

ID: 1008

RICERCHE

RIUSO “CALDO” E “FREDDO” DI DISPOSITIVI NEGLI ARCHIVI DI ALBE E LICA STEINER E AG FRONZONI ATTRAVERSO PRODUZIONI STORIOGRAFICHE E DIDATTICHE. LA RIVISTA U E IL PERIODICO U

Luciana Gunetti

PAROLE CHIAVE

ANT, archives, Archivi, Didattica, dispositivi, instruments, Oral history, pedagogy, social historiography, Storia orale, storiografia sociale

Albe Steiner ha lasciato un archivio pronto all'uso, con dispositivi che lavorano sul principio del “sistema delle immagini”, al contrario l'esperienza intellettuale di ricerca visiva di AG Fronzoni ha prodotto dei dispositivi a riuso “freddo” di narrazione dei progetti. Il processo di reperimento, analisi e sintesi delle fonti prodotte dai due progettisti è simile a quello di due etnologi che hanno costruito le proprie culture visive con due prospettive metodologiche: regime autoriale per Steiner e regime classificatorio per Fronzoni.

Con modalità e processi differenti entrambi i progettisti uniscono la fenomenologia della loro produzione progettuale al loro pensiero critico: produzione di una storiografia socialmente orientata per i coniugi Steiner e i loro eredi, e mancanza di produzione di pubblicazioni per Fronzoni, ma presenza di una storia orale, originata nella sua didattica e narrata dai suoi allievi.

La transizione tra due paradigmi - Atlante di Aby Warburg (1924-29) e Actor Network Theory di Bruno Latour, Michel Callon, e John Law (metà anni ottanta) - consente di esplorare i modi in cui gli archivi mantengono le connessioni e gli scambi significativi fra progettisti e studiosi, in tempi e situazioni culturali diverse, attraverso dispositivi come narrazioni di identità, letteratura critica, archivi e didattica gestite da vecchi e nuovi linguaggi, analogici e digitali. Guardandoli in questa ottica da un lato ci sarebbero archivi “esistenti” o “pronti per l'uso”, dall'altro archivi “in costruzione” che passano dallo stato di “fatto” o di “artefatto” al *worknet*. La poetica dell'insegnamento di AG Fronzoni è potenziale “esistente” di una storia orale e politica della sua opera e del suo archivio, la politica nella vita di Albe e

Lica Steiner e la memoria del loro insegnamento sono il manifestarsi *in progress* del loro archivio in un progetto culturale condiviso e autorevole. Proponiamo in questo saggio un lavoro di ricerca su due dispositivi-attori, conservati negli archivi dei due progettisti, la rivista *U* della scuola Umanitaria e il giornale *U* della municipalità di Urbino. Il primo progetto didattico attraversa l'esperienza intellettuale di AG Fronzoni rimettendo in sequenza un riuso freddo delle immagini, e si confronta con il secondo progetto didattico basato sul riuso caldo del sistema delle immagini di Steiner, in un circuito ermeneutico orientato alla storia orale e a una storiografia sociale del progetto grafico.

1. Due paradigmi per una rilettura critica degli archivi del progetto grafico: Atlante di Warburg e Actor Network Theory di Bruno Latour

Questo saggio vuole proporre una rilettura critica degli archivi del progetto grafico, in una prospettiva che veda gli storici, i teorici e i critici del design (e non) perseguire ricerche sul dialogo tra i progetti grafici e gli archivi-atlanti che li custodiscono e valorizzano. Un dialogo che si basi su narrazioni, racconti sulle identità, sulla produzione di letteratura critica dei progettisti ma anche e soprattutto sui luoghi - archivi e scuole - in cui hanno praticato il loro pensiero critico. In particolare nel contesto italiano, Albe Steiner e AG Fronzoni anche se appartenenti a due generazioni differenti, ci hanno lasciato due archivi, conservati integri nelle loro parti in quanto sottoposti al vincolo di notevole interesse storico, formati su di un modello d'archivio auto-riferito: interpretabile come una risorsa aperta, nell'ottica della meta-narrativa modernista o meglio di un racconto autoriflessivo.

In tutti gli archivi del progetto l'intento del soggetto produttore è costruire il dialogo tra materiale progettuale e logica con cui si è deciso di sedimentare l'archivio, pertanto gli studiosi non dovrebbero mai perdere di vista il piano della traduzione critica svolta dal progettista e capire la storia archivistica di un fondo, non affrontando soltanto i singoli episodi-progetti come accade in genere. Con precisione e sguardo analitico, sia Albe Steiner che AG Fronzoni, hanno cercato di organizzare i loro materiali di lavoro in termini di strumenti critici e progettuali per se stessi e per i posteri: agende, rassegne stampa, quaderni di ricerche, diari delle lezioni e programmi didattici e raccolte bibliografiche strutturate.

Non essendo archivisti o bibliotecari, non hanno basato le loro metodologie di ordinamento sulle catalogazioni, e hanno organizzato i materiali pensando prevalentemente a un uso dell'archivio di tipo didattico, con finalità culturali ma anche fortemente sociali: hanno messo in sequenza progetti e documenti

di diverse tipologie in vista di una narrazione della propria vicenda di progettisti intesa come esempio, attraverso pubblicazioni, saggi critici o mostre. Ma soprattutto, hanno associato al materiale archivistico le proprie biblioteche correnti, ed entrambi hanno usato i loro studi e i loro archivi-biblioteche per ampliare la cultura generale e visiva dei propri studenti, al di fuori delle scuole in cui insegnavano, consapevoli di essersi loro stessi auto-formati con fatica. Si pensa in particolare, date le numerose esperienze didattiche di entrambi, all'insegnamento di Albe Steiner alla Scuola del Libro della Società Umanitaria (1959-1974) e allo studio bottega di AG Fronzoni (1984-2001).

In altre parole, nei loro archivi i due progettisti non pensavano di mettere in relazione tutti i documenti e progetti prodotti, ma di lavorare sulla qualità o intensità della mediazione che i formati culturali a loro disposizione – riviste, monografie, mostre, racconti orali, conferenze e presentazioni nei contesti specifici, didattica – consentivano. Ancor di più interessavano i linguaggi di questi contenitori: cosa il formato prende dal linguaggio e viceversa. Questo rapporto, infatti, rende dinamici i racconti che hanno prodotto connettendoli con identità, produzioni critiche, e archivi-memoria intesi come i nuovi poli del dialogo critico sulla loro opera.

Nel costruire e organizzare i propri archivi, Albe Steiner e AG Fronzoni hanno usato come timone di bordo i loro diari e agende, le sequenze fotografiche documentali – strumenti di gestione dei loro progetti – ma anche le produzioni critiche di testi e racconti didattici in forma di lezione – che funzionano anche come strumenti di valorizzazione dei loro progetti. I due grafici hanno privilegiato la conoscenza relativa alla propria personale cultura del progetto e hanno proposto delle strategie per il riuso dei loro archivi che sono strettamente legate al loro mestiere e quindi ai contenuti, ai linguaggi e alle tecniche.

Si propone nella nostra ricerca un paradigma per una rilettura del processo di sedimentazione degli archivi impostato dai due grafici, che mette a confronto due modelli: da una parte, la teoria storico-artistica di Aby Warburg, che dal concetto di storia come luogo di emergenze, ritorni e persistenze in attesa di nuove emersioni porta al suo Atlante di Mnemosyne (1924-1929); e dall'altra, le riflessioni in ambito sociologico sulla pratica cartografica collocata all'interno del più generale approccio socio-filosofico dell'Actor Network Theory (ANT) di metà anni ottanta, fondato da Bruno Latour, Michel Callon, e John Law e altri, che ambisce a confrontare situazioni sociali complesse facendo attenzione a elementi relazionali elementari come le reti di associazioni (Latour, 2005). I due modelli teorici proposti possono rivelarsi utili in relazione ai due archivi personali per costruire una storia visiva del graphic design basata su di una mediazione sia narrativa sia enciclopedica, in grado di tradurre in linguaggio visivo non solo repertori di immagini, ma anche di idee, teorie e processi, che possono essere

fruiti localmente (quindi all'interno dei singoli archivi, come si è detto, sulla base di una struttura definita dai singoli progettisti) e globalmente, costruendo le possibili relazioni tra archivi differenti.

