubblicitaria; e che la pubblicità sia un settore lontano dalle problematiche di pubblico interesse. Infatti, per quanto sia innegabile il dialogo esistente, fin dal secondo dopoguerra, tra grafici e società civile, che nel corso degli anni Settanta confluisce nell'esperienza della grafica di pubblica utilità, non può essere omissis il contributo portato all'evoluzione della comunicazione sociale dal fronte pubblicitario.

Se nel 1964 il manifesto *First thing first* lancia il suo appello su scala internazionale a tutti i graphic designer perché prendano le distanze dagli “strilli della vendita” e auspichino forme di comunicazione più “utili” e “durature”, (Garant, 1964)¹⁰ la pubblicità italiana, nel corso degli anni Sessanta, si impegna su più livelli a favore di una comunicazione più leale, chiara, onesta. Riprendendo le parole del fondatore di PPRO, Campbell Harris, si può infatti affermare che il fermento vissuto dalla pubblicità italiana abbia svelato “la forte dose di idealismo nascosto [...] in Italia all'interno delle agenzie di pubblicità [...] [e abbia] dimostrato che è possibile vendere concetti e idee, non solo dadi per brodo e saponette “ (Campbell Harris, 2011, p. 191). I professionisti all'interno delle agenzie, i collettivi di pubblicitari, le associazioni di art director e quelle confederali, fin dagli anni Sessanta, non diversamente da quanto sostengono i firmatari di *First thing first* nel 1964, comprendono che non bisogna più essere visti soltanto come “persuasori occulti” o “imbonitori” (Falabrino, 1990). Contemporaneamente ai graphic designer, insomma, anche i pubblicitari sono investiti in pieno dal clima degli anni sessanta e settanta, lo assorbono e lo riportano nelle discussioni, nell'autocritica nei confronti

della disciplina, nei dibattiti professionali (Frank, 1998). Anzi, la stessa disciplina pubblicitaria negli anni qui presi in considerazione, offre spazi di forte condivisione e dibattito tra grafici e agenzie, rappresentando un terreno di azione e sperimentazione sui temi della comunicazione sociale e della responsabilità dei professionisti nei riguardi dell'utente finale.

Il contesto qui riassunto, come pure l'analisi della campagna di PPR del 1974, svelano come l'attenzione verso la società civile, quindi verso il punto di vista proveniente dall'esterno, spinga la pubblicità italiana a sperimentare nuove strade, lontane dalla committenza commerciale, e contribuisca alla nascita di un'alternativa sociale all'interno del mondo delle agenzie.

In particolar modo nel corso degli anni Settanta, a seguito della diffusione del modello proposto da PPRO, si apre, per il panorama pubblicitario, un mercato ampio e poco battuto fino a questo momento, quello degli enti pubblici e delle pubbliche amministrazioni. Mentre la grafica si distacca dalla comunicazione commerciale auspicando un dialogo costante con gli enti pubblici, la pubblicità italiana tenta di ribaltare il punto di vista critico della collettività e il retaggio della persuasione occulta dei decenni precedenti, investendo in una committenza alternativa rispetto a quella commerciale.

La costruzione di un'autodisciplina leale prima e di una comunicazione pubblicitaria portatrice di progresso civile dopo, scandiscono un tentativo di posizionamento sociale della professione. In questo modo le relazioni messe in moto nel corso degli anni Sessanta e Settanta preparano il terreno per un'accettazione della pubblicità d'agenzia da parte del settore pubblico, e per una penetrazione delle strategie pubblicitarie nelle comunicazioni di pubblico interesse, che si concretizzano progressivamente negli anni a venire.¹¹

Le esperienze portate avanti dalla pubblicità sociale, oltre a svelare che i graphic designer non sono gli unici a stringere rapporti con le pubbliche amministrazioni, le associazioni filantropiche e gli enti pubblici in generale, invitano a riconsiderare al contrario le proporzioni dell'impatto e la reale penetrazione della grafica di pubblica utilità nel contesto italiano. Mentre il raggio d'azione del graphic design, in molti casi resta circoscritto ad alcune specifiche comunità locali, oppure rivolto a un pubblico elitario e colto, le vicende qui presentate mostrano come la risposta delle agenzie, con i propri strumenti e le proprie metodologie riesca ad arrivare al grande pubblico e a influire su numerose questioni nodali della vita sociale e politica italiana. Inoltre, mentre la stagione della grafica di pubblica utilità sfuma sul finire degli anni Ottanta (Morpurgo, 1986), le fondamenta su cui si è costruita l'esperienza della pubblicità sociale in Italia permettono ancora oggi nelle attività di enti, tra i quali l'Istituto dell'Autodisciplina Pubblicitaria - IAP - e l'Istituto PPRO. Nel 1984, Roberto Cortopassi traccia un'analisi relativa all'evoluzione di PPRO,

evidenziando l’affermazione dell’alternativa sociale nel contesto pubblicitario, individuando un momento decisivo nel dialogo tra pubblicità ed enti pubblici negli inizi degli anni Settanta.

Il panorama pubblicitario va, sia pure lentamente, cambiando ed evolvendo. Ciò nella direzione che il mondo della pubblicità aveva previsto e auspicato [...] quando si era offerto di contribuire affinché i messaggi commerciali si intrecciassero sempre più con quelli a favore dei consumi sociali, creando un nuovo equilibrio più rispettoso dei destinatari nella loro duplice veste di consumatori e di cittadini; con ciò realizzando le condizioni ideali perché sviluppo economico e sociale possano procedere in una sintesi più dignitosamente umana. (Cortopassi, 1984, p. 9)

Retrodatando i propositi di incidere nel contesto sociale e di “intrecciare” la metodologia utilizzata nella comunicazione commerciale con quella utilizzata nelle campagne sociali, le parole di Cortopassi fanno emergere il percorso compiuto dalla pubblicità d’agenzia. Nello stesso anno in cui Cortopassi celebra il successo della pubblicità sociale, anche il mondo della grafica italiana riconosce il dato di fatto che sempre più spesso le istituzioni preferiscano “comunicazioni concepite secondo modalità e tecniche di carattere persuasivo” (Illiprandi et al., 1984, p. 209), a quelle proposte dai graphic designer. Nella pubblicazione *Visual design*, i designer Iliprandi, Alberto Marangoni e Franco Origoni, assieme ad Anty Pansera, evidenziano un punto di vista diametralmente opposto rispetto all’intrecciarsi della comunicazione commerciale con quella sociale e all’evoluzione del “cittadino come utente” in cittadino “come potenziale consumatore” (Illiprandi et al., 1984, p. 209).

Lo sgretolamento del rapporto con gli enti pubblici percepito da parte della grafica italiana emerge anche in un celebre intervento di Giovanni Anceschi, in apertura del catalogo *Urbanovisuale*, nel 1987, intitolato emblematicamente *L’era del rimescolamento*. Anceschi denuncia l’avvicinamento della pubblicità d’agenzia alla pubblica utilità e alla committenza statale, considerati territori appannaggio esclusivo della progettazione grafica. “Se le multinazionali della pubblicità e del marketing, e le maggiori agenzie italiane, si occupano di pubblica utilità vuol dire che sta succedendo qualcosa. In un certo senso la grafica di pubblica utilità in Italia sembra aver fatto da apripista ad operazioni di altra portata e complessità. Aprendo mercati davvero massicci magari in direzione addirittura statale” (Anceschi, 1987, s.p.).

Alla luce del contributo della pubblicità alla costruzione della comunicazione sociale, ricostruito in questa sede, si evince quanto il punto di vista che maturano i grafici nel corso degli anni Ottanta sia quantomeno parziale.

La cronologia di eventi qui presentata evidenzia come, oltre ai graphic designer, anche i creativi d'agenzia fin dagli anni Sessanta si interrogano criticamente sulle proprie responsabilità nei confronti dell'utente finale, rivolgendosi agli enti pubblici e all'associazionismo. Ciò sembra contraddire la percezione che la grafica di pubblica utilità ha di sé stessa, come “apripista” nel campo delle comunicazioni di pubblico interesse, e della tematica sociale, come un terreno di propria esclusiva pertinenza.

In questo senso possiamo ricordare che la spaccatura tra grafici e agenzie, che si concretizza nel corso degli anni Settanta, passa anche attraverso il progressivo rifiuto da parte dei grafici dell'utilizzo del metodo d'agenzia per comunicazioni di pubblico interesse rivolte alla cittadinanza (Illiprandi, 1965). Questa scelta porta la grafica italiana a percepire la comunicazione sociale come un territorio di propria pertinenza, affermando il proprio primato “etico” nella gestione dei progetti di pubblica utilità. Per questa ragione i grafici arrivano, negli anni Ottanta, a percepire il dialogo tra pubblicità d'agenzia ed enti pubblici come un'invasione all'interno di un territorio di propria competenza e come una minaccia di “rimescolamento”. Negando la metodologia della pubblicità sociale, i grafici finiscono per negare l'esistenza di tale proposta. Ciò giustifica la parzialità del punto di vista della grafica italiana sull'evoluzione della pubblicità sociale in Italia che, nel frattempo, a cavallo tra gli anni settanta e ottanta, riscontra un considerevole successo nel dialogo con il settore pubblico e la cittadinanza. Alla luce del rifiuto, da parte della grafica italiana, della pubblicità per gli enti pubblici, si capisce quanto abbia influito l'allontanamento dalle pratiche d'agenzia sulla percezione dell'evoluzione del fenomeno della “corsa alla ‘pubblicità sociale’” (Illiprandi, 1965, p. 7) da parte del panorama del graphic design italiano.

Le vicende qui presentate dimostrano che, al di là dei punti di rottura, tra la comunicazione fatta dai grafici per gli enti pubblici e la pubblicità sociale, è possibile, comunque, individuare elementi di contatto da un punto di vista formale e visivo. La pubblicità di pubblico interesse prodotta dalle agenzie è presente di frequente nelle riviste di settore e negli annual della grafica italiana, tra cui, su tutti, i *Pubblicità in Italia*, editi da L'Ufficio moderno. I punti di connessione riguardano anche l'aspetto formale e visivo inerente a tali elaborati. Come sopra accennato, il manifesto progettato da Dagrada per la prima campagna ambientalista di PPRO è caratterizzato da un'illustrazione bicromatica e una headline nera composta in carattere sans serif. Questi due ingredienti non differiscono di molto da numerosi poster di grafica sociale prodotti negli stessi anni dai grafici attivi sul fronte della grafica di pubblica utilità tra i quali Illiprandi o Tovaglia o Dolcini. Inoltre, a smentire l'incomunicabilità tra i due orizzonti, lo stesso Dolcini, guida all'interno dell'esperienza della grafica

di pubblica utilità, nel 1987 propone, sulle pagine della rivista *Grafica*, il passaggio dallo studio grafico all'agenzia di pubblica utilità, dichiarando una volontà di intrecciare le pratiche professionali e andare oltre i confini disciplinari in una modalità più “d'agenzia” appunto (Dolcini, 1986, pp. 71-78).¹²

Forse recuperare i punti di accordo tra le due discipline sul terreno della comunicazione sociale, non solo potrebbe mettere in crisi l'idea che grafica di pubblica utilità e pubblicità sociale siano esperienze isolate, ma contribuirebbe a ridimensionare le vedute e offrirebbe una visione più completa, certamente più articolata, di tutto il fenomeno.

La separazione delle due strade, quella grafica e quella pubblicitaria, nel contesto della comunicazione sociale, si riflette tanto nella storiografia del graphic design italiano quanto in quella legata alla pubblicità.

Se, tanto le campagne sociali realizzate dalle agenzie a scopo sociale, quanto l'esperienza di Pubblicità Progresso, non trovano fino a ora alcuno spazio nelle storie della grafica, allo stesso modo anche nelle storie della pubblicità non compaiono esempi coevi di graphic design per gli enti pubblici. In questo modo se il fenomeno della comunicazione di pubblico interesse ha finito per essere raccontato sempre in maniera parziale e settoriale, l'invito di questa analisi storica vuole essere proprio quello di allargare il punto di vista, cercando di includere anziché escludere, al fine di “intrecciare” e “rimescolare” per davvero le due esperienze coeve.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABRUZZESE, A. (1988). *Metafore della pubblicità*. Genova: Costa & Nolan.
- ANCESCHI, G. (1987). *L'era del rimesscolamento*. In G. Aneschi (a cura di). *Urbanovisuale: 10 anni di grafica pubblica a Ravenna*. Ravenna: Edizioni Essegi.
- Alle Ferrovie dello Stato la Palma d'oro* (1970) *Sipra*, 1, 107.
- ARVIDSSON, A. (2001). *From Counter-culture to Consumer Culture: Vespa and the Italian youth market - 1958-78*. In *Journal of Consumer Culture*, 1, pp. 47-71.
- BARONI, D. (1973). *6° Annual Art Directors Club Milano: Comunicazione allo scoperto*. Milano: Sisar.
- BARTHES, R. (1964). *Rhétorique de l'image*. In *Communication*, 4, 41-42.
- BAUDRILLARD, J. (1968). *Le Système des objets*. Paris: Gallimard.
- BERNOCCHI, R., & SOBRERO R. (a cura di). (2011). *Pubblicità Progresso: La comunicazione sociale in Italia*. Roma: RAI ERI.
- Campagna pubblicitaria per il rilancio della ferrovia*. (1970). In *Graphicus*, 4, 40-41.
- CAMPBELL HARRIS, D. (2011). In Bernocchi, R., & Sobrero R. (a cura di). *Pubblicità Progresso: La comunicazione sociale in Italia*. Roma: RAI ERI. p. 191.
- Contro gli incendi antica piaga della Sardegna*. (1973). *Sipra*, 4, 91.
- CORTOPASSI, R. (1963). *Responsabilità della pubblicità nei confronti del consumatore*. In *Atti del Congresso nazionale della pubblicità*, s.l., p. 103.
- CORTOPASSI, R. (1984?). *Pubblicità e campagne sociali*. Istituto Pubblicità progresso. Milano: Istituto Pubblicità Progresso. p. 9.
- DOLCINI, M., (1986). *Dallo studio grafico all'agenzia di pubblica utilità: L'impresa della creatività*. *Grafica: Rivista di teoria storia e metodologia*, 10, 71-78.
- ECO, U. (1965). *La pubblicità di fronte a se stessa*. In *Pubblicità in Italia 1965-66*. Milano: L'ufficio moderno, 6.
- ECO, U. (1968) *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica*. Milano: Bompiani.
- ECO, U. (28 aprile 1974). *Lo slogan vincente è di sette parole*. In *L'Espresso*, 13-15.
- DE MATTEI, R. (2016). *Umberto Eco: La triste parabola di un nominalista* www.corrispondenzaromana.it/umberto-eco-la-triste-parabola-di-un-nominalista/ (ultimo accesso 2 settembre 2017)
- M. F. (1973). *La pubblicità volgare*, *Sipra* uno, 2, 47-51.
- FALABRINO, G. L. (1990). *Autocoscienza e progresso*. In *Effimera e bella: Storia della pubblicità italiana*. Torino: Gutenberg 2000.
- FALABRINO, G. L. (2007). *La rinascita "sociale" della pubblicità*. In *Storia della pubblicità in Italia dal 1945 a oggi*. Roma: Carocci.
- FIP et al. (1966). *Codice della lealtà pubblicitaria*. Napoli: L'arte tipografica.
- FRANK, T. (1998). *The conquest of cool: Business culture, counterculture and the rise of hip consumerism*. Chicago: University of Chicago Press.
- GADOTTI, G. (1993). *Pubblicità Progresso: organizzazione e sviluppo*, in *Pubblicità sociale: Lineamenti ed esperienze*. Milano: Franco Angeli.
- GALLUZZO, M. (2017). *Pane al pane: L'Art Directors Club Milano e la pubblicità italiana tra gli anni Sessanta e Settanta*. In Riccini, R. (a cura di). *Fare ricerca in design: Forum nazionale dei dottorati di ricerca in design*. Padova: Il poligrafo.
- GALLUZZO, M. (2018) *I grafici sono sempre protagonisti? Pubblicità in Italia 1965-1985*, tesi di Dottorato, Supervisor: Carlo Vinti, IUAV di Venezia, Dottorato in Architettura, Città e Design, curriculum di Scienze del Design.
- GALLUZZO, M. (2020) *Perché voi non lo sapete come sceglie una cucina la gente vera: La fotografia tra grafica e art direction nel Made in Italy*. In *Ais/Design Journal: Storia e Ricerche*, 7(14).
- GARLAND, K. (1964) *First things first: A manifest* <http://www.designishistory.com/1960/first-things-first/> (ultimo accesso febbraio 2024)
- GRIGNANI, F. (1973). *Struttura e decorazione*. In *Linea grafica*, 1, 32-34.
- GUARDA, G. (1969). *s.t. Pubblicità alla pubblicità: Collana di studi e ricerche sulla pubblicità*, 7, 26-28.
- GUARDA, G. (1971). *Relazioni pubbliche per la pubblicità sociale*. In *Parete*, 17, 4.
- GUIDA, F. E. (2015) *04 F MD: CDPG AIAP Folder Mario Dagrada*. Milano: AIAP Edizioni.
- Il consumo culturale: Una storia degli italiani dal 1945 ai nostri giorni*. (1981) Catalogo della mostra Padiglione Italia. *La Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio.
- Il gruppo di Lavoro*. (1973) in *6° Annual Art Directors Club. Milano: Comunicazione allo scoperto*. Milano: Sisar.
- Iliprandi, G. (1969). *Pubblicità infedele*. In *Casabella*, 339-340, 69.
- ILIPRANDI, G. (1974). *s.t.* In *Skema*, 8-9, 10.
- GIANCARLO ILIPRANDI, G. (1975). *Due storie di manifesti*. In *7° Annual Art Directors Club Milano: Nel boom dell'austerità*. Milano: Sisar.
- ILIPRANDI, G., MARANGONI, A., ORIGONI, F., ANTY PANSERA, A. (1984) *Cosa si intende per comunicazione visiva di utilità sociale*. In Iliprandi, G., Marangoni, A., Origoni, F., Anty Pansera, A., (a cura di). *Visual Design: 50 anni di produzione in Italia*. Milano: Ideallibri.
- Il successo della campagna dona sangue*. (1971). *Sipra*, 3, 112.
- ISTITUTO PUBBLICITÀ PROGRESSO. (1984). *Pubblicità e campagne sociali*. Milano: Istituto Pubblicità Progresso.
- La confederazione della pubblicità un anno dopo*. (1972). *Sipra*, 4, 100.
- E. L. [LUCINI, E.] (1970) *Buon cattivo gusto*. In *Linea grafica*, 2, 108.
- MATALONI, F., (coord.) Blachian, H., Boggeri, A., Castellano, M., Del Comune, A., Fronzoni, A. G., Grignani, F., Iliprandi, G., Muscia, E., Pintori, G., Rebuffat, F., Zacco, G. B., (1969a). *I grafici, sono sempre protagonisti?*. In *Linea grafica*, 1, 336-338.
- MATALONI, F., (coord.) Blachian, H., Boggeri, A., Castellano, M., Del Comune, A., Fronzoni, A. G., Grignani, F., Iliprandi, G., Muscia, E., Pintori, G., Rebuffat, F., Zacco, G. B., (1969b). *I grafici, sono sempre protagonisti?* In *Linea grafica*, 2, 131-135.
- MATALONI, F. (1974). *Eccezionalità e benemerienze della pubblicità sociale*. In *Linea grafica*, 1.
- Milano pulita*. (1967). *Sipradue*, 4, 60.
- 1970: Conclusione* (1970) In *4° Annual Art Directors Club Milano*. Milano: Bellasich & Bossi.
- MORPURGO, G. (1986). *La grafica di pubblica utilità: La fine di una stagione*. In *Linea grafica*, 6, 4-11.
- 8° Annual Art Directors Club Milano: Come va? Bello instabile come sempre, grazie*. (1977). Milano: Sisar.
- PACKARD, V. (1957). *The hidden persuaders*. New York: David McKay.
- PACKARD, V. (1958). *I persuasori occulti*. Torino: Einaudi.
- Per diffondere un'idea la qualità della vita*. (1973). In *Parete*, 21, 26-27.
- Per il rispetto delle opinioni altrui*. (1973). *Sipra*, 2, 44.
- Pasolini, P. P. (17 maggio 1973), *Il "folle" slogan dei jeans Jesus*. In *Corriere della Sera*.
- PIERINI, J. (2020). *Steiner e Dolcini: Tra grafica utile e disordine attivo*. Mantova: Corraini.
- PIERINI, J. (2017). *I poster di Massimo Dolcini per il Comune di Pesaro: Introduzione alla grafica di pubblica utilità in Italia e note sul contesto pesarese*. In Riccini R. (a cura di) (2017). *Fare ricerca in design: Forum nazionale dei dottorati di ricerca in design*. Padova: Il Poligrafo. pp. 310-316,
- Primo annual dell'Art & Copy Club*. (1980). Milano: Sisar.
- Rispetto della natura verde*. (1972). *Sipra*, 4, 84.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ROLLIER, L. (1977). *Pubblicità kitsch: Pubblicità per i mass media*. In *Linea grafica*, 5, 182-183.
- SANTINI, P. C. (1967). *Pubblicità e paesaggio*, *Sipra due*, 1, 14.
- SARTORELLI G. (a cura di). (1986). *Intermezzo: La pubblicità nella scena urbana, catalogo della mostra, 24 aprile 12 maggio 1986, Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia*. Venezia: Bevilacqua La Masa.
- SCHENONE GARAVOGLIA, G. (1974). *Pubblicità alla sbarra*. In *Linea grafica*, 4, 175.
- 6° *Annual Art Directors Club Milano: Comunicazione allo scoperto*. (1973). Milano: Sisar.
- 7° *Annual Art Directors Club Milano: Nel boom dell'austerità*. (1975). Milano: Sisar.
- STEINER, A. (1973a) *La grafica degli Enti pubblici: Immagini dell'Ente Provinciale per il Turismo di Milano*. In *Linea grafica*, 3, 131-135.
- STEINER, A. (1973b). *La grafica degli Enti pubblici: La rivista internazionale dell'ENIT nella nuova edizione della CEI*. In *Linea grafica*, 2, 66.
- STEINER, A. (1973c). *La grafica degli Enti pubblici*. In *Linea grafica*, 2, 66-70.
- STEINER, A. (1973d) *La grafica degli Enti pubblici*. In *Linea grafica*, 3, 131-135.
- TEDESCHI, V. (1971). *Dona sangue*, *Sipra*, 2, 55-60.
- VALERI, A. (1986). *La pubblicità e i consumatori*. In Valeri, A. *Pubblicità italiana: Storia, protagonisti e tendenze di cento anni di comunicazione*. Milano: Il Sole 24 ore.
- VALERI, A. (1986). *Pubblicità italiana: Storia, protagonisti e tendenze di cento anni di comunicazione*. Milano: Il Sole 24 ore.
- VINTI, C. (2007) *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*. Marsilio, Venezia
- ZAMPINI, T. (1970). *Conoscete la creativity? Taccuino delle agenzie: la ATA*. In *Parete*, 15, 15-19.
- ZANUSSI, P. (1968). *Il grafico*. *Sipra due*, 2, 7

