

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 Balcıođlu, 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

RICOMINCIARE DAL QUADRIFOGLIO. LA STORIA DEL DESIGN DI RENATO DE FUSCO: RIDUZIONE E ARTIFICIO

Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Orcid id 0000-0002-2447-0491

PAROLE CHIAVE

Design history, History of Architecture, ideal type, idealtipo, Neapolitan School, Renato De Fusco, scuola napoletana, storia del design, storia dell'architettura

La *Storia del design* di Renato De Fusco (1984) è, a più di trent'anni di distanza dalla sua pubblicazione, ancora l'unico testo di riferimento per studenti e appassionati veramente diffuso sul territorio nazionale. Questo gli conferisce un primato: lo rende il "primo" nel suo genere, se utilizziamo la traduzione letterale di "classico". Ma se la componente quantitativa non è sufficiente per etichettare un'opera come classico, ulteriore motivo è il fatto che il metodo di analisi e sintesi messo a punto dall'autore si configura come sistema trasmissibile e ripetibile, fuori dalla contingenza cronologica, permettendo di annoverarlo tra i modelli di riconosciuto valore e pertanto degni di essere ripetuti. Il *paper* si propone di ricostruire, attraverso le esperienze culturali e professionali del suo autore e le relazioni intessute con i vari ambiti culturali e disciplinari, le ragioni di una fortuna critica ed editoriale che continua ad alimentare il dibattito tra gli specialisti, ma che rimane - a oggi - l'unico tentativo compiuto di ordinare e schematizzare la storia del design presente nell'editoria italiana.

1. Introduzione

Se l'opera dello storico è il frutto di un "progetto storico" e se il progettista si serve oltre che di materiali, anche di una personale cassetta degli attrezzi scelti nel grande emporio degli strumenti interpretativi, intesi non come utensili di alta precisione, ma piuttosto come semilavorati passibili di trasformazioni e migliorie (Kubler, 1976), allora non solo la *Storia del design* di De Fusco è un classico a tutti gli effetti, ma il suo autore incarna uno dei migliori - classici - esempi di esploratore e elaboratore di modi per il racconto e l'interpretazione e, fatto molto confortevole per chi debba rileggerne i percorsi, ha lasciato tracce continue e puntuali di tutti i porti a cui è man mano approdato. Ripercorrere tali tracce costituisce un percorso, quasi una lettura meta-odeporica[1]: un viaggio attraverso spunti e provocazioni culturali durante un ventennio - dai Sessanta agli Ottanta del secolo scorso e oltre - tra i più ricchi per quanto concerne il dibattito storico, dalla metodologia al grado di *engagement* degli addetti ai lavori, fino allo svolgersi - in parallelo - della definizione della disciplina del design e della sua storia/storiografia.

Senza alcuna pretesa di sintetizzare una carriera e una produzione amplissime, è sufficiente accennare a come De Fusco si sia misurato, a partire dalla sua laurea a metà degli anni Cinquanta, con tutte le innovazioni e i dibattiti tipici di quei tempi di euforia e ne abbia colto, da allora, gli spunti più innovativi. Dall'avvio della rivista *Op. Cit.* (De Martini, Losito & Rinaldi, 2006)[2] nel 1964, caso non unico - si pensi a *Marcatre*, le cui pubblicazioni iniziano l'anno prima con caratteristiche simili di meticciamiento e confronto disciplinare e che vede il contributo di autori presenti anche nella rivista napoletana - ad *Arte oggi* e altre; o ancora, al precocissimo sdoganamento dell'architettura del secondo Ottocento, sulla scorta dell'esperienza della *Casabella-Continuità* di Rogers, ma in maniera autonoma rispetto all'attività del progetto architettonico (De Fusco, 1964)[3], per abbracciare la stagione della semiotica e dello strutturalismo in particolare[4] e confrontarsi con i temi della storiografia dell'architettura (De Fusco, 1970). Anche i primi oggetti della ricerca storica sono originali e caratterizzati da una notevole circolarità di scala: il *Liberty* - o floreale per usare la definizione di De Fusco - che percorre il progetto in tutte le sue scale, così come il periodo che lo precede, entrambe fasi in cui l'aspetto dell'industrializzazione, della decorazione seriale e del *décor* urbano permettono di collocare in un più ampio complesso l'idea -per quanto embrionale - del prodotto.[5] Solo a questo punto in parallelo e in parte in polemica con altre storie, De Fusco arriva alla *Storia dell'architettura contemporanea* (1974) in cui mette in pratica e sperimenta gli strumenti di analisi e interpretazione da lui stesso messi in luce in precedenza. Senza entrare nello specifico di quest'opera apparsa tra le prime dopo quelle epiche di Zevi (1950) e Benevolo (1960) ma seguita rapidamente da altre nazionali e non (Irace, 1992) [6], e che ha dunque un po' patito una super-offerta, diversamente dalla storia del design che ancora oggi è in pratica l'unica disponibile sul mercato[7], preme ricordare come egli la affronti utilizzando la ricerca di una struttura sottesa alle vicende narrate, di comuni determinatori e di idealtipi come "artificio storiografico" (De Fusco, 1974, p. VIII) per "ridurre" la complessità delle tante storie tipiche della contemporaneità pur registrandone le discontinuità, storie su cui si stava ragionando nel quadro delle nuove metodologie di ricerca proprio in quegli anni (Foucault, 1969; Kubler, 1976). Varianti e invariante[8], codice-stile - a sostituire il tipo ideale weberiano - e la conseguente serie degli -ismi sono distribuiti in uno schema: introduzione e descrizione del contesto di riferimento e opere significative o paradigmatiche, intese come rispondenti nel modo il più possibile completo al "codice stile" tipico del periodo o dell'-ismo e strumenti utili per riconoscere il resto della produzione. Si tratta di grimaldelli e lenti che permettono di interpretare e leggere altre opere ma anche, e soprattutto, di andare e tornare con andamento a elastico dall'opera al suo contesto e da un contesto all'altro per ritornare, anche seguendo percorsi differenti, al punto di partenza. Una cospicua quantità di pagine per illustrare, a conti fatti, un numero di opere architettoniche piuttosto ridotto, affiancato e interconnesso, però, con aperture e approfondimenti sulle arti figurative, le correnti filosofiche e tecniche. Un percorso che si muove alla ricerca, in sintesi, di una capacità di comunicazione dell'architettura che, in quegli anni, l'autore ritiene aver fallito (De Fusco, 1967). Un problema, questo, affrontato precedentemente e da un punto di vista metodologico nel primo tentativo articolato di utilizzare la semiotica come strumento interpretativo.