In particolare, fra i metodi e gli strumenti di ricerca propri della teoria e storia della cultura di Aby Warburg è interessante la sua volontà di veicolare i contenuti in modalità differenti, con nuovi strumenti, come il suo Atlante, che è sia strumento per la ricerca sia forma di comunicazione scientifica dei risultati della ricerca stessa. Oltre al testo-atlante, per andare al di là di tutte le forme tradizionali di ricerca e divulgazione basate sul linguaggio verbale, si può applicare parallelamente agli archivi del progetto una caratteristica cruciale, sebbene controversa, dell'ANT: il trattamento simmetrico degli attori umani e non umani, e degli elementi tecnici e sociali (Latour, 1996, 2005). Con l'ANT, questi elementi eterogenei hanno tutti uguale importanza e sono considerati come parte di reti dinamiche e non definitive, in cui l'essenza per la comprensione dei fenomeni sociologici si trova nelle associazioni che si innescano tra loro.

Sia la metafora dell'atlante di Mnemosyne di Aby Warburg, meta-discorsivo e discorsivo, che la cartografia delle controversie proposta dall'ANT di Latour diventano per noi pratiche di ricerca fondamentali per lo sviluppo di nuovi sistemi di archivi. Entrambe le metodologie sono basate sulla generazione di atlanti in cui convergono diverse rappresentazioni sovrapponendo più livelli di contenuti eterogenei tra loro. Che si tratti di un atlante analogico (Warburg) o di uno digitale (i siti controversia di Latour) è necessario costruire la toponomastica delle mappe dei contenuti, dell'atlante. Nel nostro caso degli archivi di Albe Steiner e AG Fronzoni, è possibile ricostruire filologicamente le mappe delle culture, delle forme e dei processi progettuali che li hanno visti protagonisti grazie al fatto che entrambi si sono comportati come degli etnologi: nei loro archivi, ogni artefatto o prodotto critico lo hanno descritto, con i loro strumenti, come un network.

L'Actor Network Theory consente di esplorare i modi in cui i progettisti, nel costruire il proprio archivio e prevederne gli usi, sviluppano e mantengono le connessioni tra individui e gruppi attraverso narrazioni di identità, processi come la scrittura critica e luoghi come le scuole. Lo studio di tutti gli attori (essere umano, artefatto, ente istituzionale...) che collaborano più o meno direttamente alla creazione di un archivio, materiale o immateriale, non è sufficiente perché tutto dipende dal tipo di azione che passa da un attore all'altro. Da un lato ci sono gli archivi "esistenti" o "pronti per l'uso"; dall'altro gli archivi "in costruzione", che passano dallo stato di "fatto" o di "artefatto" al *worknet* a seconda dell'azione di una vasta rete di attori. Il lavoro, il movimento, l'azione che si genera è sempre un attore e dato che attori e network sono due aspetti diversi di una stessa realtà allora diviene fondamentale provare a ricostruire tutte le possibili mappe di relazioni dinamiche, a maglie larghe per gli Steiner e strette per Fronzoni, che i

progettisti hanno sedimentato nei loro lavori progettuali e critici. Proponiamo tre nodi per il riuso e dialogo possibile tra progetti e ricerche e loro “atlantizzazione” negli archivi del progetto grafico. A tali nodi corrispondono altrettante domande e possibili livelli di mediazione e rimediazione dell’archivio.

Una prima domanda/nodo è: come una comunità di storici e critici può raccontare storie e definire l’identità dei progettisti oggetto di studio e collegarla ad altre identità? I metodi di indagine includono la storia orale, la memoria e la storia di vita degli oggetti. Sono i casi in cui si applicano le strategie per raccontare queste storie al di fuori degli archivi, dei musei attraverso le tecnologie digitali e i nuovi linguaggi. Per esempio la storia orale della Design History Society che registra le reminiscenze, i ricordi e le esperienze della comunità artistica e professionale all’interno della comunità della storia del design. Il ruolo della narrazione è inteso come una strategia per la sostenibilità emotiva in una contemporanea comunità di utenti, e ha il potenziale per far nascere progetti di collaborazione tra archivi.

Un’altra possibile risposta la propone Victor Margolin in una lezione del novembre 2009 per l’inaugurazione del CDD-Centre de Documentació IMPIVA Disseny di Valencia, dal titolo più storicamente orientato “Archive and the historical consciousness of design”. Lo studioso americano porta avanti l’idea che gli archivi sono inestricabilmente legati a un’idea di cultura del design, che l’Inghilterra per prima, con Henry Cole, ha sviluppato: un’idea che include la promozione della disciplina attraverso le pubbliche istituzioni. Cole capì che il design era parte di una cultura che includeva scuole, giornali, mostre, musei e la pratica stessa del design. Se dunque la cultura del design implica l’esistenza di diversi attori, gli archivi devono rivolgersi a un pubblico differenziato, formato da tali attori. Come oggi gli archivi possono servire al meglio differenti pubblici dallo studente, al curatore di mostre, al pubblico generico? L’archivio, allora, per diventare promotore dinamico dei suoi materiali per differenti pubblici non deve solo digitalizzare le immagini delle collezioni per averle on line e gestite dai database, ma deve curare le esposizioni, in forme narrative che contribuiscano alla conoscenza storica del design.

Le considerazioni di Margolin – per il quale la domanda è come le informazioni sono collezionate, conservate nel tempo – ci riportano alle nuove modalità di pensare al design e alla sua storia secondo il modello dell’atlante di Warburg e quello delle cartografie dell’ANT di Latour. La necessità di produrre un discorso comunicativo, meta discorsivo e discorsivo, di organizzare dei dispositivi che comprendano anche il punto di vista di chi fruisce.

Una seconda domanda è: come le identità dei progettisti si rappresentano e manifestano? Si prendono in considerazione le prestazioni di identità multiple individuali e collettive, sviluppando la Actor-Network Theory e la produzione

di letteratura critica dei e sui progettisti per costruire nuovi spazi espressivi, analogici o digitali che siano. Una possibile risposta viene da Lev Manovich. Nella conferenza internazionale “Digital Humanities” del 2009 propone un intervento dal titolo “Activating the archive, or: Data Dandy meets data Mining”, in cui si pone il tema di trattare la cultura come un dato, un pattern, sviluppando nuovi software e nuove tecniche che considerino insieme le persone e i processi culturali. I visual media incontrano i nuovi contenuti generati nel web dagli utenti. Il moltiplicarsi dei dati relativi alle fonti può essere paragonato alle scienze che manipolano grandi numeri di informazioni. Cultura come dato, includendo i media content e le attività creative e sociali delle persone su questi contenuti. Si può arrivare così a produrre nuove modalità di ricerca, insegnamento ed esposizione della cultura in generale, e della cultura del progetto nel nostro particolare. E infine un terzo quesito legato alla costruzione di spazi di condivisione come archivi e scuole: come le comunità di progettisti hanno operato storicamente all’interno e all’esterno dei confini spaziali e culturali dei loro archivi per mantenere e creare luoghi di interazione e condivisione? Quali sono i ruoli dei progettisti nella creazione dei propri archivi e di altri luoghi di conoscenza e apprendimento ad essi connessi? Lo studio di comunità connesse attraverso le reti digitali, gli spazi e i luoghi consentirà di identificare le possibilità per l’innovazione, sviluppando competenze e una maggiore inclusione sociale. Ad esempio sarà sufficiente basarsi sui sistemi di archivi, fonti di coesione sociale e culturale di saperi e base per la costruzione di un’esistenza (analogica e/o digitale) collettiva dei progettisti? Tutte e tre le azioni proposte come risposta ai tre quesiti possono determinare, interconnesse tra loro, la costruzione di atlanti che necessitano di nuovi strumenti e nuovi formati di rappresentazione, di nuovi dispositivi. Ad esempio i *thesauri* non sono sufficienti come linguaggi. È necessario declinare i contenuti in narrazioni e performance tramite linguaggi alternativi alle interfacce digitali, come le narrazioni orali, le rappresentazioni teatrali e artistiche. All’interno del panorama degli archivi del progetto grafico italiani - delle vere roccaforti con dotazioni culturali, materiali e immateriali sulle industrie culturali consolidate nel made in Italy - la cultura editoriale e la cultura industriale sono i nodi analogici da cui partire. Ci si deve porre il problema di studiare le interazioni tra la cultura storica (prodotta dai progettisti stessi) e la cultura contemporanea (prodotta da soggetti terzi: critici, allievi, studiosi di varie discipline). Gli enti culturali, pubblici o privati, dovrebbero poter espandere la loro missione curatoriale dal mostrare le collezioni alla ri-mediazione di narrazioni ed esperienze culturali, orientarsi a una cultura digitale secondo il paradigma delle *cultural analytics* di Manovich, nell’interazione tra comunità e istituzione culturale, in una prospettiva dove le meta-narrazioni, la fortuna critica e gli archivi sedimentati, sono nuovi strumenti per organizzare

annotare, cercare le fonti e riprodurre nuova letteratura critica.

