

Milano 1964. Vittorio Gregotti, Umberto Eco e la storiografia del design come "opera aperta"

MASSIMILIANO SAVORRA

Università degli Studi del Molise

⁽¹⁾ Cfr. Vittorio Gregotti, "Problemi del design", *Edilizia Moderna*, 85 (1964), 1. Il fascicolo della rivista (da qui in avanti *EM*) non riporta alcuna data di pubblicazione, né di stampa. Vittorio Gregotti ci ha confermato che la rivista fu elaborata nel corso del 1964 ed edita alla fine dell'anno, come del resto è possibile desumere anche dalla lettura degli articoli. Desidero ringraziare l'architetto per la lunga conversazione (Milano, 12 luglio 2018). L'archivio dello studio Gregotti Associati è stato donato nel 2013 al CASVA di Milano. Cfr. Maria Teresa Feraboli (a cura di), *Umanesimo contemporaneo. Gli archivi di Gregotti-Meneghetti-Stoppino e della Gregotti Associati conservati presso il CASVA* (Milano, i Quaderni del CASVA 16-Comune di Milano, 2016); ringrazio Maria Teresa Feraboli, per avermi fornito alcune informazioni sull'archivio Gregotti. Per la consultazione del Fondo Michele Provinciali presso AIAP-CDPG, Biblioteca e Archivio del Progetto Grafico del Centro di Documentazione sul Progetto Grafico (Milano) ringrazio Lorenzo Grazzani responsabile archivio e ricerche. Sono inoltre grato a Emilio Battisti, per la sua preziosa testimonianza e per aver risposto alle mie tante domande. Un ringraziamento va infine a Elena Dellapiana, per il costante dialogo scientifico e per avermi invitato a riflettere su alcuni temi riguardanti il rapporto Storia-Design.

⁽²⁾ Al I convegno internazionale di studi storici sul design, tenutosi a Milano nel 1991, si affermò che, fino alla pubblicazione dei noti libri di Vittorio Gregotti, di Enzo Frateili, di Renato De Fusco e di Enrico Castelnuovo, editi nei primi anni ottanta, fosse mancata una "reale" storia del design in Italia, senza tenere in considerazione gli importanti studi, anche di sintesi, degli anni sessanta e settanta. Si vedano i contributi contenuti in Vanni Pasca, Francesco Trabucchi (a cura di), *Design: Storia e Storiografia*, atti del I convegno internazionale di studi storici sul Design, Milano 1991 (Bologna, Progetto Leonardo, 1995). Per alcune riflessioni sul rapporto tra storia e storiografia si veda anche *Il Design e la sua storia*, atti del I convegno dell'Associazione italiana degli storici del design tenutosi a Milano 2011 (Milano, Lupetti, 2013); e Maddalena Dalla Mura, Carlo Vinti, "A Historiography of Italian Design", in *Made in Italy. Rethinking a Century of Italian Design*, a cura di Graces Lees-Maffei, Kjetil Fallan (London-New Delhi-New York-Sydney, Bloomsbury, 2014), 35-50.

⁽³⁾ La commissione individuata dal Centro studi Triennale nel 1961 per discutere tali temi era formata da Franco Berlanda, Arrigo Castellani, Giancarlo De Carlo, Carlo De Carli, Raffaele De Grada, Ignazio Gardella, Eugenio Gentili-Tedeschi, Marcello Grisotti, Vico Magistretti, Carlo Melograni, Enrico Peressutti, Flavio Poli, Alberto Rosselli, Attilio Rossi, Carlo Santi, Albe Steiner, Ernesto Treccani, Vittoriano Viganò, Marzo Zanuso. In seguito, furono coinvolti molti altri; sulla XIII Triennale di Milano, e sui documenti prodotti dalla commissione e dai consulenti invitati, rimando a Massimiliano Savorra, "Ideologie, emozioni e spettacolo. Il "tempo libero" alla Triennale di Milano del 1964", *ASUP - Annali di storia dell'urbanistica e del paesaggio*, 3 (2015, ma 2016-17), 75-85; Id., "Milano 1964 - La Triennale del Tempo Libero. Intersezioni tra arte, comunicazione e design", *Casabella*, 872, aprile (2017), 40-56.

L'idea di design esiste ormai da più di un secolo: durante tutto questo tempo ha continuato ad ampliare il fronte degli interessi che essa investe, spostando insieme contemporaneamente il centro concettuale del significato stesso di design⁽¹⁾

1. Un anno, una rivista

Autunno 1963-Inverno 1964: a ben vedere, una riflessione sulla genesi di una rinnovata storiografia del design dovrebbe iniziare analizzando questo lasso di tempo.⁽²⁾ Nel corso della preparazione e dello svolgimento della XIII Triennale di Milano, dedicata al tema assai discusso del Tempo libero, maturò infatti la necessità di affrontare in modo sistematico lo studio del design, identificandolo – come scrisse Vittorio Gregotti – in un metodo progettuale "unitario a tutti i livelli", non solo nel campo esclusivo delle arti decorative e industriali. Ma soprattutto si avvertì la necessità di "aggregare i problemi" di una disciplina giovane come il design, lontana ancora da un "definitivo assestamento" sempre secondo Gregotti, già tra i protagonisti, con Umberto Eco dello spettacolare evento milanese dell'estate 1964.

Sicché, nel periodo che va dalle discussioni avute in seno al Centro studi Triennale (formato da un nutrito gruppo di intellettuali, artisti e designer)⁽³⁾ e dal successivo incarico all'architetto novarese della cura della Sezione introduttiva a carattere internazionale,⁽⁴⁾ fino alla chiusura dell'esposizione, si perfezionò l'idea della pubblicazione di un numero monografico della rivista *Edilizia Moderna*, dedicato esclusivamente alle questioni del *Design*. E tale periodo può essere considerato, a mio avviso, il momento in cui si tentò una costruzione "alternativa" al racconto storico – e non solo, come vedremo – del prodotto industriale.

Nell'editoriale del fascicolo vincitore nel 1967 della IX edizione del Compasso d'Oro,⁽⁵⁾ Gregotti introdusse per la prima volta una periodizzazione

Autumn 1963-Winter 1964: a reflection on the genesis of a renewed historiography of design should begin by analyzing this period of time. During the preparation of the XIII Triennale di Milano, dedicated to the topic of Leisure time, the need arose to systematically deal with the study of Design, identifying it – as Vittorio Gregotti wrote – in a unitary project method, not only in the exclusive field of the decorative and industrial arts. But above all, the need was felt to “attack the problems” of the young discipline of Design, far from a “definitive settlement” as stated by Gregotti, who was among the protagonists, with Umberto Eco, of the spectacular Milan event of the summer 1964. So, in this period the idea of a monographic issue of the magazine “Edilizia Moderna”, exclusively dedicated to Design issues, was developed. During this period an attempt was made to build an “alternative” to the historical narrative of the industrial product. This article explores the influence of the “experimentalism” of the Gruppo 63 in the historiographical construction of Design.



della storia del design basata su quattro fasi diverse non lineari, riducendo l'architettura a un “settore merceologico del design con particolari caratteristiche di complessità strutturale e funzionale”.⁽⁶⁾ Non diversamente dalla sintesi offerta da Gillo Dorfles nel 1963,⁽⁷⁾ l'impostazione storiografica proposta da Gregotti partiva dall'assiomaticità della definizione stessa di “design”, anche se riconosceva l'esistenza di una prima fase caratterizzata maggiormente dalla separazione fra progettazione creativa ed esecuzione, dovuta alla nascita della tecnologia industriale e all'affermarsi della ripetitività. A suo parere, seguiva poi un momento di “presa di coscienza” del design riguardante l'evoluzione delle arti applicate, segnata dai dibattiti su arte, industria e artigianato che avevano avuto come tema la qualificazione

3.1

Bruno Munari, Augusto Morello, Gino Valle, Dante Giacosa e Vittorio Gregotti, giurati dell'VIII edizione del Premio Compasso d'Oro 1964.

Da: “LR100 Rinascente Stories of Innovation”, catalogo della mostra, a cura di Sandrina Bandera, Maria Canella (Milano, Skira, 2017), 242

⁽⁴⁾ Cfr. Vittorio Gregotti, “XIII Triennale di Milano 1964: un ambiente fisico comunicativo”, *Archi*, 3 (1999), 42-49.

⁽⁵⁾ La rivista vinse il premio con questa motivazione: “La Commissione ravvisa in questo fascicolo monografico un interessante contributo alla divulgazione e all'approfondimento dei problemi del design in tutti i suoi aspetti. La scelta del materiale sia teorico che tecnico fa di questo fascicolo un importante punto di riferimento per lo studio del disegno industriale”. La giuria per il 1967 era formata da Aldo Blasetti, Felice Dessi, Gillo Dorfles, Tomás Maldonado, Edoardo Vittoria. La relazione è leggibile al sito: <http://www.adi-design.org/1967-1.html> (ultimo accesso: 13 ottobre 2018). Va segnalato che Gregotti fece parte della giuria dell'edizione precedente.

⁽⁶⁾ Gregotti, “Problemi del design”, cit., 1. Si riporta qui di seguito il Sommario della rivista con le indicazioni dei numeri di pagina: *Problemi del design* 1; *Sei domande a otto designers* 8; Filiberto Menna, *Design, comunicazione estetica e mass media* 32; Augusto Morello, *Pragmatica del design* 44; Andries Van Onck, *Metadesign* 52; Gillo Dorfles, *L'oggetto industriale modificato e il rapporto uomo-macchina* 64; Enzo Fratelli, *Design ed edilizia* 74; Gino Valle, *L'educazione dell'industrial designer* 88; Tomás Maldonado, *Riflessioni profane intorno all'architettura e al suo insegnamento* 96; *Proposta per una scuola di industrial design a Milano* di i.d. 100; William Katavolos, *La facoltà di disegno industriale alla Parsons School of New York* 104; Roger G. Tallon, *Il corso pilota di industriale design alla Scuola Superiore di Arti Decorative di Parigi* 105; Misha Black, *La preparazione degli industrial designers in Gran Bretagna* 107. Le rubriche sulle riviste e sui libri erano curate da Anna Finocchi (pagine 127 e 143), mentre a pagina 135 si traduceva un articolo di Peter Blake dal titolo *L'album segreto di uno spigolatore d'architettura*, apparso nel fascicolo di agosto-settembre 1964 di *Architectural Forum*, rivista che con quel numero terminava la sua pubblicazione.

