

L'oggetto Misterioso. L'invenzione e la storia del design

Editoriale

ELENA DELLAPIANA

Politecnico di Torino

La storia del design (nella sua vasta accezione etimologica) ha avuto – e continua ad avere – una oggettiva difficoltà di stabilizzazione disciplinare che riguarda sia le oscillazioni – anche importanti – della cronologia dell'oggetto di studio, che variano dalla secca periodizzazione legata alla Rivoluzione industriale, agli arretramenti settoriali (la stampa a caratteri mobili), fino alle più recenti proposte di globalizzazione temporale e geografica (Victor Margolin, *World History of Design*, 2015), sia le competenze e i saperi coinvolti nel processo di scelta e analisi delle fonti e nella restituzione di una visione storiografica.

In estrema sintesi, gli oggetti, i sistemi di oggetti, il loro progetto, i loro processi produttivi e le loro forme e modi di comunicazione sono stati studiati da archeologi, antropologi, etnoantropologi, filosofi, storici, semiologi, storici dell'arte, della tecnologia, dell'industria e della cultura materiale, con approcci anche distanti dal "mestiere di storico", fino a quando non hanno incontrato, in momenti diversi a seconda del contesto culturale e geografico, la storia del progetto – architettonico – e sono diventati parte di un complesso quadro di modernità, focalizzato, in origine, prevalentemente intorno alla casa e alla dimensione domestica, oltre a mantenere la loro funzione di "fossile guida" per le altre discipline. Anche a valle di una nuova riconoscibilità, tuttavia, il design è rimasto in secondo piano nel flusso storico, funzionale a episodi di sincretismo, alle attività di particolari autori, o esaurientemente sviscerato ma isolato da una più ampia storia del progetto.

I tentativi – non abbondantissimi – di formulare bilanci sulla storia e storiografia del design hanno teso a normalizzare il suo racconto a partire dai "classici" Pevsner e Giedion, oppure a far convergere, in opere collettanee, molti punti di vista diversi, non tanto per formazione (essenzialmente storici del progetto e progettisti praticanti), quanto per obbiettivi che spaziano dalla storiografia *tout-court* alla critica e alla teoria.

L'approccio critico di stampo anglosassone – forse il più significativo per precocità di definizione disciplinare e numerosità di prodotti editoriali e dunque utile termine di confronto - vede generalmente contributi variegati che affrontano la *Design Literature* o, come nel caso di Victor Margolin, uno dei più prolifici e influenti studiosi in questo campo, il *Design Discourse*. Qui, la sovrapposizione, contaminazione e sfumatura tra storia, teoria e critica, oltre che tra diverse provenienze disciplinari dei suoi interpreti, rappresenta una costante, leggibile in quasi tutti gli episodi di dibattito degli ultimi trent'anni. Tanto per citarne alcuni, il primo Convegno Internazionale di Studi Storici sul Design, tenutosi nel 1991 a Milano, ha visto la partecipazione di progettisti-teorici e storici puri, dell'arte e dell'architettura.

Un approccio simile, con risultati diversi perché mirato a costruire l'identità disciplinare – storica –, si trova nelle raccolte di testi scelti dagli studiosi più "preoccupati" dall'urgenza di definire il proprio statuto. Si tratta di antologie di brani e autori ritenuti utili a comprendere il processo storico, economico, formale, produttivo, comunicativo e via discorrendo, che ha portato alla "nascita" del progetto di prodotto e alle relative genealogie: Adam Smith, Karl Marx, ma anche William Morris, Gottfried Semper, Adolf Loos, Henry van de Velde, Walter Gropius e via via Robert Venturi, R. Buckminster Fuller, Jean Baudrillard, Victor Papanek e altri, tutti autori che rappresentano le tessere per la composizione di un quadro complesso, multilivello e caratterizzato dalla necessità di continui e circolari salti di scala. E non tutte le aree culturali presentano un codice condiviso. Il versante francese, ad esempio, costituisce un caso a sé in quanto prosegue a tutt'oggi la tradizione inaugurata dai sociologi-filosofi-semiologi intorno all'École des hautes études en sciences sociales o all'École de Nanterre: da Barthes a Baudrillard a Bourdieu, dove la storia intesa in senso strettamente disciplinare fatica a trovare uno spazio.