2. Dal design all'architettura e ritorno

Un aspetto interessante, per quanto concerne la circolarità degli interessi di De Fusco, è da ricercarsi nel campo di applicazione della semiotica. Se l'architettura viene ampiamente trattata nell'opera *Architettura come mass-medium* (De Fusco, 1967), il design era già comparso precocemente nelle pagine della prima annata di *Op.Cit* con un titolo simile: "Design e Mass Media" (Argan, Assunto, Munari & Menna, 1964), dove la più timida congiunzione "e" si sarebbe evoluta nell'assertiva preposizione "come".



Fig. 1 - Copertina della rivista Op. Cit., 2, 1964.

Si tratta della trascrizione di un incontro tenutosi il 5 dicembre dell'anno precedente, organizzato dalla galleria napoletana Il Centro. Un confronto tra alcune delle personalità che avevano già avviato una riflessione sulla natura ideale, politica e pratica del design nella primavera del 1961 con interventi sulle pagine di *Telesera*, in seguito raccolti in un volume speciale (Menna, 1962) promosso dalla rivista *Arte Oggi*, emanazione dell'omonimo gruppo romano di artisti e intellettuali[9], e curato da Filiberto Menna (Bonito Oliva & Trimarco, 2010). Si era trattato quasi di un congresso ombra rispetto a quello svoltosi alla Triennale di Milano nel 1954 (Molinari, 2002; Messel, 2016), con la partecipazione però di un numero esiguo di architetti e designer - Alberto Rosselli, Enzo Frateili, Paolo Portoghesi e Attilio Marcolli che, escluso Rosselli, sono tutte figure ibride rispetto alla contemporanea definizione disciplinare di area milanese - insieme a una nutrita compagine di storici e critici dell'arte e artisti di area romana. Su *Op. Cit.* del gennaio 1964 compaiono tre degli autori intervenuti al dibattito nel cenacolo napoletano del 1961: Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto e Filiberto Menna, con l'innesto di Bruno Munari. Uno storico dell'arte che si era da tempo avvicinato ai temi del progetto, un filosofo che stava riflettendo sulla "vocazione" estetica delle arti contemporanee (Assunto, 1968), uno storico dell'arte contemporanea tra i primi ad aver accostato le categorie della semiotica e interessato anche alla docenza del design[10], e un artista-designer. Gli interventi, da calarsi ovviamente nelle rispettive militanze politiche, ruotano intorno a questioni per certi versi ancora aperte - il rapporto tra arte e industria, tra forma e funzione, tra produzione e consumo, la maggior flessibilità del design rispetto alle arti di ricerca, la comunicazione e il peso dei consumatori, l'azione mistificatoria delle aziende - ma tendono a convergere su un punto: il design, in quanto prodotto che deve raggiungere i consumatori, deve essere comunicato e deve comunicare. Questa considerazione convalida l'ipotesi formulata nel titolo dell'incontro: design è *mass medium* e in quanto tale linguaggio. Per analogia, e questo è evidente negli articoli ospitati nella rivista fino a tutti gli anni Ottanta, le discipline del progetto sono da considerarsi assimilabili al linguaggio e tra queste, ovviamente, si annovera l'architettura, che per prima diviene terreno di sperimentazione dello studio mediato dallo strutturalismo. Il trasferimento dell'intuizione maturata sul design all'architettura - e il corrispondente "abbandono" del primo tema per diversi anni - è ovviamente da ricondursi da una parte all'esperienza di De Fusco, architetto di formazione e gravitante fin dai primi anni della sua carriera intorno allo storico dell'architettura e *liebermeister* Roberto Pane (De Fusco 2004; De Fusco 2010), dall'altra alla maggiore identità disciplinare della storia dell'architettura rispetto a quella del design, quasi totalmente ignorata dagli storici e affidata, almeno in Italia, ai progettisti (Peruccio & Russo, 2015). Anche nella storiografia architettonica dunque, la metafora di secondo grado, quella cioè che fa coincidere l'architettura con un sistema comunicativo, permette a De Fusco, da una parte, di ampliare notevolmente i registri di lettura e la complessità degli eventi assolvendo così al compito della critica e della storia - cercare il significato - e, dall'altra, di convertirla, in strumento operativo per attenuare il constatato divario tra architettura e società:

Puntare al valore comunicativo, al significato dell'architettura vuol dire non affidare ogni sua riforma all'attuazione di macroscopici e utopici sistemi risolutivi della somma di tanti piccoli disagi, ma consentire a tutti, quale che sia il tipo di competenza professionale di ognuno -urbanistico, architettonico, di design oppure

di storico, di critico, di ricercatore etc.- di contribuire sino da ora alle necessarie trasformazioni richieste in ogni settore dell'esperienza architettonica. (De Fusco, 1967; intro, s.p.)



Fig. 2 - Copertina di Architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica, Bari, Dedalo, 1967.

La novità, al di là del dibattito successivo sull'effettiva efficacia dell'applicazione degli strumenti mutuati dalla filosofia e dalla linguistica (Scalvini, 2018), e della silenziosa ma chiarissima polemica con le derive utopistiche e politicizzate del periodo, risiede nel fatto che il sistema produzione-consumo (inteso come utile a colmare il divario tra architetti e pubblico), in quanto traduzione della linea comunicativa emittente-ricevente (mutuata dalla semiologia), permette di sovrapporre e mettere in relazione tra loro ambiti abitualmente separati come quelli delle arti, dell'architettura, della decorazione e - infine - del design, come parti di un complesso sistema linguistico. La chiave di lettura qui brevemente riassunta applicata all'idea che questo sistema comunicativo debba essere, per assunto, applicato ai grandi numeri - sia in termini di "oggetti comunicatori" sia in termini di fruitori - non può che condurre al design, all'*industrial design*, in quanto migliore e più chiaro esempio di "quantità", che presenta "tutte le proprietà di una logotecnica" (De Fusco, 1967, p. 17):