⁽⁷⁾ Cfr. Gillo Dorfles, *Introduzione al disegno industriale* (Bologna, Cappelli, 1963, ried. Torino, Einaudi, 1972 e 2001).

Alberto Arbasino, Umberto Eco, Vittorio Gregotti, Furio Colombo, Graziella Civiletti, Amelia Rosselli, Carla Accardi, 1965 (Foto Pablo Volta).
Immagine tratta da: <https://www.alfabeta2.it/gruppo63/>



⁽⁸⁾ Il pensiero di Gregotti affondava le radici anche in talune considerazioni esposte al I congresso internazionale dell'Industrial Design, tenutosi a Milano nel 1954 nell'ambito della X Triennale. In particolare, si vedano gli interventi di Argan, Paci, Dorfles, Rogers. Le trascrizioni stenografiche sono pubblicate in *La memoria e il futuro. I Congresso internazionale dell'Industrial Design, Triennale di Milano 1954* (Milano, Fondazione la Triennale di Milano-Skira, 2001). Successivamente, Rogers ebbe modo di chiarire le sue idee in alcuni articoli; cfr. in particolare Ernesto N. Rogers, "Difesa del Design", *Casabella. Continuità*, 275, maggio (1963), 1. In seguito, Gregotti, in più occasioni e in diverse sedi editoriali, ribadì che l'architettura, a partire dagli anni ottanta, era rientrata nel perimetro del design "nel senso peggiore di questo termine", inteso – come scriveva ne *L'architettura nell'epoca dell'incessante* (2006) – quale "processo di intermediazione formale nello scambio di immagini delle merci contro merci [...] dove il valore di scambio del prodotto si basa sulla seduzione del segno". Lo ricordò anche Umberto Eco, "Sulla fine del design", in *Festschrift per gli ottant'anni di Vittorio Gregotti*, a cura di Guido Morpurgo (Milano, Skira, 2007), 75-84.

estetica del prodotto industriale. La terza fase storica individuata vedeva le arti applicate inglobate nell'ambito dell'architettura, giacché la "tekne dell'oggetto" poteva essere considerata insieme all'idea di funzionalità. Mentre nel quarto e ultimo stadio, accostabile al periodo che stava vivendo, Gregotti arrivava a rovesciare i termini del dibattito, cosicché il concetto di design poteva diventare suscettibile di dilatazione, tanto da includere il controllo dell'ambiente che circonda l'uomo (dall'oggetto d'uso alla città), e considerare il town design e la pianificazione del territorio come atteggiamenti progettuali inclusivi e totalizzanti.⁽⁹⁾

Tale ripartizione, qui brevemente delineata, diveniva in qualche modo il basso continuo di una costruzione storiografica, tra racconto del passato e cronaca del presente, affidata agli interventi, ai brani antologici e alle immagini che si alternavano nella rivista, individuati con la convinzione di operare una "rifondazione" del linguaggio comunicativo in primis e con il coinvolgimento di intellettuali impegnati da tempo, e su diversi fronti disciplinari, nella formazione dei



designer. Storia operativa, critica militante e riflessione sull'attualità, di fatto, intervenivano a delineare una proposta di lettura del design fino a quel momento mai affrontata.

Ma quale fu effettivamente l'esito del confronto fra i diversi piani proposti? Come furono interpretate, dagli autori coinvolti, le linee storiche e analitiche, inequivocabili e monodirezionate, suggerite da Gregotti nell'editoriale? In un anno che vedeva la nascita di numerose iniziative culturali, la realtà dei designer, l'impegno politico e il mondo della produzione potevano convivere nella "società di merci", come all'epoca si diceva? Il consumo poteva essere riconosciuto come un "parametro di valore", anche per costruzioni storiografiche *engagées*? E ancora, poteva imporsi "un racconto", o per un usare un termine allora in voga "un discorso" del design, riconoscendo ed eleggendo nuove direzioni di sviluppo, nuove gerarchie, nuovi assetti tematici, secondo le linee di lavoro di Umberto Eco e del Gruppo 63⁽⁹⁾ di cui Gregotti faceva parte?

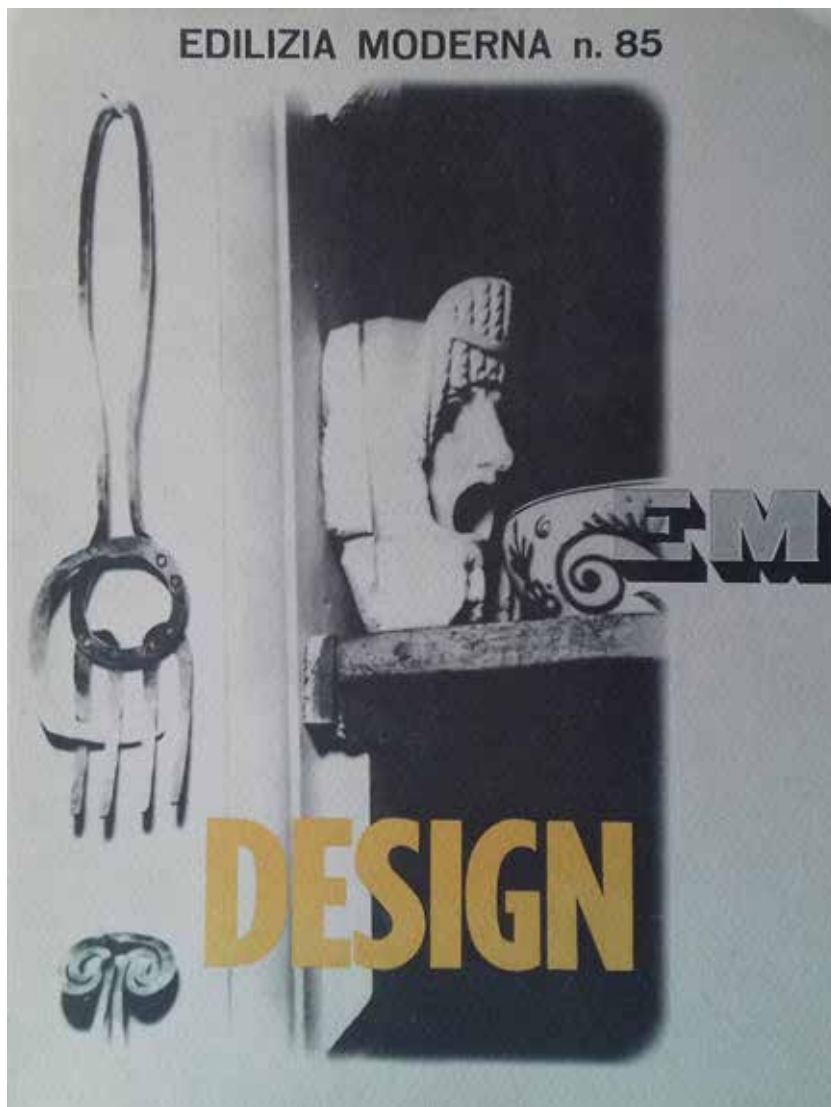
3.2, 3.3

2. La rilettura di *Edilizia Moderna*

In effetti, riguardare attentamente il numero 85 della rivista edita dalla Società del Linoleum analizzandone i molteplici risvolti, aiuta a comprendere e riconoscere, a mio parere, il tentativo di una costruzione storiografica disciplinare "aperta", come suggerito dalla discussione sui fenomeni estetici proposta da Eco.⁽¹⁰⁾ Piuttosto che offrire una recensione inattuale o una "sovra-interpretazione"

⁽⁹⁾ Cfr. la prefazione di Umberto Eco all'edizione francese del libro di Gregotti, *Le territoire de l'architecture* (Paris, L'Esquerre, 1982); il testo fu ripubblicato in italiano nell'edizione ampliata dell'Universale Economica Feltrinelli del 2008. Va ricordato che *Il territorio dell'architettura* vide la luce nel giugno 1966, per i tipi della Giangiacomo Feltrinelli Editore, nella collana Materiali. Sul Gruppo 63 sono stati scritti numerosi testi; si veda Umberto Eco, *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, Prolusione tenuta a Bologna per il Quarantennale del Gruppo 63 – 8 maggio 2003 (consultabile in <http://www.umbertoeco.it/CV/II%20Gruppo%2063,%20quarant%27anni%20dopo.pdf>; ultimo accesso 8 ottobre 2018). Gli atti del convegno tenutosi dall'8 all'11 maggio 2003 sono stati pubblicati a cura di Renato Barilli, Fausto Curi e Niva Lorenzini nel 2005 per i tipi di Pendragon. Si veda anche Francesco Muzzioli, *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura* (Roma, Odradek, 2013). Gregotti, a più riprese e in sedi diverse, ha ricordato i suoi legami con il Gruppo 63. Cfr. comunque Vittorio Gregotti, *Autobiografia del XX secolo* (Milano, Skira, 2005), 83-85.