NOTE

- ¹ In Italia il libro di Packard sarà tradotto nel 1958 da Carlo Fruttero per Einaudi e ristampato nel 1968 da Il Saggiatore (Packard, 1958).
- ² Con l'istituzione ufficiale del Comitato si formalizza la nascita all'interno di Pubblicità Progresso di un "Gruppo di Studio che ha compiti di Giunta esecutiva ed è composto dai rappresentanti di tutti i promotori" (Tedeschi, 1971, p. 59).
- ³ Tra gli anni Settanta e Ottanta, alla presidenza del comitato si succedono David Campbell Harris e Andrea Kluzer - OTIPI, che successivamente prenderà la denominazione di ASSAP -, Piero Ottone - FIEG -, Roberto Cortopassi - UPA -, Ugo Castellano - ASSAP -. (Istituto Pubblicità Progresso, 1984, p. 6-7).
- ⁴ La campagna è presentata il 5 luglio 1972 da Roberto Cortopassi - presidente della Confederazione Generale Italiana della Pubblicità -, dalla terrazza Martini di Milano. (Rispetto della natura verde, 1970)
- ⁵ Già nel 1970 la ATA si inserisce nel campo della comunicazione di utilità sociale e a favore di enti pubblici, con l'acquisizione, a seguito di una gara, della comunicazione pubblicitaria delle Ferrovie di Stato. La campagna, fortemente coordinata e declinata con annunci multi-soggetto nell'arco di quattro anni - fino al 1974 - riceve nel 1971 la Palma d'oro al 20° Premio Nazionale della Pubblicità indetto da FIP e UPA. (*Alle Ferrovie dello Stato la Palma d'oro*, 1971, p. 107).
- ⁶ Nel logo della campagna in questione sono riscontrabili influenze estetiche provenienti dall'immaginario fumettistico e psichedelico rintracciabile anche nell'opera del Push Pin Studios e di designer quali Heinz Edelmann e John Alcorn, tra gli altri, e riscontrabile anche in altri progetti firmati nello stesso periodo da Dagrada per ATA - Si pensi alla campagna *E tu sei uno dei Mini o uno dei tanti?*, realizzata per Innocenti nel 1972 (Guida, 2015).
- ⁷ La ATA non è nuova a questo tipo di influenze sia da parte del mondo sottoculturale che dalla cultura popolare. Negli stessi l'agenzia, sotto l'art direction di Dagrada, lancia la campagna *E tu sei uno dei Mini o uno dei tanti?* per Innocenti, connotandola con illustrazioni estremamente influenzate dal mondo dei fumetti e della Pop Art. Sul rapporto tra società e pubblicità nel passaggio dalle lotte sociali all'avvento della società dei consumi, si veda l'indagine condotta da Thomas Frank sul finire degli anni Novanta. Nel suo studio *The conquest of cool*, l'analista politico, storico e giornalista statunitense evidenzia quanto l'advertising americano d'agenzia, nel corso degli anni Sessanta, abbia dialogato attivamente con i movimenti di contestazione, non solo appropriandosi del lessico di protesta, ma divulgando immaginari e stili di vita profondamente vicini alla controcultura che attraversava l'opinione pubblica tutta, pubblicitari inclusi (Frank, 1998). Quanto al contesto italiano si veda anche *From Counterculture to Consumer Culture: Vespa and the Italian youth market - 1958-78* (Arvidsson, 2001).
- ⁸ Soprattutto per quanto riguarda il contributo all'evoluzione del dibattito tra grafici e agenzie pubblicitarie nel corso degli anni Sessanta e Settanta.
- ⁹ Si veda la campagna *In difesa del Falco Biancone*, del 1975 c.; si veda, inoltre, la campagna *Il mare deve vivere*, del 1980 c.
- ¹⁰ Il manifesto, originariamente pubblicato a Londra nel 1964, conta tra i propri firmatari Edward Wright, Geoffrey White, William Slack, Caroline Rawlence, Ian McLaren, Sam Lambert, Ivor Kamlish, Gerald Jones, Bernard Higton, Brian Grimby, John Garner, Ken Garland, Anthony Froshaug, Robin Fior, Germano Facetti, Ivan Dodd, Harriet Crowder, Anthony Clift, Gerry Cinamon, Robert Chapman, Ray Carpenter, Ken Briggs.
- ¹¹ Il cambio di prospettiva rispetto alla comunicazione pubblicitaria è testimoniato anche dal mutamento del clima d'opinione nei confronti del fenomeno e della riappacificazione con le scienze sociali in primis - Alberto Abruzzese su tutti - che la riabilitano come fattore determinante e connotante la cultura popolare. Questo dato è confermato anche dalla realizzazione nel 1981 - *Il consumo culturale: Una storia degli italiani dal 1945 ai nostri giorni*, nell'ambito della Biennale di Venezia - e nel 1986 - *Intermezzo: La pubblicità nella scena urbana*, presso la Bevilacqua La Masa - di due mostre, allestite entrambe nella città di Venezia, in cui la pubblicità, compresa quella sociale, torna ad avere un ruolo dominante nel contesto urbano (Abruzzese, 1988; Il consumo culturale, 1981; Sartorelli, 1986).
- ¹² Sulla storia della pubblica utilità in Italia attraverso la figura di Massimo Dolcini, si veda (Pierini, 2017, pp. 310-316)

Design tra ecologia politica e ambientalismo “scientifico”.

Dalle esperienze degli anni settanta al contributo di Ezio Manzini

DARIO SCODELLER

Università degli Studi di Ferrara

scddra@unife.it

Orcid ID: 0000-0001-8711-389X

Il contributo esamina i modi in cui, nel corso degli anni settanta, la cultura italiana del design si confronta con l'impatto sulla salute e sull'ambiente generato dalla sovrapproduzione di oggetti e artefatti e illustra alcune posizioni politiche e proposte operative formulate dai designer come soluzione a tali problemi. Dopo un inquadramento del contesto italiano e del dibattito culturale e ideologico che lo attraversa, il saggio esamina una serie di formulazioni teoriche e progetti pubblicati nei primi anni settanta sulla rivista Casabella, tracciando infine una possibile linea di continuità tra le ricerche di quegli anni e il contributo offerto in questo campo da Ezio Manzini negli anni ottanta e novanta. L'obiettivo è quello di chiarire in quali modi la cultura italiana del progetto ha assorbito e metabolizzato molte di quelle istanze di cambiamento, impegnandosi contemporaneamente su un fronte “contestativo” e su uno propositivo di modelli di sviluppo alternativi.

The paper examines the ways in which, during the 1970s, Italian design culture addresses the impact on health and the environment generated by the overproduction of objects and artifacts and illustrates some of the policy positions and operational proposals formulated by designers as solutions to these problems. After a general framing of the Italian context and the cultural and ideological debate that passing through it, the essay examines a series of theoretical formulations and projects published in the early 1970s in Casabella magazine, and eventually traces a possible line of continuity between the research of those years and the contribution made, in this field of design, by Ezio Manzini in the 1980s and 1990s.

The aim is to clarify the ways and forms in which the Italian project culture absorbed and metabolized many of those instances of change, engaging, at the main time, on a “contestative” front and on a propositional one of alternative development models.

PAROLE CHIAVE

design ed ecologia, ecologismo scientifico, modelli di sviluppo, design per la sostenibilità sociale e ambientale

KEYWORDS

design and ecology, scientific ecologism, development models, design for social commitments and environmental sustainability

"Non è affatto vero che io non credo nel progresso, io credo nel progresso. Non credo nello sviluppo." Pier Paolo Pasoli, Scritti corsari, 1973

I limiti dello sviluppo in Italia, tra prospettive scientifiche e dibattito politico-sociale

"L'accendersi di una coscienza 'ambientale' (e di cospicui interessi economici a questa collegati) in tanta parte dell'opinione pubblica come conseguenza del rapido e vistoso decadimento del patrimonio naturale europeo, pone sovente a disagio l'ecologo professionale, che combatte la sua battaglia naturalistica da molto più che da un paio di anni, raramente ascoltato e più raramente aiutato... L'ecologo vero e proprio può pertanto finire per considerare con sfiducia e scetticismo una tale 'ecologia di moda', e sentirsi estraneo al trattamento di simili problemi." (Sacchi, 1973)

Così Cesare Sacchi - titolare della cattedra di Ecologia all'Università di Pavia - sintetizzava alla fine del 1972 la difficoltà a coniugare la propria posizione di studioso con la dimensione mediatica assunta dai temi della salvaguardia dell'ambiente.¹

Anno cruciale non solo per la pubblicazione del celebre rapporto Meadows sui limiti dello sviluppo, il 1972 costituisce una sorta di spartiacque per le questioni ambientali. Mentre il design italiano viene celebrato nella mostra al MoMA di New York, a Santiago del Cile e Stoccolma si svolgono due importanti conferenze internazionali nelle quali si discute il quadro globale della crescita economica, anche dal punto di vista dello squilibrio tra paesi industrializzati e altri paesi del mondo: la prima è la conferenza delle Nazioni Unite sul commercio e lo sviluppo, tenutasi in aprile, e la seconda la conferenza delle Nazioni Unite sull'ambiente umano che si svolge a giugno; appuntamenti a cui il *Rapporto* stilato dagli studiosi del MIT offre ampio materiale di discussione e confronto dialettico: l'inizio di quello che verrà definito *Limits to Growth debate*. (Ruzzenenti, 2022).

Sempre nel 1972, a fine febbraio, si svolge a Roma, nella sede della FAO, la conferenza dell'Unione Democratica Dirigenti d'Azienda a cui, alla vigilia della pubblicazione del *Rapporto*, partecipano molti esponenti del Club di Roma che ne illustrano e discutono alcuni temi chiave.²

È anche l'anno in cui vengono tradotti in Italia due testi fondamentali per l'approccio scientifico ai problemi ambientali. Per iniziativa di Virginio Bettini - giovane docente di Ecologia nel Corso di laurea in Urbanistica allo IUAV di Venezia e co-fondatore dell'omonima rivista - viene pubblicato *Il cerchio da*

chiudere. La natura, l'uomo e la tecnologia (1972), del biologo marino americano Barry Commoner, le cui riflessioni sui modelli biologici e i modelli industriali lineari anticipano molte delle attuali questioni sull'economia circolare.³ Grazie a Giorgio Nebbia, uno degli intellettuali italiani più impegnati nel dibattito sulla decrescita (che aveva istituito quell'anno presso la Facoltà di economia dell'Università di Bari un corso di Ecologia), viene pubblicato da Laterza il testo di Edward Goldsmith e Robert Allen, *La morte ecologica. Progetto per la sopravvivenza*. A gennaio 1972, al MoMA di New York, ha luogo un convegno, curato da Emilio Ambasz, sul rapporto tra uomo e ambiente col proposito di fondare un'Università dedicata al design ambientale; vi partecipano intellettuali come Michel Foucault, Umberto Eco, Gillo Dorfles, Hannah Arendt, Alain Touraine, Jean Baudrillard.

A maggio dello stesso anno, commentando su *Life* la mostra *Italy. The new domestic landscape*, Walter McQuade, membro della New York City Planning Commission, rileva le contraddizioni tra la vetrina del design italiano e la reale situazione strutturale del Paese, mettendo in relazione il rapido sviluppo industriale con fattori ambientali, politici e sociali.⁴ "Al di là del problema del ridisegno della macchina industriale - conclude - il problema più urgente in gioco è la sopravvivenza dell'Italia stessa." (McQuade, 1972, p. 18)

Se, infatti, i problemi posti su scala planetaria dall'iniziativa del Club di Roma avevano come denominatore comune il rapporto tra crescita della popolazione mondiale e limite delle risorse (alimentari e materiali) disponibili, l'impatto maggiore sull'opinione pubblica (in Italia come in altri paesi), era costituito dalla degenerazione dell'ambiente prodotta dall'inquinamento dell'acqua, dell'aria e del suolo. La ricerca di una relazione tra i diversi fenomeni aveva spinto studiosi come Commoner a formulare la celebre equazione $I = P \times M \times T$, dove l'inquinamento (I) è il prodotto dei fattori P (popolazione), M (merci prodotte e consumate), T (carico "tecnologico" ambientale; ovvero prelievo di risorse e relative emissioni inquinanti).

Negli ultimi tre decenni la quantificazione delle emissioni nell'atmosfera (*carbon footprint*) ha avuto il vantaggio di unificare tre questioni tenute a lungo separate: il consumo di energia, la produzione industriale (con il relativo consumo di risorse) e l'inquinamento generato dai processi; fornendo così il modello per la misurazione della sostenibilità dei prodotti e degli artefatti umani nell'arco della loro intera esistenza, a partire dalle filiere di approvvigionamento delle materie prime o dell'energia, fino alla loro dismissione. Fin dagli anni settanta il giornalista Alfredo Todisco aveva sottolineato l'importanza di una "teoria unificante", illustrandola nel libricino divulgativo *Breviario di Ecologia* (1974).

Ridotto all’osso - scriveva - lo studio del MIT è un “conto globale” di addendi che il progresso tecnologico considera in ordine sparso. Tira le somme e scopre, cifre alla mano, che l’aumento produttivo materiale e demografico non può continuare all’infinito su un pianeta limitato qual è il nostro; e che il processo della società industriale, fondato sulla massimizzazione della produzione senza alcun controllo (...) in un tempo non lontano, collocato intorno al 2020, non potrà non interrompersi per collasso. (Todisco, 1974, pp. 286-287)

Oltre al concetto di crescita zero, nel libro di Todisco troviamo per la prima volta spiegati al grande pubblico termini come sostenibilità, effetto serra, riciclo, agricoltura organica, energia solare, risparmio energetico:

L’idea generale del nuovo corso [...] dovrebbe puntare al trapasso programmato dall’era dell’energia a go-go all’era della conservazione dell’energia, tenendo presente che questo termine, secondo un’accezione più moderna, non va riferito solo ai combustibili fossili e alla elettricità, ma comprende ogni prodotto del lavoro umano riducibile, in ultima analisi, alla quantità di energia in esso investita. (Todisco, 1974, p. 232). (Fig. 1)

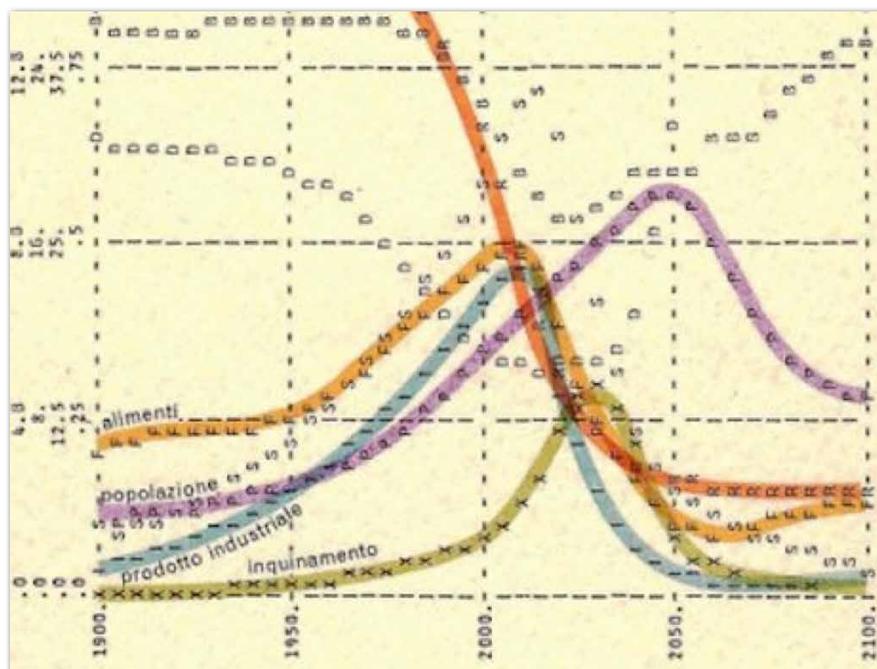


Fig. 1 — Il grafico del Rapporto Meadows sui limiti dello sviluppo che indica il punto di crisi nel 2020

Considerare l’impatto globale generato dalle attività umane sottende il concetto a oggi noto come *impronta ecologica*, che divenne il cavallo di battaglia di divulgatori americani come Jeremy Rifkin (*Entropia*, 1980) e Fritjof Capra (*Il punto di svolta. Scienza società e cultura emergente*, 1982).

L'urgenza e la gravità delle questioni erano chiare ai movimenti di protesta per la salvaguardia dell'ambiente, ma lo erano altrettanto ai vertici manageriali e al pubblico informato dalla letteratura divulgativa e imponevano una presa di posizione politica e un'azione normativa che investisse l'intero comparto economico-industriale. Dal canto loro le organizzazioni operaie stavano rivendicando in quegli stessi anni i diritti alla sicurezza e alla salute negli ambienti di lavoro. (Baracca, 2020) Diritti sanciti, fin dal 1970, dall'articolo 9 dello Statuto dei lavoratori (Legge 300/1970), la cui attuazione negli ambienti di lavoro era spesso disattesa. Com'è noto, infatti, i primi a occuparsi scientificamente delle ricadute sulla salute umana dei problemi ambientali sono stati, su sollecitazione dalle organizzazioni dei lavoratori, gli esperti di Medicina del lavoro e di tossicologia, dato che le fabbriche sono i luoghi dove la nocività dei processi industriali è risultata precocemente evidente.⁵ (Fig. 2)

Fig. 2 — Il disastro ambientale di Seveso, 1976



Come hanno ricostruito dettagliatamente Giorgio Nebbia e Luigi Piccioni che ne furono protagonisti, (Piccioni, Nebbia, 2011) il dibattito sul rapporto tra ecologia e limiti dello sviluppo vede protagoniste nell'Italia dei primi anni settanta, oltre ai movimenti ecopacifisti (Di Strassoldo, 1993), principalmente due aree politiche: quella cattolica, e quella marxista. In area cattolica si afferma la necessità di una revisione critica dei bisogni materiali e di conseguenza dei modelli di consumo in relazione allo sfruttamento delle risorse naturali. In quest'area il termine decrescita non rappresenta un tabù e il termine de-sviluppo indica una strada attraverso cui i paesi ricchi, consumando di meno, potrebbero lasciare parte delle risorse ai paesi più poveri. Si rende dunque necessario sottoporre l'economia alle leggi dell'ecologia; nel contempo, l'obiettivo del controllo demografico, secondo la prospettiva neo-conciliare, va perseguito attraverso l'astinenza sessuale. Il punto di vista marxista considerava la tutela dell'ambiente un obiettivo non perseguibile all'interno del sistema di produzione capitalistico, poiché tale modello e i suoi meccanismi di sfruttamento delle risorse e delle persone finalizzati al profitto, erano i maggiori responsabili della sua degradazione. All'interno dell'area di sinistra convivono due aspetti: uno pragmatico e operativo che, come abbiamo accennato, sostiene e organizza le lotte per la salute dei lavoratori come presupposto (attraverso la trasformazione dei sistemi produttivi) del miglioramento dell'ambiente; l'altro, politico-economico, vede nell'ecologia una sorta di "imbroglio ideologico" (Paccino, 1972) che ha tra gli obiettivi quello di far sostenere alle classi più deboli i costi dei danni prodotti dall'industrializzazione e dalla crescita non pianificata delle città, della produzione e dei consumi. Posizioni poi sintetizzate, in una prospettiva europea, da Hans Magnus Enzensberger nel saggio *A Critique of Political Ecology*, nel quale considera il movimento ecologista come una creazione dei media capitalistici, una sorta di *greenwashing* della politica neoliberista. (Enzensberger, 1976)

Riflessi e posizioni nel campo del progetto nei primi anni settanta

Per capire in quali modi il settore del progetto recepisca l'articolazione e l'ambiguità di tali posizioni può essere utile illustrare alcune riflessioni che una rivista come *Casabella* sviluppa in quegli anni.

Nel luglio 1973 Paolo Schmidt dedica un lungo articolo dal titolo *Un'ecologia non disastrosa* (Schmidt, 1973) alle tematiche ecologiche. Analizzando le posizioni delle varie forze in campo (studiosi, media, cittadini, industriali, politica, sindacati dei lavoratori, forze conservatrici e magistratura), l'autore suggerisce un superamento della fase allarmistica e di ristagno operativo attraverso un atteggiamento pragmatico che stimoli, da un lato, l'adozione di un adeguato quadro normativo e, dall'altro, favorisca una gestione globale, a

lunga scadenza, del rapporto uomo-natura. Gestione non dominata da mete contingenti, ma adattabile al mutare delle conoscenze e della consapevolezza dei problemi.

Fin dall'occupazione della Triennale del 1968, di fronte alle questioni e alle "diagnosi" effettuate dal movimento studentesco, Carlo Guenzi aveva proposto nella rivista una serie di obiettivi che i designer, architetti e artisti avrebbero dovuto perseguire, quali punti di un programma di rinnovamento dell'ente culturale ed espositivo milanese. Tra questi la creazione di un nuovo centro studi di tipo assembleare come

strumento per una revisione globale. Ad esso potrebbe spettare il compito di creare movimenti di opinione intorno ai problemi della progettazione dell'ambiente dell'uomo, non offrendo all'immaginazione evasioni estetiche metaforiche con suoni, luci, colori aberranti, ma riproposta di grandi problemi con tentativi risolutivi, più che alienanti. (Guenzi, 1968, p. 84) (Fig. 3)



Fig. 3 — La Triennale occupata.
Casabella 365/1968

Nel numero di dicembre 1972, dove trova spazio la terza e conclusiva puntata della *Storia del design italiano* scritta da Vittorio Gregotti per il catalogo della mostra al MoMA, *Casabella* pubblica un lungo servizio sul convegno, svoltosi presso il centro studi e ricerche Busnelli, intitolato *Industrial design. Teoria e pratica nella prospettiva degli anni Settanta*. (Casabella, 372, 1972, pp. 42-56). Tra gli interventi una illuminante relazione di Carlo Guenzi, su cui ritorneremo nelle conclusioni.

Nel numero di novembre 1973 è sempre Guenzi che, nel saggio *Il design degli squilibri*, analizza storicamente le relazioni tra l'industrial design italiano, gli sviluppi produttivi e le politiche economiche. Guenzi critica apertamente l'industrial design come strumento "al servizio" delle logiche imprenditoriali, impegnato nella creazione di "mitologie domestiche" che favoriscono nuovi consumi, mentre il settore pubblico (come le scuole e gli ospedali) è completamente trascurato dalla ricerca e dall'innovazione progettuale. "La sicurezza garantita dagli oggetti dello spazio interno della casa - sintetizza con acume Guenzi - equilibra l'insicurezza dello spazio esterno." (Guenzi, 1973, p. 40) e conclude affermando che "I giovani architetti sperano in altri sbocchi per i loro studi che non siano costituiti solo da un design di consumo per beni superflui, e sperano di trovare in una nuova domanda sociale le premesse per un futuro diverso." (Guenzi, 1973, p. 41)

I problemi ambientali coinvolgono inevitabilmente non solo il rapporto tra design e industria, ma anche quello tra design e società. Sul piano ideologico, la visione marxista dei rapporti di forza non legge solo quelli tra capitalismo e mondo del lavoro (in particolare operaio e metalmeccanico), ma anche il rapporto tra paesi industrializzati e paesi "in via di sviluppo".

Nel pubblicare la recensione di Gui Bonsiepe a *Progettare per il mondo reale* di Victor Papanek, uscito in edizione italiana nel 1973, *Casabella* premette che ha da tempo preso le distanze dall'impostazione della HfG di Ulm, dove Bonsiepe ha insegnato, e che si sente invece vicina alle tesi di Papanek "contro la gestione della cultura in termini selettivi, per un superamento del design rivolto alle classi elitarie, l'inquinamento degli oggetti inutili, eccetera." (Casabella, 1974, p. 42). Pubblica, tuttavia, il testo di Bonsiepe, apparso l'anno precedente sulla rivista tedesca *Form*, per sottolineare alcuni punti contraddittori o velleitari della proposta di Papanek.

Bonsiepe è reduce dall'esperienza cilena nel *Grupo de diseño industrial* come consulente del Servizio governativo di cooperazione tecnica, conclusasi tragicamente nel settembre 1973 con l'assassinio del presidente Salvador Allende e l'instaurazione della dittatura del generale Pinochet.