Infatti, ciò che avvalorava l'aspetto quantitativo dell'architettura e del design non sta solo nel fatto che la ripetizione richiede una progettazione accurata, si risolve in un perfezionamento del prodotto, nel miglioramento degli impianti e, di conseguenza, nella più estesa ed economica distribuzione sociale dei beni di consumo, ma anche - e ciò è assai pertinente al nostro tema di architettura come *Mass medium*- nel fatto che la quantificazione può significare spesso comunicazione. (p. 145)

Il design entra così nella più generale storia dell'architettura contemporanea (dove contemporanea è intesa nell'accezione della sequenza evenemenziale utilizzata dagli storici e rifugge la modernità come punto di arrivo di una narrazione a tesi) come uno dei linguaggi che concorrono alla comunicazione dei significati tipici delle diverse epoche, dei differenti *Zeitgeist*, per dirla con il Weber evocato da De Fusco. Nel quadro dell'applicazione del metodo strutturalista, il design e il prodotto, in quanto influenzati dal gusto popolare "che ha generato il fenomeno dello *styling*, considerato come una sorta di risemantizzazione dal basso del design" (p. 73), diventano elemento paradigmatico dell'interpretazione storica a fianco dell'architettura e dell'arte in quanto tutti linguaggi e mass-media caratterizzati, dove serve, da maggior facilità di comunicazione e, dunque, di comprensione.

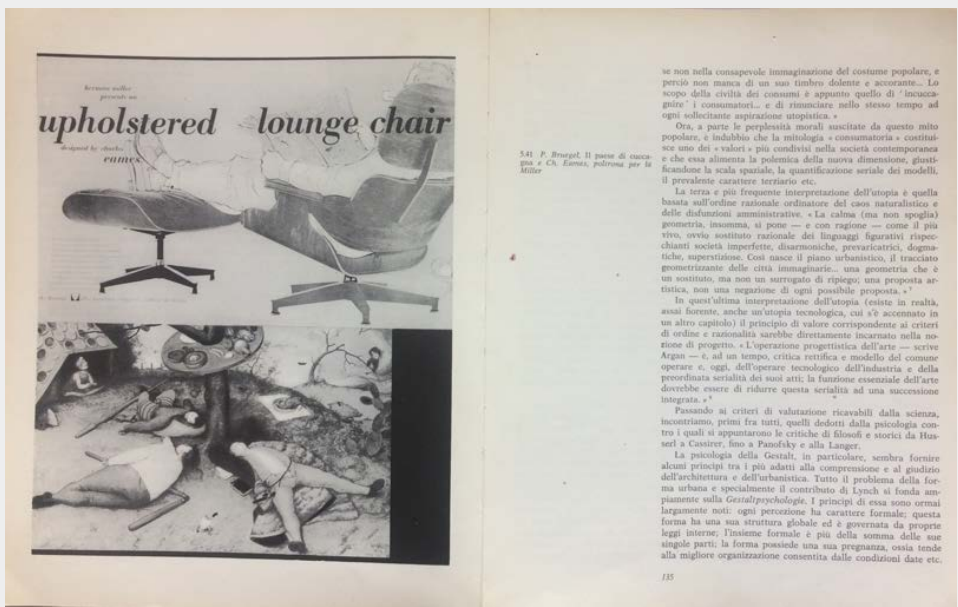


Fig. 3 - Lounge Chair di Charles e Ray Eames come esempio della Gestalt, in Architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica, Bari, Dedalo, 1967, p. 134-135.

Questo costituisce una novità. Se infatti Giedion (1941; 1948) aveva collocato gli oggetti in un'unica e unitaria fila indiana di edifici alti, sedie da barbiere, pianoforti e ponti metallici, Zevi (1950) aveva avvocato - e continuerà a farlo - alla sola architettura anche il progetto degli oggetti (Dellapiana, in corso di stampa-a), Benevolo (1960) aveva rimandato a una scala urbana e sociale disinteressandosi dei prodotti se non per pronunciare condanne, neppure troppo velate, verso l'"emporio delle merci" e Hitchcock (1958) non aveva sfiorato il problema, De Fusco utilizza il racconto di oggetti - non solo d'arredo - e interni quando questi siano funzionali a tratteggiare, semplificare, "ri-durre" i diversi capitoli della sua storia: telai, locomotori, tessuti, posate, apparecchiature elettromeccaniche, auto, mobili e accessori realizzati in serie fanno capolino tra le pagine della storia dell'architettura per facilitare la comunicazione dei significati che via via si dipanano nell'operazione critica che caratterizza tutta l'opera di De Fusco storico: fare ordine e comunicare a più livelli.

Va forse ricordato che lungo lo scorcio degli anni Sessanta crescono gli spunti proprio sul tema del design, soprattutto quelli portati avanti da critici-progettisti - da Koenig a Mendini (Dellapiana & Siekiera, 2015) - oltre alla sempre maggiore considerazione che il design assume in qualità di logotecnica (Dorfles, 1972; Menna, 1962) e dove - in generale - i contributi storici sono perlopiù funzionali a definizioni disciplinari e in qualche modo compensative proprio della carenza di significati portati dall'architettura e di cui si fanno carico gli architetti-designer della stagione radicale. Fa eccezione, ovviamente, il coltissimo lavoro di Ferdinando Bologna (1972), unico nella sua sterminata

produzione a spingersi al contemporaneo e - in particolare - al design, e collocabile, seppure con posizioni diverse, nella scia degli storici dell'arte, ossia degli Argan e dei Castelfnuovo.[11]

De Fusco si unisce al coro nel suo consueto registro affrontando nei "Documenti di Casabella" (De Fusco, 1976), l'attrezzatura domestica di Le Corbusier, uno degli autori che meglio si era prestato all'applicazione delle categorie di segni, codici, variazioni, standard, oltre che della sinestesia e collaborazione dei linguaggi. Ancora la lettura semiologica, un *exemplum* - o paradigma come piacerebbe di più a De Fusco - di applicazione al *furniture design*.



Fig. 4 - Copertina di Le Corbusier designer, Electa, Milano 1976.