⁽¹⁰⁾ Assunto come testo fondamentale per i membri del Gruppo 63, il fortunato saggio *Opera aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* di Umberto Eco venne pubblicato per i tipi di Bompiani nel giugno 1962 e avviò da subito un dibattito che avrebbe investito la società culturale italiana, e non solo, degli anni sessanta, suscitando ampi consensi, e nondimeno opposizioni e polemiche, anche tra designer, critici d'arte e architetti-intellettuali. Val la pena ricordare che del Gruppo fecero parte poeti, scrittori, giornalisti, artisti, editori, tra i quali: Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti, Luciano Anceschi, Renato Barilli, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Angelo Guglielmi, Alberto Arbasino, Furio Colombo, Enrico Filippini, Franco Lucentini, Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, Giuseppe Pontiggia, Inge Feltrinelli. Sul Gruppo esiste una copiosa letteratura; si rimanda a Renato Barilli, Angelo Guglielmi, *Gruppo 63. Critica e teoria* (Milano, Feltrinelli, 1976); Umberto Eco, "Il Gruppo 63. Le ragioni di un recupero", in *Italia moderna 1960-1980. La difficile democrazia*, a cura di Omar Calabrese (Milano, Electa, 1985), 347-360. Si veda anche Gabriella Lo Ricco, "Gli intellettuali e le arti. La sfida al labirinto", in *Italia 60/70. Una stagione dell'architettura*, a cura di Marco Biraghi et al. (Padova, Il Poligrafo, 2010), 55-60.



⁽¹¹⁾ Il saggio *Del modo di formare come impegno sulla realtà* di Umberto Eco apparve per la prima volta nel 1962 sul numero 5 della rivista *Menabò* diretta da Elio Vittorini e Italo Calvino.

⁽¹²⁾ Edita ininterrottamente dal 1931, la storica rivista trimestrale *EM* faceva parte della Società del Linoleum del gruppo Pirelli. Con l'affidamento della responsabilità redazionale a Gregotti, come scrisse Isalberti nell'editoriale del numero 80, si ebbe un nuovo corso che vide la nascita di numeri monografici. L'architetto di Novara era stato fino a quel momento impegnato, con altri, nella redazione della *Casabella* di Rogers, dove ebbe modo di stringere relazioni con i maggiori architetti e protagonisti della cultura internazionale. Nella redazione di *EM* chiamò a collaborare il neolaureato Emilio Battisti, mentre affidò l'impaginazione a Michele Provinciali e la segreteria a Julia Banfi. Il numero 80 (settembre 1963), sul tema del *Grattaciolo*, fu il primo in cui la rivista si assunse l'impegno di indagare i problemi e i confini dell'attività dell'architetto, inteso quale attore partecipe della trasformazione della società. Seguirono numeri dedicati rispettivamente a *Il Novecento e l'architettura* (81), *Architettura italiana 1963* (82-83), *3 Esposizioni* (84), *Design* (85), *Ricerche storiche* (86), *La forma del territorio* (87-88), *Africa* (89-90). Con il ponderoso doppio numero dedicato al continente africano (1967) si interruppe l'attività della rivista. Va segnalato che dal numero 81 sparirono i riferimenti alla data di stampa.

⁽¹³⁾ Eco e Gregotti collaborarono con la rivista *Il Verrì* (il primo in veste di curatore della rubrica intitolata *Diario minimo*, il secondo quale responsabile del settore Architettura dal 1963 al 1965). Gli scritti di Eco apparvero raccolti in volume per la prima volta nel 1963, per i tipi di Mondadori. Sulla celeberrima rivista nata nel 1956 in un caffè di via Verrì a Milano, autentica fucina di intellettuali e artisti di avanguardia, esiste un'ampissima bibliografia e per i dovuti rimandi non basterebbe lo spazio di una nota.

zione" forzata, vorrei rileggere, in questa sede, l'intera operazione editoriale come pretesto mediante uno sguardo obliquo che tenga conto – tra genesi e *Rezeptionsgeschichte* – del contesto, delle congiunture storiche e degli enunciati, parafrasando un altro celeberrimo saggio di Eco, sul "modo di formare come impegno sulla realtà".⁽¹¹⁾

Innanzitutto, vi è da dire che se formalmente Gianfranco Isalberti risultava il direttore del periodico, Gregotti, quale coordinatore e unico redattore, era l'effettivo responsabile di un progetto culturale avviato fin da quando la rivista aveva inaugurato, nel settembre 1963, il "quarto ciclo" del suo percorso con la scelta della formula monografica.⁽¹²⁾ Inoltre, va rammentato che il numero dedicato al *Design*, magistralmente impaginato da Michele Provinciali (già grafico, tra



l'altro, della rivista letteraria *Il Verri*, fondata nel 1956 da Luciano Anceschi,⁽¹³⁾ seguiva la rassegna sulle tre grandi Esposizioni del 1964 (Losanna, New York e Milano), e anticipava il numero successivo intitolato *Ricerche storiche*. Nei tre fascicoli, i tanti autori – tra i quali Eco, Enrico Filippini, Eduardo Vittoria, Furio Colombo, Joseph Rykwert, Ezio Bonfanti, Ulrich Conrads, Jürgen Joedicke, Julius Posener – proponevano questioni di metodo, oltre che microstorie. Lo stesso curatore Gregotti, nel numero dedicato alle *Ricerche storiche*, si interrogava sul senso dello studio del passato e dei fatti accaduti:

ogni volta che un modo nuovo di leggere gli avvenimenti si concreta in una storia (e questo è l'aspetto per noi in certo modo più interessante) tutto il nostro criterio di valutazione dei rapporti relativi fra i problemi ne viene influenzato, sospinto o trattenuto, condotto verso strade aperte o vie chiuse.⁽¹⁴⁾

Del resto, se da tempo è stata assodata l'utilità di accostare allo studio dei testi quello della forma con cui questi vengono "comunicati" e trasmessi,⁽¹⁵⁾ ancora di più, trattandosi di una rivista illustrata, credo che divenga necessario comprendere come allo studio della "scrittura" vadano aggiunti altri elementi – tipi di carattere, immagini, gabbie grafiche, fotomontaggi, continuità e discontinuità con i numeri precedenti e successivi, ecc. – che possono considerarsi "portatori di senso" in grado di orientare la lettura e di rivelare un modello di riferimento da mettere in relazione a scelte puntuali e a un preciso orizzonte culturale.⁽¹⁶⁾ Infatti, l'importanza dell'intreccio tra la scelta dei testi da pubblicare e la forma grafica con cui furono veicolati i messaggi si rese evidente fin dall'inizio dell'avventura editoriale intrapresa da Gregotti, in particolare mediante l'inserimento, tra un servizio e l'altro, di blocchi di testi e immagini che sembrano richiamare i teatrali "a parte".

3.5

Copertina della rivista *Edilizia Moderna*, numero 84, dedicata a *3 Esposizioni*

3.6

Copertina della rivista *Edilizia Moderna*, numero 86, dedicata alle *Ricerche storiche*

3.7

Copertina della rivista *Edilizia Moderna*, numero 87-88, dedicata a *La forma del territorio*

⁽¹³⁾ Vittorio Gregotti, "La ricerca storica in architettura", *EM*, 86 (1965), 4. La prima stesura del saggio di Gregotti apparve in *Utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla tipologia della scuola primaria* (Bari, Leonardo da Vinci, 1965), 110-113.

⁽¹⁵⁾ In tal senso, si rimanda agli studi di Roger Chartier e di Donald F. McKenzie. Si veda anche Jerome McGann, *The Textual Condition* (Princeton, Princeton University Press, 1991).

⁽¹⁶⁾ Per quanto riguarda i periodici di architettura, un primo tentativo di approccio nuovo allo studio è stato offerto con la giornata di studio organizzata al Collège de France, il 2 giugno 2000, con il concorso del Ministère de la culture et de la communication, dell'École pratique des hautes études, e della Mission historique française en Allemagne; cfr. Jean-Michel Leniaud, Béatrice Bouvier (a cura di), *Les périodiques d'architecture XVIIIe-XXe siècle. Recherche d'une méthode critique d'analyse* (Paris, École des chartes, 2001); Hélène Jannièr, *Politique éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)* (Paris, éditions Arguments, 2002).

I componenti dello studio grafico CNPT nel 1964

(Michele Provinciali è il primo a sinistra).

Da: *"Provinciali, antipasti"*, catalogo della mostra a cura di Mario Piazza (Milano, aiap edizioni, 1999), s.n.p.



⁽¹⁷⁾ La rivista *Imago* fu definita una "sorta di manifesto per la progettazione grafica che si affaccia agli anni sessanta"; cfr. Bruno Bandini, (nota critica), in *Michele Provinciali. ISIA Urbino* (Roma, Gangemi, 2006), 39. All'epoca della collaborazione con *EM*, Provinciali era parte del gruppo CNPT (Confalonieri, Negri, Provinciali, Tovaglia). Va segnalato che lo studio CNPT con Giancarlo Iliprandi si occupò della grafica della mostra *Italia. Il tempo libero e l'acqua* sempre alla Triennale del 1964.

⁽¹⁸⁾ Per un profilo biografico su Provinciali (Parma, 3 ottobre 1921-Pesaro, 12 marzo 2009) si rimanda a Gillo Dorfles, *Provinciali. Sentimento del tempo* (Bologna, Grafis edizioni, 1986), 71. Le opere dell'attività professionale e alcuni materiali delle sue ricerche sono raccolti presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli studi di Parma.

⁽¹⁹⁾ L'articolo di Mario Piazza, "Gli anni creativi: le riviste, speciale per i 40 anni", *Abitare*, 432, (ottobre 2003), e quello di Italo Lupi, apparso su *Ottagono*, 70 (1983), sono stati ripubblicati in *Michele Provinciali ... cit.*, 202-203; in particolare, in riferimento alla grafica di *EM* Lupi scrive: "La pagina (supportata anche dalla scelta di una carta 'straordinaria') concepita libera, con grande dominio dell'architettura generale degli spazi bianchi, con grande cultura che permetteva il disinvolto accostamento di caratteri diversi: il Century conviveva con il Franklin nero e questi con uno Standard medio elongated, e questo a sua volta con un Helvetica chiaro maiuscolo e le simmetrie erano subito negate dalle disimmetrie in una lezione di libertà che non potrà essere ignorata", 203.