Si auspica un riuso che parta dalla storia degli archivi, ciascun archivio ha un proprio ordine dato dal progettista, e arrivi alla progettazione di atlanti di contenuto secondo il paradigma dell'Atlante di Warburg e dell'Actor Network Theory di Bruno Latour. L'idea è di proporre possibili itinerari di lettura e di studio offrendo però a ciascun lettore tutte le informazioni necessarie a costruire da sé i propri percorsi di comprensione, a seconda della curiosità e degli interessi. L'obiettivo è narrare dei percorsi progettuali, i contenuti teorico-critici, i materiali di ciascun archivio utilizzando lo strumento atlante. Quindi quante più sono le rappresentazioni contenute tanto più riescono a innescare relazioni, tra modelli storico-critici e modelli culturali-visivi.

2. Prospettiva storica degli archivi strati-grafici tra storia orale, politica e sociale

Nei loro archivi-atlanti, Steiner e Fronzoni raccontano la loro produzione progettuale e il loro pensiero critico con modalità e processi differenti: per il caso di Albe e Lica Steiner, la modalità è quella che privilegia come esito finale la produzione di pubblicazioni e mostre storiche da parte dei progettisti stessi e dei loro eredi intese come testimonianza del ruolo sociale del designer; nel caso di Fronzoni invece, l'archivio funziona come dispositivo per la produzione di storie orali, originate nella sua didattica e narrate dai suoi allievi.

Se caliamo nel particolare degli archivi di Albe Steiner ed AG Fronzoni i tre livelli di rimediazione - 1. Narrazioni di identità. 2. Letteratura critica. 3. Archivi e didattica - questi divengono filtri utili per comprendere, da un lato, come la poetica dell'insegnamento di AG Fronzoni è potenziale 'esistente' di una storia orale e politica della sua opera e del suo archivio, e, dall'altro, come nella vita di Albe e Lica Steiner, la politica e la memoria del loro insegnamento sono il manifestarsi *in progress* del loro archivio in un progetto culturale condiviso e autorevole. Il formato di restituzione dei contenuti che ne potrebbe scaturire, per entrambi gli archivi, più che una mappa, è un atlante in cui convergono diverse rappresentazioni attraverso l'intersezione di una pluralità di attori eterogenei.

Per quanto riguarda il primo livello, AG Fronzoni ha lavorato sulle mediazioni/ narrazioni della propria identità e di quella dei suoi allievi, agendo sul livello delle persone, i suoi allievi, "chi non progetta accetta di essere progettato" è una delle sue massime più famose. Per trasmettere le sue conoscenze, le sue idee, gli oggetti e i fatti in significati sociali, avendo fiducia nella funzione progressista della razionalità applicata, nelle sue poche tracce scritte ci dice che per lui da quando ha iniziato a insegnare è diventato

consapevole di avere “sempre più coscienza che il vero compito del progettista è di educatore” (Fronzoni, 1983). Ha sentito la necessità di essere una figura di mediazione per i suoi allievi, e lo ha fatto in modalità da etnologo, partendo dalla formazione di una comunità di allievi. Formati a una pratica di progettazione sistemica “a riuso freddo”, i suoi allievi ed epigoni vari hanno prodotto documenti e narrazioni attraverso la reiterazione del canone modernista da lui insegnato.

Per il secondo livello, quello della letteratura critica, è utile fare riferimento a una delle rare occasioni audio in cui è possibile sentire Fronzoni narratore: la traccia recentemente riproposta da *c-r-u-d, a place where* (<http://www.c-r-u-d.it>) come somma di estratti della originaria registrazione analogica che raccoglieva il seminario tenuto a Napoli l’11 aprile del 1999, intitolato “ag fronzoni progetti”, organizzato da Daniela Rossi e Simone Ciotola, ex allievi del maestro, allora docenti dell’Istituto superiore di design di Napoli, in collaborazione con l’Istituto italiano di studi filosofici di Napoli. Infine, per il terzo livello, che riguarda come le comunità di allievi si rappresentano e manifestano, come hanno costruito delle meta-narrative non basate sulle fonti d’archivio ma sui processi messi in atto da AG Fronzoni soprattutto nella didattica, si possono prendere come esempi il volume dell’allieva Ester Manitto sulla didattica o il sito <http://agfronzoni.com/> di due progettisti olandesi che si sono riproposti di ricostruire la frammentarietà dei contenuti disseminati nel web sulla figura di AG Fronzoni. La pubblicazione ripropone sia contenuti che immagini secondo il canone linguistico di Fronzoni, mentre il sito raccoglie sistematicamente la biografia, la filosofia, gli articoli e le pubblicazioni, gli aneddoti e le citazioni. Gli autori tentano una raccolta di rassegna stampa, anche se parziale, molto più significativa fu la ricerca svolta da Alessandro Casinovi (1998-1999) che ricostruiva attraverso i diari, strumenti fondamentali di un archivio, e la letteratura critica su di un progettista come Fronzoni, il suo “reale” contributo alla cultura del progetto. Albe e Lica Steiner invece hanno, con forte autorevolezza culturale, messo in atto processi come una produzione critica costante sui loro progetti, fatta di pubblicazioni su riviste di settore, volumi, mostre personali. Il loro obiettivo era agire con nuove forme di ricerca, di insegnamento, di esposizione della loro cultura del progetto, che doveva portare avanti il valore cardine della testimonianza. Insieme dal 1939 al 1974, anno della morte di Albe, hanno costantemente scritto per riviste come *Linea grafica* e *Pagina*, autopromuovendo i loro progetti. Sin dal principio in parallelo con le mostre della Ricostruzione e della Liberazione del 1945, sperimentavamo le grandi tematiche sociali e politiche e progettuali, includendo i lavori degli studenti, prima dei convitti della Rinascita, poi dell’Umanitaria, e infine di Urbino. Per Steiner, il cui studio era gestito solo con la moglie, le collaborazioni avvenivano nei luoghi deputati - con gli studenti nelle scuole, con le redazioni negli uffici preposti - il riuso caldo dei suoi codici di contenuti e di

visualizzazione passava sempre per una visione generale di autorialità e responsabilità sociale.

I sistemi di archivi prodotti dagli Steiner e da Fronzoni sono tuttora luoghi di interazione e condivisione, che dovrebbero essere trasposti in reti di attori più estese, come ha sapientemente fatto in Svizzera un gruppo di scuole, con la ricerca "Mapping Graphic Design History in Switzerland". Un progetto di ricerca coordinato dal prof. Arne Scheuermann che costruisce un discorso alternativo al meta-discorso prodotto sino a oggi riguardo la design research in Svizzera. Partendo dal presupposto che l'amnesia storica nella ricerca in design corrisponde alla mancanza di approcci contemporanei alla storia del design, gli studiosi che hanno collaborato alla ricerca, hanno prodotto un esteso progetto che ha adottato un approccio collaborativo, comprensivo, metodologicamente variato e "storiograficamente informato" (Lzicar & Fornari, 2016). Il progetto svizzero contribuisce a costruire una visione di rimediazione e apertura dei due archivi analizzati, in cui studiosi-attori diversi culturalmente e socialmente, possano partire dalla produzione storiografica tradizionale fino alle fonti orali per arrivare a contribuire alla costruzione di archivi-atlanti in cui il processo di reperimento, analisi e sintesi dei progetti e della produzione critica dei due progettisti non segua più le due prospettive metodologiche, regime autoriale per Steiner e regime classificatorio per Fronzoni, attribuite ai due progettisti.

