

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche

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

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

VOL. 6 / N. 11
DICEMBRE 2018

I "CLASSICI" DELLA
STORIA DEL DESIGN

RILETTURE FRA PROGETTO
DELLA STORIA E STORIA
DEL PROGETTO

ISSN

2281-7603

PERIODICITÀ

Semestrale

INDIRIZZO

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

SEDE LEGALE

AIS/Design
via Cola di Rienzo, 34
20144 Milano

CONTATTI

journal@aisdesign.org

WEB

www.aisdesign.org/ser/

Ais/Design

Journal

Storia e Ricerche

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

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

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

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

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

ART DIRECTOR Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

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

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

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

PAROLE CHIAVE

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

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

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

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

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

1. Storia critica e critica della storia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Vicenda/storia

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

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

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

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

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

3. Ruolo e figura

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Industria. Arte.

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

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

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

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

“Se, stando alle definizioni, si vorrà intendere per design una progettazione di oggetti su scala industriale, molto ampia nella sua ripetitività”: così esordisce il discorso di Fossati, con una definizione che pare esemplata su Dorfles. Ma che, a stare attenti, è introdotta da un “se” che si può leggere dubitativo, e di assunzione provvisoria, solo per ipotesi.

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

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

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

5. Dentro l'immagine

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

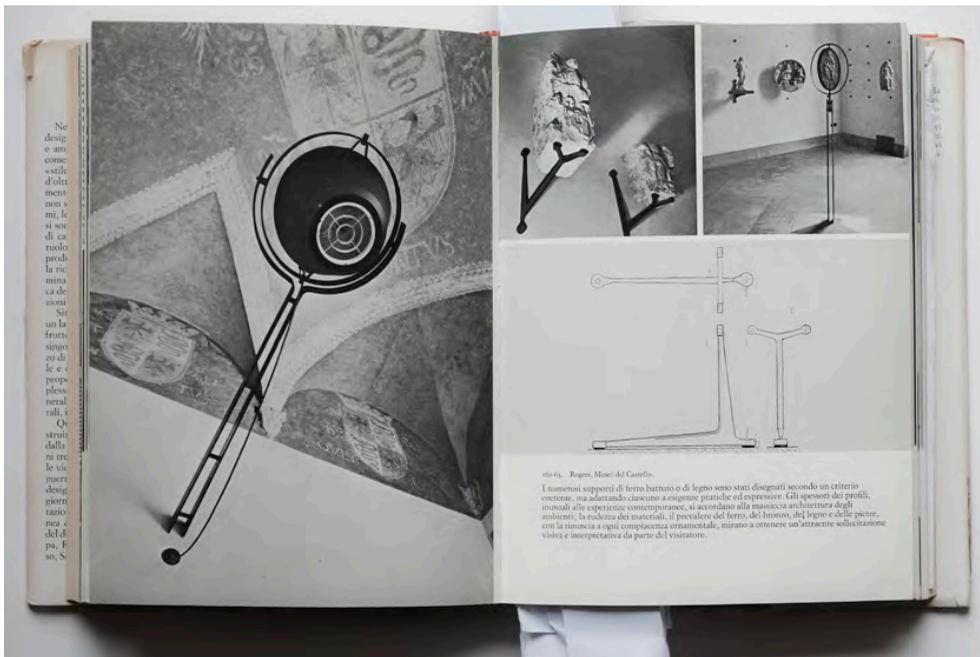
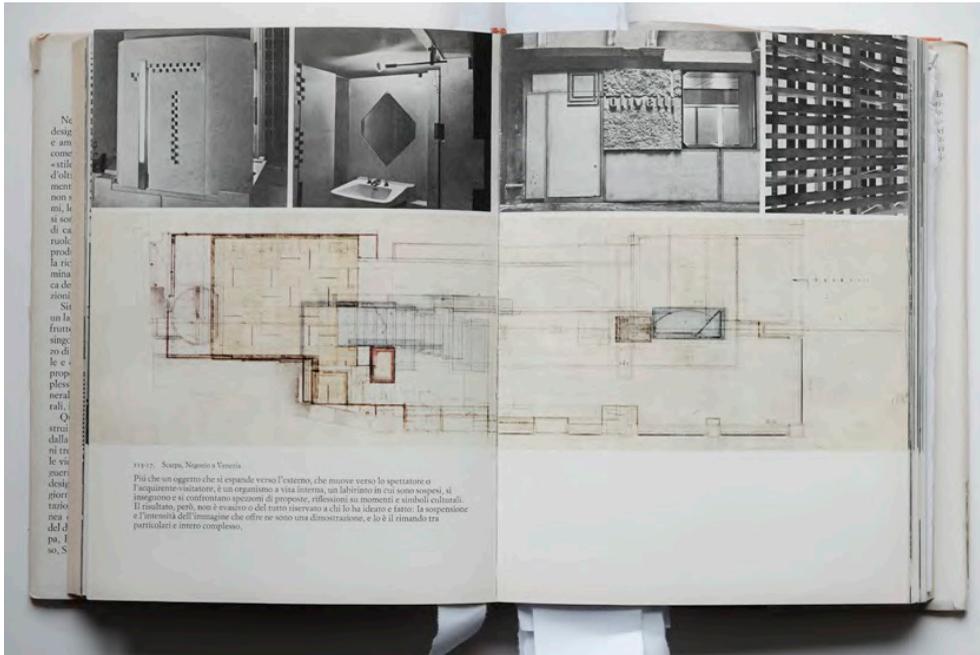
Eppure, senza mai prescindere da quelle forme, che il progettare cerca e scava, internamente, intrecciandole con le proprie radici e ragioni.