⁽²⁰⁾ Joseph Rykwert, *Gregotti Associati* (Milano, Rizzoli, 1995), 39.

⁽²¹⁾ Cfr. Manfredo Tafuri, *Vittorio Gregotti. Progetti e realizzazione* (Milano, Electa, 1982), 12.

In tal senso, il ruolo di Provinciali fu fondamentale nella traduzione dei contenuti nei codici visivi. Già direttore artistico di alcune aziende italiane e internazionali, curatore dell'immagine della sezione *Industrial Design* della X Triennale, ideatore con Raffaele Bassoli della rivista *Imago*,⁽¹⁷⁾ autore di copertine per riviste quali *Linea Grafica*, *Rassegna Grafica*, *Qualità*, *Domus*, collaboratore di *Stile Industria*,⁽¹⁸⁾ Provinciali sotto la guida di Gregotti ideò delle pagine "sconvolgenti", definite da Mario Piazza "tappa indimenticabile della grafica italiana", e da Italo Lupi "l'emozione di un vero, grande capolavoro".⁽¹⁹⁾

Liberamente interconnessi nella pagina concepita per *Edilizia Moderna*, gli inserti o meglio gli "a parte" – concepiti da Gregotti e in alcuni casi scritti da Emilio Battisti, che collaborava alla redazione – sottolineavano o talvolta commentavano il filo dei ragionamenti, in un continuo gioco di rimandi, di sconfinamenti linguistici e di accostamenti tra materiali eterogenei, che – come notava Joseph Rykwert a proposito proprio della XIII Triennale – erano "costruiti attraverso la riflessione e la moltiplicazione" con "possibilità plurime di attraversamenti interpretativi".⁽²⁰⁾

Utilizzata nel metateatro, la tecnica degli "a parte" si adattava – ancora di più nel numero dedicato al *Design* – all'ipertestualità del contenuto e agli interrogativi posti da quello che fu definito "manifesto gregottiano", quale appariva anche nella Sezione introduttiva a carattere internazionale della XIII Triennale,⁽²¹⁾ coordinata da Gregotti con Eco, in cui si rispecchiavano per l'appunto le riflessioni del Gruppo 63, le attenzioni al controllo delle forme comunicative, i riverberi

dello sperimentalismo e delle avanguardie,⁽²²⁾ oltre che l'uso incondizionato della polisemia dei tanti linguaggi in relazione alle evoluzioni storiche delle realtà e dei conflitti narrati.⁽²³⁾ Di conseguenza, al pari degli strumenti comunicativi, non solo grafici, utilizzati in Triennale, dove la retorica visiva – come scrisse Manfredo Tafuri – esplodeva al di fuori dei propri limiti e si contaminava con le diverse tecniche, nella rivista Gregotti tentò di proporre, nello specifico, una decifrazione “aperta” dell'industrial design e della sua storia ancorata al presente.

3. Domande e questioni “aperte”

A seguire l'editoriale su citato, intitolato *Problemi del design*, a mo' di premessa, nel fascicolo venivano subito sottoposti al lettore due temi, le forme dello spazio e le emergenze del paesaggio, icasticamente schematizzati da brevi frasi, collage di immagini, stralci di testi di Arthur C. Clarke, Robert Heinlein, Giulio Carlo Argan e Gille-Gaston Granger. Il satellite e la nave spaziale venivano utilizzati come esempi del ritardo dei progettisti, mentre i brani antologici erano dedicati alla città lunare, alla casa nuova, al confronto tra planning e design, e al rapporto tra qualità dell'oggetto e qualità del vissuto. Senza interrogarsi esplicitamente sulle cronologie, o quanto meno di palesarle in maniera lineare, si entrava nel vivo delle questioni poste da Gregotti, sottoponendo *Sei domande a otto designers*: Mario Bellini, i fratelli Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Angelo Mangiarotti, Roberto Mango, Alberto Rosselli, Ettore Sottsass jr., Gino Valle, Marco Zanuso.

Intendendo il design come “esercizio del controllo formale” sull'ambiente, il primo interrogativo posto tendeva a far riflettere sulla provvisorietà e sulla consumazione materiale degli oggetti. In tal senso, i differenti linguaggi e punti di vista offerti dai progettisti contribuivano a frantumare le residue linearità del discorso, rendendo talvolta le voci discordanti, anelli di una catena “inter-codice”, utili come “fonti” di una potenziale storia del design e al contempo chiavi per svelare i gradi possibili del *multiversum* narrativo.

Sullo sfondo di una critica all'accezione del termine “design”, tanto merceologica (product design) quanto produttivistica (industrial design), Bellini riportava la discussione al significato omnicomprensivo di “design” suggerito da Walter Gropius (al centro del dibattito in Italia fin dalla pubblicazione nel 1951 del noto libro di Argan)⁽²⁴⁾ e al tema del “consumo” delle arti. Se i fratelli Castiglioni facevano ricadere quest'ultimo, e in più in generale la questione della “consumabilità”, nell'ambito del “redesign”, Mangiarotti sottolineava come il fattore “tempo” poco influisse sul giudizio esprimibile nei confronti dell'oggetto, e Rosselli rimarcava l'inesistenza di una “estetica del provvisorio”, a fronte dell'af-

⁽²²⁾ Cfr. Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo* (Milano, Feltrinelli, 1964). Le idee di Guglielmi furono riprese da Eco in *Il Gruppo 63, lo sperimentalismo e l'avanguardia*, testo della conferenza tenuta a Valenza Po il 19 maggio 1984 e pubblicato in Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi* (Milano, Bompiani, 1985), 93-104.

⁽²³⁾ Tafuri scrisse che anche quando emerse la “questione del territorio” Gregotti riversò, nel numero monografico della rivista, allo stesso modo “il suo combattuto rapporto con la storia”. Cfr. Tafuri, *Vittorio Gregotti. Progetti e realizzazione*, cit., 15.

⁽²⁴⁾ Cfr. Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus* (Torino, Giulio Einaudi, 1951). Si vedano, inoltre, la postfazione di Bruno Contardi nell'edizione del 1988 (pagine 197-220) e l'introduzione di Marco Biraghi nell'edizione del 2010 (pagine VII-XXV).

fermazione della velocità del consumo, funzionale talvolta rispetto alla forma dell'oggetto. Di contro, Sottsass puntualizzava il significato dei diversi controlli, della forma come dei processi di produzione, ironizzando finanche sull'atteggiando di taluni progettisti, mentre Valle ricordava quanto il carattere temporaneo di oggetti o di sistemi non pregiudicassero le loro qualità intrinseche.

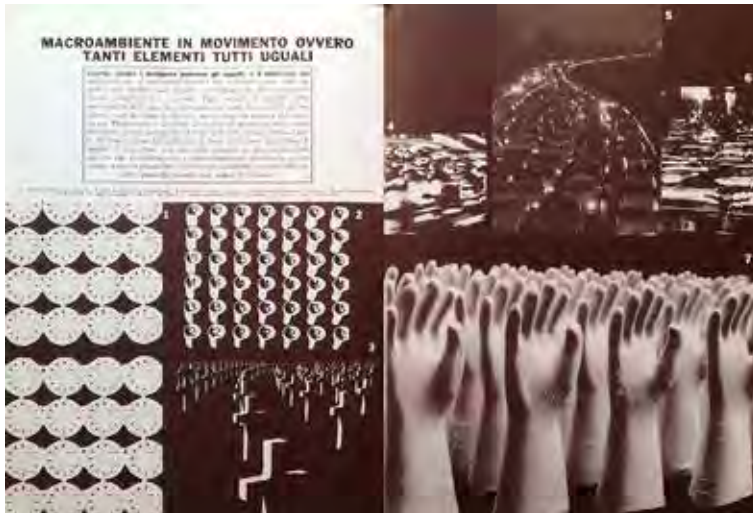
Zanuso, più degli altri, coglieva la problematicità della premessa di Gregotti, considerando in chiave storica il problema del design. Senza ripercorrere le fasi attraverso le quali nel tempo erano mutati i significati intrinseci degli oggetti (o dello stesso termine "design"), Zanuso riconduceva la questione in termini di "valutazione" della fruibilità, ricollegandosi agli altri quesiti sulle modalità espressive degli oggetti; ossia riportava la discussione sulla capacità di questi ultimi, da un lato, di esprimere "la significanza comunicabile", dall'altro, di rappresentare l'esito di una organizzazione integrale e di un rapporto interdisciplinare, in grado di determinare un "quadro di riferimento" e un ambito di pertinenza.⁽²⁵⁾

Al di là del linguaggio di Zanuso e di altri – specchio delle forme comunicative della cultura anche semiologica dei primi anni sessanta – con cui venivano formulate le risposte, è interessante sottolineare come le domande aperte poste ai designer si concludessero affrontando il tema dell'industrializzazione che poneva in termini nuovi la questione della progettazione. Nello specifico l'industrializzazione edilizia, intesa come operazione di uso e assemblaggio di "prodotti-oggetto", era considerata come un processo limitante delle possibilità espressive. Secondo Mangiarotti questa interpretazione ignorava lo stato dell'arte della progettazione edilizia industrializzata, la quale in nuce poteva dare vita a un nuovo principio di "figuratività" e a un nuovo linguaggio. Illustrate con i prodotti degli intervistati (dalla macchina stampante Olivetti di Bellini, alle posate Red and Barton di Castiglioni, fino alla celeberrima sedia per bambini in polietilene e alla casa realizzata con il sistema Feal, entrambe di Zanuso), le lunghe risposte aprivano il primo blocco degli "a parte", dedicato al *Macroambiente in movimento* e alla *Periferia di rifiuti*.