3. Storia e storie del design

La prima metà degli anni Ottanta è poi caratterizzata per De Fusco da un lavoro frenetico: per UTET - la paludata casa editrice torinese, la cui collana *Storia dell'arte in Italia* è diretta proprio da Bologna - e per Laterza, già editore della sua *Storia dell'architettura contemporanea* (1974) e di *Dalle arti applicate all'industrial design* di Bologna (1972) a solo un paio d'anni di distanza.

Forse non è un caso che il primo contributo di De Fusco in ordine di tempo per UTET sia la *Storia dell'architettura dell'Ottocento* (1980), dove compaiono le innovazioni anche tecniche che derivano dalla rivoluzione industriale[12] e che sollecitano la riflessione, già avviata da Dorfles, sulla circolarità tra componenti per l'architettura e prodotti realizzati industrialmente (Dorfles, 1972). L'anno successivo, infatti, oltre a *L'Architettura del Cinquecento* (1981), De Fusco aggiorna, per la riedizione, *Architettura come mass medium*, ampliando e articolando la versione originaria e inserendo in più occasioni specifiche osservazioni sul design e sulla sua capacità di comunicare: "Quanto al carattere 'rappresentativo' del design, anch'esso è di tipo simbolico, prevalendo in generale quello per cui si esalta il lato funzionale dell'oggetto prodotto. In quelli più riusciti, le forme, poniamo, di un mobile, di un elettrodomestico, di un'auto, ecc. richiamano immediatamente l'atto della loro utilizzazione" (De Fusco, 1981, p. 122); egli concentra dunque la sua attenzione sull'aspetto del consumo e del mercato e sulla diluizione del canonico rapporto forma-funzione, citando Dorfles e la sua precoce constatazione di come nel quotidiano molte funzioni siano state deprivate, grazie alle innovazioni tecnologiche come la miniaturizzazione, della forma, e come questa sia stata mantenuta o rielaborata solo per conservarne la qualità comunicativa (p. 16) e, semiologicamente, il rapporto funzione-segno (De Fusco, 1981, p. 149).

È con questi strumenti che si arriva alla metà del decennio con due opere entrambe legate, pur in maniera diversa, al design. Per UTET, si chiude la monumentale *Storia dell'arredamento* (De Fusco 1985-a) e per Laterza - dopo l'ulteriore lavoro sulla *Storia dell'arte contemporanea* (1983) che tenta di ri-durre la frammentarietà degli -ismi visivi raggruppandoli in "linee" di ricerca - si arriva alla *Storia del design* (De Fusco 1985-b). Il volume per UTET ponderoso e riccamente illustrato, anche a colori, sembra costituire una risposta al lavoro di Bologna che si era dibattuto nella questione, forse ancora irrisolta, del "passaggio" dalle arti applicate all'industria. Utilizzando, a grandi linee, gli stessi oggetti di indagine - arredi, suppellettili, tessuti - ed adottandone l'arco cronologico - anche per Bologna è quello Rinascimento-contemporaneità - De Fusco propone una visione olistica che va ben al di là della mera erudizione antiquaria o filologico-classificatoria. La chiave di lettura è quella di scorporare i vari periodi, rigorosamente suddivisi per secoli, in una descrizione dell'arco temporale considerato, esplicitandone continuità e fratture: un tratteggio del contesto storico, sociale e tecnico, una focalizzazione del rapporto che si instaura via via tra arredamento e arti, una elencazione degli stili. In sintesi una "Fenomenologia degli elementi di arredo (per ottenere un) artificio storiografico utile ad ordinare classificare, storicizzare le opere e farci cogliere le loro variazioni nelle diverse età del gusto, ci siamo orientati al rapporto che la pratica dell'arredamento presenta con l'architettura" (De Fusco 1985-a, Introduzione, s.p.). In questo senso ogni periodo considerato viene poi ri-analizzato utilizzando categorie interpretative derivate dalla funzione-dimensione ma impensabili se non in rapporto con l'architettura: i mobili, la fodera (intesa come contenitore, vaso), le suppellettili; ancora gli stessi soggetti tornano, o meno, nelle categorie "ambienti" come pure in "artefici e opere principali".

Lo schema ricorrente, apparentemente rigido, è attraversato dalle ormai tipiche categorie "defuschiane": varianti e invariati, già incontrate nella storia dell'architettura, concepite per unire e distinguere fenomeni che sono originati da uno stesso ambito culturale con risultati formali anche molto differenti o viceversa.



Fig. 5 - Copertine di Storia dell'arredamento, Torino, Utet, 1985.

Frattura con la storia e con gli episodi precedenti e paralleli, tendenza all'astrazione, sono le invarianti assegnate al Novecento (p. 446), sempre in continuo colloquio con le arti figurative, nell'ambito delle quali scorre con facilità, senza particolari acrobazie critiche, la distinzione, che tanto aveva tormentato Bologna, tra arti applicate e design: quest'ultimo è assegnato alla fase de "L'architettura razionale e il relativo arredamento" che "pur tenendo conto di sollecitazioni provenienti dalle avanguardie figurative, è soprattutto al mondo della produzione meccanica che si rivolge come eventuale referente" (p. 455). La grande circolarità tra arte, architettura, interni e oggetti non porta a una sovrapposizione o confusione di registri.



Fig. 6 - Arredi "Bauhaus" in Storia dell'arredamento, Torino, Utet, 1985, pp. 520-521.

Arredamento e design sono due categorie ben distinte, caratterizzate da processi progettuali e cronologie diverse, come lo stesso De Fusco icasticamente afferma: "qui basti dire che gli oggetti di design sono solo una componente dei sistemi sui quali opera l'arredamento, quello dei mobili e quello della 'fodera'" (1984). Arredamento è una - ulteriore - categoria che abbraccia e media il rapporto tra architettura e design anche laddove, come è avvenuto nella fase del Razionalismo, non si verifichi una corrispondenza ben temperata tra i due.

Questo distinguo motiva l'uscita in contemporanea tra la *Storia dell'arredamento* e la *Storia del design*, opere separate e distinte, senza alcun riferimento reciproco, la prima, anche se pubblicata nel settore "Varia", presso un editore a vocazione enciclopedica (è un titolo che non può rientrare nel rigido schema cronologico della storia universale dell'arte, di cui ripete però formato e impostazione grafica, e che sicuramente piace al direttore di collana, Enrico Castelnuovo), la seconda per un editore interessato alle novità, a tagli originali e titoli che "viaggiano da soli"[13] e che dal citato Ferdinando Bologna porta al notissimo *Storia del mobile moderno* di Karl Mang (1982) per giungere al nostro.