Un interessante, stimolante, quanto disorientante "effetto dissolvenza" che a rileggerne le testimonianze non può non far pensare a un collegamento quasi speculare tra la disciplina – il design– e la sua storia, tra l'oggetto e il suo doppio: a una continua trasformazione nel senso dell'ampliamento dei confini del ruolo del design e del designer, divenuto così immateriale da permetterci/spingerci a parlare di *design thinking*, corrisponde una altrettanto ipertrofica moltiplicazione di storie o para-storie in un gioco di specchi, motivata non solo dai moltissimi specialismi, ma anche dal coinvolgimento continuo, arricchente quanto straniante, di studiosi delle più varie provenienze.

Dal punto di vista della storia – e degli storici – dell'architettura, il racconto della storia del design – industriale – sembra nascere dalla sua capacità di rappresentare un'idea di progresso, quella del passaggio dall'artigianalità elitaria

delle *Werkstätte* alla democraticità della produzione automatizzata per tutti, a costo di non poche forzature narrative, come ben testimonia la ricerca di Robin Schuldenfrei recensita in questo numero di *Studi e Ricerche*. Gli oggetti, che siano destinati allo spazio domestico, al trasporto o all'abbigliamento, portano una capacità intrinseca di trasmettere idee e trasformazioni in atto o in progetto, e fanno infatti capolino in molte storie dell'architettura contemporanea "delle origini" con un ruolo "transizionale" che porta dai cambiamenti sociali a quelli ideologici, alla produzione, ai significati e, infine all'architettura (si pensi ai casi delle Arts & Crafts, dell'Art Nouveau, della Chicago School via via fino alle avanguardie storiche e post-avanguardie).

Dalla pubblicazione dei *Pioneers* di Pevsner (1936) in poi, e in alcuni casi anche prima, i due aspetti del progetto – architettura e oggetti – sono stati alternativamente campo e motivo di riunioni e fratture, a seconda della tesi portata dai loro lettori-interpreti e del modo di intendere il termine design, nel suo senso originario, vale a dire progettazione, o legato ad altre categorie di lettura: ideologia, mercato, comunicazione, financo moda.

La fascinosa affermazione "if you study the chair you redescover the world", ad esempio, è coniata da un progettista, John J. Waldheim, autore insieme a Edgar Bartolucci della fortunatissima, economica e ergonomica *Barwa Lounge Chair* (1947, *Revolution in relax*, fu lo slogan pubblicitario). La sequenza storica individuata da Waldheim per illustrare il proprio progetto, secondo una sperimentata pratica di costruzione di genealogie quasi biologiche guidate con lo scopo di dimostrare una vasariana "bella maniera moderna" (i cui capostipiti sono da riconoscersi in Pevsner, appunto, Giedion e altri), offre un ulteriore spunto che risiede proprio nell'approccio *pars pro toto*, funzionale alla creatura dell'autore, certo, ma interessante per riallacciare la storia di un singolo oggetto d'uso comunissimo e universale a quella più generale e complessa del progetto di manufatti, del loro uso nel quadro di sistemi economici e sociali di segno diverso e, per alcuni interpreti, anche dell'architettura che li contiene e compenetra. Che storicamente le due dimensioni scalari siano intimamente legate, quando non corrispondenti, è poi un'altra constatazione che proprio seguire il filo rosso della sedia dimostra ampiamente. È un'evidenza mostrata fin dai primi numeri della rivista del Bauhaus in cui la sequenza di sedie di Breuer è metafora del progresso non solo formale (dal folk, al Neoplasticismo, al Razionalismo alla sottrazione della forma) e tecnologico (dalla falegnameria artistica, alla serie, all'industrializzazione, alla pura fantascienza) ma anche ideologico, dove alla smaterializzazione dell'oggetto sedia corrisponde una cessazione dei bisogni: il

commento di Moholy-Nagy all'albero genealogico-"sediologico" (*Bauhaus 1, 1926*) recita: "va sempre meglio ogni anno. Alla fine ti siedi su una colonna d'aria elastica".

Anche in seguito, in tempi in cui la storia del design è ancora a uno stadio larvale, tutta interna a quella delle arti applicate e decorative o compare in modo puntuale e strumentale in quelle dell'architettura, proprio il prodotto seriale, industrializzato o meno, per l'abitare o il trasporto, diventa, paradossalmente, un termometro per misurare la salute del progetto "alto", architettonico e urbano, interpretando il ruolo della parte per il tutto.