4. Per una critica del design: il contributo di Filiberto Menna

Come nella Triennale del Tempo Libero, il carattere di denuncia e di critica del consumismo quale nuovo fascismo – in linea con il pensiero di Herbert Marcuse, che proprio nel 1964 pubblicava il suo *One-dimensional man* e che veniva evocato profusamente nella rivista – emergeva in modo clamoroso nell'impaginato dell'intero fascicolo mediante l'accostamento provocatorio di parole e di immagini: nel blocco sul *Macroambiente in movimento*, quadranti di orologi af-

⁽²⁵⁾ Il testo delle risposte di Zanuso è stato ripubblicato in Roberta Grignolo (a cura di), *Marco Zanuso. Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto* (Mendrisio, Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, 2013), 183-189.



3.9

"Macroambiente in movimento ovvero tanti elementi tutti uguali". Pagine interne della rivista *Edilizia Moderna*, numero 85, dedicata al *Design*

3.10

"Periferia di rifiuti". Pagine interne della rivista *Edilizia Moderna*, numero 85, dedicata al *Design*



3.10

fiancati ai tasti di una macchina calcolatrice e alle croci di un cimitero di guerra; file di automobili prima allineate nel traffico poi accatastate e accartocciate tra i depositi di rottami nel blocco successivo della *Periferia di rifiuti*. Il breve testo di apertura del primo blocco recitava:

intanto, mentre i designers pensano gli oggetti, e li informano dei contenuti che il commento teorico ha codificato, essi (gli oggetti) già rotolano sul mondo e instaurano un loro comportamento collettivo non previsto. Tutti intenti al rispetto della essenzialità dell'oggetto, i designers si sono dimenticati di valutare, non diciamo la forma, ma persino la misura del fenomeno. Trepidanti e sensibili di fronte al problema della sorte

dell'arte, hanno instaurato il mito dell'utile, hanno intriso l'utile di convenzioni formali fino a farlo diventare superfluo. E poiché il superfluo, non dovendo coincidere necessariamente con ciò che è conveniente, è opportunamente smisurato, ci troviamo a dover constatare l'invasione materiale e morale del nostro pianeta proprio per mano dell'uomo.⁽²⁶⁾

Se l'irriverenza degli accostamenti e delle frasi avviava un discorso parallelo, consentendo plurimi livelli di lettura, i frammenti antologici riportavano l'attenzione alla conflittualità insita nel consumo, tipica di quella società di massa, solo in parte difesa da Eco – sempre nel 1964 – nel celeberrimo saggio *Apocalittici e integrati*.⁽²⁷⁾ I brani di testi del sociologo Alessandro Pizzorno, dell'economista John Kenneth Galbraith e del filosofo-antropologo Claude Lévi-Strauss erano annunciati da titoli eloquenti, alcuni creati ad hoc: *Sociologia del consumo*, *La società opulenta*, *La scienza del concreto*.

Non a caso, nel 1964 (anno dell'affermazione completa della cultura pop)⁽²⁸⁾ sul primo numero della neonata *Op. cit.*, Dorfles, collaboratore al numero di *Edilizia Moderna*, associava il tema del "civiltà del consumo" a quello della "civiltà delle immagini":

il fenomeno del consumo è evidente e patente a chiunque: basta alzare lo sguardo ai palazzi appena terminati di costruire e scorgere, accanto ad essi, altri edifici già in via di demolizione; basta considerare la mutevolezza della moda femminile, delle mode artistiche, letterarie, poetiche; basta contemplare i "cimiteri d'auto" che già si stendono alla periferia delle nostre città e non più soltanto negli Stati Uniti.⁽²⁹⁾

Comunque, utile a ridefinire i margini del dibattito dopo l'intermezzo dedicato alla *Periferia di rifiuti* nel fascicolo di *Edilizia Moderna*, il tema di una critica operativa al design era affrontato a seguire da Filiberto Menna, che affidava il suo pensiero a un lungo saggio dal titolo *Design, comunicazione estetica e mass media* in cui precisava la questione "più grave" che l'industrial design doveva affrontare, consistente nel rapporto conflittuale che esso aveva tentato di risolvere "fin dalle sue origini storiche, ossia il problema dei rapporti tra la qualità estetica del prodotto e la quantità richiesta dal mercato". In linea con le posizioni di Gregotti, Menna iniziava la sua disamina dalle poetiche razionaliste che avevano ricostituito il processo di comunicazione estetica mediante l'invenzione di un nuovo linguaggio basato su elementi semplici.

⁽²⁶⁾ "Macroambiente in movimento ovvero tanti elementi tutti uguali", EM, 85 (1964), 26.

⁽²⁷⁾ Sulla genesi e fortuna del saggio di Eco rimando a Marco Dezzi Bardeschi, "Apocalittici e integrati, 50 anni dopo", *Ananke*, 78, (maggio 2016), 2-6.

⁽²⁸⁾ Andrea Mecacci, *L'estetica del Pop. Teorie e miti della cultura di massa* (Roma, Donzelli Editore, 2011), 26-28.

⁽²⁹⁾ Gillo Dorfles, "Le 'Nuove Iconi' e la 'civiltà del consumo'", *Op. cit.*, 1, (settembre 1964), 7.

La liberazione di ogni componente linguistica da qualsiasi significato aveva condotto nel tempo, a suo avviso, a una forma comunicativa di maggiore oggettività e riconoscibilità universale, in grado di esercitare nella pittura, nella scultura e nell'architettura, riunite nel design, un'influenza sui gusti e sui comportamenti sociali. Contribuendo alla riqualificazione estetica totale, la didattica del Bauhaus – a parere di Menna – aveva messo in atto in questo modo una prova di forza con la società e con l'industria.

Riconosciuto il fallimento, come per le avanguardie storiche, di tale afflato innovativo, Menna associava tuttavia l'internazionalismo del design, segnato dalla forte impronta polemica, al cosmopolitismo linguistico richiesto dai mercati in espansione e dalle tecniche produttive delle grandi concentrazioni industriali. Ampiamente ripreso e analizzato in seguito in *Profezia di una società estetica* (1968) e in *La regola e il caso* (1970),⁽³⁰⁾ il fenomeno, individuato da Menna, di "trasformazione" del design era associato alla evoluzione sociale subita da alcuni paesi, a partire dagli Stati Uniti, dove il problema – secondo le teorie evolutive del noto sociologo ed economista Walt Whitman Rostow, riprese ampiamente nel saggio su menzionato di Menna – consisteva nel produrre in grandi serie una quantità sempre maggiore di beni di consumo, dotati dei requisiti estetici indispensabili per essere ancora più appetibili.

La questione della standardizzazione si ripresentava ciclicamente, con la differenza che l'industria – scriveva il critico nel 1964, influenzato forse dal pensiero di Marshall McLuhan – aveva in quel momento interesse alla realizzazione di prodotti in serie, non tanto dal punto di vista "qualitativo più alto possibile, quanto entro certi limiti, di volta in volta accertati (la "soglia Maya" di Raymond Loewy), oltre i quali l'invenzione della forma rischia[va] di non essere accettata dal pubblico". In altri termini, secondo Menna, la qualità perseguita dal designer in questa situazione non era "più una qualità assoluta, ma una qualità relativa alle esigenze del mercato"; il designer diventava così "un tecnico al servizio del capitale".⁽³¹⁾ In tale contesto, tuttavia, il critico giustificava la nascita dello *styling*, che permetteva l'integrazione del lavoro del designer nei processi dei mass media. In sintonia con Silvano Tintori, che proprio nel 1964 pubblicava un compendio di storia del design inteso come storia della cultura materiale,⁽³²⁾ Menna ravvisava un punto di svolta nello sviluppo della disciplina; la didattica del Bauhaus e il magistero di Walter Gropius avevano cercato di "risolvere l'antinomia tra arte e industria, identificando contemplazione e fruizione", mentre lo *styling* poteva essere considerato come il riflesso del "bisogno del mondo della produzione di proiettarsi sul mercato pubblicitario, facendo del binomio contemplazione-fruibilità un nodo da condizionare psicologicamente".⁽³³⁾

⁽³⁰⁾ Cfr. Filiberto Menna, *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna* (Roma, Lericci, 1968); Id., *La regola e il caso. Architettura e società* (Roma, Ennesse, 1970).

⁽³¹⁾ Filiberto Menna, "Design, comunicazione estetica e mass media", *EM*, 85 (1964), 32.

⁽³²⁾ Cfr. Silvano Tintori, *Cultura del design. Un profilo dell'arte e della tecnica nella storia della civiltà* (Milano, Tamburini, 1964). In particolare, si veda il capitolo diciottesimo, dedicato a *I problemi del design, oggi*. Sorta di manuale, il volume consisteva nella raccolta di testi delle sue lezioni tenute nel 1961 al corso di Storia della civiltà presso la Scuola di Disegno Industriale di Venezia.

⁽³³⁾ Menna, "Design, comunicazione estetica" cit., 33.

⁽³⁴⁾ Va ricordato che nei primi anni sessanta, anche in Italia, il dibattito su tali temi era assai acceso, in particolare grazie alle critiche suscitate da Ernst Dichter. Già noto per essere stato il bersaglio di Vance Packard nel libro *The hidden persuaders* (New York, McKay, 1957) trad. it. *I persuasori occulti* (Torino, Giulio Einaudi, 1958), Dichter nel 1964, con *Handbook of Consumer Motivations. The Psychology of the World of Objects* (New York, McGraw-Hill Book Company, 1964), teorizzava la manipolazione delle masse, indirizzando i lettori verso i consumi materiali e immateriali. Dichter era già noto al pubblico italiano poiché l'anno precedente era stato tradotto *The Strategy of Desire* (New York, Boardman & Co., 1960), trad. it. *La strategia del desiderio* (Milano, Garzanti, 1963). Su questi argomenti e sulla storia del consumo materiale, si veda l'interessante studio di Frank Trentmann, *Empire of Things. How We Became a World of Consumers, from the Fifteenth Century to the Twenty-first* (London, Penguin Books, 2016), trad. it. *L'impero delle cose. Come siamo diventati consumatori. Dal XV al XXI secolo* (Torino, Giulio Einaudi, 2017).