Questa sequenza merita qualche approfondimento. Laterza infatti aveva pubblicato nel 1960 la *Storia dell'architettura moderna* di Benevolo, dove la modernità trova origine nel riformismo urbanistico come reazione alla prima stagione dell'industrializzazione che conduce, attraverso molteplici rivoli, all'unitarietà di un Moderno segnato da Gropius e

dalla Bauhaus. A metà del decennio inizia a pubblicare i piccoli libri di Munari (1966; 1968; 1971; 1981), nel 1972 il citato libro di Bologna, nel 1975 la *Storia dell'architettura contemporanea* di De Fusco, a sostituire e affiancare quella di Benevolo, per continuare a esplorare il design e gli interni con i volumi di Mang (1982) e dello stesso De Fusco (1985a e 1985b). Considerando il complesso delle pubblicazioni della storica casa editrice di Benedetto Croce, sembra di poter affermare che, con un occhio alla crescita dei corsi di studi superiori e alla crescente attenzione all'arte contemporanea - che sia architettura, arti visive o design -, Laterza avviò una sorta di "promozione" del progetto moderno/contemporaneo, in cui le "Grandi Opere" presentano interventi a un tempo specialistici e divulgativi nel campo della cultura di progetto. Nel 1983 De Fusco viene infatti incaricato da Vito Laterza di stendere un programma di titoli per la nuova collana "Progettare", destinata ai corsi universitari, la cui direzione gli viene affidata per contratto[14], contestualmente all'avvio della *Storia del design*.

Sembra lecito poi ipotizzare un dialogo a distanza tra la costruzione del nuovo volume e quello uscito l'anno prima a firma di Vittorio Gregotti su *Il disegno del prodotto industriale in Italia* (1982), che De Fusco recensisce sulle pagine de *Il Messaggero*. Egli mette infatti garbatamente in discussione l'assunto sotteso al volume pubblicato da Electa - casa editrice che detiene in quegli anni una sorta di monopolio delle pubblicazioni sull'architettura -: "Poiché tali settori si diversificano in ordine ai processi di produzione, di distribuzione, di consumo, ecc., è assurdo pensare che la sola 'logica' progettuale sia la stessa per tutti" (De Fusco, 1982, p. 67). De Fusco, pur facendo concessioni alla qualità dell'approccio filologico che ritiene però facilmente tendere all'acribia avanza il dubbio, in sintesi, che occorra categorizzare in modo ordinato applicando a tutti i casi prescelti, variegati e disomogenei - tipi, momento del gusto, trasformazioni storiche, temi critici - chiavi di lettura omogenee per ottenere non solo un efficace racconto e uno strumento di consultazione, ma anche un quadro interpretativo generale.

In questa critica possiamo facilmente leggere la volontà di avocare agli storici (di formazione e pratica) l'esclusiva degli strumenti per la storia del design, frammentariamente trattata fino a quel momento esclusivamente da progettisti - non solo di formazione - e critici. Anche Gregotti, pur aprendosi a una pluralità di temi (industria, brevetti, materiali), mantiene solidamente una chiave di interpretazione "progettuale" e larvamente disciplinare. La conclusione della recensione, sotto forma di domanda retorica, rimanda alla necessità di ordinare e trovare una collocazione corretta per tutte le categorie elencate da Gregotti, mettendo al centro il progetto. "Al momento non sono in grado di indicare in quali e quanto settori del design sia utile e corretto dividere l'intera produzione industriale in modo che ogni oggetto trovi la sua collocazione più opportuna in fatto di progetto, di fabbricazione, di vendita ecc." (De Fusco, 1982, p. 68).

La risposta, a fronte della lunga serie di schede introdotte da saggi cronologici nel volume di Gregotti (di fatto un lavoro corale anche se orchestrato dall'architetto lombardo), è il lavoro di sintesi che De Fusco opera nella sua *Storia del design*, adottando, dichiaratamente, l'artificio storiografico definito, di volta in volta, con termini come la "macchinetta" o il "quadrifoglio" (De Fusco, 2012b, pp. 21-38)[15]: l'invariante che caratterizza ogni frutto della disciplina, vale a dire progetto, produzione, vendita, consumo, e che permette di sintetizzare una fenomenologia non necessariamente

filologica, non solo per narrare una vicenda, ma anche per definire l'oggetto della trattazione.

Quello che si presenta come uno strumento di analisi "neutro", quasi meccanico, si rivela fin dall'*incipit* del racconto essere una lente utilizzata per espandere il terreno di indagine. Se le arti applicate, nella lunga sequenza esplorata da Bologna e dallo stesso De Fusco, avevano trovato la loro scaturigine nell'Umanesimo, altri lavori più specificatamente concentrati sul design - Gregotti ad esempio - non sembrano mettere in dubbio una collocazione dell'origine della disciplina nella fase matura della Rivoluzione industriale, quella della *Great Exhibition* dove a una grande abbondanza di merci e prodotti corrisponde l'avvio del dibattito teorico e critico sul loro progetto-produzione-qualità. De Fusco arretra i confini cronologici della sua storia introducendo, sulla scorta di Giedion, un abbozzo di quella che oggi viene definita *Global History* (Margolin, 2015). Pur accettando l'assunto di Dorflès che aveva fatto decisamente piazza pulita di tutti i tentativi di considerare design le azioni meccanizzate di produzione (Dorflès, 1972), egli deroga comunque a tale assunto per il settore della stampa che "anticipa di almeno tre secoli tale rivoluzione e comunque può considerarsi a tutti gli effetti un'attività classificabile nel dominio del design" (De Fusco, 1985b, p. 1).[16]