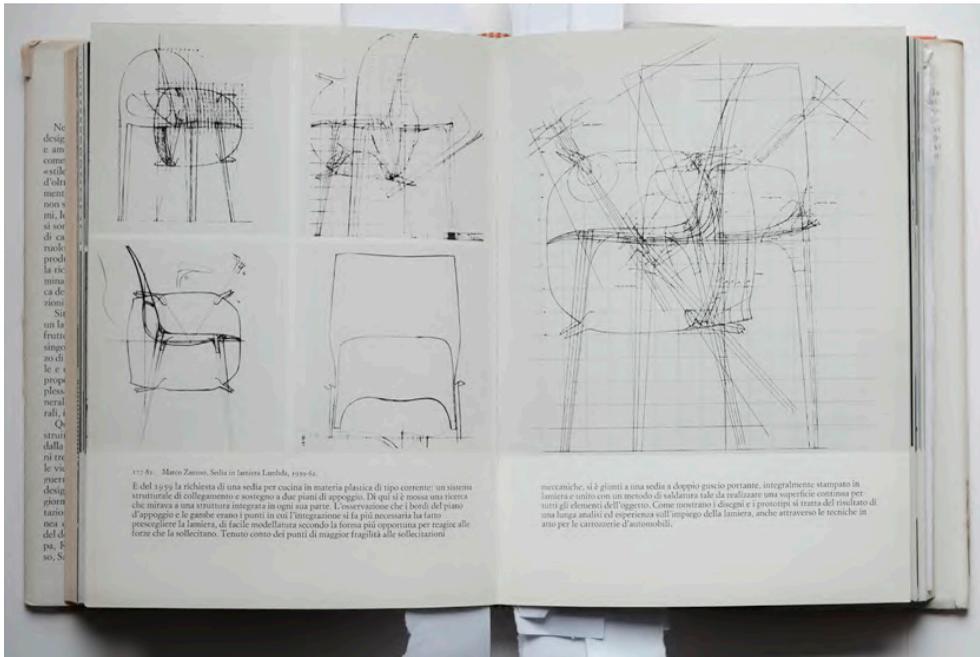
Così, in parallelo, si attinge di nuovo il senso di una "storia dall'interno": non cioè storia delle pure forme accadute, ma capace di render conto dei *ragionamenti* del progettare, e dei processi della *formazione*.