⁽³⁵⁾ Filiberto Menna, *Industrial Design* (Roma, Villar, 1962). All'inchiesta parteciparono, tra gli altri, Giulio Carlo Argan, Alberto Rosselli, Palma Bucarelli, Corrado Maltese, Rosario Assunto, Achille Perilli, Enzo Frateili, Enrico Crispolti, Paolo Portoghesi.

⁽³⁶⁾ Filiberto Menna, "Disegno industriale e arte moderna", *Il Gatto Selvatico*, 9 (settembre 1960), 14-16. L'articolo fu ripubblicato in Menna, *La regola e il caso cit.*, 129-139.

⁽³⁷⁾ La citazione è ripresa da Menna, *La regola e il caso cit.*, 130.

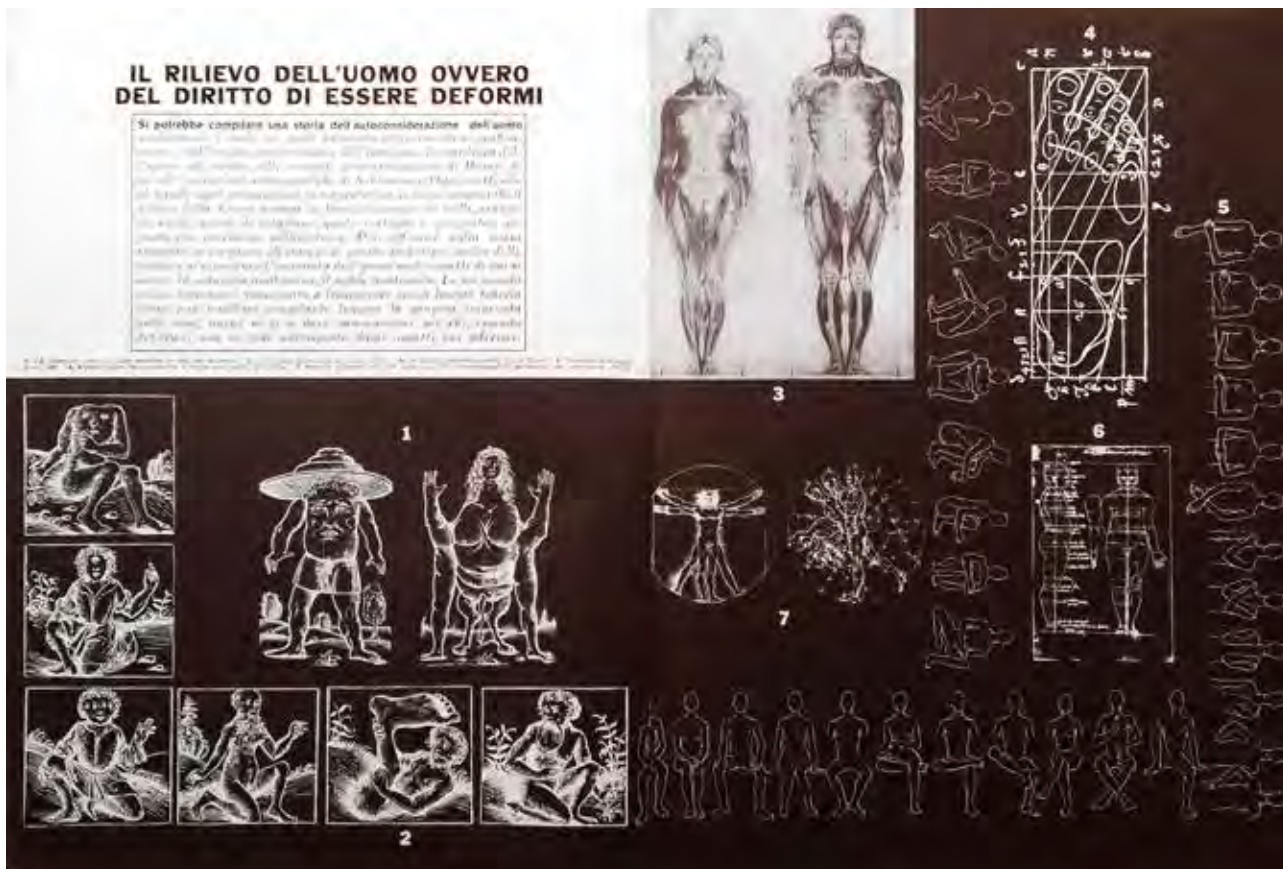
⁽³⁸⁾ L'assunto di una "continuazione" del modello Bauhaus tutta da accertare fu ribadito in Tomás Maldonado, *Disegno industriale: un riesame* (Milano, Feltrinelli, 1971); si veda la settima edizione (2005), 67-68. Maldonado tornò su tali temi in "Ulm rivisitato", *Rassegna*, 19, (settembre 1984), 5. Il numero monografico è dedicato a *Il contributo della scuola di Ulm / The Legacy of the School of Ulm*. Cfr. inoltre dello stesso autore: "Formazione e alternative di una professione", *Stile Industria*, 34 (1961), 21-24.

In verità, il tema dello *styling design* – capace di condizionare il gusto del pubblico,⁽³⁴⁾ interpretandone gli umori e le aspirazioni – fu nei primi anni sessanta un punto all'ordine del giorno ogni qual volta si discuteva di industrial design, diventando oggetto attento di riflessione. In particolare, esso fu utilizzato, oltre che come chiave di lettura dello sviluppo storico, anche come strumento di interpretazione della struttura di quelle società moderne in crescita economica, come teorizzate da Rostow, che si espandevano verso il tipo di "società opulente", caratterizzate da consumi esponenziali e dal rapporto invertito tra produzione e consumo. Menna rimarcava i risultati ottenuti con l'inchiesta sui temi della riqualificazione estetica degli oggetti e dello *styling*, da lui compiuta nel 1960 tra architetti, pittori, designer e critici d'arte, pubblicata sulla terza pagina di *Telesera* nella primavera del 1961 e confluita poi nel volume *Industrial Design* del 1962, il primo della collana *Quaderni di Arte oggi*.⁽³⁵⁾ Peraltro, il tema della crisi del design, alla base dell'inchiesta, era già stato affrontato in un articolo dal titolo *Disegno industriale e arte moderna*, pubblicato nel 1960 su *Il Gatto Selvatico*, la rivista aziendale dell'ENI.⁽³⁶⁾ In quel testo, Menna – memore ancora della didattica della Bauhaus – leggeva il design come il tentativo più intelligentemente perseguito dalle pratiche contemporanee di saldare l'arte alla vita, e come uno strumento di elevazione sociale attraverso l'azione artistica. Nello specifico paragonava il disegno industriale a una pedagogia estetica, "fondata sul presupposto che l'artista moderno, facendo propri i metodi di produzione meccanica, ha la possibilità di agire sulla vita collettiva con una profondità e una estensione affatto sconosciute all'artista del passato".⁽³⁷⁾

5. Arte o industria? Tra ideologia e formazione del designer

In buona sostanza, l'aspetto interessante che emergeva in questo momento storico, riflesso nella rivista, era dato dalla contrapposizione tra chi riproponeva un ripensamento del binomio qualità-quantità, e chi negava qualsiasi artisticità al design, viste le mutate condizioni dell'industria nelle quali lo stesso design si era trovato ad operare nei primi anni sessanta. Era quest'ultima la posizione di chi si muoveva nell'ambito della tesi sostenuta da Tomás Maldonado, che di fatto – nonostante le riconosciute radici costitutive – negava in qualche modo la continuità tra la Bauhaus e la Hochschule für Gestaltung di Ulm proprio sulla base di una rinuncia alla componente estetica presente nel design storico e nella didattica di Gropius.⁽³⁸⁾

Al di là delle posizioni da "obiettore di coscienza" di Maldonado e delle polemiche contro la feticizzazione dell'oggetto e la mercificazione dell'arte, che emergevano nel suo scritto *Riflessioni profane intorno all'architettura e al suo*



insegnamento affidato alle pagine di *Edilizia Moderna*, traspariva nell'impostazione ideologica del critico argentino la volontà di spiegare l'evoluzione storica del design inserendola in un ambito prevalentemente tecnico, piuttosto che tecnico-artistico. Si offriva, in altre parole, una nuova chiave di lettura del rapporto design-oggetto d'arte, in grado di sostituire – come auspicato da Maldonado – al formalismo stilistico un rigoroso positivismo scientifico.

In realtà, già Menna nel suo articolo concludeva con la constatazione che il design aveva rinunciato, via via nel tempo, a interpretare il proprio operare come progettazione totale dell'ambiente umano, oltre che come "strumento di elevazione e di palingenesi sociale". Tale rinuncia aveva portato, a suo avviso, al rischio di "trasformare il designer in un agente pubblicitario dell'industria e il design in una operazione di cosmesi",⁽³⁹⁾ ma allo stesso tempo – egli sottolineava – quest'ultimo poteva anche essere considerato come uno strumento per la presa di coscienza, sia dei problemi posti dall'industria, sia della possibilità dell'artista di incidere sulle sorti della vita collettiva.

Ma, continuando a seguire il percorso indicato nella rivista, è possibile appurare come le questioni poste da Menna dialogassero con gli argomenti trattati nell'"a parte" che seguiva il suo articolo. Illustrato da schemi anatomici, da nudi di Albrecht Dürer, da esemplari di razze esotiche presenti in testi del Seicento e da un campionario di posizioni del corpo umano, *Il rilievo dell'uomo ovvero del diritto di essere deformi* faceva da contraltare alla moda, intesa come "carrozzeria dell'uomo" rappresentata dalle fotografie di Coco Chanel, Yves

3.11

"Il rilievo dell'uomo ovvero del diritto di essere deformi".
 Pagine interne della rivista *Edilizia Moderna*, numero 85,
 dedicata al *Design*

3.11

⁽³⁹⁾ Menna, *Design, comunicazione estetica* cit., 34.