Reyner Banham alimenta la propria vena polemica proprio con questa figura retorica che si presenta, incidentalmente, anche come occasione di studio. Nel 1957 ("Ungrab that Gondola", *The Architect's Journal*, n.126), le auto italiane, gli interni dei caffè, insieme a fenomeni di costume come il divismo sono messi, da Banham, sullo stesso piano dell'architettura, dei maestri della filosofia, delle mostre, per stigmatizzare la perdita di carattere del mondo progettuale italiano, nonché il suo allontanamento dai principi del Movimento Moderno. Dieci anni dopo, in piena contestazione, egli utilizza ancora l'arredo, per condannare l'onda di "furniturization" – e del mercato che ne consegue – che tradisce l'idea della smaterializzazione degli oggetti che l'ideologia del moderno pareva promettere ("Chairs as Art", *The new society*, 20 Aprile 1967).

Per quanto riguarda il panorama italiano, Victor Margolin afferma "No country has generated more discussion and writing about design than Italy, nor has any nation forged such a close alliance between designers, industry, critics, theorists and the public". Al di là della veridicità attuale di questa affermazione, conseguenza tra l'altro del successo planetario del "Made in Italy" allo scorcio degli anni Novanta del secolo scorso, la situazione italiana offre un esempio di sperimentazione in vitro sui rapporti tra discipline per la definizione di un campo di indagine specifico su un "oggetto misterioso" in quanto sfuggibile e mutevole nella sua stessa accezione. "Oggetto misterioso" è una formula da usato sicuro. È infatti il titolo del testo-postfazione firmato da Enrico Castelnuovo, Jaques Gubler e Dario Matteoni alla ponderosa *Storia del disegno industriale* edita da Electa tra il 1989 e il 1991, secondo uno schema enciclopedico ancora tardivamente enaudiano, di sovrapposizioni e relazioni tra sequenze diacroniche e innesti tematici. Come è noto, si tratta di un'opera che ha contribuito a definire un gruppo di studiosi che hanno collaborato – come un decennio prima aveva fatto *Il disegno del prodotto industriale 1860-1980* di Vittorio Gregotti per il settore del prodotto italiano – a configurare una comunità scientifica che, forte degli interventi fioriti dagli anni sessanta e settanta proposti da personag-

gi come Renato De Fusco, Paolo Fossati, Ferdinando Bologna, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, ha portato a tratteggiare la storia del design come un insieme di molte storie dotate di operatori logici e interpretativi anche molto diversi tra loro, di fonti differenziate e multifaccettate, affrontate a seconda dei casi e delle circostanze da storici dell'arte (come è il caso di Castelnuovo, Argan, Bologna, Fossati) da storici dell'architettura (De Fusco, Gubler, Matteoni) o da progettisti (Gregotti, Branzi e altri). Gli autori del saggio sottolineano la complessità del soggetto "disegno industriale" nel quale vanno riconosciuti tratti che si sommano a quelli propri delle modalità di indagine delle discipline sorelle, o ne variano le sfumature (forma, tecnica, significato, committenza, circolazione, ricaduta sociale, fortuna critica, militanza e così via) e, aspetto fondamentale, ne propongono l'interrelazione con lo sfuggente concetto di "vita quotidiana", riconducendone i fili alla trama della storia sociale dell'arte.

Si tratta di una tappa decisiva nella definizione della disciplina che, non a caso, si confronterà per interrogarsi su specificità e specialismi, scopi, diffusioni e statuti, anche in virtù delle trasformazioni dell'offerta accademica che vede sempre più numerosi i corsi di laurea dedicati al design e dunque l'esigenza, secondo il consolidato modello giovannoniano, di affiancare alle specificità tecniche del progetto, anche il suo quadro di riferimento storico-critico.

Il vero punto fermo è, però, sicuramente, la *Storia del design* di Renato de Fusco, pubblicata nel 1985, mai superata in termini di vendite e diffusione tra studenti, addetti ai lavori o semplici appassionati. La forza e la fortuna della *Storia* di De Fusco risiedono da una parte nelle operazioni di sintesi che sottendono le narrazioni (pochi oggetti per illustrare fasi chiaramente identificate e riconoscibili dai lettori), dall'altra, e più importante dal punto di vista del raggruppamento degli storici dell'architettura, nella visione olistica portata avanti dallo storico napoletano che impiega per il design esattamente lo stesso sistema interpretativo sperimentato per l'architettura (1974) e per l'arte (1983) contemporanee. La sperimentazione/applicazione di De Fusco di diversi livelli di indagine e di narrazione, oltre ad essere uno dei risultati della breve ma influente stagione semiotico-strutturalista, costituisce un riflesso della cultura progettuale italiana dove la continuità della presenza di temi "circolari" sia nella critica sia nell'attività dei progettisti sui diversi fronti dell'architettura e del prodotto (non solo di arredo) sono cosa nota. Forse anche in conseguenza di ciò si erano già verificati occasionali sconfinamenti nei modi investigativi e narrativi della storia dell'architettura contemporanea, che hanno visto l'inserimento di microstorie di arredi, oggetti e prodotti usati strumentalmente – e metonimicamente – nel quadro della storia generale e che hanno permesso una efficacia comunicativa vincente. Un esem-