Nella sua disamina del libro intitolata, *Design e sottosviluppo. Realtà e illusione per una decapitalizzazione della realtà industriale nei paesi del Terzo Mondo*, Bonsiepe (1974) attacca Papanek per la sua incapacità di formulare un'etica del design basata su presupposti politici e critica causticamente l'ingenuità della sua visione paternalistica nel porsi in termini di *problem solving* apparentemente umanitario di fronte ai problemi del design nel contesto di paesi non industrializzati, sottacendo i modi in cui il neoliberismo impone i suoi modelli produttivi a tali paesi rendendoli dipendenti, anche sul piano ideologico, dalle economie occidentali. Inoltre, critica pesantemente la visione di una disciplina relegata a palliativo che sana, coordinandole, le debolezze di altre discipline in un *teamworking* di pianificatori. Ovvero critica il ruolo di un generalista, versatile e "orizzontale" invece di uno specialista "verticale" rigoroso.

Ne segue, nel numero successivo, una altrettanto articolata risposta di Papanek, che risponde punto per punto alle critiche. Per quanto riguarda l'obiezione di Bonsiepe di non aver citato la partecipazione della classe lavoratrice ai processi di progettazione, non solo Papanek elenca una decina di riferimenti, ma ribadisce che il suo è "il primo libro che abbia mai auspicato la partecipazione operaia al processo di progettazione (...) Il libro afferma che i lavoratori devono partecipare direttamente al processo decisionale sulla forma e la sostanza degli oggetti loro destinati." (Papanek, 1974, p. 54) Il libro, ribadisce infine Papanek, tratta della crisi e propone soluzioni e "tratta degli effetti politici, sociali, ecologici e ambientali del design stesso e delle conseguenti responsabilità dei gruppi di progettazione." (Papanek, 1974, p. 54) Emerge, perciò, come punto centrale del dibattito, la necessità da parte dei progettisti, di una presa di posizione politica rispetto ai modelli di produzione e le loro conseguenze sull'ambiente.

Nonostante Maldonado osservasse, ne *La speranza progettuale* (1970) la sostanziale incapacità della razionalità illuminista e positivista di garantire l'eticità dei processi di innovazione tecnologica - sottolineando la conclamata responsabilità di una razionalità priva di umanità nel generare "il rifiuto globale della progettazione, in quanto ripudio di un'azione senza speranza." (Maldonado, 1970, p. 31) - nel campo del progetto si fa sempre più viva, in particolare tra le nuove generazioni, l'esigenza di sperimentare proposte concrete e praticabili.

A partire dal 1973, che vede la riscoperta laboratoriale del "fare empirico" con la nascita della Global Tools, la pubblicazione da parte di Mondadori del libro di Papanek e le *proposte autoprogettative* di Mari, si assiste a uno sforzo per tradurre le idee in proposte operative.

Nel numero di febbraio del 1973 della rivista, Giovanni Klaus Koenig, Roberto Segoni, in un articolo dal titolo *Ecologia spicciola. I pendolari del mare*, analizzano in maniera dettagliata il fenomeno dell'inquinamento prodotto dal turismo (traffico, rifiuti, ecc.) lungo i litorali toscani, avanzando un'interessante idea di un sistema di trasporto misto bicicletta e treno, con l'obiettivo di disincentivare l'uso dell'automobile tra le giovani generazioni.

In sostanza - scrivono - non si deve porre l'utente di fronte all'alternativa 'aut-aut', fra mezzo pubblico collettivo e mezzo individuale, ma bisogna cercare di coordinare fra loro i vari mezzi di trasporto e integrarli. [...] Si potrebbe quindi pensare a carrozze ferroviarie molto semplici, poco più che pianali di carri merci, che potrebbero permettere facilmente (avendo il piano di calpestio molto ribassato ed a livello delle banchine), il carico e lo scarico delle biciclette che ciascuno porterebbe con sé. (Koenig, Segoni, 1973)

I temi della sostenibilità vanno perciò affrontati da un punto di vista sistemico, coinvolgendo urbanistica e disegno industriale. (Fig. 4).

Purché rappresentino proposte operative la rivista diretta da Mendini accoglie anche ipotesi contraddittorie.



Fig. 4 — Koenig, G. K.; Segoni, R., *proposta per un sistema di trasporto misto treno-bici*, 1973

Nel precedente numero di gennaio un articolato saggio Mario Scheinchenbauer illustra i vantaggi dei termoplastici per la realizzazione di minivetture da città come soluzione per il problema del traffico urbano. L'autore la considera tale soluzione più praticabile rispetto allo sviluppo della mobilità collettiva o della pedonalizzazione dei centri storici (Scheinchenbauer, 1973).

L'abbinamento ecologia-materie plastiche non deve sorprendere. Fino all'embargo petrolifero del 1973, che ne causerà l'aumento del costo, le materie plastiche sono ritenute un'alternativa ecologica ai materiali naturali; in particolare al legno (deforestazione) e alla pietra (cave). Inoltre, la tecnologia di stampaggio termoplastico è vista come un approccio artigianale a filiera corta, in cui la progettazione può operare al di fuori dei sistemi chiusi della grande produzione industriale, proponendo soluzioni rapidamente applicabili. In considerazione della necessità di superare la totale dipendenza dell'economia dal petrolio resa urgente dall'embargo del 1973 imposto dai paesi dell'OPEC all'Occidente industrializzato (Flores, 2014), negli anni successivi (1974-1975) *Casabella* affida sempre a Mario Scheinchenbauer il compito di esplorare i sistemi di utilizzo e applicazione dell'energia solare come alternativa all'utilizzo delle fonti fossili.

Nel numero di giugno 1974, lo stesso in cui viene pubblicata la *Proposta per un'autoprogettazione* di Enzo Mari, Scheinchenbauer comunica gli esiti di un progetto di ricerca sull'impiego delle energie alternative per le abitazioni (Programma ERG). Tramite schematici disegni esplicativi, vengono illustrati il funzionamento di pannelli solari a lastra o a ombrello, di un forno solare, delle cellule fotovoltaiche, di un “distillatore solare”, di un “collettore solare”, di una “tenda solare”, di varie tipologie di generatore eolico e il procedimento per ricavare metano dal letame agricolo. Tutte tecnologie proposte in forma di pragmatiche soluzioni do-it-yourself che troviamo oggi al centro di sperimentazioni e applicazioni industriali. (Scheinchenbauer, 1974). (Fig. 5)

Il contributo di Ezio Manzini alla ricerca sul design per la sostenibilità sociale e ambientale

Nelle articolate relazioni tra ecologismo politico e ambientalismo “scientifico” possiamo rintracciare anche la genesi del contributo di Ezio Manzini alla ricerca in campo accademico sul design per la sostenibilità e l'innovazione sociale. Contemporaneamente alle lauree in ingegneria (1969) e in architettura (1973), Manzini si forma politicamente partecipando alle attività del gruppo extraparlamentare Avanguardia operaia e del suo organo di informazione il *Quotidiano dei Lavoratori*. Insegna in quegli anni in un istituto superiore dell'hinterland milanese, dov'era attivo un gruppo che si occupava di tematiche relative al rapporto tra società e ambiente.⁶

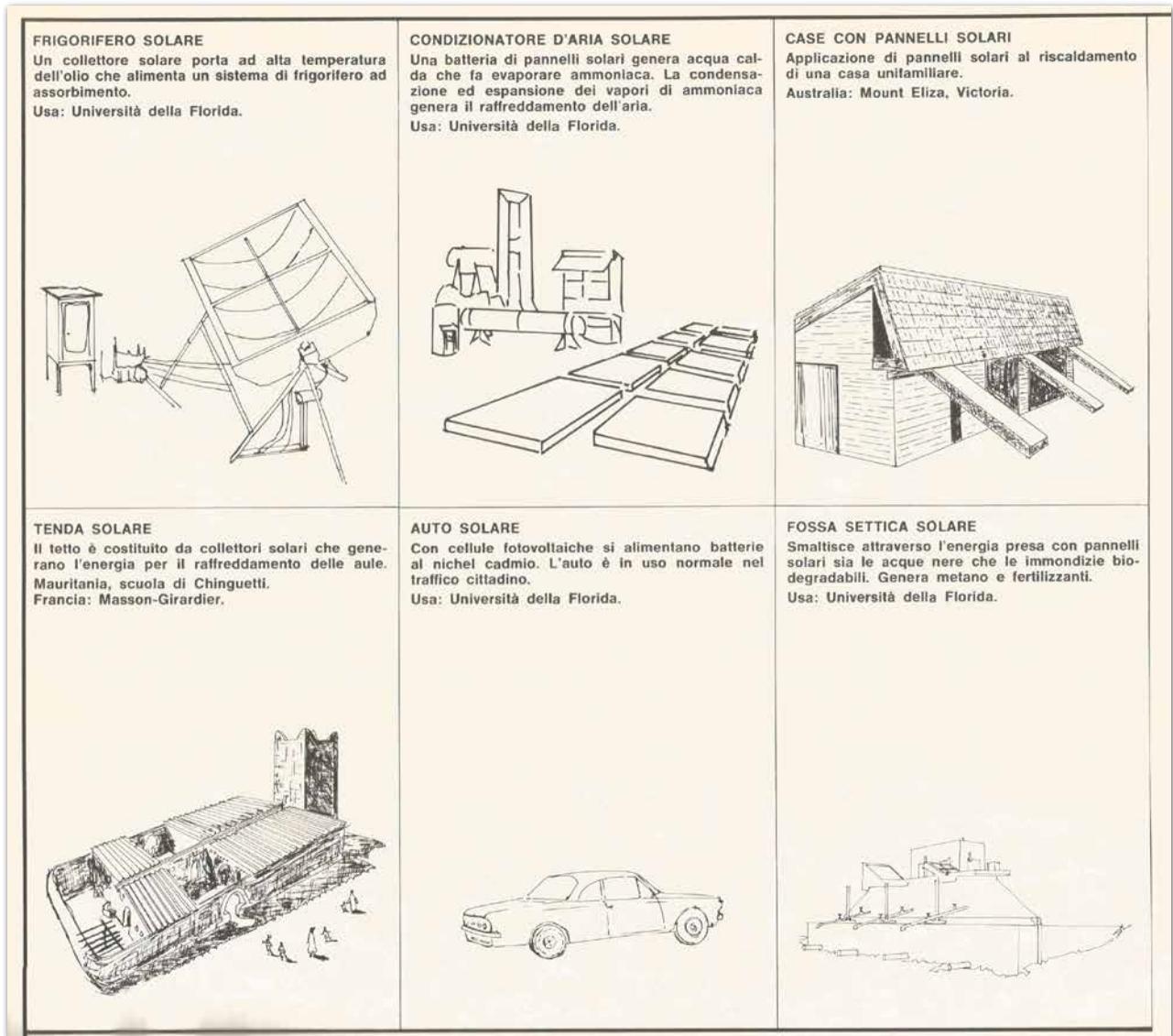


Fig. 5 — Proposte per l'impiego dell'energia solare.
Casabella 390/1974

Abbandonato il gruppo politico alla metà degli anni Settanta, Manzini si avvicina al movimento ambientalista, attivamente impegnato, allora, nella battaglia contro la costruzione delle centrali nucleari. Battaglia per la quale gli ambientalisti non sentivano la necessità di fondare un "partito verde", com'era avvenuto in Germania con Die Grünen, ritenendo che tutti gli schieramenti dovessero abbracciare i medesimi obiettivi di tutela della salute umana e salvaguardia dell'ambiente.

Nella seconda metà degli anni settanta, su proposta di Alberto Seassarò, Manzini inizia a insegnare Fisica Tecnica come docente a contratto al Politecnico di Milano. L'esperienza d'insegnamento universitario coincide con

la sua partecipazione ai seminari e ai gruppi che promuovono la fondazione di Legambiente, che nasce nel 1980 come costola dell'ARCI.⁷ All'inizio della sua carriera accademica, dunque, Manzini è un ex militante politico che insegna materie tecnologiche e a cui il design appare come uno strumento utile alla causa ambientalista nella quale è fortemente impegnato.

All'interno del Politecnico di Milano collabora con le sorelle Bianca e Maria Bottero, che insegnavano Tecnologia dell'architettura, e con Gianni Scudo che si occupava di risorse rinnovabili e territorio, a un gruppo di ricerca interdisciplinare sulle tematiche ambientali⁸ verso cui orienta il corso di Fisica Tecnica da lui tenuto alla Facoltà di Architettura.

Maria Bottero aveva coordinato e poi diretto, dal 1962 al 1972, la rivista di architettura *Zodiac* (delle olivettiane Edizioni di Comunità), introducendo in Italia un indirizzo di progettazione consapevole dei problemi ecologici.

Sia Bottero sia Gianni Scudo provenivano da un'esperienza allo IUAV di Venezia; Scudo aveva avuto parte attiva, dal 1972 al 1977, nel gruppo interdisciplinare di ricerca Scienza e Progettazione di Sistemi all'interno del Dipartimento di Progettazione Urbanistica diretto da Giancarlo De Carlo.

Il filone di ricerca ambientale ha ricevuto impulso negli Stati Uniti dai movimenti contro-culturali degli anni Sessanta, attraverso la proposta di tecnologie alternative - ha affermato Scudo - chiarendo che il rapporto tra Tecnologia e Fisica ambientale:

è nato con la crisi energetica iniziata alla fine degli anni '60 ed è poi sfociata nelle due crisi degli anni '70, quella del Kippur, del '73, e quella della rivoluzione iraniana, del '79. Soprattutto la prima crisi ha messo la società di fronte al problema della limitatezza delle risorse [...]. Questa ri-focalizzazione del progetto, e dell'aspetto tecnologico del progetto in funzione dell'uso delle risorse, necessitava di strumenti che la progettazione e la tecnologia in sé non avevano. Parte di questi strumenti sono, successivamente, derivati dal filone della bioarchitettura e parte sono derivati dal filone della Fisica ambientale. I rapporti tra i gruppi di Area Tecnologica e quelli di Fisica ambientale non sono stati in quegli anni molto curati a livello istituzionale, se si eccettua il tentativo di piccoli gruppi di mettere insieme un curriculum composito, formato - sia nell'insegnamento, sia nella ricerca - da competenze diverse. [...]. (Scudo, 2022, p. 108)

La ricerca in questo settore aveva un importante punto di riferimento in Italia in Federico Butera (docente di Fisica tecnica prima a Palermo e poi al Polimi), che faceva parte allora di un progetto di ricerca internazionale IEA (International Energy Agency), nato nel 1974 per lo sviluppo di tecnologie legate all'energia solare (IEA Solar R&D, 1979).

È di questo periodo il passaggio di Manzini dalla Fisica tecnica alla Tecnologia dei materiali, settore disciplinare affine a quello in cui verrà più tardi collocato sul piano accademico il Disegno industriale, e da cui verranno molti degli stimoli per la creazione dei primi Corsi di laurea in Design in Italia.

Il suo merito, in questa prima fase, è l'aver intravisto precocemente, nella prospettiva interdisciplinare che coinvolgeva Fisica tecnica e Tecnologia dei materiali, un campo d'azione per il Design in relazione ai temi del rapporto tra risorse rinnovabili, territorio e problemi ambientali.

Anche grazie ad alcune letture, che diventano riferimenti importanti nella sua formazione - come *Ecologia della mente* di Gregory Bateson (1977), la rottura del paradigma modernista di *Le methode* di Edgar Morin (1977), la nuova e unificante visione epistemologica dei sistemi complessi di Gianluca Bocchi e Mauro Ceruti, i testi sulle fonti energetiche alternative e sviluppo sostenibile di Gian Battista Zorzoli⁹ - inizia una nuova fase definita da Manzini "ambientalismo scientifico", che orienta la ricerca verso obiettivi di cambiamento di modelli produttivi e di consumo in chiave ecologica.

Il punto di svolta delle sue ricerche non avviene però al Politecnico, ma nel favorevole contesto che si crea, nei primi anni Ottanta, all'interno di Domus Academy, di cui Manzini diverrà responsabile della ricerca e poi, per tre anni, direttore. Nel 1983 Manzini inizia a tenere in DA un corso su tecnologia e ambiente assieme ad Alberto Meda, che era stato, l'anno precedente, tra i fondatori della scuola.¹⁰ Mentre continua la partecipazione e il sostegno alle iniziative di Legambiente, la cui animatrice è Laura Conti, la sua ricerca si orienta sul tema dei rapporti tra ambiente e design, con un punto di vista aperto a nuovi campi d'azione per le discipline del progetto che si differenzia da quello del green design e dell'architettura bioclimatica che allora le caratterizzavano. In tal senso, la Domus Academy di quegli anni rappresenta un contesto educativo e di ricerca in cui lo spostamento di attenzione dalla produzione al consumo, proposto dalla cultura radicale, permetteva di ragionare più apertamente sulla necessità di cambiamento degli stili di vita.

Branzi, che per molti anni è stato il direttore e il principale animatore della scuola, nonostante si dichiarasse non interessato al tema della sostenibilità ambientale, proponeva una visione del design e dell'architettura del tutto coerenti con quello che sarà poi l'approccio socio-culturale al design per la sostenibilità che, proprio in Domus Academy, ha posto le sue basi. Invitava, ad esempio, a guardare la città dall'interno, a partire dall'esperienza e dalle relazioni, proponendo con lungimiranza temi di ricerca quali l'agronoma, l'agricoltura urbana, l'ibridazione tra agricoltura e città o i rapporti di prossimità.

Conseguenza di questa prospettiva "relazionale", che indagava nuovi atteggiamenti e modelli di consumo, era la consapevolezza che realizzare un prodotto sostenibile senza generare cambiamenti comportamentali potesse avere un effetto boomerang, poiché la moltiplicazione degli oggetti (per quanto sostenibili) attraverso la loro serializzazione, non cambiava il problema alla base.

Guido Ceppi ha ricordato che:

fu proprio grazie al respiro culturale di Domus Academy, alla compresenza di aspetti formativi e didattici, all'alternanza di ricerca teorica e sperimentazione materiale, nonché di dialogo aperto e coinvolgimento diretto del mondo delle tecnologie e del management d'impresa, che il design dei materiali si consolidò come esperienza fondante della scuola e come attività pionieristica di un nucleo di professionisti e teorici che ne facevano parte in qualità di docenti, consulenti e collaboratori. (Ceppi, 2014, p. 195)

Infatti, uno dei temi su cui il centro ricerche dei Domus Academy sviluppò le sue prime attività è quello del rapporto tra nuovi materiali e domesticità (Manzini 1996, p. 328) anche grazie a contributi ed esperienze di designer come Gaetano Pesce, Anna Castelli Ferrieri, Clino Trini Castelli, Alberto Meda, Denis Santachiara, Antonio Petrillo. Esperienze e ricerca - ricorderà successivamente Manzini - che mostrarono anche palesi contraddizioni, perché:

misero in luce le possibilità, ma anche i limiti, dell'estetica del riciclato. Se infatti è vero che alcuni materiali riciclati misti (in cui sono ancora in qualche modo riconoscibili le tracce dei materiali di partenza) presentano una forte caratterizzazione semantica, è vero anche che questa forza espressiva è il riflesso della loro debolezza tecnica: i materiali riciclati misti sono infatti dei materiali a basse prestazioni tecniche e sono una soluzione da praticare quando non c'è possibilità di fare di meglio. Pertanto, il loro aspetto quasi-naturale è, in ultima istanza, il segno visibile di un insuccesso.

È il risultato dell'incapacità, tecnica e organizzativa, di effettuare quella selezione a monte che li avrebbe resi omogenei (e quindi di maggiore valore). L'ipotesi (semplificatoria) che fosse possibile un'estetica ecologica fondata sull'immagine quasi-naturale di questa famiglia di materiali mostrava dunque la sua inconsistenza operativa, prima ancora che culturale. Il materiale riciclato riconoscibile (e che pone questa riconoscibilità alla base di una nuova estetica) era in definitiva una soluzione marginale.

La soluzione in grande del problema dei rifiuti richiedeva invece di ottenere da essi dei materiali di buona qualità tecnica. E il materiale riciclato di buona qualità tecnica era, sul piano delle proprietà estetiche, esattamente come tutti gli

altri nuovi materiali. Cioè del tutto privo di un'immagine riconoscibile. L'estetica del riciclato non poteva dunque essere il fondamento di alcuna estetica ecologica, ma era solo uno dei tanti linguaggi formali proponibili.
(Manzini, 1996, p. 332)

È in questo contesto che le esperienze accademiche nel campo della tecnologia dei materiali e della sostenibilità e le nuove prospettive sui modelli di comunicazione e consumo dei prodotti portano a maturazione le ricerche che si sedimenteranno in *La materia dell'invenzione* (Manzini, 1986) - nato in collaborazione con il Centro ricerche Montedison e premiato con il Compasso d'oro - *Artefatti. Verso una nuova ecologia dell'ambiente artificiale* (Manzini, 1990) e *Neolite. La metamorfosi delle plastiche* (Manzini, Petrillo, 1991). In *Artefatti*, in particolare nei capitoli *Ecologia dell'artificiale e scelte progettuali* e *Nuove qualità*, Manzini chiarisce il suo debito con Gregory Bateson, utilizzando la definizione di ecologia come "studio dell'interazione delle idee e dei programmi nei circuiti", che lo portano a parlare di un'"ecologia dell'artificiale", in cui l'artificiale contemporaneo è definito come "un sistema di artefatti materiali e immateriali (...) in relazione e in competizione tra loro all'interno di un ambiente limitato." (Manzini, 1990, p. 77) Gli artefatti, perciò, come materializzazioni dei contesti culturali, sono parte di un complesso sistema dinamico in cui equilibri, squilibri, e perciò qualità finale, dipendono dai conflitti e dai rapporti di forza generati tra le parti del sistema in lotta per garantire la propria esistenza (Manzini, 1990, p. 78-79). È questa una posizione "politica", che denuncia anche la debolezza dello statuto disciplinare e professionale del design nell'operare in un contesto socio-economico assai diverso da quello in cui la cultura italiana del progetto ha prodotto i suoi capolavori. Un contesto che si presenta con un elevato grado di complessità, in cui la consapevolezza dei limiti delle risorse, dell'energia, del territorio, confligge con la consapevolezza di altri limiti, relativi all'accessibilità economica dei beni, alla rapida obsolescenza tecnica, alla soggettività e frammentazione dei bisogni, alla trasformazione in chiave comunicativa degli oggetti.

L'equazione, perciò, non è detto che si risolva a favore della sostenibilità. Scrive Manzini:

se è vero che per unità di prodotto vale lo slogan 'meno materia, meno energia, più informazione', è vero anche che gli attuali processi produttivi e di consumo portano ad un'estrema accelerazione nel flusso complessivo delle merci.
Se è vero cioè che ciascun prodotto contiene meno materia e richiede meno energia per essere realizzato, è altrettanto vero che il numero dei prodotti in

circolazione aumenta più che proporzionalmente. Inoltre, se è vero che le ultime generazioni di oggetti ci appaiono sempre più come elementi di un mondo ad alta informazione, è vero anche che non c'è informazione senza supporto e che tutti questi supporti informativi acquistano rapidamente materialità diventando rifiuti. (Manzini, 1990, p. 27)

Conclude questo proficuo periodo in Domus Academy la ricerca *The solid side*, accompagnata dal libro che ne presenta i risultati, promossa dalla scuola in collaborazione con Philips, a cui presero parte 28 designer sensibili (o sensibilizzati) al tema della sostenibilità ambientale, che esplorarono diverse strade per la costruzione di una società in cui originare nuove forme di comunità. (Manzini, Susani, 1995)

Parallelamente, al Politecnico, dove insegnava Tecnologia dell'architettura come professore associato, Manzini organizza una serie di conferenze sui prodotti sostenibili, tra cui *Materiali su misura* (1987), *Chiudere il cerchio* (1990), e collabora alla fondazione del CIR.IS (Centro interdipartimentale di ricerca sull'Innovazione Sostenibile) dedicato a temi che oggi definiremmo dell'economia circolare.