3.12
 “La moda, la carrozzeria dell'uomo e gli accessori”.
 Pagine interne della rivista *Edilizia Moderna*, numero 85,
 dedicata al *Design*

3.12

Saint-Laurent e Pierre Cardin. Per di più, erano emblematicamente estranianti anche le altre immagini scelte da Gregotti: parate militari accostate a quelle di indossatrici parigine e di modelli di abiti.

Va da sé, che il continuo oscillare tra riflessioni ideologiche e valutazioni metodologiche, tra il “divenire della tecnica e il divenire della società”, come emergeva anche nel testo di Augusto Morello dedicato alla *Pragmatica del Design*, diventava nuovamente l'opportunità per ragionare intorno all'idea di *stile* e di *morale*,⁽⁴⁰⁾ evidente nel successivo “a parte”, in cui si affrontavano i temi dello *styling* e della produzione che sfuggiva al controllo dei progettisti (definita “design spontaneo”), e in cui i brani tratti da *Minima moralia* di Theodor Adorno e da *Tempo e relazione* di Enzo Paci si contrapponevano alle ben note riflessioni di Reyner Banham sull'*industrial design* e sull'arte popolare, oggetto, sin dalla loro pubblicazione, di un acceso dibattito.⁽⁴¹⁾

Le considerazioni di Morello venivano richiamate nel successivo articolo a firma di Andries van Onck, che disquisiva sul *Metadesign* e sul suo significato, con l'obiettivo di precisare il nuovo linguaggio critico di carattere scientifico-formale proposto da Dorfles e dallo stesso Paci. Ribadendo quanto il “prodotto” fosse un “portatore di informazioni”, van Onck approfondiva in questo modo le valenze sintattiche, semantiche e prammatiche del design, a partire dalla teoria semiotica di Charles S. Peirce fino ai presupposti filosofici che erano alla base delle macchine realizzate dalla Olivetti (in particolare l'Audit di Marcello Nizzoli).

⁽⁴⁰⁾ In “Documentazione per un rinnovamento del 'design' in Italia”, apparso su *Superfici*, 2-3, (maggio-settembre 1961), 95-96 Morello aveva già affrontato il tema “Design come attività”, contrapposto a “Design come un modo di affrontare un'attività”, legandolo alla questione della *Distribuzione* e dello *Stylism*.

⁽⁴¹⁾ Reyner Banham, “Industrial Design e arte popolare”, *Civiltà delle Macchine*, III, 6, (novembre 1955), 12-15.

L'oggetto industriale modificato e il rapporto uomo-macchina

GILLO DORFLES

«Oggi, il design industriale è un campo in continua espansione, che si estende dalle macchine e agli oggetti quotidiani, dall'automobile al giocattolo, dalla casa al computer, dalla sedia al letto, dalla lampada al televisore, dalla macchina da scrivere al telefono, dalla macchina da cucire al frigorifero, dalla macchina da scrivere al computer, dalla sedia al letto, dalla lampada al televisore, dalla macchina da scrivere al telefono, dalla macchina da cucire al frigorifero, dalla macchina da scrivere al computer...»



«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»



Foto di Franco Depiretti, 1967



Autorevolezza di una vettura Lotus di Giancarlo Agnelli, 1967



Il lavoro di Giulio e Giuliana, 1967

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

«L'oggetto industriale modificato è un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale. È un oggetto che viene modificato dall'uomo, ma che non è un oggetto di design industriale...»

È possibile constatare come il filo rosso del "metodo" collegasse i diversi interventi nella rivista, prontamente messi in discussione dagli "a parte" che smontavano e dissacravano le prese di posizione e di artefeci del design: "Basta che si proponga il discorso sul metodo – così recitava il testo nel box di apertura che seguiva l'articolo di van Onck – perché i designers sfoderino tutta la loro affettazione. Per la nostalgia di un proposito metodologico generale che non hanno più modo di perseguire, si sforzano per la parte che ad essi compete, di organizzare almeno artigianalmente strumenti e dati, tendendo ad assumere la restante parte del processo (quello produttivo) come dato immodificabile cui soddisfare, e quindi come fine".⁽⁴²⁾

Così, mito e dissacrazione, processo della forma ineludibile e conseguente della tecnologia, contrapposti all'ironia giocosa e all'interpretazione caricaturale, erano i due punti che anticipavano la riflessione di Dorfles su *L'oggetto industriale modificato e il rapporto uomo-macchina*. Interrogandosi sul valore della volontà "differenziatrice" nella ricerca dell'oggetto d'uso quotidiano, in antitesi a quella "uniformatrice" e conformistica, il critico d'arte triestino, attento studioso del lavoro di Herbert Read,⁽⁴³⁾ introduceva il tema della "auto-modificazione" e della "auto-modificabilità" dei prodotti di consumo. Mentre gli organismi impersonali e *superindividuali*, come da lui definiti, quali i grandi macchinari, erano destinati a non essere facilmente soggetti ai capricci del gusto e della moda, i piccoli oggetti con funzione individuale potevano essere invece trasformati, mediante interventi sulla forma e il colore, e soprattutto attraverso il ripensamento delle funzioni in

3.13
 "L'oggetto industriale modificato e il rapporto uomo-macchina" di Gillo Dorfles.
 Pagine interne della rivista *Edilizia Moderna*, numero 85, dedicata al *Design*

⁽⁴²⁾ "Mitologia dello strumento", *EM*, 85 (1964), 57.
⁽⁴³⁾ Definito da Dorfles il "vangelo del Disegno industriale", il libro di Herbert Read, *Art and Industry*, vide nel 1962 una traduzione italiana, a opera dello stesso Dorfles che ampliò l'iconografia con numerosi prodotti recenti (la prima edizione fu concepita nel 1934 per i tipi di Faber & Faber, mentre la versione italiana fu edita da Lerici, Milano 1962). Il critico triestino e Read erano uniti da rapporti di amicizia, consolidati dall'invito all'ICA (Institute of Contemporary Art) di Londra, allora diretto da Read, nei primi anni cinquanta. Cfr. Gillo Dorfles, *Lacerti della memoria. Taccuini intermittenti* (Bologna, Editrice Compositori, 2007), passim.

3.13



3.14
 "I mostri". Pagine interne della rivista *Edilizia Moderna*, numero 85, dedicata al *Design*

relazione al corpo umano. Non a caso, Dorfles chiosava sulla nascente disciplina dell'ergonomia (o *human-engineering*), e sulle ricerche riguardanti i rapporti macchina-uomo che avevano l'obiettivo di ribaltare i termini del binomio, a favore del secondo termine. Va ricordato, peraltro, che il tema fu ampiamente approfondito dal critico ancora nel 1964, autentico *annus mirabilis*, in *Il Disegno industriale e la sua Estetica* e l'anno successivo in *Nuovi riti, nuovi miti*.⁽⁴⁴⁾

Ancora una volta, l'intermezzo successivo proposto nella rivista – dall'emblematico titolo *I mostri* – interveniva, nel dialogo tra le pagine, mettendo in guardia sulla confutazione dei processi uniformanti, che avrebbe portato a derive estetiche. La derisione come strumento di lettura era possibile, anche quando, dopo aver contestato l'ideale – o meglio il preconconcetto – di bellezza, e aver giustificato il brutto, si constatava l'affermazione del "mostruoso". In tal senso Gregotti riprendeva il discorso sul ruolo dello stile e del linguaggio degli oggetti, e sul rapporto tra forme e produzione industriale. Qui si integravano i ragionamenti di Enzo Frateili con il saggio su *Design e edilizia*, che coglievano il nocciolo della questione affrontando il tema della prefabbricazione e della "progettazione per un nuovo settore merceologico, pariteticamente e a fianco del *product design*". In questi anni, gli interventi teorici di Konrad Wachsmann, di Giuseppe Ciribini e di Giancarlo Nuti si inserivano nel dibattito sulla produzione edilizia basata su sistemi realizzati da un'industria sempre più aggiornata che si avvaleva, non senza fatica,⁽⁴⁵⁾ dei migliori progettisti del panorama internazionale.

3.14

⁽⁴⁴⁾ Cfr. Gillo Dorfles, *Il Disegno industriale e la sua Estetica* (Bologna, Cappelli, 1964); Id., *Nuovi riti, nuovi miti* (Torino, Giulio Einaudi Editore, 1965).

⁽⁴⁵⁾ Cfr. Alberto Rosselli, "Affanni della prefabbricazione", *Stile Industria*, 38, febbraio 1962 (1963), 0-1.

Le questioni dell'industrializzazione dei componenti (costruttivi come di arredo), e della produzione e confezione di immagini (della città come degli oggetti), introducevano il tema della formazione, affrontato in chiusura della rivista, sia da Gino Valle nell'articolo *L'educazione dell'industrial designer*, sia da Maldonado con il saggio su citato, sia ancora con la *Proposta per una scuola di Industrial Design a Milano*, a cura del Comitato per la Scuola di I.D. della Fondazione Giuseppe Pagano (De Bartolomeis, Martinoli, Momigliano, Muzio, Zanuso, Savi) e con gli approfondimenti di realtà estere.⁽⁴⁶⁾ Accomunati da una multiforme visione sociale della metodologia del progettare, gli argomenti trattati negli articoli finali risultavano di attualità, e al contempo erano destinati ad essere ripresi per molti anni a venire, allorché i temi dei rapporti tra arte e industria, tra formazione e professione, tra creatività e impegno politico, sarebbero stati affrontati, esaminati, vagliati e approfonditi in articoli, oppure in opere di sintesi,⁽⁴⁷⁾ avendo come riferimento, tra le altre, la questione dell'unità delle arti rappresentata dal design.