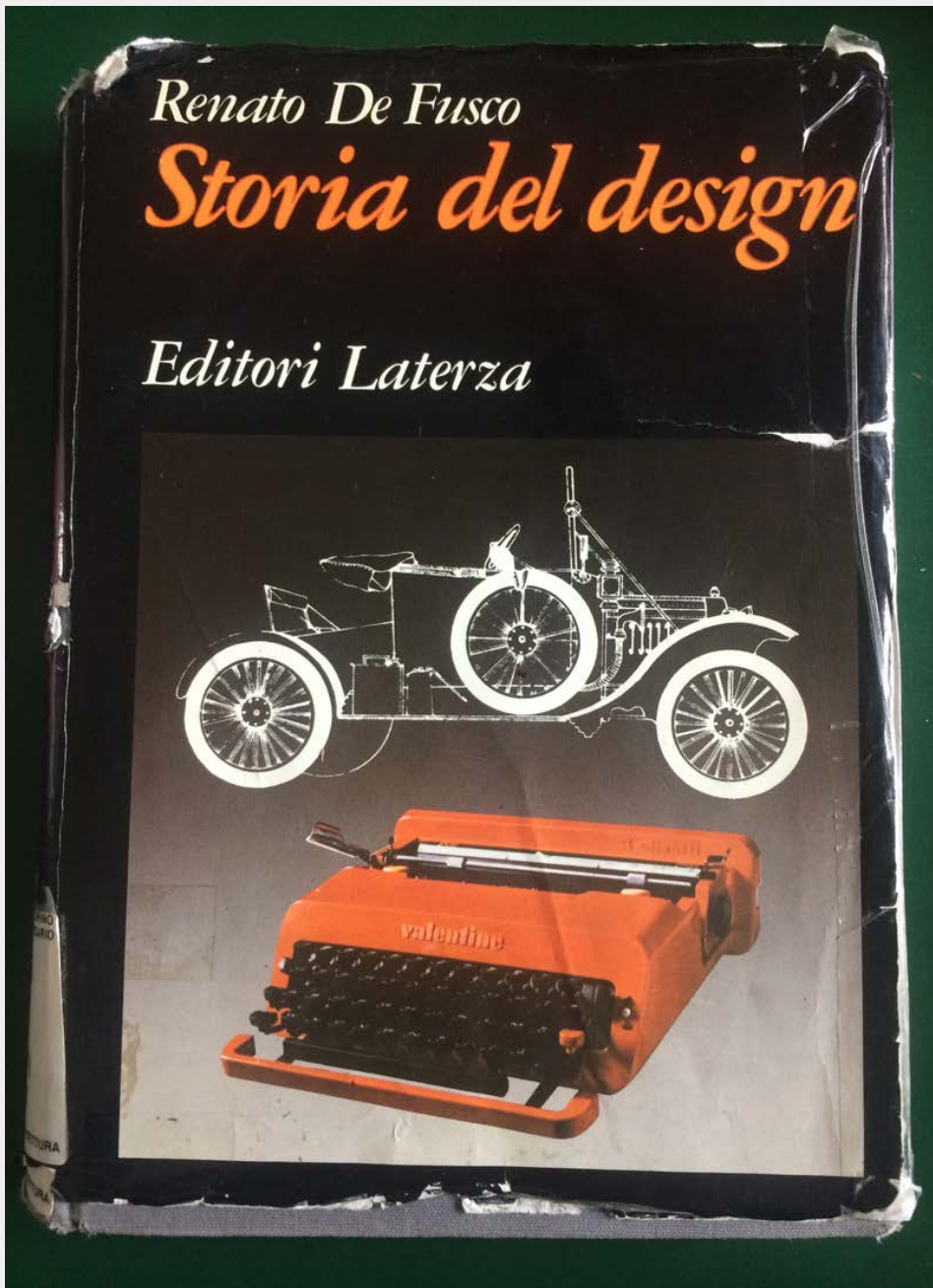


Fig. 7 - Copertina di Storia del design, Roma-Bari, Laterza, 1985.

Si tratta del primo passo per tentare una corretta collocazione del ruolo del progettista-designer come parte di un flusso-sistema comunicativo più complesso mettendo l'accento, e qui risiede la specificità della produzione della stampa, sull'anonimato del committente, indistinto, anonimo appunto, bersaglio di una produzione seriale e gestita dal progettista, che, azzarda l'autore in chiusura del capitolo, potrebbe essere individuata in molti altri settori produttivi dove meccanizzazione e progetto guidano il processo che va dall'ideazione al consumo. Questa sequenza funziona efficacemente e in modo equilibrato nei capitoli sul "lungo" Ottocento, proprio per l'oggettiva mancanza di figure autoriali di riferimento - agli autori corrispondono le aziende e viceversa - oltre che per la distanza delle caratteristiche formali degli oggetti dal gusto contemporaneo derivato dalla comprensione e introiezione del Moderno; prosegue in qualche modo nella fase di costruzione del Moderno stesso - *Deutscher Werkbund* e mercato americano - dove l'anonimato è da una parte scelta ideologica e dall'altra conseguenza delle caratteristiche produttive. Con la comparsa delle personalità dei progettisti, individualmente identificabili, la coerenza e la circolarità tra le "foglie" tende invece a essere più sbilanciata. O meglio, tende a faticare a rientrare nello schema che spinge l'autore a selezionare dei casi in cui i filtri del progetto, produzione, distribuzione e consumo siano tutti applicabili. Questo ovviamente porta a schematizzazioni, dichiarate dall'autore nell'introduzione dove annuncia una "costruzione schematica, certamente lacunosa, più sintetica che analitica, ma, almeno negli intenti, volta a dare una più chiara idea del design e della sua vicenda storica" (p. X). E porta pure alle estreme conseguenze l'attitudine alla "riduzione" rivendicata in precedenza: *Wiener Werkstätte*, *Bauhaus* (e la sua filiazione della Scuola di Ulm), *Decò* (e Le Corbusier come contributo della cultura francese, ma trattato con gli strumenti della semiotica), *Streamlining* e *Organic Design* (con qualche innesto di Verner Panton e Afra e Tobia Scarpa), Design scandinavo e italiano concludono i casi in cui i quattro lobi del quadrifoglio possono essere efficacemente utilizzati. Casi di produzioni nazionali, con sfumature diverse di riconoscibilità, elevata fortuna critica e conseguente messa a fuoco di *cliché* - il design tedesco, nord-americano, scandinavo e italiano (De Fusco, 2007)[17] (ma si può parlare di design francese fuori dal lusso e dalla monade Le Corbusier?) (Dellapiana, in corso di stampa-b) -, che presentano una buona e sedimentata quantità e qualità di fonti su tutti e quattro i versanti dell'artificio storiografico impiegato.