I primi anni novanta vedono l'arrivo al Politecnico di Tomás Maldonado, che porterà un nuovo punto di vista nel filone di ricerca sul design ambientale con l'attivazione del Corso di laurea in disegno industriale. In quegli anni Manzini sviluppa una collaborazione con Silvia Pizzocaro e Carlo Vezzoli: Pizzocaro si occupava di cultura del progetto e di approcci evolutivi all'analisi dei prodotti e dei sistemi tecnici, Vezzoli, di formazione ingegneristica, si interessava allo sviluppo di metodologie di analisi del ciclo di vita dei prodotti e di product service system; Vezzoli insegnerà dal 1996 Design per la sostenibilità ambientale dei prodotti e fonderà in seguito LeNSlab, dedicato all'innovazione di sistema per la sostenibilità.

Dalle esperienze di ricerca e collaborazione di quegli anni nasce il libro *Lo sviluppo di prodotti sostenibili. I requisiti ambientali dei prodotti industriali* (Manzini, Vezzoli, 1998), nel quale vengono ripresi e sviluppati in chiave metodologica problemi individuati nei precedenti saggi e, allo stesso tempo, trovano anticipazione temi che diverranno consueti nella cultura e nella didattica del design negli anni successivi e che ne influenzeranno il lessico: biocompatibilità, transizione ecologica, dematerializzazione, economia sostenibile, il conflittuale rapporto tra competitività e sostenibilità, e i concetti di Life Cycle Assessment, l'analisi del ciclo di vita e il progetto del ciclo di vita dei prodotti, l'impatto ambientale dei processi produttivi, il prolungamento della durata, il disassemblaggio, e il riscaldamento globale.

Tematiche poi ampiamente sviluppate nel quindicennio in cui Manzini coordina il Dottorato di ricerca in design, a cui conferisce un indirizzo empirico-teoretico, con un'impostazione che fa derivare la teoria dall'esperienza progettuale utilizzata come strumento di verifica.

Conclusioni

Nel citato articolo del 1972, Carlo Guenzi osservava che, quando sulle riviste di design:

rileviamo lo sviluppo di certe tematiche e di certi prodotti, in quantità, qualità e tipi, siamo spesso incapaci di riconoscere le condizioni in cui si producono modelli di sviluppo economico, ideologici, di consumo, di ricerca formale che hanno forti connessioni radicate al modello politico e sociale.

Dovremo riproporci in tal senso alcune domande semplici e fondamentali, anche per definire meglio il ruolo dato a questo settore creativo-produttivo.

Dove nasce, in quale economia prende senso il termine Industrial design? Quali interessi riflette? Nel mercato mondiale della produzione dei beni ha senso operare una distinzione tra prodotti di Industrial design e altri prodotti?

E se il problema è quello di partire dalla produzione in generale, secondo quale logica questa si sviluppa? Che rapporto c'è tra domanda e offerta? Quali condizionamenti, per esempio, esercitano le concentrazioni monopolistiche nel settore produttivo e in quello della distribuzione? [...]

Che ruolo riveste la committenza per la progettazione di prodotti e come essa condiziona i tecnici, i creatori, i designers e lo sviluppo alternativo delle avanguardie, che vengono riassorbite nel ciclo di un continuo rinnovamento formale che giova al rilancio del consumo e non altera i rapporti di produzione?

È possibile, infine, si chiede Guenzi, immaginare forme socializzate di produzione con l'obiettivo di contenere lo spreco, l'inquinamento degli oggetti, imponendo modelli di produzione e gestione alternativi? Sono domande che dimostrano come il mondo del design fosse allora in grado di porsi, forse molto più liberamente di oggi, il problema del rapporto tra progetto e società, sostenibilità, economia e produzione, in cui anche il consumo e i suoi modelli rappresentavano un'ideologia.

Nell'arco storico che abbiamo descritto, che va dall'inizio degli anni settanta alla fine del Novecento, appare chiaro come la visione dei problemi ambientali non fosse mai disgiunta dalla consapevolezza della complessità dei fattori coinvolti (nella prospettiva dei limits to growth), delle forze in campo (in una prospettiva marxista) o delle idee in gioco in un sistema dinamico (in una prospettiva batesoniana).

Illustrando il contributo di Ezio Manzini ci siamo fermati, per dovere di storici, alla soglia del nuovo secolo. Ma anche volendo analizzare le successive ricerche, che lo porteranno a definire il concetto di design dei servizi e di design per l'innovazione sociale, non si può che constatare un progressivo e costante atteggiamento, da un lato teorico e dall'altro pragmatico, indirizzato alla prototipazione di modelli, in cui le innovazioni ricombinano risorse e capacità esistenti per creare nuove funzioni e nuovi significati. Il tutto introducendo cambiamenti di mentalità e strategie di risoluzione dei problemi in discontinuità con idee e modi di fare considerati "normali" e più ampiamente utilizzati nel contesto socio-tecnico in cui operano. (Manzini, 2015). Ovvero, possiamo riconoscere, più in generale, nell'atteggiamento della cultura italiana del progetto una tendenza a riconfigurare continuamente i confini disciplinari del design, adattandone gli strumenti a nuove categorie di problemi. Nonostante la complessità dei fattori e delle forze in campo, tuttavia, e nonostante la profetica intuizione di Giulio Carlo Argan secondo cui sarebbe stata l'immagine l'unica merce a circolare nella macchina del consumo, alcune generazioni di designer non hanno smesso, nell'ultimo mezzo secolo, di porsi di fronte ai problemi della sostenibilità, accettandone la complessità, senza rinunciare a proporre operativamente delle soluzioni progettuali. Molti designer delle nuove generazioni sembrano oggi mettersi in gioco, nel confronto con le tematiche ambientali, in modo forse più radicale di quelli degli anni settanta. È anche per sostenere la loro "speranza progettuale" che abbiamo cercato di storicizzare questi avvenimenti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARACCA, A. (2020) *Dossier “1970” Una radice trascurata, di classe, dell’ambientalismo*. In *Italia negli anni ‘70: il precoce ambientalismo “rosso”*. Memorie dei movimenti e documenti, Altrionovecento, 43, s.p.
- BETTINI, V. (1972) *Appendice: Detersivo per uno stivale: il significato della crisi ambientale in Italia*. In B. Commoner, *Il cerchio da chiudere*, Milano: Garzanti, pp. 278-298.
- BONSIEPE, G. (1974). *Design e sottosviluppo. La recensione di Gui Bonsiepe al recente libro di Victor Papanek. Realtà e illusione per una decapitalizzazione della realtà industriale nei paesi del Terzo Mondo*, In *Casabella*, 385, pp. 42-44.
- BUTERA, F. (1979). *Description of FTP Solar Energy System Simulation program*. In *IEA Solar R&D*, Lyngby (DK): Technical University of Denmark, pp. 118-124.
- CAPRA, F. (1982). *Il punto di svolta. Scienza società e cultura emergente*, Milano: Feltrinelli.
- CEPPI, G. (2014). *Il design dei materiali in Italia. Il contributo del Centro ricerche Domus Academy 1990-1998*, In *AIS/Design Storia e Ricerche*, 4, pp. 194-220
- COMMONER, B. (1972). *Il cerchio da chiudere*, Milano: Garzanti.
- DI STRASSOLDO, R. (1993). *Le radici dell’erba. Sociologia dei movimenti ambientali di base*, Napoli: Liguori editore.
- ENZENSBERGER, H. M. (1976). *A Critique of Political Ecology*. In H. Rose, S. Rose, (a cura di), *The Political Economy of Science. Critical Social Studies*, London: Palgrave.
- FLORES, M. (2014). *La crisi del 1973*, In *Novecento.org*, 2, s.p.
- GUENZI, C. (1968). *La Triennale occupata*. In *Casabella*, 325, pp. 82-85.
- GUENZI, C. (1972). *Le politiche*. In *Casabella*, 372, pp. 42-44.
- GUENZI, C. (1973). *Il design degli squilibri*. In *Casabella*, 383, pp. 36-41.
- KOENIG, G. K.; SEGONI, R. (1973). *Ecologia spicciola. I pendolari del mare*. In *Casabella*, 374, pp. 15-16.
- MCQUADE, W. (1972). *Italy: micro-environments vs. macro-mess*. In *Life*, 3 (73), p. 18.
- MALDONADO, T. (1970). *La speranza progettuale*. Torino: Einaudi.
- MANZINI, E.; AAVV (a cura di) (1987). *Atti del convegno “Materiali su misura”*. Milano, Politecnico di Milano.
- MANZINI, E. (1988). *La materia dell’invenzione*. Milano: Arcadia edizioni.
- MANZINI, E.; AAVV (a cura di) (1990). *Atti del convegno “Chiudere il cerchio”*. Milano, Politecnico di Milano.
- MANZINI, E. (1990). *Artefatti. Verso una nuova ecologia dell’ambiente artificiale*, Milano: Domus Academy
- MANZINI, E., PETRILLO, E. (1991). *Neolite-Metamorfofi delle plastiche*. Milano: Edizioni Domus Academy.
- MANZINI, E. (1996). *Design dei materiali*. In Branzi, A., *Il design italiano 1964-2000*, Milano: Mondadori Electa
- MANZINI, E.; SUSANI, M. (1995). *The Solid Side. Il lato solido del mondo che cambia. Progetti e proposte*, Naarden (NL): V+K Publishing
- MANZINI, E; VEZZOLI, C. (1998). *Lo sviluppo di prodotti sostenibili. I requisiti ambientali dei prodotti industriali*, Maggioli: Sant’Arcangelo di Romagna,
- MANZINI, E. (2015). *Design when everybody designs*, Cambridge Mass: MIT Press Ltd.
- MANZINI, E. (2023). *Un artigiano contemporaneo. Fare bene e giusto navigando nella complessità*. In M. Sammiceli, Alberto Meda. *Tensione e leggerezza*, Milano: Electa, pp. 44-46.
- MEADOWS D. et al. (1972). *The Limits to Growth. A Report for Club of Rome’s Project*, New York: Universe Book, 1972.
- MUSSINELLI, E.; LAVAGNA, M.; BRUNETTI, G. L.; GAMBARO, M. (2022). *Milano. Progettazione ambientale tra logos e progetto*. In E. Attaianesi M. Losasso (a cura di), *La ricerca nella Progettazione ambientale - Gli anni 1970-2008 I contributi dalle Sedi universitarie del Cluster Progettazione ambientale della Società Italiana della Tecnologia dell’Architettura*, Sant’Arcangelo di Romagna: Maggioli editore, pp. 100-129.
- PACCINO D. (1972). *L’imbroglio ecologico. L’ideologia della natura*, Torino: Einaudi.
- PAPANEK, V. (1974). *La risposta di Papanek a Bonsiepe. Prima l’amicizia e poi la polemica - Replica a una recensione*, In *Casabella*, 396, p. 54.
- PICCIONI, L.; NEBBIA, G. (2011). *I limiti dello sviluppo in Italia. Cronache di un dibattito 1971-1974*. In *Quaderni di Altrionovecento*, Brescia: Fondazione Luigi Micheletti.
- PIZZOCARO, S. (1994). *Approcci evolutivi all’analisi dei prodotti e dei sistemi tecnici*, Dissertazione di dottorato, Dottorato di ricerca in disegno industriale, Curriculum di Disegno industriale e ambiente, tutor Ezio Manzini, Coordinatore Tomás Maldonado, Dipartimento di Programmazione, progettazione e produzione edilizia, 5° Ciclo 1990-93, Politecnico di Milano, Milano, 1994.
- RIFKIN, J. (1982). *Entropia*, Milano: Mondadori.
- RUZZENENTI, M. (2022). *1972 l’anno lungo dell’ecologia*, Altrionovecento, 46, s.p.
- SACCHI, C. (1973). *Ecologia di base ed ecologia di moda*, Atti del Congresso internazionale di Tossicologia, Montecatini Terme, 27-29 ottobre, 1972, SACCHI C.F., 1973. *Ecologia di base ed ecologia “impegnata”*. Atti 5° Coll. Int. Ocean. Med. Messina: 1-24.
- SCHNEINCHENBAUER, M. (1973). *Progettare con i termoplastici*. In *Casabella*, 373, pp. 39-54.
- SCHNEINCHENBAUER, M. (1974). *Il programma ERG*. In *Casabella*, 390, pp. 36-40.
- SCHNEINCHENBAUER, M. (1975). *Il programma ERG. In L’utilizzazione dell’energia solare*, *Casabella*, 398, pp. 36-40.
- SCHMIDT, P. (1973). *Un’ecologia non disastrosa*. In *Casabella*, 379, pp. 30-31.
- SCUDO, G. (2020). *Intervista al Prof. Gianni Scudo effettuata nel maggio 2020 da Gian Luca Brunetti*. In Mussinelli, E.; Lavagna, M.; Brunetti, G. L.; Gambaro, M. (2022). *Milano. Progettazione ambientale tra logos e progetto*. In E. Attaianesi M. Losasso (a cura di), *La ricerca nella Progettazione ambientale - Gli anni 1970-2008 I contributi dalle Sedi universitarie del Cluster Progettazione ambientale della Società Italiana della Tecnologia dell’Architettura*, Sant’Arcangelo di Romagna, Maggioli editore, pp. 100-129.
- UNIONE DEMOCRATICA DIRIGENTI D’AZIENDA-UDDA (1973), *La gestione del futuro*, Milano, FrancoAngeli.
- UNIONE DEMOCRATICA DIRIGENTI D’AZIENDA-UDDA (1973). *Processo alla tecnologia?*, Milano: FrancoAngeli.

NOTE

- ¹ La prima cattedra di Ecologia viene istituita nel 1971 all'Università di Pavia, mentre corsi di ecologia sono attivi fin dal 1972 allo IUAV di Venezia (Corso di Laurea in Urbanistica) e all'Università di Bari.
- ² Il complesso quadro sociale e politico di quegli anni è dettagliatamente illustrato e documentato in Ruzzenenti, M., 2022. <https://altronovecento.fondazionemicheletti.eu/1972-lan-lungo-dellecologia/>
- ³ Il libro di Commoner contiene un'appendice di 20 pagine di Virginio Bettini. *Appendice: Detersivo per uno stivale: il significato della crisi ambientale in Italia*, che illustra la situazione italiana nel panorama del dibattito internazionale. Per quanto riguarda il Rapporto Meadows vi si legge: "...Commoner, come noi, rigetta un documento che detta raccomandazioni a tutto il mondo su basi tecnocratiche-imperialista (...) Non è difficile infine vedere, in un congelamento ai danni dei paesi poveri, il tentativo imperialista di contenere le materie prime. (...) non si tratta di arrestare lo sviluppo, ma di fermarlo dove esso è dannoso." (Bettini, 1972, p. 279)
- ⁴ "Gli italiani hanno virtualmente preso il dominio del design - scrive McQuade - Le esportazioni vanno bene e mentre gli italiani prolungano la loro età consumistica l'economia industriale soffre i postumi della sbronza, incapace di controllare l'inquinamento, la disoccupazione, la paralisi politica, e la protesta studentesca. Al di là del problema del ridisegno della macchina industriale il problema più urgente in gioco è la sopravvivenza dell'Italia stessa." (McQuade, 1972, p. 18)
- ⁵ Il disastro ambientale dell'Icmesa di Seveso, nei pressi di Milano, del 1976, con la fuoriuscita di diossina dagli impianti rese evidente, al di là di ogni polemica, la relazione tra salute all'interno delle fabbriche e danni all'ambiente naturale e antropizzato.
- ⁶ Il testo di questo capitolo è basato sulla traccia di una conversazione dell'autore con Ezio Manzini avvenuta il 21 dicembre 2022. L'autore desidera ringraziare il prof. Manzini per essersi prestato a quest'opera di storizzazione del proprio lavoro. Il racconto di Manzini è stato integrato con altre fonti bibliografiche.
- ⁷ In quel momento i rapporti sono con Laura Conti, Ermete Realacci e Chicco Testa. Laura Conti (1921-1933) dopo aver fortunatamente evitato la deportazione nei campi di concentramento durante la Seconda guerra mondiale, si laurea in medicina e svolge attività politica negli enti locali e poi in Parlamento. È stata animatrice di Legambiente e instancabile divulgatrice dei temi legati al rapporto tra lavoro, ambiente e salute. Chicco Testa (1952), dopo l'esperienza ambientalista ha intrapreso la carriera politica, e ha fondato nel 2010 un forum per la reintroduzione dell'energia nucleare a scopo pacifico in Italia. Ermete Realacci (1955) dopo l'esperienza ambientalista ha intrapreso la carriera politica, e ha fondato Symbola, fondazione per la promozione delle qualità italiane.
- ⁸ Come ha ricostruito Gian Luca Brunetti: "Il momento iniziale della aggregazione di energie ed entusiasmi attorno alla progettazione bioclimatica nella Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano si può fare risalire al 1977-78, quando Maria Bottero e Gianni Scudo promuovono un gruppo di ricerca interdisciplinare attivo attorno ai temi della sostenibilità al quale afferiscono discipline diverse e complementari, come Tecnologia dell'Architettura (Maria Bottero, Gianni Scudo, Ezio Manzini), Fisica tecnica (Giulio Solaini, Giancarlo Chiesa), ed Ecologia (Claudia Sorlini). Tra le collaborazioni disciplinari, emerge per particolare importanza, fin da questo periodo, quella con Fisica tecnica ambientale." (Mussinelli, Brunetti, et al. 2022, p. 108)
- ⁹ Di Gian Battista Zorzoli, per il periodo in esame ricordiamo: *Vivere con il sole*, Milano: Bompiani, 1978; *Il dilemma energetico: per un nuovo medioevo tecnocratico o un nuovo umanesimo socialista?*, Milano: Feltrinelli, 1979; *Proposte per il futuro: scelte energetiche e nuovo modello di sviluppo*, Milano: Feltrinelli, 1980; *La formica e la cicala: proposte per uno sviluppo possibile*, Roma: Editori riuniti, 1984
- ¹⁰ Per quanto riguarda il debito di Ezio Manzini nei confronti di Alberto Meda vedi Manzini, E. (2023). *Un artigiano contemporaneo. Fare bene e giusto navigando nella complessità*. In M. Sammiceli, Alberto Meda. *Tensione e leggerezza*, Milano: Electa, pp. 44-46.

documenti

documenti

Inauguriamo con questo numero di *AIS/Design. Storia e ricerche* una sezione Documenti, che accoglie idealmente proposte di rilettura di scritti che hanno attinenza con il tema o testimonianze significative introdotte da un testo di inquadramento critico.

Il testo di Raimondo di Strassoldo *Il pensiero ecologico: cenni storici*, appare nel 1993 come introduzione al suo libro *Le radici dell'erba. Sociologia dei movimenti ambientali di base*, (Napoli: Liguori editore).

Raimondo di Strassoldo (1942) è stato professore ordinario di Sociologia urbano-rurale all'Università di Palermo e di Sociologia dell'arte all'Università di Udine, dove ha diretto, dal 1995 al 2001, il Dipartimento di Economia, società e territorio. È stato presidente del Comitato di ricerca sull'ecologia sociale dell'Associazione internazionale di sociologia ed è autore di numerose pubblicazioni sui temi ambientali.

In questa introduzione, corredata da una corposa e utilissima bibliografia, di Strassoldo affronta, dal punto di vista storico, la genesi del pensiero ecologico. Approccio storico che utilizza anche nei successivi capitoli, che illustrano la sociologia dei nuovi movimenti degli anni sessanta e le origini del movimento ambientalista e la sua evoluzione negli anni settanta e ottanta, alternando riflessione sociologica e scrittura storica.

Ringraziamo il prof. Di Strassoldo per averci concesso di pubblicare il saggio e il prof. Mauro Pascolini, dell'Università degli studi di Udine, per aver cortesemente fatto da tramite.

Le interviste di Elisabetta Trincerini a Gianpiero Frassinelli, Paolo Deganello, Franco Raggi, introdotte da un saggio d'inquadramento storico, ricostruiscono per brevi note il rapporto dei tre autori con alcuni temi e protagonisti del design per la sostenibilità.

Il pensiero ecologico: cenni storici

RAIMONDO DI STRASSOLDO

1. Pensiero ecologico e pensiero selvaggio

Non c'è quasi nulla, nel pensiero ecologico contemporaneo, che sia veramente nuovo. Il suo precedente immediato e riconosciuto è il movimento romantico,¹ a partire dalla metà del Settecento; ma da questo si può agevolmente risalire, da un lato, alla tradizione della classicità mediterranea e, dall'altro, al «pensiero orientale» e, più indietro ancora, al «pensiero selvaggio» e primitivo. Nel suo nucleo centrale, il pensiero ecologico concepisce il mondo come un tutto, in cui ogni cosa, ogni forma di vita, è legata a, interpenetrata da, ogni altra; un mondo in cui, al di sotto delle apparenti differenze, tutto ritorna all'unità; in cui v'è una continuità profonda tra la materia e l'anima, tra la natura e l'uomo, tra il mondo e Dio; e uno stesso flusso vitale attraversa non solo tutte le forme attuali, ma le unisce anche al passato e al futuro.² L'indistinzione, l'unità originaria, l'identificazione con il *Tutto* sono note caratteristiche del pensiero primitivo; che è forse anche il più «istintivo», ma certamente non il più semplice, al contrario. In altre parole è «naturale» pensare che l'uomo sia una forma di vita al pari di ogni altra, ad esse legato in molti modi, e da esse interdipendente; che le norme morali che regolano i rapporti tra gli uomini valgono per tutte le creature; che i doni della coscienza, dell'intelligenza, del linguaggio, della sensibilità — l'anima — siano diffuse, seppure in misura diversa, in tutte le forme viventi; che ogni singolo essere — pietra, pianta, animale, uomo, dio — non è che un momento contingente, un'onda del mare della vita, o una foglia che eternamente ritorna nel ciclo. In questo quadro, l'uomo si distingue soltanto per la superiorità in alcune capacità, e in particolare l'intelligenza, a cui corrisponde una misura maggiore di doveri — la responsabilità verso gli altri, il ruolo di custode, pastore, coltivatore; tutte attività finalizzate all'ampliamento e intensificazione dell'esuberanza della natura. La natura, in quanto partner dell'attività produttiva, è madre e sposa; ma è anche la dimora degli dei, è dea essa stessa, e quindi va contemplata, rispettata, pregata, adorata.

Tutto questo si ritrova, in infinite variazioni, nel pensiero «primitivo»,

«pagano» e «animista»; ma anche nelle forme estremamente sofisticate del «pensiero orientale», che non a caso è stato «riscoperto» e adottato da diverse versioni «profonde» dell'ambientalismo contemporaneo.³ Esso si contrappone nettamente al pensiero monoteista, che nel Mediterraneo è stato sviluppato dalla tradizione ebraica, e che pone una distinzione radicale tra il Dio che sta nei cieli, nel «sovra-naturale», l'uomo che è stato creato a sua immagine e somiglianza, e il resto della natura «bruta»⁴; e al pensiero razionalista, sviluppato dai Greci, che era il verbo» dice il platonizzante Giovanni; «L'uomo è la misura di tutte le cose» aveva detto il retore Protagora) e che quindi in breve tempo distrugge ogni nozione di sacralità della natura. Ne deriva un atteggiamento puramente utilitario verso il mondo infra-umano, considerato solo come un insieme di oggetti (risorse) a totale disposizione dell'uomo e dei suoi bisogni;⁵ anche, eventualmente, quelli di godimento estetico.