Se partiamo dalla lunghissima bibliografia ragionata prodotta da Paolo Fossati per il volume di scritti di Albe Steiner *Il mestiere di grafico* (Steiner 1979), che raccoglie la produzione critica degli Steiner, e dalla corposa tesi di Alessandro Casinovi (1998-1999), incentrata sulla politica di comunicazione e il progetto di immagine del grafico pistoiese, scopriamo che entrambi i progettisti hanno costruito due archivi di contenuti intendendoli come laboratori: gli Steiner sedimentando contenuti culturali a 360°, guardando alle sperimentazioni nei vari linguaggi; Fronzoni utilizzando uno specifico linguaggio visivo, inteso come congegno analitico per i contenuti. Se li identifichiamo come due etnologi delle proprie culture visive, il loro differente approccio al progetto può essere calato in una controversia: non si può ignorare che i due progettisti si frequentassero alla fine degli anni sessanta. Entrambi si ritrovarono a insegnare alla scuola Umanitaria formando le nuove generazioni, ma con metodologie molto differenti. Se le controversie cominciano quando gli attori scoprono di non potersi ignorare e terminano nel momento in cui è raggiunta una forma di convivenza, qualsiasi evento situato tra questi due estremi può essere oggetto della cartografia delle controversie.

Spostiamo allora la prospettiva di osservazione e concentriamo la nostra analisi su due dispositivi-attori, una rivista e un periodico, conservati negli archivi dei nostri progettisti, presentati nel loro contesto sociale per concentrare l'attenzione sulla complessità e sul dinamismo della vita

collettiva ad esempio in due scuole del progetto grafico, a cavallo delle proteste studentesche del Sessantotto.

3. Il formato della cultura: la rivista U e il giornale U

Il potente tema della scalabilità dei “formati culturali” nel progetto grafico può essere rintracciato sia nelle scritture critiche sia nei documenti di archivio prodotti dai due progettisti studiati. Lo spazio per un progettista grafico è un problema bidimensionale e tridimensionale insieme, di piccola e grande scala sempre, basti pensare agli impaginati della Casabella di Persico degli anni trenta e ai suoi allestimenti con Nizzoli, come *La sala delle medaglie d'oro* alla *Mostra dell'aeronautica* del 1934, agli impaginati di periodici come il *Politecnico* (1945) di Albe Steiner e *Punta* (1947) di AG Fronzoni, ai loro allestimenti di matrice grafico architettonica del dopo guerra e ai loro progetti didattici e di costruzione dei loro archivi-laboratorio.

Steiner scrive, a proposito di *Milano Sera* e del *Politecnico* (fig. 1), che le sue “prime esperienze di grande serie sono del 1946 e riguardano il quotidiano e il settimanale. Settori che richiedono studi e programmi e impianti tipici del disegno industriale” (AA.VV., 1970-1972, p. 170).



Fig. 1 - Albe Steiner, periodico *il Politecnico*, 1945.

Nell'ambito dell'editoria sia Steiner, con i citati *il Politecnico* e *Milano Sera*, sia Fronzoni, con un periodico meno noto come *Punta* (fig. 2), si confrontano con strumenti di cultura che presentano analogie di tipo registico, di "formato culturale". Da quelle iniziali messe in scena del primo dopoguerra in contenitori culturali come i periodici, entrambi i progettisti sperimentano ad altre scale: per la grande industria e per l'editoria, negli allestimenti fieristici e nella vetrinistica (Steiner) e in numerosi allestimenti per gallerie d'arte e musei (Fronzoni).



Fig. 2 - AG Fronzoni, periodico *Punta*, 1947

Ma solo dopo gli anni sessanta entrambi escono da queste committenze tradizionali per confrontarsi attraverso la didattica e il rapporto con gli studenti. I due esperimenti, che in questo saggio prendiamo come casi emblematici, vedono il medium rivista/periodico protagonista applicato alla ricerca didattica portata avanti da entrambi. La rivista *U* del 1969 e il periodico *U* di Urbino del 1969, nati entrambi nei luoghi in cui i due grafici praticavano l'insegnamento. L'esperimento didattico della rivista di Fronzoni, scaturito da un esemplare accanimento (studenti Umanitaria-Fronzoni-

scuola) rispetto al problema della riqualificazione didattica in un momento critico della scuola Umanitaria, è confrontabile in termini di strategia con lo storicizzato progetto dell'immagine coordinata per la municipalità di Urbino, prodotto di una eccezionale intenzionalità (Steiner-scuola-comune), a cui fa da sigillo e strumento di divulgazione il periodico *U* della municipalità. Albe Steiner nel 1966 parlando del concetto di arte pubblica nel suo articolo in *Parete* intitolato "Formato cultura", ritiene che non deve essere stabilita a priori la sua "forma" e la sua "tecnica espressiva" e segnala il non dialogo tra il sistema delle immagini "sulle pareti della città" - nel caso specifico parla di manifesti - e le persone che li guardano, ma anche tra il progettista e il committente stesso. È *in nuce* la necessità di coinvolgere dialetticamente la committenza, il progettista e il pubblico. Per lui il manifesto è un formato di sintesi di uno studio culturale su ciò che si vuole propagandare e che ha come obiettivo la diffusione della cultura nel caso di committenze pubbliche ma anche private.

Se guardiamo sotto questa lente i lavori di collaborazione tra i due grafici e le due scuole, tra progettisti totali e studenti e analizziamo le due esperienze redazionali, vedremo una controversia in azione: l'esperienza intellettuale di AG Fronzoni che rimette in sequenza nella rivista *U* un riuso freddo delle immagini e dei contenuti in modalità ulmiana, e che si confronta con il riuso caldo del sistema delle immagini degli Steiner di matrice ideologica e sociale per il giornale *U*. Ma soprattutto riscopriamo nei due stampati l'applicazione del "Formato cultura" di Steiner che è "il risultato di una sintesi che non può essere raggiunta senza cultura e senza la massima libertà espressiva". Per Steiner la grafica di pubblica utilità è sempre coincisa con la cultura di pubblica utilità perciò il suo primo progetto di questo tipo è il settimanale di cultura contemporanea: *Il Politecnico*.

Il progetto di pubblica utilità per Urbino realizzato tra il 1968 e il 1969 è il culmine per Steiner di un processo iniziato con le collaborazioni per l'immagine coordinata dei Collegi Universitari di Urbino. Progetta il marchio e le sue applicazioni, la carta da lettere e gli stampati interni, le targhe delle camere e la segnaletica interna ed esterna, come anche le applicazioni sulle stoviglie del bar e del ristorante, sulla biancheria e sull'attrezzatura da camera. Contemporaneamente Steiner progetta la veste grafica del volume di Giancarlo De Carlo, *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, uscito nel 1967. Tutto questo indica una notevole conoscenza da parte di Steiner di quel territorio e quella antica città. Non sorprende quindi che l'avvicinamento alla scala urbana attraverso il piano regolatore di De Carlo lo abbia stimolato a concepire un progetto didattico, che poi si è rivelato un progetto culturale, con le classi degli anni 1967-1968 e 1968-1969 alla Scuola del Libro di Urbino.