La riduzione del numero degli oggetti della narrazione e il completamento di questi con ampi quadri di riferimento sembrerebbero diretti ad assegnare significato, valore, simbolo a un settore che, come l'architettura del Movimento Moderno anni prima, appare essere incapace di comunicarli. Questo avviene, inoltre, a metà del decennio che, forse più di ogni altro, ha contribuito a volgere il sistema del design in sistema delle merci e il designer in "direttore stilistico delle aziende". In questo senso la storia di De Fusco, pur non essendo esplicitamente diretta a un target specifico (intro) può essere interpretata come un *rappel à l'ordre* oltre che per gli storici - che dovrebbero occuparsene con gli strumenti disciplinari[18] - anche come proposta di metodo progettuale per i progettisti - in formazione, in quanto compagine numericamente più abbondante dei lettori - e di richiamo a farsi carico di una "missione" più alta: quella di assegnare senso e valore alle proprie creazioni.

Qui assume significato l'ultimo capitolo aggiunto nel 2002 sul "design usa e getta", individuato come idealtipo del design degli anni Duemila, anch'esso inserito nel dispositivo a quadrifoglio, ma, va da sé, per registrare, in modo piuttosto sconsolato, una perdita di significati e il "soddisfacimento dei loro pur falsi bisogni" (dei consumatori) (edizione ampliata del 2002, p. 342) come elemento trainante.

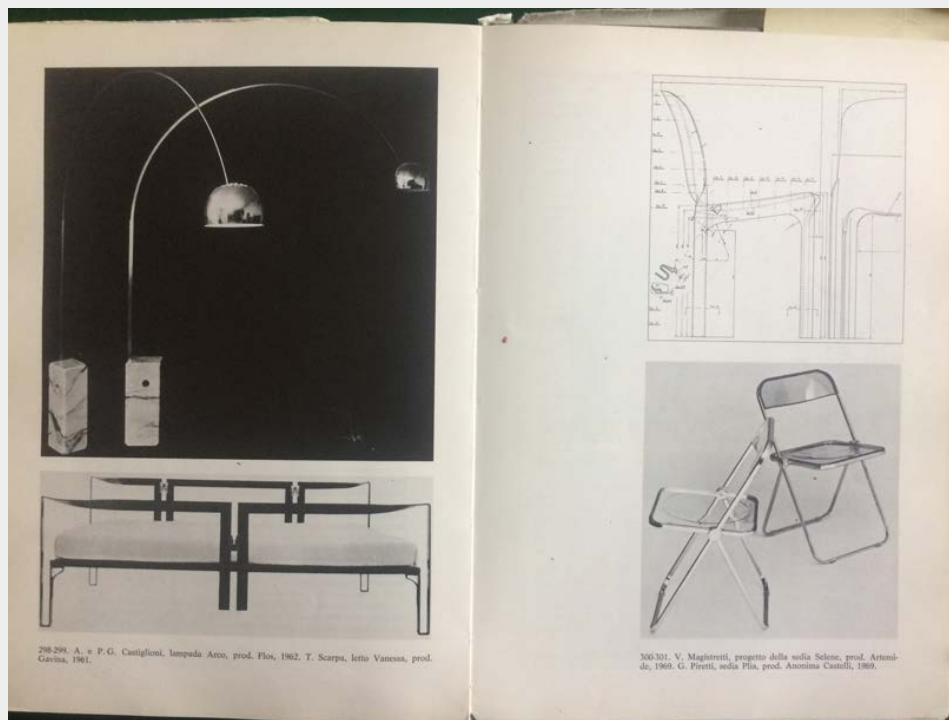
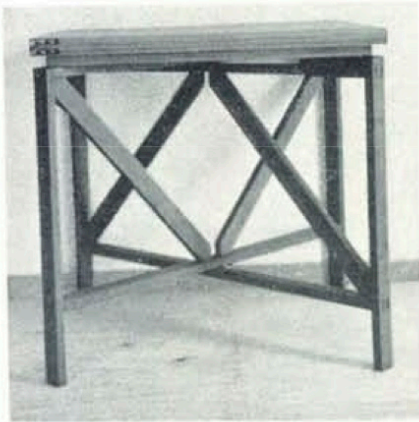


Fig. 8 - Arredi del good design italiano, Storia del design, Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 167-168.

Per quanto programmaticamente indipendente dalla didattica e dai corsi universitari[19], la *Storia del design*, può dunque essere considerata come un testo anche "operativo" in cui spesso l'autore si spinge in vere e proprie incursioni nella didattica del design, nel suo metodo: il quadrifoglio diventa non solo un artificio storiografico ma un approccio progettuale, quasi *design thinking*. La dichiarata presa di distanza dalla pratica del progetto si traduce, nella lunga sequenza di scritti, in possibili strumenti per il progetto stesso. La biografia professionale di De Fusco, d'altra parte, permette di riavvicinarlo alla sua generazione di architetti-storici. Si ricordano i quartieri nel quadro dell'Ina-Casa (Belfiore & Gravagnuolo, 1994, p. 256)[20], ma soprattutto interni e attrezzature domestiche affidate alle pagine delle riviste che ospitano, contemporaneamente, i prodotti di Mangiarotti, Gardella, Ponti e gli interni progettati nel gusto tipicamente "all'italiana" pensati "quasi completamente con elementi di serie, e con qualche pezzo antico di famiglia" e pezzi "di disegno dell'architetto".[21]



Fig. 9 - Casa sperimentale alla XI Triennale di Milano, pavimenti in gomma Lupi su disegno di Renato De Fusco (Domus, 301, dicembre 1954, p. 30).



tavolo pieghevole e ampliabile]!

Un tavolo pieghevole e ampliabile da quattro a sei posti, in rovere naturale e piani in paniforte di compensato. Ingombro minimo 0,80×1,10 per 0,15. Disegno di Renato De Fusco, Napoli.