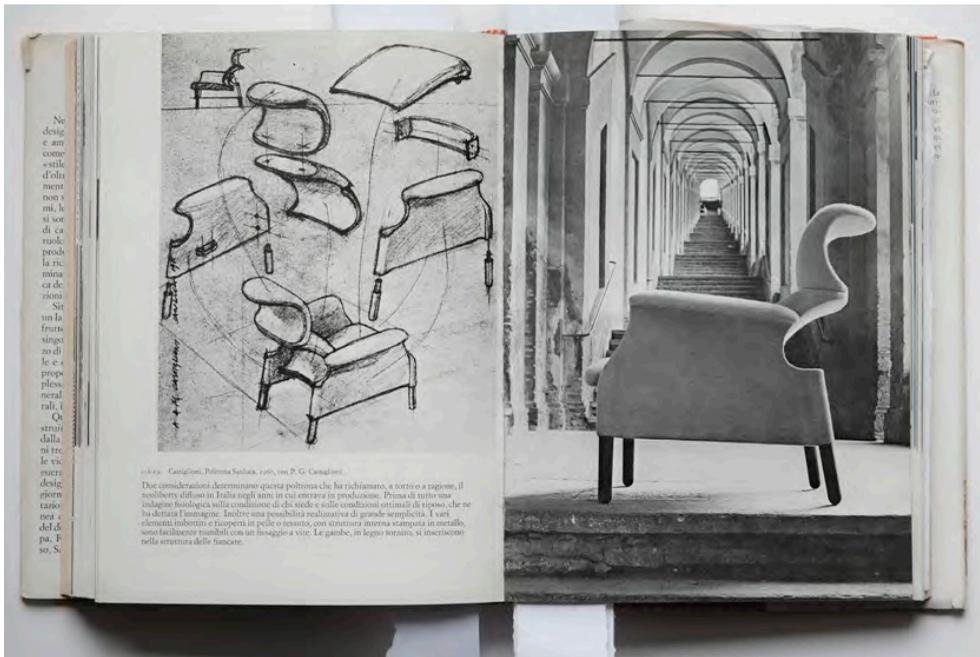
Ciò si verifica specialmente nelle tavole che da sole compongono circa un terzo del volume (figg 1-10). Fossati vi mette in atto un tentativo di usare le immagini come racconto, integrandole, più che con didascaliche puntualizzazioni, con germi di notazioni critiche. Le più riuscite son quelle in cui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



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







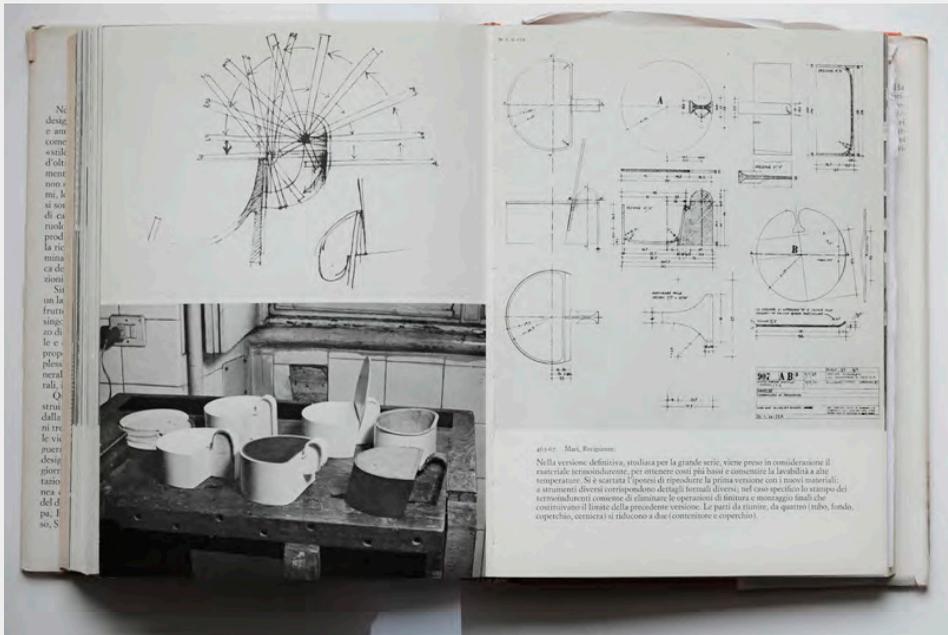


Fig. 1-10 - Doppie pagine dalla sezione iconografica del libro di Paolo Fossati, *Il design in Italia, 1945-1972*, Einaudi, Torino 1972, su impostazione grafica di Roberto Sambonet (fotografie di Roberta Sironi).

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

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

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

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

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

6. Aperture

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

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

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

7. Attualità e rimozione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Note

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

Riferimenti bibliografici

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTE

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

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

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

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

VOL. 6 / N. 11
DICEMBRE 2018

I "CLASSICI" DELLA
STORIA DEL DESIGN

RILETTURE FRA PROGETTO
DELLA STORIA E STORIA
DEL PROGETTO