È significativo che nel numero 1 del giornale *Urbino* uscito il 1° marzo del 1969, prodotto dalla scuola in questa prima versione di numero unico in

attesa di autorizzazione, si presenti il progetto didattico di Urbino. Sarà poi con la Mostra Convegno di lavoro *Grafica e segnaletica in un centro storico* (fig. 3) del 24-25 maggio 1969 che si segna l'impegno collettivo da parte dell'Amministrazione comunale, delle Soprintendenze, e persino dell'azienda Autonoma di soggiorno e turismo, come scrive lo stesso Steiner, "a realizzare quanto proposto dall'Istituto nel senso di una coerente attività editoriale e di intervento nel paesaggio come esempio di *vera immagine coordinata al servizio di una collettività non emarginata ma partecipe e responsabile*" (Steiner, 1969). Non è più come per l'immagine coordinata dei Collegi Universitari di Urbino, si passa a un progetto di matrice ambientale, in cui Steiner vuole che gli studenti si appropriino dei meccanismi grafici ed editoriali produttivi per fare irruzione nel territorio dei contenuti di Pubblica Utilità, nella stessa ottica con cui nel 1972 Umberto Eco, al convegno sull'Universitas Project al MOMA, attribuirà agli insegnanti e agli studenti il ruolo di "stimolatori di pratiche operative" (Eco, p. 82). L'immagine del Comune di Urbino è trattata come "un'unità divisibile", il metodo che Steiner adotta è lo "scomporre per poi ricomporre: suddivide l'insieme delle comunicazioni visive in sottoinsiemi" (Anceschi, 1984, p. 14).



Fig. 3 - Albe Steiner, Mostra Convegno di lavoro *Grafica e segnaletica in un centro storico*, 1969.

In una prima fase Steiner realizza con gli studenti la nuova immagine del Comune, nella seconda fase con il giornale *U* e la mostra-convegno, lavorando su tre settori grafica, segnaletica ed editoria, insegna loro il saper fare, in una logica in cui il graphic design non è più professione ma pratica culturale. È interessante sottolineare che il lavoro dei progettisti per diventare veramente e definitivamente pubblico necessita di uno strumento

editoriale e di una mostra-convegno, che non è più la mostra didattica solo sulla segnaletica ma una ulteriore narrazione visiva del progetto di pubblica utilità, la più necessaria. Il ruolo della narrazione sia nel giornale sia nella mostra-convegno è inteso come una strategia per la sostenibilità emotiva in una contemporanea comunità di utenti, e ha il potenziale per far nascere progetti di collaborazione.

Il progetto editoriale del giornale mensile è importante perché racchiude il senso dell'intero progetto di pubblica utilità per la municipalità (fig. 4).

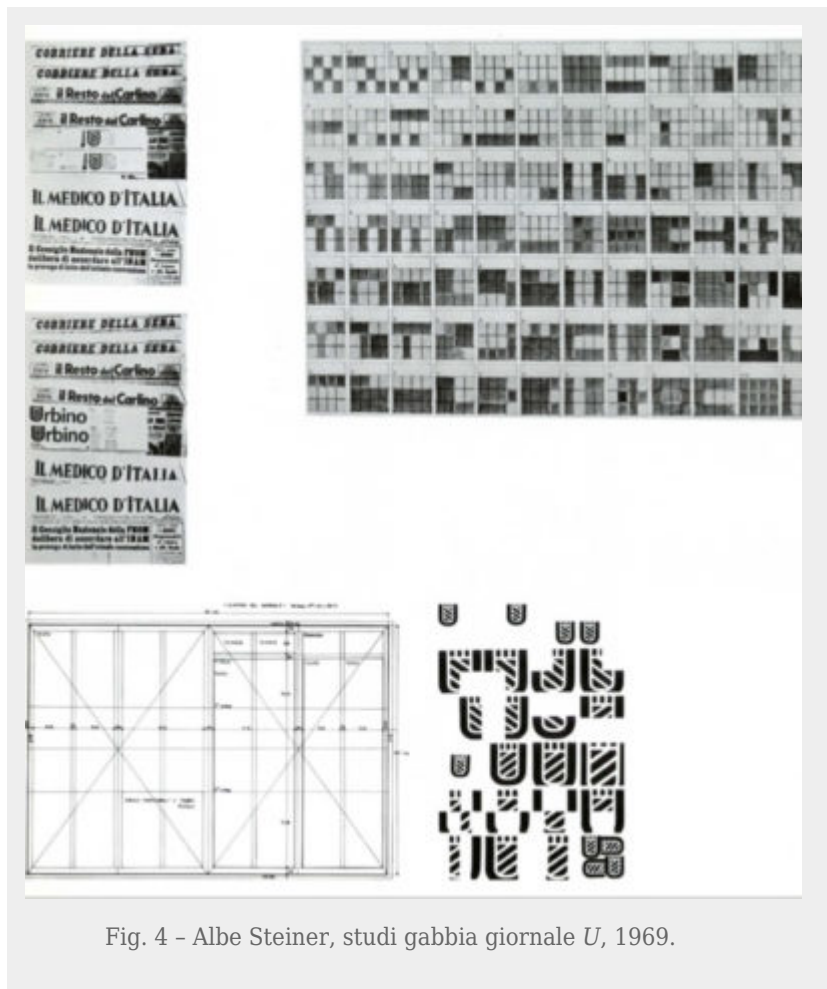


Fig. 4 - Albe Steiner, studi gabbia giornale U, 1969.

Nel numero 1 di *Urbino* il sommario tratta del piano regolatore di De Carlo fino al tema delle scuole, ed è sintetizzato anche visivamente con le macro fotografie di prima pagina didascalizzate così: *Urbino del futuro, Urbino dalla Pineta, Collegio Universitario Facoltà di legge, Nuovi edifici a Piansevero, Acquedotto, Prevenzione tumori, Grafica e segnaletica, Movimento studentesco, Teatro spento* (figg. 5-6-7).

Come per il settimanale politico-culturale *Il Politecnico* l'intento di Steiner

nel caso delle immagini era di rendere la foto un prolungamento della scrittura, non una narrazione in sé, elaborando un modello alternativo alla comunicazione borghese del tempo, facendo cultura mettendosi al servizio allora della classe operaia, contadina e degli intellettuali, come recita il sottotitolo nei bozzetti, nel Sessanta riprendere quella stessa funzione di utilità civile ma al servizio di tutta la cittadinanza.



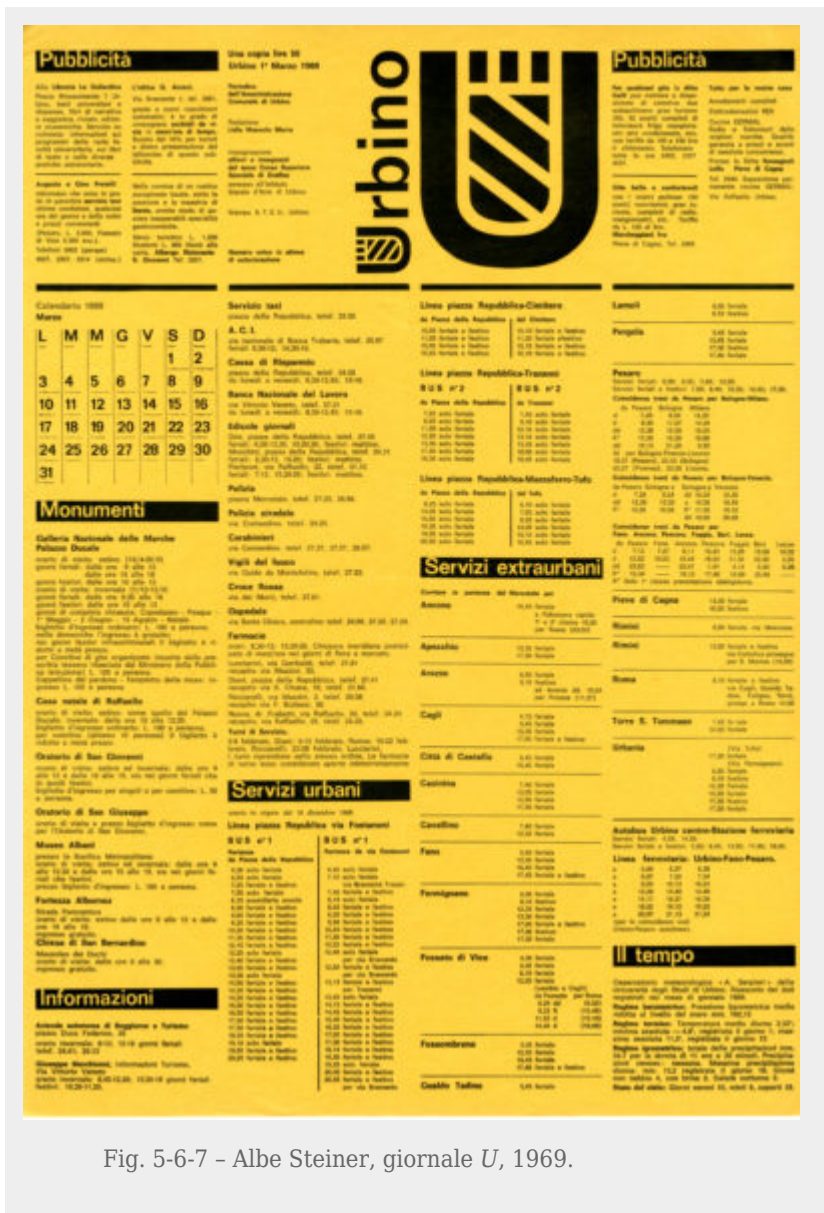


Fig. 5-6-7 - Albe Steiner, giornale U, 1969.