2. Le due tradizioni occidentali

Il razionalismo — cioè lo sviluppo di regole formali del discorso logico, e di criteri altrettanto formali di confronto con la realtà empirica — costituisce, insieme con il monoteismo, il carattere dominante della tradizione occidentale; quella che ha avuto due grandiose fioriture, nei sette secoli dell'antichità classica (350 a.o - 350 d.C) e nei circa cinque secoli del sistema mondiale moderno, a partire convenzionalmente dal 1492. E tuttavia, al di sotto della tradizione dominante, anche in Occidente è sempre esistito un pensiero alternativo; nella tradizione ellenica esso è espresso dalle «divinità ctonie».

Gli dei solari dell'Olimpo rappresentano la chiarezza della ragione, la fermezza del controllo; Orfeo e Dioniso la comunione con le forze oscure della terra, la tenerezza verso tutte le forme di vita, l'abbandono ai sensi, agli umori, e alle emozioni. Le arti figurative e la poesia furono per secoli i veicoli privilegiati di questa tradizione naturalistica, e non a caso Platone, gran sacerdote della ragione, non aveva posto per loro nella sua società ideale. In stretta correlazione con lo sviluppo della società urbana, civile, artificiale, emergeva anche, per contrasto, la nostalgia della vita semplice, rustica, pastorale, naturale, che troviamo raffigurata in infiniti «idilli» poetici, pittorici e scultorei, e assunta a ideologia ufficiale in età augustea (Virgilio).⁶ Ben poco si può dire del rapporto uomo-natura in età altomedievale, per la relativa scarsità di documentazione; ma certamente la quasi-scomparsa del modo di vita urbano e l'assoluta egemonia del monoteismo cristiano lasciavano scarso spazio a valori naturalistici. Il giardino dell'Eden rimaneva un archetipo importante, ma isolato; come importante e isolato rimase, più tardi, anche l'episodio di san Francesco. Qualche spia di sopravvivenza di miti paganeggianti però l'abbiamo, ad es. quello del «giardino incantato» e della «fontana della giovinezza».

3. La filosofia del giardino e nel giardino, dal Rinascimento al Romanticismo

L'apprezzamento della natura rinasce, in Europa, nel XIV secolo, con la maturazione tardomedievale della civiltà urbano-borghese. Petrarca, sulla scorta del ritrovato Virgilio delle Egloghe, celebra le gioie del giardino, dell'orto, dell'agricoltura;⁷ ma anche della natura più spontanea e «selvaggia». La sua ascesa al Monte Ventoso, al solo scopo di sfidare la natura esterna, mettere alla prova le proprie capacità, e contemplare il panorama, segna, secondo alcuni storici, la nascita dell'atteggiamento moderno verso la natura.

Nel Rinascimento si riscontrano almeno due concezioni diverse della natura. La prima è quella, in qualche modo ufficiale, che rielabora intellettualmente i temi classici e li esprime nelle forme stilizzate del giardino. Il giardino è il luogo in cui la natura, trasformata in opera d'arte, offre all'uomo l'ambiente più adatto per l'elevazione dello spirito; sull'esempio dei giardini di Academo, dove Platone usava insegnare, i Rucellai apprestano a Firenze i loro Orti Oricellari, sede di un «club culturale» tra i più fecondi della storia; e ben presto ogni Signore di quell'epoca fa altrettanto, nei palazzi di città o nelle ville di campagna. Ma il giardino è anche, a partire da Boccaccio (e in continuità coi miti medievali sopra ricordati), il luogo dei piaceri sensuali. Ed è anche un luogo privilegiato di rappresentazione scenografica di miti e fiabe, simbolismi e valori.⁸

La seconda concezione della natura è quella, derivata anch'essa dall'antichità ma rinforzata anche da influssi orientali più recenti, che per canali misteriosi anima le «scienze occulte», le sapienze nascoste (perché in contrasto col razionalismo e col monoteismo dominante), dell'astrologia e dell'alchimia; dove si ritrova il senso dell'unità del tutto, dell'interdipendenza di ogni parte, dell'ubiquità del sacro, che abbiamo visto essere propri del pensiero primitivo e orientale, animista e panteista.

Ovviamente le due concezioni non sono nettamente separate; e lavori come l'*Hypnerotomachia Poliphyli* dimostrano la loro connessione. Esso si presenta da un lato come un «Itinerarium Hominis ad Spiritum» in chiave laica, neopagana, in contrapposizione implicita alla Commedia cristiana di Dante; ma dall'altro come repertorio di stilemi per la costruzione dei «giardini simbolici» rinascimentali e barocchi.⁹

La moda dei giardini rinascimentali rimbalza da Firenze a Roma, da Roma a Parigi; tutta l'élite europea circonda le proprie dimore di sempre più grandi e ricchi giardini, pieni di vasi, statue, ninfei, grotte, pozzi, giochi d'acqua, bacini e fontane; e dove le aiuole sembrano tappeti, e anche i cespugli e i filari d'alberi sono ridotti a figure geometriche. Spesso, tuttavia, attorno al giardino v'è il «barco» o «parco», area recintata tenuta a bosco e prato rustico,

dove pascolano bovini e ovini, e dove talvolta si alleva anche grossa selvaggina pregiata (cervi). A partire dalla seconda metà del Seicento questa pertinenza diventa l'oggetto di attenzione sempre più appassionata da parte dei gran signori, soprattutto in Inghilterra. Le ragioni storiche sono complesse; vi sono da un lato cause strutturali (la crescita della zootecnia, a spese della cerealicoltura), dall'altro diverse ragioni più culturali (la moda del «paesaggio classico», diffusa con immenso successo dai paesaggisti fiamminghi e da Claudio Lorena); forse anche ragioni di costruzione sociale dell'identità nazionale, in contrapposizione al giardino all'italiana, che qui è chiamato «francese» o «continentale» o «formale»;¹⁰ si può ipotizzare anche l'operare di qualche struttura culturale profonda, o addirittura genetica, per cui gli Anglosassoni forse sentono di più il fascino del «naturale». Sta di fatto che, per la passione delle grandi famiglie, e la genialità di alcuni «architetti dei giardini e del paesaggio» (Repton, Brown, Jones, Kent), a partire dalla fine del Seicento si diffonde in Inghilterra un modello di giardino del tutto nuovo, il cui scopo è quello di esaltare tutte le potenzialità estetiche della natura, senza far trasparire, per quanto possibile e solo episodicamente, l'intervento dell'uomo; e quindi dominato, ad es., dalle forme curve. In sostanza, si tratta di una stilizzazione del paesaggio pastorale-boschivo, con grandi prati, ruscelli e specchi d'acqua, macchie e filari di alberi e arbusti, il tutto incorniciato dal bosco. Parchi di questo tipo circondano non solo le dimore di campagna, ma cominciano a essere apprestati anche attorno ai palazzi urbani e suburbani.¹¹

Il «giardino (o parco) inglese» conosce uno straordinario successo anche sul Continente, a partire dalla seconda metà del Settecento; e diventa una vera mania nell'età del Romanticismo.

«Romanticismo» è una categoria storica piuttosto vaga e multiforme. Essa nasce in sede letteraria («romanzo»), e in sede filosofica acquista il significato di reazione contro gli eccessi del razionalismo illuminista, di recupero del pensiero complesso, dialettico, di ritorno alla soggettività, con tutti i suoi contenuti di emozioni e sentimenti; ma anche di ritorno alla natura, contro l'artificialità della vita «civile», cioè urbana. Il Romanticismo si collega con la tradizione «arcadica» del Sei-Settecento, che esprimeva, oltre che l'ideologia dell'aristocrazia terriera, anche l'eterna nostalgia della semplicità e sensualità del mondo bucolico-pastorale, pur se qui filtrata e appesantita dai manierismi della tradizione classica. Infine, risente anche dell'ennesima irruzione in Europa del pensiero orientale (cinese), questa volta attraverso la filosofia di Leibniz; e della rivalutazione dell'uomo «naturale», il «nobile selvaggio», come veniva rappresentato dai viaggiatori europei nei nuovi mondi.

Nella visione romantica, la contemplazione della natura, anche nei suoi aspetti

più terribili e selvaggi (il «Sublime») è una modalità fondamentale non solo di godimento estetico, e quindi di affinamento del gusto, della sensibilità, ma anche di elevazione morale (intuizione del sacro, identificazione col Tutto, individuazione del proprio posto nel mondo). I costruttori di parchi si sentono spesso investiti di una vocazione missionaria. Secondo Sedlmayr, quella dei parchi romantici è una delle principali «religioni alternative» che investono la società europea postilluministica;¹² e si citano casi stupefacenti, come quello dell'ammiratore di Goethe, principe di Piickler-Muskau, che dedica l'intera esistenza, e diversi patrimoni (suoi e delle mogli), alla formazione di immensi parchi, nella convinzione di contribuire, col trarre dalla natura tutto il suo potenziale di bellezza, all'elevazione morale dell'intera umanità.¹³

4. I parchi: dal privato-rurale all'urbano-pubblico, al naturale-nazionale

Nel corso dell'Ottocento, natura, paesaggio e parchi diventano oggetti di politica e di scienza. I parchi si democratizzano, diventano strumento di politica sociale. In Europa le municipalità acquistano i parchi urbani e suburbani dell'aristocrazia, li aprono al pubblico, e ne costruiscono di nuovi. Il parco diviene il luogo privilegiato del tempo libero urbano, il luogo del «passeggio» dove le classi superiori sfoggiano e competono, e quelle popolari ammirano e imitano. Le ragioni addotte agli investimenti in parchi pubblici sono infatti non solo di tipo igienico («polmoni verdi», diradamento della densità residenziale), né solo estetico-formale (decoro urbano); sono anche sociologico-politiche e, al limite, di controllo sociale. Nei primi decenni dell'Ottocento, sulla scia del meccanicismo del secolo precedente, si crede molto nella capacità dell'ambiente fisico di influenzare il comportamento sociale («determinismo architettonico», di cui Bentham è grande profeta).¹⁴ Il parco serve a favorire l'elevazione morale delle classi popolari, mettendole in contatto non solo con le bellezze e le meraviglie della natura (affinamento del gusto), ma anche con lo stile di vita, il comportamento, le virtù della classe superiore, da cui trarre stimoli per emularla e migliorare quindi la propria condizione.¹⁵

L'ideologia del parco acquista caratteri molto diversi negli Stati Uniti. Se ne costruiscono anche nelle città, all'«Inglese»; nella seconda metà del secolo, Frederick Law Olmsted e i suoi figli sono autori di alcuni dei più grandi e splendidi parchi urbani del mondo, come il Central Park di Manhattan. Ma la grande invenzione americana (pur se rivendicata dalla solita Francia)¹⁶ è l'idea del «parco nazionale». In essa confluiscono la venerazione romantica della natura, la costruzione sociale dell'identità nazionale e l'edonismo democratico (colto già un secolo e mezzo fa dal genio di A. de Tocqueville).

Quanto al primo punto, è da dire che il nuovo continente offre all'ammirazione,

sia dei coloni che dei visitatori, una quantità immensa di natura; e nell'Ottocento la pittura (Martin, Catlin) e la letteratura (Melville, Emerson, Whitman) statunitensi si distinguono per la loro fascinazione, talvolta quasi allucinata, con i fenomeni della natura; come se lo spirito umano non potesse reggere a tanta grandezza e varietà.

Ma l'America è anche alla ricerca di un'identità differenziata da quella della vecchia Europa, da cui ha voluto staccarsi, e tra i motivi di differenziazione — e anche di contrasto e di superiorità — uno è proprio la disponibilità di immense estensioni di natura. Mentre la decrepita Europa è integralmente antropizzata, in grandissima parte disboscata, in parte anche desertificata, e sedimentata di rovine delle civiltà precedenti, l'America si presenta con la freschezza della natura «vergine». Mentre i paesi europei trovano motivo della propria identità nelle chimere della storia, l'America la ricerca nella concretezza della natura presente. Fiumi, cascate, grandi laghi e pianure, montagne, canyon, geysers, foreste sono le patenti di nobiltà del Nuovo Mondo; le componenti fondamentali (accanto alla democrazia e al «pursuit of happiness») della sua identità nazionale.¹⁷ Esse vanno quindi ammirate, ma anche, evidentemente, salvaguardate. Nasce così l'idea di sottrarre allo sfruttamento economico alcune aree di particolare bellezza e interesse, e destinarle invece al godimento dell'intero popolo americano: i «parchi nazionali».¹⁸

5. La tutela del paesaggio

Nella vecchia Europa, intanto, il Romanticismo diffondeva la sensibilità per i valori dei paesaggi più diversi.¹⁹ Ambienti fino allora rifuggiti, come l'alta montagna, le forre, le foreste, le brughiere, gli acquitrini, le scogliere inaccessibili e le spiagge paludose, acquistavano particolare fascino attraverso le pagine di romanzieri e poeti e le tele dei pittori. Ma anche il paesaggio rurale, fino allora visto per lo più in termini utilitaristici, cominciò a rivestirsi di valore estetico; tanto più, in quanto minacciato di rovina a causa della nuova civiltà industriale. Già nei primi decenni dell'Ottocento poeti e pittori cominciarono a vedere con preoccupazione l'espansione incontrollata degli insediamenti urbano-industriali, lo sviluppo dell'attività mineraria, la crescita della ragnatela di strade, canali e ferrovie, le quali ultime permettevano alle masse urbane di riversarsi, in quantità e velocità inusitate, anche sui paesaggi più delicati. A partire dal 1810 il poeta William Wordsworth si prese specialmente a cuore il Distretto dei Laghi, invocandone la difesa dall'invasione della società industriale-di massa.

Era così nata un'idea del tutto nuova: che lo Stato si assumesse, fra le sue molte funzioni e competenze, anche la tutela dei valori estetici del paesaggio. Nei decenni centrali del secolo, John Ruskin e William Morris si fecero

instancabili propagandisti di quest'idea, con un'ulteriore novità. Mentre in Wordsworth il paesaggio doveva essere protetto anche dalle orde di visitatori ignoranti e molesti, in Ruskin e Morris questo doveva essere, come i parchi urbani, strumento di elevazione morale del popolo; la fruizione ricreativa del paesaggio doveva essere democratizzata. L'apertura della campagna al pubblico (cioè alle masse urbane) entrò nel programma politico del movimento socialriformista «fabiano».²⁰

Qualcosa di simile avveniva in Francia, con la designazione (1853) della foresta di Fontainebleau a parco nazionale, gestito con obiettivi anche estetici e sociali. Anche questo fu il risultato di un'iniziativa di intellettuali; stavolta dei pittori parigini, che lì avevano cominciato ad accorrere a frotte, appena inaugurata la ferrovia.

L'idea della tutela del paesaggio trovò calda accoglienza anche nei paesi germanici, negli ultimi decenni dell'Ottocento, sia per la profondità e diffusione dello spirito romantico-naturalistico in quelle culture, sia, anche qui, per esigenze politiche di sviluppo dell'identità nazionale. Il paesaggio, frutto di secolari vicende storiche e di particolari modi di vita, costituiva l'incarnazione sensibile della nazione, il suo corpo; il suo mantenimento e cura, pur nel quadro delle necessità di crescita erano predicate come un dovere patriottico.²¹

6. Le riserve della natura

La terza grande invenzione ottocentesca, dopo i parchi naturali e il paesaggio, fu l'idea di costituire aree sottratte non solo allo sfruttamento, ma per quanto possibile anche alla mera presenza umana; dove fosse possibile lasciare piena libertà di azione alle forze della natura. A dire il vero, l'idea non è del tutto nuova: le «bandite», a scopi venatori o forestali-idrogeologici, sono state un'istituzione comune in tutta l'Europa medievale e moderna; e forse anche i «boschi sacri» dell'antichità avevano anche qualche funzione pratica del genere. La cosa non è irrilevante perché di fatto, in Europa, le riserve naturali poterono essere costituite soprattutto nelle aree forestali montane più inaccessibili, e, più in basso, nelle ex riserve di caccia dei gran signori. E la caccia rimaneva anche una motivazione importante nelle iniziative di fine Ottocento in tema di riserve naturali, perché i cacciatori in Europa si accorgevano che la riduzione dell'habitat, il progresso delle armi da fuoco e la democratizzazione dell'esercizio venatorio medesimo stavano mettendo in pericolo la sopravvivenza stessa di molte specie e popolazioni di selvaggina; la costituzione di riserve naturali era un modo di permetterne la ripresa. E in Africa ed in India, l'aristocrazia coloniale inglese impose i grandi parchi naturali essenzialmente come riserve di caccia grossa.²²

Dietro all'idea delle riserve naturali stava anche la religione della natura che

caratterizzava la società europea della seconda metà dell'Ottocento.

Il naturalismo romantico si manifestava in forme enfatiche, anche radicali, a livello filosofico, artistico-letterario, ma anche ideologico e politico.

In Germania nascevano espliciti neo-paganesimi che si richiamavano ai miti nordici, ai culti celtici e germanici delle foreste; nasceva il «movimento sociale» dei Wandervogel, i giovani (urbani e di classe medio-alta) che sciamavano in massa nei boschi e sui monti, a vivere in comunione «tribale» con la natura. Tornava un'altra ondata di fascinazione con le sapienze occulte e orientaleggianti (teosofia).²³

Ma la religione della natura animava anche la ricerca scientifica. Se il Seicento era stato il secolo della fisica, e il Settecento quello della chimica e della meccanica, l'Ottocento è il secolo della biologia. Lo studio delle leggi della natura vivente, della storia della vita, del suo futuro, e del «posto dell'uomo nella natura», è una delle passioni del secolo; e questo spiega l'enorme risonanza degli studi paleontologico-geologici nella prima metà del secolo, e di quelli più zoologici e botanici nella seconda; e della «rivoluzione scientifica» darwiniana. Allo scopo di perseguire questi studi si investono ingenti risorse in istituzioni accademiche e di ricerca, e per presentarne i risultati all'edificazione del pubblico si erigono fastosi musei, vere cattedrali della scienza, in evidente competizione con quelle delle vecchie «superstizioni». Molti scienziati si sentono davvero i gran sacerdoti di una nuova religione, e alcuni di essi elaborano anche filosofie scienziste, o esplicite ideologie, della natura; come il «vitalismo», il «monismo», l'«energismo».

In questo clima di grande entusiasmo e di grande prestigio della scienza, la richiesta degli scienziati di disporre dei «laboratori all'aperto», in cui osservare indisturbati la dinamica delle forze della natura vivente, viene presa molto sul serio. Al giro del secolo, le idee di parco naturale-nazionale, di zone di tutela del paesaggio, e di riserve naturali — le tre cose, ovviamente, spesso si confondono — sono ormai ben formate, e nascono le prime associazioni che si prefiggono di realizzarle; alcune delle quali tuttora operanti.

7. Le preoccupazioni per le risorse

Verso la metà dell'Ottocento un colto diplomatico americano, G. Perkins Marsh, in missione in Europa e in Levante, fu colpito dalla profonda diversità tra questi paesaggi, frutto di millenni di attività produttive ed insediative umane, e quello ancora in gran parte naturale del suo paese; e temette che anche in America uno sfruttamento eccessivo e improvvido potesse portare danni irreversibili alla terra (nei diversi significati del termine). Il suo libro, *Man and nature*,²⁴ è considerato il precursore di un ulteriore filone dell'ambientalismo, quello che riguarda la conservazione, ovvero la buona gestione delle risorse

naturali considerate come «materia prima» dell'economia. In un primo tempo, al giro del secolo, oggetto di studi e preoccupazioni sono essenzialmente le risorse forestali ed agricole; e in alcuni casi il dibattito trascende il livello puramente scientifico delle scienze forestali (e la nascente ecologia) e dell'agronomia, e acquista toni politico-filosofici (celebre, ad es., quello in America, tra la concezione «conservazionista» più utilitarista di G. Pinchot, e quella «preservazionista», più filosofica, di J. Muir e poi di A. Leopold). Il problema pratico riguarda il mantenimento, per tempi indefiniti, della produttività dei suoli agrari e forestali, e quindi la prevenzione dei processi di isterilimento, erosione, desertificazione ormai chiaramente in atto, in vaste aree dei Nuovi Mondi; ma che, si scopre, sono antichi e tuttora attivi, anche nel Vecchio, con manifestazioni macroscopiche.²⁵ A partire dagli anni venti si cominciarono a studiare sistematicamente, dal punto di vista insieme geografico-fisico (distribuzione nello spazio) ed economico, anche altre risorse naturali, come l'acqua, il carbone, il petrolio, i metalli strategici. Cominciarono le prime valutazioni della loro abbondanza o scarsità in relazione ai tassi di utilizzo e consumo (e quindi dello spreco, dei rapporti con l'aumento della popolazione e così via).

Nacquero le prime preoccupazioni sui tempi e i modi del loro possibile esaurimento e i primi dubbi sulla funzionalità del mercato come meccanismo regolatore dell'allocazione di tali beni; e le prime invocazioni di una loro gestione non meramente mercantile, ma più ampiamente politico-strategico-culturale. Era nata una nuova disciplina, la geo-economia delle risorse naturali, che avrà un ruolo fondamentale nel movimento ambientalista contemporaneo.²⁶

8. Nascita e sviluppo dell'ecologia come scienza

Nel 1866 uno dei massimi geni della biologia, e ammiratore fervente di Darwin, il tedesco Ernest Hackel, coniò il termine «ecologia» per indicare lo studio dei rapporti tra l'organismo vivente e il suo ambiente, costituito da altri organismi della sua specie o di altre specie, e dai fattori fisico-chimici (suolo, clima, ecc.); ovvero lo studio della biocenosi (Moebius), o comunità dei viventi interagenti in un dato luogo. Significato analogo avranno i termini, diffusi successivamente, di fitosociologia e zoo-sociologia. Un altro modo di indicare la materia fu quello di «economia della natura» (T. Huxley), o anche «etologia» (Geoffroy de Saint Hilarie) o «exicologia». La stessa materia era studiata da tempo dalla «geobotanica», ovvero lo studio della distribuzione geografica della vegetazione (Humboldt). Per alcuni decenni la proposta di Hackel non ebbe seguiti di rilievo; solo nel 1895 appare, ad opera del danese E. Warming, un trattato in cui la nuova scienza è presentata con chiarezza di struttura teorica ed ampiezza di illustrazioni. Da allora le ricerche empiriche e gli avanzamenti teorici continuarono ininterrotti; uno dei centri più attivi

fu l'università di Chicago, dove si diede grande sviluppo alle ricerche sperimentali e alle innovazioni tecnico-metodologiche, finalizzate soprattutto alla soluzione di problemi di gestione agraria e forestale; e dove, accanto all'ecologia botanica, nasce ufficialmente anche quella animale. Per inciso è qui, in riferimento ai problemi delle invasioni di «parassiti» e «nocivi», ai danni delle culture, che nasce l'idea e la pratica della «lotta biologica». Tra le due guerre, la disciplina compie decisivi progressi: l'adozione di una prospettiva matematico-quantitativa, ad opera di Lotka (1925) e di Volterra (1926), l'acquisizione di concetti presi dalla demografia e dalla genetica delle popolazioni, allora nascente, e l'assunzione, al suo centro, del concetto di ecosistema (come specificazione di quelli, già tradizionali ma dal sapore qualitativo, di biocenosi e microcosmo, e come rifiuto di concezioni vitalistiche) (Tansley 1935).