6. Il racconto del Design e lo *sperimentalismo* del Gruppo 63

Peraltro, il tema dell'unità delle arti, almeno dalla IX Triennale del 1951,⁽⁴⁸⁾ era stato discusso in numerosi scritti e occasioni culturali. Ma è soprattutto con il Gruppo 63 (formato, è bene ricordarlo, da critici, letterati, filosofi, semiologi e artisti vari), che fu affrontato legandolo alla discussione del rapporto fra ideologia e linguaggio. Tale questione dell'unità venne trattata da Gregotti nella rivista *Edilizia Moderna*, nella quale riversò i modi e i contenuti della matrice oppositiva del collettivo neoavanguardista di cui faceva parte, finanche in quella che si potrebbe definire "politicità delle scritture applicata al progetto".

Nel numero della rivista dedicato al *Design* tale "politicità" si manifestò in principale modo, come abbiamo visto, non solo nella narrazione complessiva, ma anche nel linguaggio adoperato nei tanti "a parte" e nei box antologici, che presentavano il soggetto e al contempo l'oggetto del conflitto. Parallelismi e analogie con alcune celebri analisi compiute da letterati e scrittori del Gruppo 63, come Sanguineti, possono riscontrarsi nell'insieme dei testi introduttivi degli "a parte", negli occhielli e nelle lunghe didascalie, che contenevano critiche e autocritiche, forme di straniamenti (intesi quali punti di vista alieni, come l'*ostranenie* di Viktor Borisovič Šklovskij),⁽⁴⁹⁾ ironie (usate per distruggere quanto appena affermato) e parodie (nel senso della ripetizione farsesca delle immagini metaforiche contrastanti), le quali, tutte insieme, contribuivano alla costruzione di un racconto storico meta-letterario in cui l'unità delle arti – mescolata alla multimedialità, alla cultura pop e all'idea di ambiente totale – era individuata nel design.

⁽⁴⁶⁾ William Katavolos con *La facoltà di disegno industriale alla Parsons School of New York*, Roger G. Tallon con *Il corso pilota di Industrial Design alla Scuola Superiore di Arti Decorative di Parigi*, e Misha Black con *La preparazione dei designers industriali in Gran Bretagna*. Va segnalato che il tema delle scuole era legato alla nascita, dopo il 1960, dei CSDI-Corsi superiori di disegno industriale, primo tentativo di istituire una formazione post-diploma superiore autonoma e pubblica nel campo del design; cfr. tra gli altri, i contributi apparsi su *Quaderni di Architettura e design*, 1 (2018) consultabili in <http://www.quad-ad.eu> (ultimo accesso: 28 febbraio 2019).

⁽⁴⁷⁾ Si veda ad esempio Simonetta Lux, *Arte e industria* (Firenze, Sansoni, 1973). Per quanto riguarda altri riferimenti bibliografici ragionati cfr. Vittorio Gregotti, *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, a cura di Manolo De Giorgi, Andrea Nulli, Giampiero Bosoni (Milano, Electa, 1986), 356-363.

⁽⁴⁸⁾ Nella IX Triennale, Gregotti aveva collaborato con Rogers alla cura e all'allestimento della sala dedicata all'Architettura misura dell'uomo. Cfr. Anna Chiara Cimoli, Fulvio Irace, *La divina proporzione. Triennale 1951* (Milano, Electa, 2007); Massimiliano Savorra, "Ernesto Nathan Rogers e le Triennali di Milano negli anni cinquanta", in *Continuità e crisi. Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra*, a cura di Anna Giannetti, Luca Molinari (Firenze, Alinea, 2010), 90-100.

⁽⁴⁹⁾ Sul concetto di *ostranenie* come "fenomeno intervallare" si rimanda a Gillo Dorfles, *L'intervallo perduto* (Milano, Feltrinelli, 1989), in particolare al capitolo quarto, 69-90.

Va ricordato come tra gli intellettuali vi fosse la convinzione che fino a quel momento il secolare tema dell'unità non avesse avuto occasione di manifestarsi, e quanto si era tentato, con l'ambizione di avere integrazioni più o meno convincenti, non fosse andato oltre "penose coesistenze" tra forme artistiche, come ricordava Francesco Tentori nel 1964.⁽⁵⁰⁾ Tuttavia, da un lato, con la sezione introduttiva della XIII Triennale (che aveva visto coinvolto, tra i tanti, Luciano Berio, Cathy Barberian, Massimo Vignelli, Tinto Brass, Lucio Fontana, Nanni Balestrini, molti di loro artisti vicini al Gruppo 63), dall'altro con la rivista fin qui analizzata, Gregotti propose un'applicazione dello *sperimentalismo* del Gruppo mediante la tecnica del rimescolamento e la riflessione continua sulla pratica del progetto grazie alla "cultura del dubbio". Tale applicazione poteva realizzarsi con l'intreccio dei discorsi e con il dialogo tra voci, anche discordi, o come affermò Eco in un'intervista proprio sulla XIII Triennale, "per via di allusioni e di inserti violenti tratti dalla realtà quotidiana". Non a caso, a proposito dei prodotti esposti nel Palazzo dell'Arte, sulle pagine di *Marcatré* (altra rivista legata al Gruppo 63), Eco sostenne:

si è risolta l'esigenza di esporre obiettivamente tutte le merci concernenti l'uso del tempo libero sulle coste italiane, montando tutto questo materiale secondo la tecnica di un assemblage di tipo nevelsonian, per cui nel momento stesso in cui il materiale era esposto veniva giudicato, ironizzato.⁽⁵¹⁾

L'anticipazione e la provocazione con ogni mezzo espressivo si trasformavano così in azioni di una strategia da guerriglia culturale, più che di comunicazione, mediante la sperimentazione di un linguaggio visivo e testuale nuovo, e di una costruzione storiografica non dichiarata (leggibile nel numero della rivista dedicata al *Design*). Fatto di elementi assemblati, sovrapposti, contraddittori, il "discorso" che emergeva – storico e letterario – si offriva al contempo come riflessione, strettamente intrecciata al fronte della ricerca, sui modi stessi del "raccontare" il prodotto industriale. L'obiettivo – consapevole – era portare il lettore, sia a cogliere nel testo e nelle immagini quel che il testo e le immagini non dicevano (ma presupponevano, promettevano, implicavano e implicitavano), sia a riempire gli spazi vuoti e a connettere – come scrisse Eco in *Lector in fabula*, riferendosi al problema che si pose con *Opera aperta* – quello "che vi è in quel testo con il tessuto dell'intertestualità da cui quel testo si origina e in cui andrà a confluire".⁽⁵²⁾

⁽⁵⁰⁾ Cfr. Francesco Tentori, "Unità delle arti", *Casabella Continuità*, 290, agosto (1964), 48.

⁽⁵¹⁾ "La Triennale di Milano. Intervista a Umberto Eco", *Marcatré*, 8-9-10, luglio-agosto-settembre (1964), 134.

⁽⁵²⁾ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (Milano, Bompiani, 1979), 5.

Il confine tra l'analisi storica e l'uso della storia per mettere in prospettiva una pratica progettuale era sottile, ma in questo senso il pensiero di Gregotti fu esplicitato di lì a poco nei numeri di *Edilizia Moderna*, dedicati alle *Ricerche storiche* e a *La forma del territorio*. "Se mettiamo a paragone – egli scriveva nel 1965 – quindi al di là dei metodi di ricerca storica, anche la semplice enumerazione dei fatti o il criterio di successione, o ancor più quello di valutazione, ci appare chiaro come il margine di opinabilità del quadro storico si allarghi man mano che ci avviciniamo a noi nel tempo, e non il contrario, come farebbe supporre il problema della sola nozione".⁽⁵³⁾

E ancora, scriveva Gregotti:

La reale possibilità di servirsi dell'insegnamento storico consiste quindi nella presa di coscienza dell'essenza della tradizione in cui operiamo e, attraverso di essa, di ciò che noi riteniamo essere le direzioni di trasformazioni; nella capacità quindi di criticare le nostre intenzionalità, di partecipare aderendo dall'interno a quella particolare condizione storica che è l'attualità. Questo comporta la concezione di uno spazio storico non più prospettico, in cui il tempo non può essere concepito come una successione uniforme, né la collocazione dei valori è già stabilmente legata a qualche fatto immobile, ma piuttosto all'essere quel fenomeno non solo definito da una particolare collocazione storica, ma anche al ricordo dell'essere stato, alla eventualità del suo prossimo essere.⁽⁵⁴⁾

Da queste parole emerge come Gregotti applicasse la tecnica del "récit morcelé", proposto come pattern evolutivo e interattivo, in modo che il lettore – come lo era stato lo spettatore negli spazi della Triennale – potesse scegliere le diverse strade da seguire, o perdersi nelle tante combinazioni del "caleidoscopio". Si trattava di un autentico transfert semantico e visuale tra un modo di concepire lo spazio e gli oggetti che ne facevano parte, e un modo di comporre il racconto. Le oscillazioni temporali e le trasfigurazioni spaziali dei prodotti industriali nel numero della rivista dedicato al Design si intersecavano così con i livelli teorici e ideologici della narrazione storica, quasi come un processo artistico meta-concettuale. Del resto, lo aveva colto anche Emilio Garroni, che spiegava, sempre nel 1964, come la stessa nozione di "arte" allargata ad "arti" – o "plurale di arte" – contenesse una molteplicità di significati, tali da non escludere altresì una "sorta di singolare rispettosa violenza che è l'indagine storiografica".⁽⁵⁵⁾

⁽⁵³⁾ Vittorio Gregotti, "La ricerca storica in architettura", *EM*, 86 (1965), 4.

⁽⁵⁴⁾ Gregotti, "La ricerca storica in architettura" cit., 5.

⁽⁵⁵⁾ Emilio Garroni, *La crisi semantica delle arti* (Roma, Officina Edizioni, 1964), 171.