Se *Il Politecnico* con le sue idee, il contenuto degli articoli, le fotografie e le didascalie era un giornale che nasceva tutto insieme, proprio questa mobilità e questa pratica collettiva del lavoro sui contenuti testuali e visivi, si ripete ad Urbino intorno alla segnaletica prima e al giornale cittadino poi, Steiner cerca una nuova forma di comunicazione grafica, un nuovo “formato culturale” sul quale lui e gli studenti prima, e la cittadinanza poi si possano confrontare.

Il coordinamento contenutistico, che dal ridisegno dello stemma si è espanso fino al giornale della città, attraversa tutti i supporti e le tecniche

(tipografiche e fotografiche) per raggiungere una narrazione completa di una città storica con un obiettivo doppiamente didattico: verso il pubblico (municipalità e cittadini) che usano gli strumenti di segnaletica ed editoriali (il giornale) e verso gli studenti che nella progettazione - che per Steiner è ricerca - di contenitori e di contenuti culturali chiari e precisi acquisiscono una autonomia espressiva, nella prospettiva di divenire grafici che hanno il "diritto di partecipare alla comunicazione, alla cultura, al sapere, alla gestione sociale" (Steiner, 1973, p. 279).

A Milano pochi mesi dopo esce nel giugno 1969 il numero unico della rivista *U* degli studenti dell'Umanitaria (fig. 8). È progettata da AG Fronzoni, docente del corso di progettazione grafica editoriale, con gli studenti della sezione di grafica negli anni 1967-1968 e 1968-1969. L'esperienza editoriale è un "prototipo", come recita l'editoriale, "da proporre agli studenti nei corsi futuri interessati alla ricerca interdisciplinare, attenta e documentata, sulle variazioni di dimensione e di significato di quel territorio umano di cui essi sono parte prima come testimoni e successivamente come operatori" (AA.VV., 1969, p. 2). Sono gli anni in cui filosofo Salvatore Veca entra in contatto con l'Umanitaria e il pensiero di Riccardo Bauer, secondo il quale il tema fondamentale della scuola era "educare i giovani, gli uomini alla democrazia" (Da Rold, 1993, p.199) era "un metodo di grande rigore: fare, formare, abilitare, mettere gli uomini in grado di affrontare la vita".



Fig. 8 - AG Fronzoni, copertina numero unico della rivista *U*, 1969.

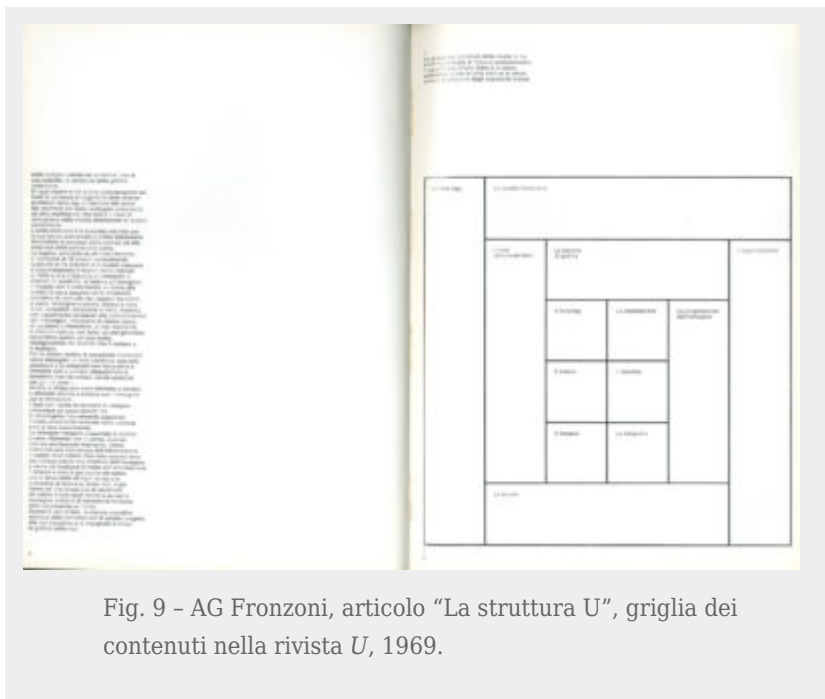
L'Umanitaria sin dalla sua fondazione come scuola laboratorio d'arte applicata all'industria, coltivava il gusto secondo l'insegnamento di William Morris e Walter Crane (Decleva, 1993, p. 180), perseguiva l'idea della necessaria formazione personale a trecentosessanta gradi: elevazione dei lavoratori nel campo tecnico e in quello civile, intendendo il lavoro come un momento della crescita individuale e sociale ma sentendo la necessità investire anche in tutte le fasi della vita - non solo quella lavorativa - dagli incontri culturali, all'attività sportiva e ricreativa. Negli anni delle rivolte giovanili, la scuola vede il suo impianto messo in

discussione da una dirigenza - Mario Melino era l'allora direttore generale - che porta docenti e studenti a scontri interni ed esterni, esasperandoli con autoritarismo e repressioni, si ricordi che "la contestazione nel maggio del 1969 sfociò nell'asserragliarsi di professori, studenti e dipendenti dentro l'Umanitaria per un'occupazione di cinquantatre giorni, la più lunga della 'stagione sessantottina' e non solo a Milano" (G. Vergani, 1993, p. 187). In un quaderno di appunti Albe Steiner, allora direttore della scuola del Libro e intitolato "Steiner 1968-69 note sui consigli di corso A&B 2° grafica diurno", in quegli anni trascrive appunti di riunioni didattiche in cui le tematiche affrontate andavano dalla situazione politica generale al contesto didattico. E in un verbale in particolare, datato 17 aprile 1969, annota che Fronzoni interviene per dire che è contento del lavoro di gruppo con gli studenti sul giornale *U*. Nello stesso fascicolo è presente una lettera di Ilio Negri, in cui il grafico lamenta la maleducazione degli studenti. Dinamiche difficili, dialoghi interrotti ma una scuola che vuole, nonostante il clima di insurrezione, dire il pensiero di docenti e studenti.

Nel maggio del 1969 inizia l'occupazione dell'Umanitaria e di tutte le attività scolastiche, dei suoi servizi sociali (biblioteche e uffici emigrazione e sindacali) fino al settore degli studi sociali (editoria-convegni). La rivista esce a giugno con contenuti testuali e visivi polemici - griglia dei contenuti e griglia tecnica - che ambiscono "alla ristrutturazione della scuola e dei rapporti di questa con la società; rapporti che se di natura costituzionale per ogni scuola, per l'Umanitaria diventano particolarmente impegnativi per ideologia e istituzione"; così nell'editoriale si scrive ancora che "i cittadini studenti, proponendo questa rivista come attivo strumento di didattica impegnata nel confronto sociale, intendono invece affermare il loro diritto di essere e testimoni e giudici del loro momento storico che preannuncia il trapasso dalla civiltà industriale alle civiltà scientifica". Docenti e studenti vogliono aprire il dibattito, raccontando la struttura attuale della scuola e la didattica di alcuni corsi (fotografia, colore, progettazione editoriale e grafica) nonostante si trovino di fronte ad una "provocante violenza che si impone come quotidiana presenza della realtà: una realtà che cammina con l'elmetto in testa. Mentre la rivista va in macchina per la stampa una nuova tensione percorre le strutture dell'Umanitaria" (AA.VV. 1969, p. 2).