Negli anni quaranta si compiono altre due conquiste fondamentali, mediante mutuazioni dalle scienze fisiche e dall'ingegneria: l'adozione di una prospettiva teorica e una metodologia «energetica» (caloria come unità di misura dei processi ecosistemici, presa dalla termodinamica) (Lindeman 1941), e poco dopo l'avvicinamento alla «cibernetica» (concetti di comunicazione, informazione e controllo, mutuati dall'ingegneria dei sistemi elettronici). Negli anni cinquanta la nuova ecologia, sperimentale e quantitativa, ecosistemica, energetica, cibernetica, abbracciante tutte le dimensioni, animali, vegetali e fisico-chimiche, delle biocenosi, è ormai formata in ogni sua parte, e pronta a presentarsi al pubblico più vasto. Ciò avviene soprattutto grazie ai fratelli Odum, Eugene e Howard (E.P. Odum, *Fundamentals of ecology*, 1953).²⁷

9. Conclusioni

Con gli anni cinquanta, tutti gli elementi concettuali dell'ambientalismo moderno sono pienamente maturi: le filosofie romantiche (e prima ancora, arcaiche, orfico-dionisiache, orientali e primitive) di esaltazione della natura; l'idea dei parchi e delle riserve naturali, della tutela del paesaggio; lo studio fisico-economico delle risorse naturali a livello globale; la scienza degli ecosistemi o ecologia. Tutto questo però rimane essenzialmente a livello di piccole élite intellettuali, scientifiche, sociali e politiche (salvo forse il movimento dei Wandervogel in Germania e quello per l'accesso alle campagne in Inghilterra). Ad es., i primi fautori delle riserve naturali in Inghilterra rispondono al nome di duca di Kent, e di C. Rothschild.²⁸ In Italia, le prime società per la protezione dei monumenti naturali, dei paesaggi storici, degli animali (formate verso il 1910-15) sono *coteries* di accademici e nobiluomini²⁹. Quel poco, o tanto, che sí riesce a realizzare è per via di amicizie ad alto livello. Il grande pubblico, la «gente», quasi tutta la stessa classe dirigente è all'oscuro o indifferente. Ben altri sono i problemi cruciali del tempo.

NOTE E BIBLIOGRAFIA

- ¹ Shimank, *Neoromantisches Protest in Spdtkapitalismus*, A.J.Z., Bielefeld 1983; D. Pepper, *The roots of modern environmentalism*, Croom Helm, London 1984; C. Henning, *Die Entseelung der Seele. Romantischen Individualismus in den deutschen Alternativkulturen*, Campus, Frankfurt a.M. 1989.
- ² Tra i moltissimi riferimenti bibliografici possibili, cfr., ad es., il nostro V. Giacomini, *Perché l'ecologia*, La Scuola, Brescia 1980.
- ³ L'«orientalismo» è stata una delle più spiccate componenti della «controcultura» giovanile degli anni sessanta. Tra le sue fonti più popolari, gli scritti di H. Flesse. In particolare, tra i «guru» dell'ecologia più o meno esplicitamente ispirati a modi di pensiero orientalizzanti si possono citare G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1976; T. Roszak, *The making of a counterculture*, Faber & Faber, London 1986 (1969); E. Morir, *La Méthode*, Seuil, Paris (più voli., a cominciare dal 1977), e il pensiero ecologico, Hopefulmonster, Firenze 1988; F. Capra, *Il Tao della fisica*, Adelphi, Milano 1985. Dello stesso autore cfr. anche *Punto di svolta*, Feltrinelli, Milano 1984, e *Verso una nuova saggezza*, Feltrinelli, Milano 1988.
- ⁴ Il «manifesto» più noto di questa interpretazione è stato quello di L. White Jr, *The historical roots of our ecological crisis*, in «Science», 155, 1967. Secondo R. Dubos, *So human an animal*, Scribner's, New York 1968, p. 119, la tesi è stata integralmente ripresa da un filosofo buddista-zen giapponese, J. Suzuki, che l'aveva esposta nel 1953. R. Dubos l'ha severamente criticata, sotto molti aspetti. C.H. Williams, sulla scorta di lavori di Glacken, Passmore e Sopher, ha redatto un complesso «atlante» delle ascendenze dell'ambientalismo nella tradizione filosofica occidentale (C.H. Williams, *The pone la mente umana al principio di ogni cosa conoscibile* («in principio communal defence of threatened environments, relazione al convegno «Environmental constraints and opportunities in the social organization of space» - Udine, giugno 1989, policop.). Ma la tesi di White riflette una tradizione filosofica di critica della ragion pratica occidentale, che tra i suoi antecedenti immediati ha M. Horkheimer, *Della ragione*, Einaudi, Torino 1969 (1945), T.W. Adorno e M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966 (1947), J. Ellul, *La technique ou l'enieu du siècle*, Colin, Paris 1953, e più indietro ancora Nietzsche, Schopenhauer, ecc. In forma radicale la critica della ragion strumentale è stata recentemente popolarizzata in Italia da E. Severino.
- ⁵ L'espressione più completa di questo atteggiamento è considerato il *De Natura Deum* di Cicerone (R. Dubos, *op. cit.*, p. 200). Per una recente rassegna su questi temi cfr. E.U. Ferrario, *L'idea di natura nella storia della letteratura*, 2 vol., Unicopli, Milano 1989-91.
- ⁶ J. Barrington Moore ha causticamente constatato che «le prediche sul ritorno alla semplicità spartana sono sempre state il grido di battaglia dei reazionari, da Catone ai nostri giorni» (J. Barrington Moore, *Politica [power and social theory*, Harper, New York 1958, p. 193).
- ⁷ P. Cosgrove, *Social formation and symbolic landscape*, Croom Helm, London 1984; trad. it. 1990.
- ⁸ G. Venturi, *Ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al '600*, in AA.VV., *Storia d'Italia - Annali 5*, Einaudi, Torino 1982, p. 678 ss. Più in generale, cfr. R. Assunto, *Filosofia nel giardino e filosofia del giardino: saggi di filosofia e storia dell'estetica*, Bulzoni, Roma 1981. La storia dei giardini è ormai un filone importante di studi; per due esempi di ampio respiro, cfr. J.S. Berrall, *I giardini*, Mondadori, Milano 1967, C. Thacker, *The history of gardens*, Croom Helm, London 1974 e M. Mosser, G. Teyssot (a cura di), *L'architettura dei giardini in Occidente*, Electa, Milano 1990.
- ⁹ M. Calvesi, *Il sogno di Polifito prenestino*, Officina, Roma 1983.
- ¹⁰ Per un'analisi sociologica di funzioni e significati del «giardino francese», cfr. C. Mukerji, *Reading and writing with nature. Social claims and the French formal garden*, «Theory and society», 19, 1990.
- ¹¹ Sui parchi e paesaggi inglesi esiste addirittura una rivista specializzata, «The English landscape garden», e un'ampia letteratura. Tra i saggi più noti cfr. D. Lowenthal, H.C. Prince, *English landscape*, in «Geographical review», 3, 1964; C. Tunnard, *A world with a view, an inquiry into the nature of scenic values*, Yale Univ. Press, New Haven 1978. Per un'analisi storico-sociale della crescita dei valori naturalistici nella società inglese dal Cinquecento all'Ottocento, cfr. K. Thomas, *Man and the natural world: a history of modern sensibility*, Pantheon, New York 1983.
- ¹² H. Sedlmayr, *La perdita del centro*, Rusconi, Milano 1974 (1947). Tra i grandi costruttori di giardini si trovano anche i grandi missionari della massoneria, come il Principe de Ligne, e quello massonico diventa quasi una categoria a sé stante di giardino; cfr. M. Mosser, G. Teyssot (a cura di), *op. cit.*
- ¹³ H. von Pückler-Muskau, *Andeutung über Landschaftsgärtnerei*, Stuttgart 1834. Tradotto e ripubblicato con saggio introduttivo e altri materiali da I. Pizzetti come *Giardino e paesaggio*, Rizzoli, Milano 1984.
- ¹⁴ A.D. King (ed.), *Buildings and society*, Routledge and Kegan, London 1981.
- ¹⁵ G. Cranz, *The politics of park design*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1982. Cfr. anche R. Strassoldo, *Eco-sociologia del verde urbano*, introduzione a E.M. Tacchi, *Dentro le isole verdi, una ricerca sociologica sui parchi urbani*, Angeli, Milano 1990.
- ¹⁶ R. Dubos, *Man adapting*, Yale Univ. Press, 1980, p. 122. Anche F. Pedrotti, *Classificazione delle aree protette*, in AA.VV., *Parchi e aree protette in Italia*, Accademia dei Lincei, Roma 1985.
- ¹⁷ A. Runte, *National parks, the American experiment*, Univ. of Nebraska Press, Lincoln 1979; A. e M. McEwen, *National parks: conservation or cosmetics?*, Allen & Unwin, London 1982; D. Lowenthal, *The American scene*, in H.M. Proshansky, W.H. Itelson, L.G. Rivlin (eds.), *Environmental psychology*, Holt, Rinehart & Winston, New York 1970, p. 99 ss.
- ¹⁸ Il termine «nazionale», a proposito dei parchi americani, è indicativo della loro funzione nella costruzione dell'identità nazionale. In realtà essi dovrebbero chiamarsi «federali», per distinguersi da quelli di livello inferiore (statali, regionali, ecc.). Ma «nazionale», come è noto, ha la stessa radice di «naturale» (nasci). L'idea di parco nazionale è considerata uno dei principali contributi degli USA alla civiltà moderna: cft. ad es. A. Moroni, *Il sistema delle aree protette in Italia: tra ricerca, gestione e politica*, in AA.VV., *Parchi e aree protette in Italia*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1985, p. 73.

NOTE E BIBLIOGRAFIA

- ¹⁹ Il termine paesaggio, come il corrispondente nelle lingue nordiche (landscaap, landschaft, landscape) viene dal gergo professionale dei pittori, ed evidenzia le qualità «pittoresche», estetiche, formali, culturali, «sceniche» di un tratto di ambiente percepito da un punto fisso. Secondo le tesi prevalenti, non si può ammirare e nemmeno percepire il «paesaggio» senza riferimento a categorie estetiche, proprie di ogni tradizione artistica. Cfr. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli 1971, 2. voll. Per una nota opera di divulgazione di storia e critica della pittura, cfr. K. Clark, *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano 1985 (1949); per un approccio antropologico, cfr. E. Turri, *Antropologia del paesaggio*, Comunità, Milano 1973; per un'interpretazione alternativa, bio-sociologica, che cerca di ancorare l'estetica del paesaggio a esperienze evolutive fissate nel patrimonio genetico (archetipi), cfr. J. Appleton, *The experience of landscape*, Wiley, New York 1975. Per la sociologia si può citare, tra i classici, G. Sinarnel, *Die Landschaft*, in Bricke und Tjir, *Kohlhammer*, Stuttgart 1958.
- ²⁰ Da questa tradizione inglese, oltre che dalla nascente scienza dell'ecologia delle piante, prendono le mosse il pensiero di Patrick Geddes, l'idea della «città-giardino» e l'«urbanistica organicista», di cui si farà infaticabile promotore Lewis Mumford.
- ²¹ W. Zorn, *Idee und Erscheinungsformen des Landschaftsschützes aus sozial- und wirtschaftshistorischer Sicht*, in AA.VV., *Kulturlandschaft in Gefahr*, BLPB, München 1976, p. 30 ss. Il nesso nazionalismo-naturalismo si è ripresentato anche sulla scena politica tedesca più recente: cfr. ad es. R. Stöss, *Vom Nationalismus zur Umweltschutz*, Westdeutscher, Opladen 1980. Cfr. anche V. Eisel, *Die scale Landschaft als kritische Utopie oder als konservative Relikt*, in «Soziale Welt», 33, 2, 1982.
- ²² M. Nicholson, *The new environmental age*, Cambridge Univ. Press, 1987.
- ²³ E. Gagliasso, *Naturismo e pensiero ecologico*, in P. degli Espinosa (a cura di), *La società ecologica*, FrancoAngeli, Milano 1990. Sull'ecofascismo moderno cfr. A. Farro, *La lente verde*, Angeli, Milano 1991.
- ²⁴ Una decina di anni dopo ne uscì un'edizione ampliata intitolata *The earth as modified by human action*. Peraltro, si usa citare anche altri precursori di questo approccio, come il J. Evelyn di Sylva (1664), che lamenta i disastri del disboscamento, e, più indietro ancora Platone, che nel Crizia denuncia con grande chiarezza i processi di sovrasfruttamento che avevano portato, già ben prima dei suoi tempi, al «denudamento» dell'Attica, i cui monti «giacciono spogli come scheletri»
- ²⁵ E.H. Graham, *Natural principles of land use*, 1944; F. Osborn, *Il pianeta saccheggiato*, Bompiani, Milano 1950 (1948); W. Vogt, *Domani può essere il caos*, Martello, Milano 1949 (1948); A. Leopold, *Sand County almanac*, Oxford Univ. Press (1948). Un'analisi storico-geografica di grande respiro, ma di tono un po' troppo letterario, è E. Hyams, *Terre e civiltà*, Il Saggiatore, Milano 1962 (1952); mentre di grande mole e profondità è il volume collettaneo curato da W. Thomas, *Man's role in changing the face of the earth*, Univ. of Chicago Press, 1956.
- ²⁶ Cfr. ad es. J. Ise, *The theory of value as applied to natural resources*, in «American economic review», 15, 1925.
- ²⁷ D. Worster, *Nature's economy. A history of ecological ideas*, Cambridge Univ. Press, 1977; P. Acot, *Storia dell'ecologia*, Lucarini, Roma 1989; J.P. Deleage, *Histoire de l'écologie, La découverte*, Paris 1991. 28 M.
- ²⁸ Nicholson, *op. cit.*
- ²⁹ W. Giuliano, *Le radici dell'ambientalismo italiano e Gli ambientalisti storici*, in «Economia e ambiente», 7, 3, 1988 e 2-2, 1990.

Radical notes oggi.

Interviste a Gianpiero Frassinelli, Paolo Deganello, Franco Raggi

ELISABETTA TRINCHERINI

Università degli Studi di Ferrara
elisabetta.trincherini@unife.it
Orcid ID: 0000-0002-3820-8080

In occasione del presente numero di Ais/Design Journal si è ritenuto utile fare un punto su come le tematiche legate al design “ai limiti dello sviluppo” potessero essere rintracciate nell’eredità del movimento radicale italiano. Se ne avessero fatto parte al tempo, come all’interno di quel contesto si fossero eventualmente sostanziate e quale possa essere oggi la loro eredità in tal senso. Ricordiamo qui molto brevemente che il movimento, che poi sarebbe stato definito Radicale¹, in Italia nasce a Firenze a metà anni Sessanta, per poi diffondersi in altre aree geografiche, come Milano e Torino. Nasce in parte sulla scorta di esperienze estere, segnatamente il *Manifesto dell’Architettura Assoluta* (1963) di Hollein e Pichler in Austria, gli *Architecture Telegram* (1964) degli Archigram in Inghilterra, ma con caratteristiche autonome e un DNA originale. Quel movimento, che a Firenze nasce per criticare l’eredità modernista, soprattutto quella italiana, perché il reale non sia solo razionale ma anche emozionale (raccogliendo la lezione sottsassiana, dei radicali più anziani di una generazione) è in Italia precocemente portatore di un sentire che tra le sue fonti d’ispirazione ha anche un moderno concetto di ambientalismo insieme a quello di sviluppo sostenibile.

Soprattutto per alcuni componenti del Radicale italiano ha rivestito un ruolo importante la *funk architecture*, cioè l’architettura autoprodotta dagli hippies. Solo per citare alcuni importanti episodi in questo senso: *Vestirsi è facile* di Archizoom² è un sistema rigoroso di progettazione dove la combinazione di un unico modulo di stoffa quadrata genera nuove fogge e nuovi usi; la barca di Paolo Galli (9999)³ co-costruita con familiari e amici proprio sulla scorta delle comunità hippies, perché l’importante è la dimensione corale più del manufatto; gli arredi di Gianni Pettena pensati per rendere vivibile lo studio da pittore che abita ancora da studente⁴; le lampade di Lapo Binazzi (UFO).⁵ Anche la complicata gestazione di quella che sarebbe diventata la *Serie misurata* di Superstudio per Zanotta aveva avuto nell’autoproduzione la sua prima affermazione. Come ha riportato Gianni Pettena, intervistato da Hans Ulrich Obrist⁶ circa l’architettura autoprodotta dagli hippies, “chi era in disaccordo

con la guerra del Vietnam e molto spesso non accettava di essere arruolato, scappava in Canada o in Svezia. Lì l'architettura che poi veniva prodotta, la controcultura che nasceva, aveva origini politiche: una controcultura che era una cultura della non violenza, in aperto disaccordo con i padri che erano violenti nel fare guerre contro il diverso, così come erano violenti contro la natura, che continuavano a inquinare senza alcun senso di rimorso, utilizzando il pianeta, come diceva Fuller, come un grande bidone della spazzatura."⁷

Val la pena ricordare che Gianni Pettena ha incontrato e intervistato più volte Fuller⁸. Il concetto di ambientalismo fa parte di quegli scambi, così come il percorso degli hippies, i quali pur non essendo architetti avevano dato corpo a una filosofia trascritta in architettura, e anche se negli Stati Uniti partiva da altre urgenze, la voglia di non fare la guerra per esempio, questo discorso in Italia arriva, pur spogliato da connotazioni così dichiaratamente politiche. A detta di Gianni Pettena le figure di Bernard Rudofsky - noto ai radicali per la pionieristica mostra, e soprattutto per il relativo catalogo, *Architecture Without Architects*¹⁰ oltre che per la frequentazione italiana di Luigi Cosenza nei primi anni '30 e l'interesse per i modelli dell'architettura spontanea del bacino del Mediterraneo - e Victor Papanek, teorico del design, educatore e visionario progettista di prodotto, anch'egli autodidatta, hanno rappresentato per i radicali in erba una sorta di incoraggiamento a proseguire nelle loro scelte che avevano comunque delle motivazioni proprie.

La dimensione dell'autocostruzione e autoproduzione è stata per gli esponenti del movimento radicale uno spazio quasi archetipo, un sogno in forma di architettura e design. Pur comprendendo e condividendo le istanze da cui i movimenti oltreoceano partivano, a muovere gli italiani c'è stata anche una necessità di affermazione in un contesto poco incline a lasciargli spazi di espressione.

Nel 1939 l'apertura a Flushing Meadows-Corona Park della *World's fair* ha rappresentato una vetrina del potere trasformativo e seduttivo del design industriale annoverando i maggiori esponenti del design "di consumo" americani come Raymond Loewy, Norman Bel Geddes, Henry Dreyfuss.

Non è chiaro se Papanek, appena scappato dalla Vienna nazista, avesse visitato l'esposizione ma pare non essersi perso il messaggio e, disancorato dal suo universo estetico e materiale di riferimento, sceglie precocemente di diventare designer di interni e di prodotto¹¹, contro quell'impostazione di tipo apertamente consumistico.

Quello stesso approccio al design è stato centrale nella produzione, tanto di prodotto quanto teorica, di Superstudio, che su entrambi i fronti ha dato spazio alle componenti immaginifiche e rituali degli oggetti a spese della sfera seducente del consumo.

Il design d'evasione vuol costruire un'ipotesi di introduzione di corpi estranei nel sistema: oggetti col maggior numero possibile di proprietà sensoriali [...] carichi di figuratività e immagini.¹³

L'attività teorico-progettuale di Archizoom è stata la più dichiaratamente polemica verso l'aspetto consumistico del design. Già nel 1962 Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi, futuri Archizoom, insieme a Claudio Greppi, incontrano Renato Panzieri, teorico marxista tra i fondatori dell'operaismo¹⁴.

Il noto manifesto della storica mostra *Superarchitettura* (Pistoia, 1966), in cui sono coinvolti Archizoom e Superstudio, dichiarava a chiare lettere:

La Super-architettura è l'architettura del super-consumo, della super induzione al super-consumo, del super-market, del super-man, della benzina super.

Ma anche e soprattutto il progetto della *Non-stop city*, pubblicato su *Casabella*¹⁵ (con una presentazione di Klaus Koenig di totale incomprensione critica, che manifestava la distanza siderale tra la facoltà fiorentina e i suoi prodotti più originali), evidenzia le forze diaboliche del capitalismo sottoforma di un'architettura azzerata a vantaggio del solo sfruttamento del suolo. Concetto che di per sé rimanda evidentemente alla riflessione sui limiti di sviluppo. Sugli stessi temi torna un ormai autorevole Sottsass jr. nel 1973 in occasione della XV Triennale:

"[...] il design, costretto nel circolo chiuso 'produzione-consumo', non può continuare a tenersi lontano da impegni e responsabilità sociali; anzi tende a definirsi, nell'ambito della sua disciplina, come atto politico"¹⁶

Concetto ancora ribadito nel 1978, a Izzika Gaon che, in occasione del riallestimento di una sua personale, gli chiedeva se fosse davvero necessario continuare a produrre nel momento in cui già il mercato risultava tendenzialmente saturo di sedie, tavoli, lampade, e come e dove avrebbe dovuto collocarsi il ruolo del designer. Sottsass rispondeva che lo spazio e il ruolo del designer in nessun modo avrebbe potuto prescindere dalla dimensione politica e sociale, e dalle profonde implicazioni di questa, mentre gli effetti associati all'utilizzo dell'oggetto dovevano essere frutto di costante monitoraggio da parte del progettista¹⁷. Sia Papanek sia Sottsass hanno avuto nel rapporto con culture contadine una tappa importante del loro processo di avvicinamento al mondo dell'oggetto che, anche per questo, ha finito per essere più vicino al territorio dell' 'utile' che non a quello del consumo.

Papanek in funzione dell'ottenimento della cittadinanza americana, che arriverà solo nel 1945, nel '43 si arruola nell'esercito come interprete dal tedesco, viene inviato in Alaska e nelle isole Aleutine dove incontra la cultura Inuit. L'esperienza si rivela fondante per la sua formazione in quanto da lì in poi Papanek matura un interesse per le forme alternative di design e cultura materiale. I manufatti raccolti nell'Artico tra cui giocattoli per bambini, occhiali da neve, maschere tribali e ornamenti di varia natura sono il punto di partenza del suo approccio olistico e antropologico al design. Per certi versi nello stesso modo e momento Sottsass, imprigionato in Montenegro nell'autunno del '42, dove rimane fino al '44, è affascinato dagli apparati decorativi locali, studia le trame e i colori dei tessuti prodotti in loco e li documenta attraverso schizzi. Così come le architetture dei villaggi montenegrini nel loro essere architetture che rispondono a un bisogno, gli suscitano l'interesse e l'attenzione del simbolismo di una cultura ancestrale, che poi cercherà in molte altre culture lontane nel tempo e nello spazio, diventandone cantore e interprete nella sua poliedrica attività di ricerca e progetto.

In maniera sbalorditivamente efficace, la storica dell'arte Lara Vinca Masini, introducendo nel 1976 (quando ormai anche l'esperienza dalla *Global Tools* con la sua coralità, che aveva visto coinvolti tutti i radicali, e i suoi limiti, andava concludendosi) una mostra collettiva, che presentava tra gli altri Sottsass, Mendini e Tovaglia, dal titolo *Non Commestibile* alla galleria CM di Roma, individuava come nell'evoluzione dell'oggetto utile si annidasse di fatto la storia della civiltà. Con una differenza: "che il concetto di 'utile' non è stato più, via via, lo stesso, e anche se si è venuto caricando di mille significati, spostandosi da 'utile' come 'necessario' a 'utile' perché mezzo di procacciamento di ulteriori e più complesse utilità, a 'utile' come risposta a bisogni non necessari ma imposti da tutto un complicato sistema di rapporti, di scambi, di 'mercato'. E una volta assunto l'oggetto come termine di misura di una determinata cultura, si è visto in lui, in positivo e in negativo, il mezzo per intervenire direttamente sulla struttura di una società attraverso appunto la sua cultura"¹⁸. Sul limite che va dall'utilità necessaria, all'impossibilità di utilizzo, passando per il rituale, si è giocata molta della produzione di design radicale.