pio clamoroso è quello di un “campione” della visione architettonico-centrica come Bruno Zevi, che nella prima edizione della sua *Storia dell'architettura moderna* (1950), aveva inserito una tavola sinottica con le immagini di ventisette sedute (dall'anonima Windsor Chair fino alla sedia elastica di Tatlin), intitolandola “storia miniaturizzata dell'architettura moderna”.

A valle di tutte queste considerazioni, che certo non esauriscono l'argomento, gli articoli ospitati nel numero attuale di *Studi e Ricerche* vogliono, nel loro insieme, essere esempio e spunto per i moltissimi possibili sviluppi di storie e storia del design che si incrociano con quelle frequentate dagli storici dell'architettura e si compongono di contributi di studiosi di provenienze diverse, sollecitati a riflettere sui momenti di sovrapposizione e contaminazione tra i due ambiti liminari. Seguire fili che vedono la sovrapposizione di ruoli – architetti e designer – nella fase più “internazionale” del progetto italiano, minoritariamente allineata all'ortodossia modernista, dove i salti di scala sono sostanziali e la coincidenza dei ruoli indispensabile, porta agli *ensembles* di Alberto Sartoris (Gavello). La mostra sulla Nuova Arte Italiana che si è tenuta a Stoccolma nel 1953 (Prencipe) permette di evidenziare come la ricerca di identità e della sua comunicazione che nel dopoguerra caratterizza la “costruzione” del Made in Italy, pieghi la cultura progettuale di matrice architettonica al design – perlopiù di interni – e alla produzione artigianale di qualità – progettata – in via quasi esclusiva, promuovendo e raccontando la parte per il tutto anche per la maggiore facilità di trasmettere e mostrare, nonché di sensibilizzare anche finanziariamente, gli enti pubblici, le associazioni di categoria, la carta stampata.

E ancora comunicazione e circolarità, all'interno di un modo progettuale “unitario a tutti i livelli”, identificano l'episodio del numero che “Edilizia Moderna” dedica al design nel 1964 (Savorra), in cui il redattore e curatore Gregotti arriva a suggerire, icasticamente, che il progetto dell'architettura e della città possano essere risolti dai designer, dando comunque per scontata l'interpretazione del design come esercizio di controllo formale sull'ambiente, privo di partizioni disciplinari interne. Una definizione che sta alla base del processo di ricerca metodologica che aveva permeato a partire dagli anni cinquanta il dibattito sul Design Process negli Stati Uniti (Scodeller), con il contributo degli *émigrés* e con molte successive influenze in Europa: una fase della ricerca di un metodo progettuale diretto sia alla professione, sia all'insegnamento e alla comunicazione. Il dibattito, e la circolarità dei temi veicolati, pongono l'attenzione su collegamenti “transatlantici” ancora poco esplorati dalla nostra storia del progetto, stabilmente ancorata sulla propria sponda dell'oceano, ma che riservano più di una sorpresa.

Da oltreoceano provengono infine caso studio e autore (Mekinda) che in una narrazione autobiografica segue un percorso, che tocca anche chi scrive, che dall'architettura della sontuosa epoca dei grattacieli Decò di Chicago, viene deviato verso la decorazione e il design non tanto e non solo per completezza dell'affresco, ma per arrivare a una più profonda comprensione dell'intero fenomeno, interpretando l'asserto di Ernesto Nathan Rogers – il più recente degli argomenti di studio dell'autore – “dal cucchiaino alla città”, in senso non lineare e come occasione di esplorare le reciproche e multidirezionali influenze di una scala progettuale e produttiva sull'altra e viceversa. Le strade che si aprono sono molte e promettenti. Chi debba occuparsi della storia del design, è questione accademica, certo di un qualche interesse in questa sede, ma sul perché, non dovrebbero esserci dubbi.