Fronzoni ha professato in un suo articolo di voler "tendere ad una progettazione capace di sottomettere gli strumenti tecnici alle scelte culturali. A non soddisfare i bisogni della committenza, ma a sradicarli. Ad evitare con accanimento spreco e ridondanza. Per andare incontro alle necessità della comunità sociale considerata come la vera committenza. [...] In tale condizione il compito del progettista è arduo. Ma questo non mi scoraggia. Chi cerca di svolgere un ruolo civile e progressivo è posto a dura prova in ogni ambiente. Soprattutto se il suo lavoro consiste in un progettare continuo, che certamente è un essere intenzionalmente nel futuro. Dal 1967,

da quando sono stato chiamato nella scuola, ho sempre più coscienza che il vero compito del progettista è di educatore, più che di tecnico; il suo vero fine non è di creare una città, ma di educare a costruire la città come forma sensibile della civiltà” (1983). L’identità costruita da Fronzoni come progettista, molto significativa per la puntualità metodologica e per coerenza etica, lo spinge a non trasmettere il suo sapere attraverso lo strumento della scrittura. Nonostante le prime esperienze giornalistiche di Fronzoni della fine degli anni quaranta presso *l’Unità* e in seguito per la testata di impianto socialista da lui stesso fondata, *Punta* (1947), ma anche dopo da direttore grafico di alcune riviste italiane sul progetto quali *Casabella*, non è mai autore di contenuti.



In occasione del lavoro di gruppo con gli studenti però si capisce che governa i contenuti insieme agli studenti e a un gruppo di docenti (Frisia, Perotti, Silvestrini, Tovaglia, Sansoni), sia nell’editoriale sia nell’articolo “La struttura U” (fig. 9), in cui si spiega la linea editoriale e redazionale dei futuri numeri, che si intende come:

strumento di documentazione, di collegamento e di unificazione in struttura dei diversi settori della ricerca in cui si articola l’attività della scuola e non manifesto programmatico o breviario di stilistica o di progettistica. Quello che si persegue è un criterio di unità coordinata tra cultura civile e impegno professionale in opposizione alla strumentale dicotomia fra scuola e politica, cultura e società, arte e scienza che

continua ad essere riproposta dalle trasformistiche riforme scolastiche e che risulta, invece, ormai consumata fino alla corda (leggi apparato poliziesco e militare).

Con particolare riferimento alla progettazione grafica, sia a livello di scuola che di studio, di agenzie e di azienda, si tende ad ognora a tenere separata la griglia tecnica, la cui elaborazione è affidata ad un "tecnico-artista", dalla griglia dei contenuti controllata invece dalla direzione politica o redazionale secondo una ripartizione delle funzioni che vorrebbe essere di competenza ma che in effetti si rivela di gerarchia. Il grafico nelle sue funzioni non può escludersi dalla verifica della griglia dei contenuti di cui deve invece rendersi non solo consapevole ma critico e corresponsabile, eventualmente, sino al rifiuto. È su questa metodologia della continua interazione tra griglia dei contenuti e griglia tecnica, che sia sviluppato il progetto della rivista U e che si raccomanda a quanti vorranno continuare il discorso qui avviato dagli studenti del 3° corso per grafici (AA.VV., 1969, p. 3).

Il tema della griglia ritorna in uno dei rari scritti di Fronzoni per la rivista *Domus* nel 1995, in cui parla del suo progetto grafico per *Casabella* come esempio di "una rigida griglia tecnica che si accompagnava ad una rigida griglia dei contenuti". Tale dichiarazione è fondamentale per ricostruire quanto fosse cruciale per lui il controllo contenutistico in parallelo con quello grafico.

La testimonianza scritta più citata di Fronzoni è la dichiarazione di intenti, del settembre 1983, composta non casualmente in *Futura*, nel contesto della scuola-bottega fondata l'anno precedente:

Ho cominciato l'attività progettistica nel 1945, appena finita la guerra e si avviava la ricostruzione in Europa. Era un periodo particolarmente stimolante. Avevo la volontà di imparare dal fare. Credevo di poter contribuire con il mio lavoro alla trasformazione della società [...]. Ho perseverato nell'attività, agendo in un contesto progettuale di spazialità totale, inteso come sistema di informazione, in una ricerca del mondo d'immagine della società contemporanea, modello per l'uso di quella Gesamtkunstwerk che è la città.

I due dispositivi, rivista e giornale, analizzati nella controversia proposta presentano delle coincidenze cronologiche, di sperimentazione (le scuole) e si confrontano su questioni di formato culturale, cioè sul saper progettare per la spazialità totale. Perciò non possiamo non ricondurre le idee progettuali dei due grafici a ciò che scriveva, su di un altro dispositivo (il libro), El Lissitzkij, nel suo visionario manifesto programmatico pubblicato su *Merz* nel 1923: "La configurazione dello spazio del libro, per mezzo del materiale compositivo, secondo le leggi della meccanica tipografica, deve corrispondere alle tensioni

di trazione e pressione del contenuto” (noi aggiungiamo di tutti gli spazi del progetto).

4. Conclusioni

Nell’arco di un ventennio che, indicativamente, va dalla fine degli anni sessanta alla fine degli anni ottanta, con la redazione della Carta del Progetto grafico, sia la grafica italiana che buona parte di quella europea ha cercato di immaginare e di rendere operativa una modalità progettuale attenta alla propria funzione sociale, di comunicazione e di informazione applicandola alla città e al territorio.

Sottolinea Anceschi in *L’era del rimescolamento* (1987) che la peculiarità del settore della comunicazione visiva caratterizzato dalla committenza pubblica “consiste in una tensione contraddittoria. Nel nascere cioè, come grafica progettata e quindi nell’appartenere di fatto alla tradizione progettuale di orientamento razionale ma nel possedere una cultura grafica e soprattutto un immaginario, nel senso stretto di repertorio di immagini, caratteristico non della tradizione industriale e commerciale ma di quella che viene chiamata *l’altra grafica*, la grafica di provenienza “bassa”, “popolare”, per non dire “pop”, e con una componente fortemente trasgressiva e marginale”.

Il progetto avviato da Albe Steiner a Urbino con il periodico *U*, con gli studenti del Corso superiore di Arti grafiche, e il progetto della rivista *U* a Milano gestito da Fronzoni con gli studenti e docenti del secondo anno di grafica, arricchiscono come attori di un network l’incontro non sempre riconosciuto tra design grafico e cultura. Un design che non si esprime solo con l’oggetto stampato prodotto, ma un design inteso come studio e ricerca collettiva, che nel progetto ravviva una forma di conoscenza continua.

Il sistema di contenuti (griglia dei contenuti + griglia tecnica) (fig. 10), progettato da Fronzoni per la rivista dell’*Umanitaria* rientra nella categoria di informazione di pubblica utilità e diffusione di cultura. Fronzoni riesce a progettare un sistema rivista, secondo il “formato cultura”, in cui fa dialogare con il massimo riuso freddo (la gabbia) tutti i contenuti (testi e immagini), il passaggio dalla forma al contenuto è la vera comunicazione. (figg. 11-12) Il metodo che Fronzoni adotta si basa sul concetto di omogeneità del linguaggio, che possiede così un unico carattere sistemico: ogni manifestazione visiva diventa parte di un’immagine unitaria.