A Gianpiero Frassinelli, membro di Superstudio, che all'interno del gruppo è stato colui che ha considerato le tematiche di carattere antropologico¹⁹ come funzionali e stimolanti per il dibattito in architettura e design, abbiamo chiesto del suo approccio in tal senso. Le sue considerazioni hanno messo in luce una comprensione del contesto socio-politico, in cui quell'attività si svolgeva, assai puntuale.

A Paolo Deganello, parte di Archizoom Associati, con un ruolo teorico e politico particolarmente rilevante all'interno del gruppo, abbiamo chiesto una

riflessione sul suo essere docente di eco-design oggi, con un particolare attenzione ai materiali, dalla quale è emersa una convinta autocritica per certe scelte di allora. Una preziosa analisi di Franco Raggi, esponente del radicale di area milanese, fondamentale per il suo ruolo storico-critico nella storizzazione del movimento radicale e non solo, a proposito delle interviste che nel 1979, in occasione dell'International Congress of Industrial Design, aveva avuto modo di fare sia a Papanek sia a Bonsiepe, chiude questo excursus.

Gianpiero Frassinelli

E.T In una precedente intervista che ho avuto modo di farti²⁰ mi spiegavi il rapporto tra l'approccio antropologico al design e alcune opere di Superstudio come *Le dodici città ideali* (1971), lavoro al quale hai dato un grande contributo. Mi raccontavi come sebbene gli oggetti d'uso in quei mondi ideali non sarebbero teoricamente previsti (gli uomini ci vivono nudi, isolati o addirittura spezzettati), alla fine, pur in maniera ironica e provocatoria, l'oggetto d'uso rientra. Nella *Settima città ideale, città nastro a produzione continua* le persone abitano una casa per quattro anni, dopo questo periodo gli oggetti, gli accessori e le strutture si disgregano e non sono più servibili. Ne consegue che la grande aspirazione degli abitanti è una nuova casa e i mezzi di comunicazione reclamizzano le inedite comodità delle nuove case.

Questa teorizzazione è stata una metafora del vostro discorso contro la proliferazione del design? la vostra posizione secondo la quale il design serve ma la sua proliferazione ha portato a una società dell'iper consumismo, che già allora contestavate, quanto è stata influenzata dal pensiero di Victor Papanek? Te lo chiedo perché tu lo hai citato come un vostro riferimento e anche perché alla data del 1971 *Design for the real world* è edito solo in lingua inglese (e svedese), per l'edizione italiana bisognerà attendere il 1973.

GP. F. Le Dodici Città Ideali le ho scritte io nei mesi in cui Adolfo era negli USA per un semestre di insegnamento universitario. Le ho scritte come un insieme di mie riflessioni sul Monumento Continuo, fatte durante la realizzazione dei vari fotomontaggi che eseguivo, sia quelli ideati da Adolfo (Natalini) e passati a me in forma di schizzi o indicazioni di fotografie, sia qualcuno in cui si intravedono degli interni, ideati e realizzati, e conclusi volutamente da me con l'affondamento del *Monumento Continuo* nella palude indiana. Le 12 Città sono l'unico lavoro del Superstudio firmato da me personalmente e rivendicato pubblicamente violando il nostro patto di anonimato.

Accadde che, in un articolo sul nostro lavoro pubblicato su *Casabella*, un critico (russo, mi sembra), avesse attribuito il testo ad Adolfo. Mi arrabbiai, e senza

consultare nessuno in studio, inviai una cartolina postale a Franco Raggi, direttore della rivista, in cui rivendicavo la paternità del testo. La cartolina raffigurava una veduta dell'Arno su cui galleggiavano pezzi del Monumento Continuo.

La cartolina fu pubblicata su *Casabella* e immediate ci furono le telefonate ad Adolfo, il quale rispose apertamente che avevo fatto bene.

Nelle 12 Città non dico che non ci sono oggetti d'uso; nella settima città si dice anzi che le case vengono consegnate completamente arredate; nell'undicesima città si parla di "un armadio metallico dipinto di verdino".

Il nostro lavoro su Papanek era collegato al nostro lavoro e alle nostre idee sull'architettura e il design, quindi solo indirettamente alle 12 Città.

Nel cosiddetto corso di "Plastica Ornamentale" alla Facoltà di Architettura di Firenze, che era stato assegnato ad Adolfo, ed a cui Cristiano (Toraldò di Francia) ed io collaboravamo, "Progettare per un mondo reale" di Victor Papanek era uno dei libri di testo, assieme ad altri come "Teoria e pratica del disegno industriale" di Gui Bonsiepe. In questi corsi, noi riflettevamo sul design e la sua progettazione e produzione invasiva, ognuno a suo modo; Adolfo e Cristiano più nell'ambito stesso del design, chiedendosi e proponendo agli studenti di riflettere sul perché ci siano migliaia di sedie diverse se i culi sono sempre uguali. Io allargando la visione all'inutilità e ai pericoli del design in generale come parte dell'"affluenza" bulimica degli oggetti nelle società occidentali; lo facevo sopra tutto sulla scorta del lavoro del Club di Roma diretto da Aurelio Peccei in collaborazione con l'MIT del Massachusetts, il cui primo studio "I limiti dello sviluppo" era uscito nel 1972 per Mondadori.

Rileggerlo ora, a distanza di mezzo secolo, quel testo preveggennte, ci farebbe capire molte cose del nostro oggi, e piangere amaramente per non avere voluto ascoltare, capire, ed agire quando c'era ancora tempo per farlo.

Paolo Deganello

E.T. Architetto, in una sua recente visita all'archivio del quale mi occupo, che è parte del Centro Studi Poltronova per il Design, abbiamo avuto modo di parlare del progetto del divano *Safari* di Archizoom Associati che molto deve proprio al suo personale contributo. Le chiedo in quale contesto era nato, mi ha parlato del clima culturale e del dibattito disciplinare in cui quel progetto si inseriva, dell'intenzione di progettare una seduta "collettiva" con tutto quello che a cavallo del '68 questo significava. L'idea di una seduta circolare perché durante le occupazioni universitarie si usava sedersi in cerchio?

P.D. Nell'aprile del 1961 ho partecipato come studente di architettura del

secondo anno alla prima occupazione del rettorato dell'università di Firenze. Dopo allora ho partecipato a tutte le occupazioni che si sono susseguite nei miei diversi anni accademici fino alla laurea. Le occupazioni di facoltà, le assemblee, le riunioni studentesche sono state momento formativo per me importante e mi hanno convinto che il lavoro di gruppo, la collegialità, sono modalità progettuali molto più positive della competitività esasperata che dominava le facoltà anche allora e ancora di più adesso. Ci sedevamo spesso a terra nelle aule occupate, in circolo, a discutere di tutto fino a notte fonda, di qui la convinzione che un divano circolare può permettere una discussione e dialogo migliore di un divano frontale. Nel nostro progetto l'innovazione tipologica più attenta ai nuovi comportamenti giovanili è stato sempre tema privilegiato nel progetto Archizoom e poi in tutto il mio progettare successivo.

E.T. I materiali da voi scelti avevano alla base per un verso una vena dichiaratamente kitsch, lontani dal mondo del "good design", contro il quale vi ribellavate, così la pelliccia leopardo del Safari ma anche la para industriale della seduta della poltrona Mies. Per un altro c'era anche una ricerca di design "democratico", lo stampaggio della vetroresina utilizzata per il Safari ben si sposa alla serializzazione del prodotto. Mi diceva però che oggi la scelta di quel tipo di materiale non la rifarebbe, mi spiega oggi qual è la sua posizione in relazione all'eco design?

P.D. Nei miei corsi di ecodesign all'ISIA di Firenze e all'ESAD di Matosinhos chiedo sempre agli studenti di non utilizzare nei progetti le materie plastiche anche se riciclabili. Il Moderno ha avuto nelle materie plastiche la rappresentazione trionfale della società del benessere e della conseguente massificazione dei consumi. Oggi nei miei corsi propongo il riuso del già prodotto, il rinnovamento e l'aggiornamento di tutto il "già prodotto" perché diventi il più tardi possibile scarto. Da questo punto di vista rieditare un prodotto fatto di fiberglass e pelliccia sintetica significa perpetuare il dominio della plastica nel progetto domestico oggi. La riedizione è certamente la messa in discussione della nevrosi del nuovo che ossessiona il marketing e ha il merito di riusare un lavoro di progetto già fatto e sperimentato, ma non riesce a risolvere la grande contraddizione del riuso di quei materiali plastici che continuano ad essere una delle fonti più gravi di inquinamento.

A meno che non si riesca a sostituire le materie plastiche di un prodotto da rieditare con quei materiali che proprio le materie plastiche avevano reso obsoleti. Un riuso del già prodotto liberato delle sue componenti plastiche sostituite da materiali degradabili non inquinanti potrebbe essere una nuova frontiera per il progetto oggi, almeno per ora difficilmente praticabile.

Franco Raggi

E.T. Nel 1979 a Città del Messico in occasione dell'ICSID (International Congress of Industrial Design) hai avuto modo di intervistare come caporedattore della rivista *Modo* sia Victor Papanek sia Gui Bonsiepe²¹. La prima cosa che vorrei chiederti è se in quel congresso una riflessione vera sulle tematiche ambientaliste era esistita, se in generale era una questione in qualche modo all'ordine del giorno.

F.R. La questione non era all'ordine del giorno ma aleggiava. Il libro di Papanek non aveva ancora avuto mi pare molte recensioni. Devo dire che nei due congressi ICSID cui partecipai: Dublino 77 e Città del Messico 79 ancora si cavalcava l'idea di un design progressista e diffuso nelle sue matrici tecnologiche metodologiche e produttive classiche, quelle di una specie di arte universale. L'idea cioè che l'industria potesse con il design colonizzare intelligentemente continenti e culture con un modello di crescita esponenziale e pervasivo era abbastanza prevalente, il problema o l'illusione era il controllarla attraverso il progetto di qualità.

L'idea che il modello di sviluppo potesse incepparsi, malgrado la crisi energetica del '74, era esorcizzata dal prevalere di modelli espansivi anche se corretti da consapevolezza nuove sulle differenze culturali con le quali il design deve confrontarsi per produrre soluzioni armoniche e non destabilizzanti. La globalizzazione non era ancora entrata nella sua fase effusiva e critica. Insomma le tematiche ambientaliste per quel che ricordo si concentravano sul nascente buco nell'Ozono e su un virtuoso programma di riduzione dell'inquinamento. Ma non erano ancora partite le economie asiatiche, Cina su tutti, che avrebbero squilibrato i parametri ambientali economici e politici del pianeta.

E.T. La stroncatura di Bonsiepe (e Maldonado) di *Design for the real world* è nota. Posto che la posizione di Papanek aveva degli elementi di ingenuità comprensibilmente attaccabili, a rileggere questi colloqui, i concetti di design endogeno (Bonsiepe) e di "tecnologia appropriata" (Papanek) non sembrano essere sostanzialmente diversi. Tra la cella per alimenti in legno di Papanek, che può essere costruita da popolazioni del terzo mondo, o il trattore con aratro in legno, invece che in metallo, perché possa essere facilmente gestito dalla popolazione cilena di allora non in grado di garantire la manutenzione della meccanica, sembra esserci consonanza quantomeno di intenti. Bonsiepe nel colloquio con te, pur ammettendo di aver rivisto il suo approccio quando si trasferisce dalla Germania all'America Latina, dichiara di aver continuato a

usare un'“impostazione razionale” al progetto. La necessità di spiegare le fasi metodologiche del progetto, è qui che sta la differenza tra i due?

In quell'occasione avevi chiesto a entrambi cosa pensavano della burocrazia, Bonsiepe favorevole, Papanek insofferente; dell'ordine e del disordine, Bonsiepe favorevole più al primo, Papanek più al secondo; a Papanek avevi chiesto se preferiva Zurigo o Città del Messico e ti aveva risposto Città del Messico, Bonsiepe ti aveva detto di voler introdurre ordine in un mondo troppo caotico ma ha sposato un'argentina e lasciato la Germania dove era nato per l'America Latina...

Alla data delle due interviste Papanek sembra strettamente concentrato sull'apporto iper funzionale del design in contesti più, ma anche meno, disagiati (il progetto dei mobili per gli uffici in Canada), Bonsiepe avrebbe voluto avere due anni di tempo e risorse per una rielaborazione critica della scuola di Ulm. Cosa ne hai dedotto allora? E se ci ripensi oggi?

F.R. Se ci ripenso oggi mi rendo conto che Papanek era un preMinimalista o preRelativista e Bonsiepe un postModernista tecnocratico. Uso forse impropriamente questi termini per sottolineare la vera differenza tra i due. La differenza tra un Design tecnologicamente autoctono, decentrato, inclusivo e relativista, quello di Papanek e un Design metodologico tecnocratico ancora fedele al modello razionalista e centralista quello di Bonsiepe. Voglio dire che a Papanek interessava più la procedura culturale facilmente trasmissibile e pratica che l'oggetto e la sua coerenza formale astratta dai contesti, mentre a Bonsiepe interessava la coerenza del metodo a partire dal rapporto di uso corretto e virtuoso di risorse in funzione degli obiettivi sociali in un quadro direi dirigitico dove metodo e teoria si applicano in modo uniforme e dall'alto ai diversi contesti. Dal basso e dall'alto sono forse le due elementari posizioni allora inconciliabili e oggi emblematiche.

NOTE E RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Celant G., Senza titolo. Argomenti e Immagini di design nn. 2-3, 1971, pp. 76-81.
- Archizoom, Vestirsi è facile, Casabella 387, 1974, pp. 43-48.
- Ornella, M. (2015). 9999. An Alternative to One-Way Architecture, plu_in, Busalla (Ge) pp. 12-17.
- Pettena, G. (1970). A Firenze grandi oggetti nel vuoto di una stanza, Domus 487, p. 32; Pettena, G. (2008). Rumble, Parigi: La Pionnière Editions.
- Pezzato, S. (2012) Ufo story. Dall'architettura radicale al design globale, Centro Luigi Pecci, pp. 43-46.
- Cfr. H. U. Obrist Intervista a Gianni Pettena in L. Cerizza (a cura di) (2020). Gianni Pettena 1966-2021, Milano: Mousse Publishing, p. 9.
- Ivi.
- Un viaggio: conversazione con Buckminster Fuller, Domus, 544, 1975 pp. 29-32; 1978, Bucky Fuller tre anni dopo, in Domus, 582, 1978, pp. 2-5.
- Conversazione tra Gianni Pettena ed Elisabetta Trinchèrini avvenuta il 13/12/2023, presso lo studio di Gianni Pettena a Fiesole.
- Rudofsky, B. (1964). An Introduction to Non-Pedigreed Architecture, New York: The Museum of Modern Art.
- Cfr. Clarke, A.J. (2021). Design Anthropology. Object Cultures in Transition, London, New York: Bloomsbury Publishing, p. 18.
- Superstudio, Design d'invenzione e design d'evasione, Domus, 475, 1969, p. 79.
- Ivi, p. 79.
- Aureli, P.V. (2016). Archizoom: autonomia della teoria contro ideologia della metropoli, in Id. Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro e contro il capitalismo, Macerata: Quodlibet, pp. 113-132.
- Archizoom, Non-stop city. Città Catena di Montaggio del Sociale. Ideologia e teoria della metropoli, Casabella, 350-351, 1970, pp. 43-52.
- Cfr. Sottsass, E. (1973). Mostra Internazionale dell'Industrial Design, in P. Giangaspro (ed.), Quindicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, Milano-Firenze, Centro Di.
- Gaon, I. (1978). Ettore Sottsass jr., Jerusalem, Israel Museum Jerusalem, Central Press, pp. 3-4.
- Masini, L.V. (1976). Non commestibile. (Perché assolutamente e del tutto 'commestibile'), in Id., Non commestibile. Alinari, Mendini, Pozzati, Sottsass, Tadini, Tovaglia, bollettino n. 3, 16 aprile 1976, CM Edizioni d'arte contemporanea, Roma, p. 2.
- Frassinelli, G.P. (2019). Architettura impropria, Genova, Sagep; Frassinelli, G.P. (2019). Design e antropologia. Riflessioni di un non addetto ai lavori, Quodlibet, Macerata.
- Cfr. Intervista di E. Trinchèrini a G.P. Frassinelli edita in Trinchèrini, E.; D'Angelo, D. (a cura di) (2020). Superstudio. Gherpe + Passiflora, Firenze: Le Monografie di Poltronova, pp. 203-216.
- Per l'intervista di Raggi a Papanek cfr. "La dura vita del giocoliere" Modo, 27, 1980, p. 14; per quella di Raggi a Bonsiepe cfr. "Il design è un processo logico", Modo, 30, 1980, p. 15.

recensione

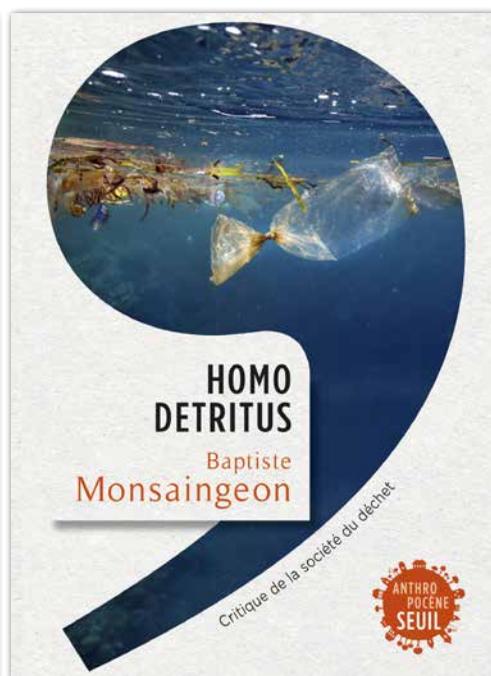
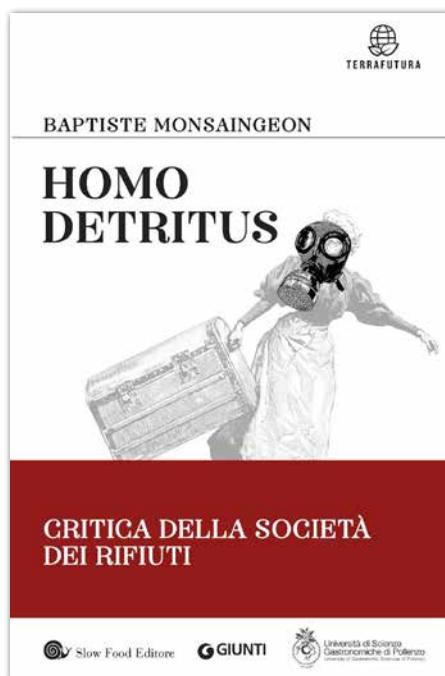
Una storia dei rifiuti come premessa a una critica sociale

DARIO SCODELLER

Università degli studi di Ferrara

scddra@unife.it

Orcid ID: 0000-0001-8711-389X



Recensione

Baptiste Monsaingeon, *Homo detritus: critica della società dei rifiuti*

Firenze-Milano: Giunti; Brà: Slow Food editore; Pollenzo: Università di scienze gastronomiche di Pollenzo, 2019, pp. 246, traduzione di Monica Miniati.

Edizione originale, Parigi: Seuil (Raccolta Antropocene), 2017

*

Quando il protagonista principale de *I Miserabili*, Jean Valjean, fugge dalla polizia attraverso l'intricata rete di maleodoranti meandri sotterranei, Victor Hugo interrompe la narrazione e dedica un centinaio di pagine alla descrizione e alla storia di quella che ritiene una delle più importanti istituzioni della città: le fognature di Parigi. Allo stesso modo in cui Hugo invitava l'"osservatore sociale" a "entrare in quelle ombre - poiché esse fanno parte del suo

laboratorio” e perché “la storia passa attraverso la fogna” - così Baptiste Monsaingeon analizza da un punto di vista sociologico il significato dei rifiuti nella società contemporanea. L’aspetto di grande interesse per noi è che, nel compiere questa analisi, Monsaingeon indaga il fenomeno nella sua evoluzione storica; approccio che permette di capire, comparativamente, come i rifiuti siano un’“invenzione recente”. Non perché non siano mai esistiti, al contrario, ma poiché essi esistono socialmente solo da quando ne è stato normalizzato l’abbandono.

Rimosso dalla coscienza civica e sociale il rifiuto ha finito progressivamente col rappresentare il lato oscuro dell’*Homo oeconomicus*, al quale si manifesta costantemente in forma di emergenza: discariche, inquinamento delle falde, problema dei termovalorizzatori, inquinamento dei mari da microplastiche, ecc. Di fronte alla complessità delle problematiche ambientali i mass media spostano continuamente il fuoco della loro attenzione su nuove tematiche emergenziali (ora il riscaldamento globale); questo genera nell’opinione pubblica l’illusione che i problemi precedenti siano risolti. Una delle questioni che le società occidentali si illudono (e ci illudono) di aver risolto con la raccolta differenziata e il riciclaggio è che non esista più un problema legato alla proliferazione dei rifiuti generata dai nostri modelli industriali di produzione, distribuzione e consumo.

Ricercatore presso IFRIS (Institut Francilien Recherche Innovation Sociétés) dell’Ile-de-France, Monsaingeon (1983) insegna all’Università di Reims Champagne Ardenne. È membro del comitato editoriale delle riviste *Socio-Anthropologie e Terrestres*. Cofondatore dell’associazione *Watch the Waste*, nel 2009 ha partecipato a una spedizione in barca a vela dedicata all’identificazione delle concentrazioni di detriti di plastica nel Nord Atlantico.

Da quell’esperienza di nove mesi sull’oceano e dalle successive ricerche, propedeutiche alla stesura della sua tesi di dottorato, il ricercatore ricava la consapevolezza dell’esistenza di un nuovo continente marino “fatto di avanzi di supermercato” (p. 7). L’indagine lo stimola a “mettersi in ascolto” di questa immensa isola che “avanza” alimentata da ciò che resta; la prospettiva storica permette di comprendere come, nata “nelle società industriali dei paesi del Nord, l’invenzione dei rifiuti si iscrive oggi in un modello di sviluppo e in una cultura industriale ormai globale.” (p. 33)

In un libro del 2005, *L’invenzione dei rifiuti urbani: Francia 1790-1970*, la storica della tecnica Sabine Barles, esperta di “metabolismo urbano”, ipotizzava che, prima del XIX secolo, la parola rifiuto avesse principalmente una connotazione tecnico-materica e non si riferisse all’abbandono, ma ad una fase in cui il residuo veniva inserito in un processo di assimilazione che coinvolgeva città e campagna, generando depositi detritici e biologici che i raccoglitori di

stracci e gli agricoltori periurbani consideravano come preziose risorse. Adottando un'analogia prospettiva storiografica (tecnica e sociale) Monsaingeon propone con *Homo detritus* un'istruttiva storia della gestione delle scorie della nostra civiltà, ricostruendo nella prima parte del suo libro come si sia evoluto, dall'Ottocento a oggi, il rapporto coi rifiuti: da una città che "digerisce" i propri scarti, alla loro tecnicizzazione e alla nascita del *waste management* nelle società industriali del secondo dopoguerra.

Presi in esame i principali provvedimenti normativi a partire dal Cinquecento, Monsaingeon sottolinea come l'attività batterica che genera decomposizione e fermentazione fosse oggetto d'attenzione e studio fin dal Seicento, perché legata alla produzione della chimica di base (urina fermentata - acido fosforico; zucchero fermentato - alcool). Inoltre, dalla decomposizione-putrefazione del sottosuolo urbano si produceva il nitrato di potassio, fondamentale ingrediente per la fabbricazione della polvere da sparo.

Nel Settecento, con l'aumento della domanda di carta, gli stracci divengono una materia prima preziosa, alimentando un'attività di raccolta che, nella Francia di metà Ottocento, dava lavoro a 100.000 persone. Medesimo discorso vale per le ossa degli animali macellati o per i liquami e gli escrementi umani.

Grazie all'opera invisibile di un sottoproletariato sfruttato e miserrimo la città metabolizza ancora per lungo tempo i propri rifiuti (compresi quelli industriali): si pensi alla grande discarica londinese descritta da Dickens in *Tempi difficili* (1854). Anche a New York la differenza tra *garbage* e *rubbish* indica il diverso destino di rifiuti organici e secchi (metallo e legno), destinati all'opera di raccolta di diverse categorie di operatori.

Nell'Ottocento, la scientificizzazione della medicina, con la nascita del concetto di igiene, le scoperte di Pasteur e il dominio della chimica, che sostituisce processi di produzione naturali con processi artificiali, portano progressivamente la borghesia urbana a privilegiare una diversa "estetica dell'olfatto", imponendo le sue pratiche igienico-sanitarie come norma universale. Ha inizio il fenomeno della rimozione dell'immondo, ovvero la deportazione fuori dalle mura urbane, lontano da occhi e narici, di tutto ciò che rappresenta scarto più o meno maleodorante.

È in questo modo che prende l'avvio, nel XX secolo, la pratica dell'accumulo e dell'abbandono dei rifiuti e il problema del loro trattamento. Le discariche selvagge, non regolamentate, producono la sindrome *Nimby* (acronimo di *Not In My Backyard*, non nel mio giardino), che individua i movimenti comunitari che

si oppongono alla concentrazione dei rifiuti in determinate località, poiché ne penalizzano la qualità ambientale e il valore residenziale. L'aumento della popolazione, l'adesione a modelli di consumo basati sull'usa e getta e sull'obsolescenza programmata dei prodotti (strategie adottate dalle industrie fin dalla fine dell'Ottocento), generano un aumento vertiginoso dello scarto. In alternativa alle discariche a cielo aperto o interrato si pratica lo stoccaggio in mare, proibito solo dalla Convenzione di Londra del 1972 e, per quanto riguarda i rifiuti tossici, solo dal 1996. L'alternativa è lo "smaltimento" tramite il fuoco degli inceneritori (quelli di prima generazione) che generano problemi per la salute più diffusi e pregnanti dei problemi che risolvono. Dopo averli seppelliti e bruciati, a partire dalla fine del XX secolo diventa imperativo riutilizzare i rifiuti. Ma la tecnicizzazione della gestione dello scarto (*waste management*), che ha la sua base nella filosofia della raccolta differenziata, genera la promessa di un'economia circolare di fatto inesistente. Infatti, il recupero è guidato da un'industria di rivalorizzazione dello scarto che ha logiche commerciali e non etico-sociali: gli scarti degli scarti (nel caso dei polimeri una frazione elevatissima), devono essere esportati in altri paesi o valorizzati per produrre energia (termovalorizzazione). La raccolta differenziata diventa allora uno strumento di greenwashing delle coscienze, in cui il cittadino si sente ecologicamente parte attiva della soluzione del problema, ma che in realtà alimenta acriticamente il modello esistente. Fatto facilmente dimostrabile con l'incremento esponenziale dei rifiuti successivo all'introduzione di tali pratiche.

Per il 'valoroso soldato dell'esercito verde', per l'ecocittadino, è possibile e moralmente accettabile comprare una bottiglia di acqua minerale perché, se getta nel modo giusto, sarà riciclata. La bottiglia, come rifiuto, avrà un futuro in un contesto del tutto tecnico: la pattumiera è l'imprescindibile anticamera della sfera tecnica. In un certo senso, 'l'ecocittadino' crea il problema che desidera risolvere. (p. 104)

Buttare via bene, infatti, sottolinea Monsaingeon, serve più a dimenticare che a risolvere il problema in corso e non mette in discussione i modelli di consumo.

Nella seconda parte del libro l'autore affronta il tema spinoso delle materie plastiche e dei rifiuti costituiti dai materiali polimerici, compresa la difficile promessa di sostenibilità delle bioplastiche. Conclude il volume un capitolo dedicato a una critica delle promesse dell'economia circolare e della filosofia *Zero waste*.

La posizione dell'autore, non troppo ottimista, riflette la sua consapevolezza

che la complessità dei fenomeni non può essere affrontata né con la sola tecnicizzazione dei processi, sempre soggetta a ragioni economiche, né con modelli utopistici (compresi quelli proposti dalle policies comunitarie), ma può partire solo da una trasformazione dei comportamenti sociali e da una messa in discussione dei sistemi produttivi.

Fatto che, però, richiederebbe una rivoluzione tecnico-umanistica.

biografie degli autori

Dario Scodeller

Dario Scodeller è professore associato e coordinatore del Corso di laurea in design presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara. Ha scritto monografie e saggi e curato numeri di riviste e convegni dedicati alla storia, alla critica e alla teoria del design. È membro dell'Associazione italiana degli storici del design di cui è stato membro del comitato direttivo. È membro della SID (Società italiana di design) e ed è vicedirettore della rivista scientifica *MD Journal* edita dal LAB MD Unife.

Dario Scodeller is an associate professor and Coordinator of the Bachelor in design at the Department of Architecture, University of Ferrara. He has written monographs and essays and edited issues of journals and conferences devoted to the history, criticism and theory of design. He is a member of the Italian Association of Design Historians, of which he has been a member of the executive board. He is a member of the SID (Italian Society of Design) and is deputy editor of the scientific journal MD Journal published by LAB MD Unife.

Eleonora Trivellin

Eleonora Trivellin, architetto e PhD, è ricercatrice in Disegno Industriale presso il Dipartimento di Architettura di Ferrara (Italia). Tra le sue linee di ricerca più attive ci sono progetti che applicano i principi dell'Impresa 4.0 coniugando la produzione tradizionale con i dispositivi digitali con particolare attenzione agli eventi sostenibili, la valorizzazione dei territori e alle produzioni artigianali locali e alle imprese sociali. Nella sua ricerca dipartimentale ingloba le sue competenze nello studio delle tecniche e dei materiali, con riferimento in particolare al design tessile. È tra i fondatori del laboratorio congiunto Communication Design for Sustainability. Ha partecipato a numerosi progetti finanziati con fondi europei, è relatrice a convegni internazionali e pubblica i suoi contributi su riviste scientifiche e di classe A.

Eleonora Trivellin, architect and PhD, is a researcher in Industrial Design at the Department of Architecture of Ferrara (Italy). Among her most active lines of research there are projects that apply the principles of Enterprise 4.0 by combining traditional production with digital devices with particular attention to sustainable events, the valorization of territories and local artisanal productions and social enterprises. In her departmental research he incorporates her skills in the study of techniques and materials, with particular reference to textile design. You are one of the founders of the joint laboratory Communication Design for Sustainability. She has participated in numerous projects financed with European funds, is a speaker at international conferences and publishes her contributions in scientific and class A journals.

Pier Paolo Peruccio

Storico del design, PhD, è professore ordinario in design presso il Politecnico di Torino dove insegna Storia del Pensiero Sistemico, Storia del Design e Teoria e storia del design sistemico. È Direttore del Centro Sydere (Systemic Design Research and Education) presso l'ateneo torinese. È membro del CdA dell'organizzazione internazionale World Design Organization (ICSID/WDO) e della Fondazione Aurelio Peccei. È membro del Comitato Scientifico della Fondazione PLART e dell'Inspiration Board del Laboratorio di Sostenibilità ed Economia Circolare presso l'Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo. Svolge ricerca nell'ambito della storia del design, della sostenibilità ambientale e della cultura d'impresa. Pier Paolo è un progettista-storico, con un approccio al design collegato alla storia intesa non solo come disciplina orientata alla lettura delle fonti, ma come mezzo per poter traguardare l'innovazione e il futuro con strumenti più efficaci e maggior consapevolezza. Co-direttore di collane di libri per gli editori Electa e Allemandi, ha curato l'edizione italiana di *In The Bubble* di John Thackara (2008) e il volume *Storia Hic et nunc. La formazione dello storico del design in Italia e all'estero* (con Dario Russo, 2015). È autore del volume *Carlo Mollino Designs* (con Laura Milan, 2020), *Storie e cronache del design* (con Elena Formia, 2012) e *La ricostruzione domestica* (2005). Ha tenuto corsi e workshop in Europa, USA, America Latina e Asia.

Architect, PhD in History of Contemporary Architecture and Town-Planning. He is Full Professor of Design at the Politecnico di Torino (Italy) where he teaches Design History, Systemic Thinking and Theory and History of Systemic Design. Director of the SYDERE (Systemic Design Research and Education) Center at Politecnico di Torino. The center acts as a multidisciplinary platform. It gathers experts from different fields to generate interdisciplinary break-through in systemic design research and education www.sydere.polito.it Member of the Board of Directors of several organizations: - ICSID/WDO (World Design Organization) based in Montreal (Canada), - SID (Italian Scientific Society of Design) at IUAV, Venice (Italy), - PLART Foundation, Napoli (Italy) - Aurelio Peccei Foundation, Rome (Italy) - Laboratory of Sustainability and Circular Economy at the University of Gastronomic Sciences in Pollenzo (Italy). Visiting Profes-

sors at Tongji University, Shanghai (China), University of Utah, Salt Lake City (USA), ECAM Lyon (France), Catholica de Pereira (Colombia). He has taught courses and workshops in Europe, USA, Latin America and Asia. He is author of more than 150 articles and books on industrial and visual design. He is currently on the editorial board of high ranked journals including MD Journal and Agathon. He is the curator of several exhibitions, among them - Design Piemonte, Seoul (South Korea), 2005 - Olivetti Makes at Palacio de Bellas Artes from 11/10/18 to 13/01/19, Ciudad de Mexico.

Elena Formia

Elena Formia (Ph.D.) è Professore Ordinario presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, presso cui è Coordinatrice del Corso di Laurea in Design del Prodotto Industriale e del Corso di Laurea Magistrale in Advanced Design. Dal 2015 fa parte dell'Advanced Design Unit indagando, nello specifico, la relazione tra pratiche di progetto e futuri in una dimensione storica e culturale. Ha pubblicato articoli su riviste internazionali come *Journal of Design History*, *Strategic Design Research Journal*, *diid - Disegno Industriale Industrial Design*, ed è autrice dei volumi *Storie e cronache del design* (Allemandi, 2012, con Pier Paolo Peruccio), *Storie di futuri e design. Anticipazione e sostenibilità nella cultura italiana del progetto* (Maggioli, 2017), *Design e Mutazioni. Processi per la trasformazione continua della città* (BUP, 2021, con Valentina Gianfrate ed Elena Vai).

Elena Formia (Ph.D.) is Full Professor in Design at the Department of Architecture of the Alma Mater Studiorum - University of Bologna, where she is Director of First Cycle Degree in Industrial Design and the Second Cycle Degree in Advanced Design. Her main research topics are advanced design and future-focused processes, design education and the relationship between design sciences and humanistic knowledge. Within this context, she is also investigating, in a historical perspective, how ideas of futures were embedded in artefacts and/or in design projects. Her publications include articles in the Journal of Design History, Strategic Design Research Journal, diid - Disegno Industriale Industrial Design, and the books Storie e cronache del design (Allemandi, 2012, with Pier Paolo Peruccio), Storie di futuri e design. Anticipazione e sostenibilità nella cultura italiana del progetto (Maggioli, 2017) and Design e Mutazioni. Processi per la trasformazione continua della città (BUP, 2021, with Valentina Gianfrate and Elena Vai).

Elena Dellapiana

Architetto, PhD, è professoressa ordinaria di Storia dell'architettura e del design presso il Dipartimento di Architettura & Design del Politecnico di Torino. Studiosa di storia dell'architettura, della città e del design del XIX e XX secolo. È tra gli autori della *Storia dell'architettura italiana: L'Ottocento*, a cura di A. Restucci (Milano: Electa, 2005); *Made in Italy. Rethinking a Century of Italian Design*, a cura di K. Fallan & G. Lees-Maffei (London: Bloomsbury, 2013); *Curating Fascism*, a cura di R. Bedarida & S. Hecker (London: Bloomsbury 2022). Tra le sue pubblicazioni: *Il design della ceramica in Italia 1850-2000* (Milano: Electa, 2010), *Il design degli architetti italiani 1920-2000*, con F. Bulegato (Milano: Electa, 2014), *Una storia dell'architettura contemporanea*, con G. Montanari (Torino: Utet, 2015-2020). Recentemente ha curato *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre*, con M.B. Failla e F. Varallo (Genova: Sagep, 2020) e *Bruno Zevi. History, Criticism and Architecture after WWI*, con M. Cassani Simonetti (Milano: Franco Angeli, 2021); il suo ultimo libro è *Il Design e l'invenzione del Made in Italy*, (Torino: Einaudi, 2022). È la presidente del "Torino Urban Lab", la fondatrice e coordinatrice del "Centro Studi sulla storia del design in Piemonte e direttrice (con Giampiero Bosoni e Jeffrey Schnapp) della rivista *AIS/Design Journal*.

Architect, PhD, is Full Professor of Architecture and Design History in the Department of Architecture & Design at the Politecnico di Torino (Italy). She is a scholar of architecture, town and design history of the nineteenth and twentieth century. She is one of the authors of Storia dell'architettura italiana: L'Ottocento, ed. A. Restucci (Milan: Electa, 2005); Made in Italy. Rethinking a Century of Italian Design eds. K. Fallan and G. Lees-Maffei (London: Bloomsbury, 2013); Curating Fascism, eds. R. Bedarida & S. Hecker (London: Bloomsbury 2022). Among her publications: The design della ceramica in Italia 1850-2000 (Milan: Electa, 2010), The design degli architetti italiani 1920-2000, with F. Bulegato (Milan: Electa, 2014), Una storia dell'architettura contemporanea, with G. Montanari (Torino: Utet, 2015-2020). She recently edited Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre, with M.B. Failla and F. Varallo (Genova: Sagep, 2020) and Bruno Zevi. History, Criticism and Architecture after WWI, with M. Cassani Simonetti (Milano: Franco Angeli, 2021); her latest book is Il Design e l'invenzione del Made in Italy, (Torino: Einaudi, 2022). She is the president of "Torino Urban Lab", the founder and coordinator of the "Centro Studi sulla storia del design in Piemonte" and director (with Giampiero Bosoni and Jeffrey Schnapp) of the magazine AIS/Design Journal.

Ramon Rispoli

Dottore di ricerca in storia dell'architettura e dell'urbanistica al Politecnico di Torino, attualmente è professore associato (s.s.d. ICAR/13) presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, e docente del Master Universitario in Ricerca e Sperimentazione in Design presso BAU Centro Universitario de Artes y Diseño de Barcelona. Le sue ricerche recenti riguardano principalmente la teoria dell'architettura e del design, con particolare interesse per le loro dimensioni estetiche e politiche. È autore di due monografie, di saggi in volumi collettivi e di articoli pubblicati su riviste di settore. Ha preso parte come relatore a numerose conferenze e seminari internazionali; è stato visiting professor presso l'Universidad Autónoma de Aguascalientes e presso l'Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, e ha realizzato soggiorni di ricerca in istituzioni come il Getty Research Institute (Los Angeles) e il Centre Canadien d'Architecture (Montréal). Dal 2022 è membro del board editoriale della rivista *AIS/Design Journal*.

PhD in history of architecture and urbanism at the Politecnico di Torino. He is currently associate professor at the Department of Architecture of the University of Naples Federico II (Italy), while also teaching in the Master's degree in Design Research and Experimentation at BAU College of Arts & Design Barcelona. His research interests focus on theory of contemporary architecture and design, with particular interest in their aesthetic and political dimensions. He authored two monographies, as well as articles and essays published in academic journals and edited books. He took part in several international conferences and seminars; he was visiting professor at Universidad Autónoma de Aguascalientes and Universidad Autónoma de Ciudad Juárez and was awarded with research fellowships in institutions such as the Canadian Centre for Architecture (Montréal) and the Getty Research Institute (Los Angeles). Since 2022 he has been a member of the editorial board of AIS/Design Journal.

Pierfrancesco Califano

Pierfrancesco Califano è dottorando in Scienze del Design presso l'Università Iuav di Venezia, dove si occupa di metodologie del design. È stato consulente scientifico per il riordino e la valorizzazione del Fondo Tomás Maldonado, presso la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli di Milano. Ha contribuito alla nuova edizione italiana del libro di Maldonado, *La speranza progettuale. Ambiente e società* (Feltrinelli, 2022), con una *Storia editoriale*. Ha curato il volume *Exploring Tomás Maldonado* (Fondazione G. Feltrinelli, 2022), che raccoglie i risultati del corso dottorale intersele *L'eredità di Tomás Maldonado*, promosso dal Politecnico di Milano e curato da L. Guerrini e R. Riccini. Il suo saggio *Cose reali e non fantasmi* compare nel volume collettivo *Tomás Maldonado e la sfida della trasversalità* (Fondazione G. Feltrinelli, 2022), pubblicato per il centenario della nascita dell'intellettuale italo-argentino.

Pierfrancesco Califano is PhD student in Design Sciences at the Iuav University of Venice, where he works on design methodologies. He was a scientific consultant for the reorganisation and valorisation of the Tomás Maldonado Archive at the Giangiacomo Feltrinelli Foundation in Milan. He contributed to the new Italian edition of Maldonado's book, La speranza progettuale. Ambiente e società (Feltrinelli, 2022), with an Editorial History. He edited the volume Exploring Tomás Maldonado (Fondazione G. Feltrinelli, 2022), which collects the results of the doctoral course The Legacy of Tomás Maldonado, promoted by the Politecnico di Milano and edited by L. Guerrini and R. Riccini. His essay Cose reali e non fantasmi appears in the collective volume Tomás Maldonado e la sfida della trasversalità (Fondazione G. Feltrinelli, 2022), published for the centenary of the Italian-Argentine intellectual's birth.

Elisabetta Trincerini

Elisabetta Trincerini si occupa di cultura del progetto e delle relazioni tra produzione artistica e habitus culturale, presso l'Università di Ferrara è docente incaricato per gli insegnamenti di *Teoria e critica del design* e *Storia del design*. Dal 2017 è responsabile dell'Archivio storico del Centro Studi Poltronova per il Design, delle attività editoriali, espositive e culturali ad esso connesse. Dal novembre 2021 è membro del consiglio direttivo dell'Associazione Italiana Storici del Design.

Elisabetta Trincerini specializes in project culture and the relationships between artistic production and cultural habitus. At the University of Ferrara, she is an adjunct professor teaching Theory and Criticism of Design and History of Design. Since 2017, she has been responsible for the Historical Archive of the Centro Studi Poltronova per il Design, as well as its related editorial, exhibition, and cultural activities. Since November 2021, she has been a member of the board of the Associazione Italiana Storici del Design.

Marinella Ferrara

Architetto, Dottore di Ricerca in design, Professore Associato di Disegno Industriale al Politecnico di Milano, dove insegna Design del Prodotto e Storia del Design e della Tecnica per la Scuola del Design. Responsabile di MADEC, il Centro di Cultura di Material Design del Dipartimento di Design, i suoi campi di competenza includono il rapporto tra design e materiali nella storia e nella contemporaneità, la ricerca sui materiali circolari, biobased, intelligenti, gli approcci di Design-driven Material Innovation nonché il Making and Crafting. È direttore della rivista scientifica online PAD (padjournal.net) e membro dell'Osservatorio Permanente del Design ADI.

Architect, PhD in design, Associate Professor of Industrial Design at the Politecnico di Milano, where she teaches Product Design and History of Design and Technology for the School of Design. Head of MADEC, the Material Design Culture Center of the Design Department, her fields of expertise include the relationship between design and materials in history and contemporaneity, the research on circular, biobased and smart materials, Design-driven Material approaches Innovation as well as Making and Crafting. He is the director of the online scientific journal PAD (padjournal.net) and an ADI Permanent Design Observatory member.

Beatrice Bianco

Laureata in Archeologia e Storia Antica all'Ecole Pratique des Hautes Etudes di Parigi, ha sempre esplorato la cultura materiale sia del passato che del presente. Dal 2011 lavora per importanti realtà nel campo del Collectible Design, in Italia e all'estero. Nel 2015 fonda e dirige la Camp Design Gallery a Milano fino al 2021, sostenendo nuove prospettive del design contemporaneo. Ha collaborato come assistente alla curatela con Maria Cristina Didero. Collabora come ricercatrice indipendente, assegnista, docente e coordinatrice didattica con professori e dottorandi del Politecnico di Milano e POLI.design.

Graduated in Archaeology and Ancient History at the Ecole Pratique des Hautes Etudes in Paris, she always explored the material culture both in the past and in the present days. Since 2011 she works for important realities in the Collectible Design field, in Italy and abroad. In 2015 she founds and directs Camp Design Gallery in Milan until 2021, supporting new perspectives of contemporary design. She has worked as assistant curator with Design curator Maria Cristina Didero. She collaborates as independent researcher, teaching fellow, lecturer and didactic coordinator with professors and PhD students of Politecnico di Milano and POLI.design

Michele Galluzzo

Michele Galluzzo è un graphic designer e un ricercatore. Dopo una laurea in Scienze della comunicazione presso l'Università del Salento e un master presso l'ISIA di Urbino, nel 2018 ha completato il dottorato in Scienze del Design presso lo IUAV di Venezia. Dal 2014 al 2017 è stato assistente di ricerca e graphic designer presso l'Archivio Storico del Progetto Grafico AIAP di Milano. Dal 2018 è parte della redazione della rivista internazionale di grafica *Progetto Grafico*. Dall'autunno 2019 cura il progetto [@logo_irl](https://www.instagram.com/logo_irl), indagando la storia sociale dei loghi, e nel 2020 ha fondato - insieme a Franziska Weitgruber - il duo di design / ricerca *Fantasia Type*. Dal 2020 al 2023 è RTD presso la Facoltà di Design e Arti della Libera Università di Bolzano. È attualmente docente a contratto presso l'Accademia Abadir di Catania, lo IUAV di Venezia e la Raffles di Milano.

Michele Galluzzo is a graphic designer and researcher. After a bachelor's degree in Communication Sciences at the University of Salento and a master's degree at the ISIA of Urbino, in 2018 he completed his PhD in Design Sciences at the IUAV of Venice. From 2014 to 2017 he was a research assistant and graphic designer at the AIAP Graphic Design Historical Archive in Milan. Since 2018 he has been part of the editorial staff of the international graphic design magazine Progetto Grafico. Since autumn 2019 he has been curating the project @logo_irl, investigating the social history of logos, and in 2020 he founded - together with Franziska Weitgruber - the design/research duo Fantasia Type. From 2020 to 2023 he is RTD at the Faculty of Design and Art at the Free University of Bozen/Bolzano. He is currently an adjunct lecturer at the Accademia Abadir in Catania, the IUAV in Venice and Raffles in Milan.

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

Rivista online, a libero
accesso e peer-reviewed
dell'Associazione Italiana
degli Storici del Design
(AIS/Design)

VOL. 10 / N. 19
DICEMBRE 2023

DESIGN E LIMITI
a cura di Dario Scodeller e
Eleonora Trivellin

ISSN
2281-7603