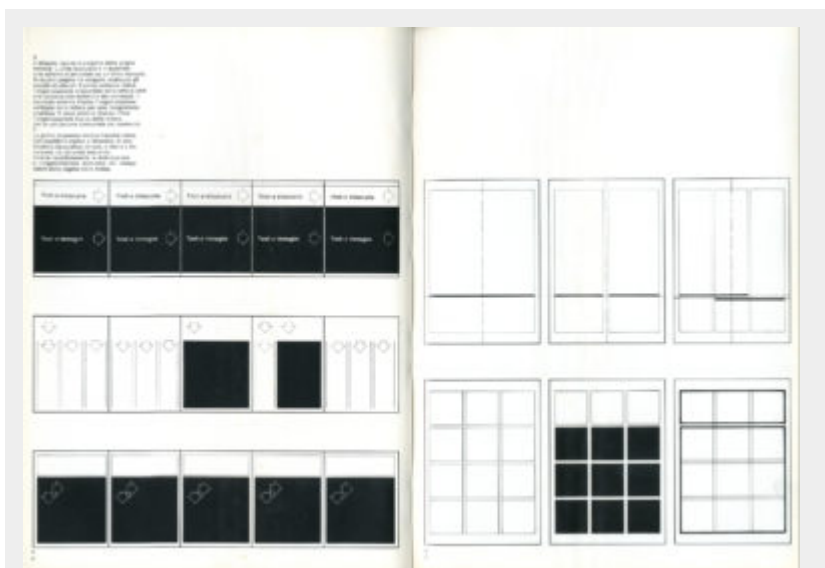


Fig. 10 - AG Fronzoni, articolo "La struttura U", griglia tecnica della rivista *U*, 1969.





Fig. 11-12 - AG Fronzoni, articolo "La crisi oggi" nella rivista *U*, 1969.

La progressiva astrazione nei suoi lavori corrisponde a un incremento della cura del dettaglio, nella semplificazione; polemiche sono sorte per la poca leggibilità di alcuni manifesti affissi, ma noi siamo d'accordo con Lussu quando dice che "l'importante non è leggere velocemente, ma capire bene, cosa ben diversa". Così Fronzoni con il suo riuuso freddo vuole insegnare a "far capire", quello che gli interessa è il processo con il quale i destinatari decifrano la comunicazione, sia gli studenti che i fruitori generici. La sua è una prospettiva analitica legata al "coordinamento linguistico". Entrambi, Steiner e Fronzoni, connotano e denotano con narrazioni e processi che trovano la loro naturale applicazione, per due maestri della grafica, in dispositivi come le loro identità, le scuole, la critica. Il sistema che sottende tutti gli attori non è quello del singolo artefatto ma del *worknet*, come per le cartografie di Latour. I poli del dialogo con il pubblico, inteso sia come la comunità degli studenti che apprendono, che dei ricercatori che studiano, passa per le narrazioni, i processi critici, i luoghi memoria, che consentono una produzione e riproduzione individuale e sociale della conoscenza relativa ai contenuti e a progetti passando così dallo stato di "fatto" o di "artefatto" al *worknet*, a seconda dell'azione che si innesca tra gli artefatti e più in generale tra gli attori. Giovanni Lussu in *Topologia della tipografia* (2008) conclude il suo ragionamento affermando che:

non c'è sperimentazione tipografica che possa oggi essere considerata

futile. Smontare i processi, ricomporli in una prospettiva sistemica, [...] ricercare nelle apparenti eccentricità delle scritture passate, scavare nei paradossi, introdurre nuovi segni e nuove modalità di aggregazione; non sarà forse tutto questo [...] a permetterci di ritrovare il lettore? [...] alla fin fine di quali testi ci sarà bisogno? Nuove forme, nuovi modi di combinarle, nuove configurazioni per nuovi testi: siamo pronti per nuovi radicali cambiamenti.

Anche se il formato culturale di Steiner è basato sui contenuti e quello di Fronzoni sul linguaggio, sono entrambi attivatori di *worknet* di cambiamento, in quanto per noi hanno lavorato nell'ottica "di una ingegneria della comunicazione intesa più in senso filologico e percettivo, e cioè che agisce dove è necessario agevolare i processi comunicativi comunitari dell'intera macchina sociale, nell'ambito insomma di quella che potremmo chiamare l'ergonomia delle comunicazioni sociali" (Anceschi, 1984, p. 14). Il dispositivo archivio di una vita, cioè l'articolazione memoriale di immagini e parole, non può che divenire atlante alla condizione però che ciò che rimane sia una rete di memorie attive basate su due radici: il ricordo di essere stati "utili", e la capacità di mantenerlo tutt'ora vivo, come era nelle intenzioni di Steiner e Fronzoni. Rimane a noi la volontà di tracciare delle mappe di contenuti dal singolo artefatto al sistema archivio-atlante che le riattivi e le porti al pubblico contemporaneo.

Riferimenti bibliografici

AA.VV. (1993). *Umanitaria. Cento anni di solidarietà 1893-1993*. Milano: Charta.

AA.VV. (1970-72). *Milano 70/70*. 3 voll., vol. 3. Milano: Monolito.

Armstrong, Leah. (2011). *Designing an archive, Designatlas*.
<https://designatlas.wordpress.com/2011/03/18/designing-an-archive/>
[consultato il 21 marzo 2017].

Anceschi, G. (1984). Circostanze e istituzioni della grafica di pubblica utilità. In *Prima Biennale della Grafica. Propaganda e cultura: indagine sul manifesto di pubblica utilità dagli anni Settanta ad oggi*. Milano: Mondadori.

Anceschi, G. (1987). L'era del rimescolamento. In *Urbano Visuale. 10 anni di grafica pubblica*. Ravenna: Edizioni Essegi.

Casinovi, A. (1998-1999). *Postulati di essenzialità formale: AG Fronzoni: un progetto in immagine, una politica di comunicazione*. Tesi di laurea, relatore

Giovanni Anceschi, Politecnico di Milano.

Ciagà, G. L. (a cura). (2012). *Gli archivi di architettura design e grafica in Lombardia. Censimento delle fonti*. Comune di Milano: CASVA.

c-r-u-d, a place where... (2013).

<https://soundcloud.com/heather-for-c-r-u-d/diamo-la-parola>
a?utm_source=soundcloud&utm_campaign=share&utm_medium=email
[consultato il 21 marzo 2017].

Eco, U. (maggio-giugno 1972). Un contributo critico all'“Universitas project”, in Convegno per una “Università del design ambientale”. In *Argomenti e immagini di design*, n. 5, 82.

Fornari, D. & Lzicar, R. (eds.). (2016). *Mapping Graphic Design History in Switzerland*. Book design. Zurich: STVG.

Forster, K. W., & Mazzucco, K. (2002). *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*. Milano: Bruno Mondadori.

Fronzoni, A. G. (marzo 1995). Progettare, voce del verbo amare. *Domus*, n. 769.

Gombrich, E. H. (2003). *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*. Milano: Feltrinelli.

Gunetti, L. (2009). An Atlas for a history, a theory and a criticism of Italian graphic design: the case of the Albe e Lica Steiner Archive. In F. Hackney, J. Glynn & V. Minton (eds.), *Networks of Design. Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society (UK)*, University College Falmouth, Universal- Publishers.

Latour, B. (1996). *Aramis: Or the love of technology*. Brighton: Harvester Wheatsheaf.

Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: Clarendon.

Law, J. (1992). *Notes on the theory of the actor network: Ordering, strategy and heterogeneity*. Department of Sociology, Lancaster University.

Lussu, G. (2008). Topologia della tipografia. In M. Bernstein, L. Perondi & S. Sfligiotti (a cura di), *Italic 2.0. Il disegno dei caratteri contemporanei in Italia*, Novara: De Agostini.

Manitto, E. (2012). *A lezione con AG Fronzoni. Dalla didattica della progettazione alla didattica di uno stile di vita*. Genova: Edizioni plug_in.

Margolin, V. (2009). Archive and the historical consciousness. Lezione per l'inaugurazione del CDD-Centro de Documentación di Valencia. In AA.VV., *Investigación en torno al diseño*, Valencia: CDD-Centro de Documentación IMPIVA Disseny, pp. 195-199.

Manovich, L. (2009). Activating the archive, or: Data Dandy meets data Mining. In *Digital Humanities*, University of Maryland.

Steiner, A. (febbraio-maggio 1966). Formato cultura. *Parete*, n. 6.

Steiner, A. (maggio-giugno 1969). Mostra Convegno di lavoro. Grafica e segnaletica in un centro storico. *Linea grafica*, n. 3.

Steiner, A. (novembre-dicembre 1973). Oggi è già domani. *Linea grafica*, n. 6, 279.

Steiner, A. (1979). *Il mestiere di grafico*. Torino: Einaudi.