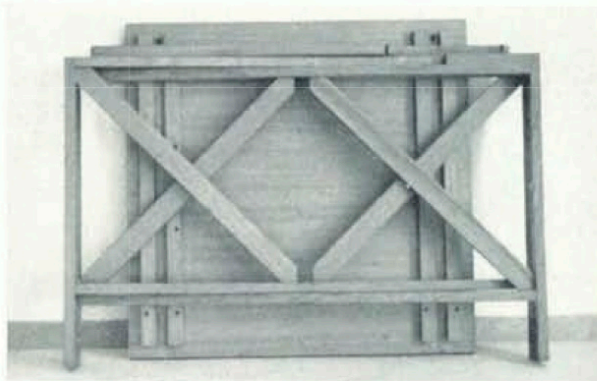
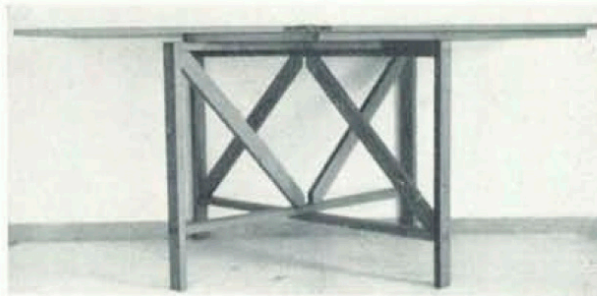


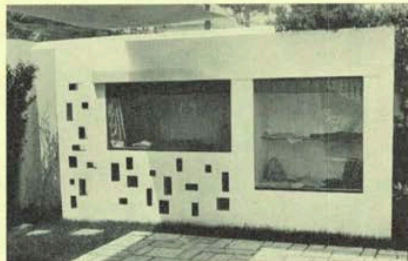
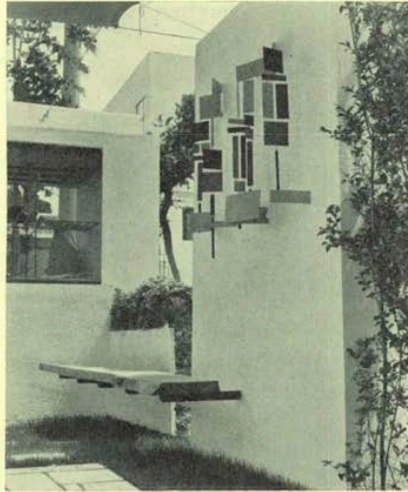
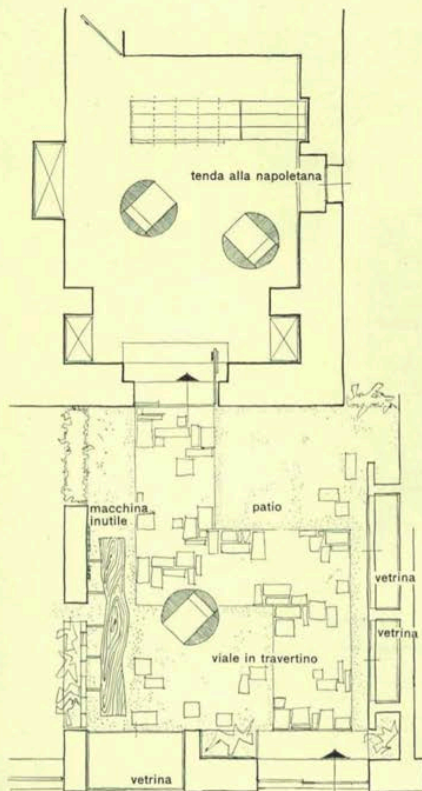
Fig. 10 - Prototipo di tavolo pieghevole e ampliabile di Renato De Fusco (Domus, 330, maggio 1957, s.p.).

I lettori possono scrivere alla Redazione di Domus - via Monte di Pietà 15, Milano - per chiarimenti su queste pagine, indicandole con la loro numerazione: d/1, d/2, etc.

domus per chi deve arredare un negozio

un negozio con il patio

Questo piccolo negozio di Porto di Ischia, si inserisce nell'ambiente architettonico dell'isola con evidenza e senza retorica. È al piano terreno di una casa che sorge arretrata dalla strada di alcuni metri: in questo spazio, alzando dei muri che portano l'ingresso del negozio sulla strada, è stato ricavato il patio che crea così un ambiente nuovo di esposizione e di sosta all'aperto: pavimento di prato con passaggio in travertino, soffitto in tende di canapa, una panca murata, una «macchina inutile» di Munari e vetrine incassate nei muri. (Architetti Renato De Fusco e Franco Sbandi, vedi Domus n. 315).



d/49

Fig. 11 - Negozio a Ischia di Renato De Fusco e Franco Sbandi (Un negozio con il patio. Domus, 392, luglio 1962, p. d/49).

Questo coinvolgimento diretto, negli anni in cui il progetto italiano per gli interni trova una sua collocazione in ambito internazionale, rende De Fusco non solo un osservatore critico, ma anche un attore in grado di misurare per esperienza i diversi passaggi del progetto-produzione-uso e di applicarli all'analisi storica.

Questa ipotesi parrebbe rafforzata da lavori che precedono e seguono l'attività progettuale su teoria e prassi: dagli interventi ai convegni (De Fusco, 1983) a veri e propri pronunciamenti sulla didattica (D'Auria & De Fusco, 1992), fino ai pamphlet di critica al design contemporaneo (De Fusco, 2008a; 2008b; 2012), e ai continui richiami ai contatti con architettura, da una parte, e arte dall'altra.[22]

Se poi il dovere di un classico (Settis, 2004)[23] è quello di stimolare la riflessione sul futuro, la *Storia* di De Fusco, che accompagna da più di tre decenni studenti, studiosi, e progettisti, ancora unica offerta italiana sul mercato, nel suo schematico, spinge gli studenti ad applicare l'artificio storiografico appreso ad altri casi, autori e oggetti per una lettura tanto della storia quanto della contemporaneità, i progettisti a riflettere sulla necessità di confrontarsi con contesti riconducibili a un numero sempre più ampio di ambiti di espressione e ricerca[24], gli storici infine a proseguire l'indagine sulle fonti, senza disgiungere il progetto dalla produzione e dalla fortuna d'uso e diffusione, in modo da ampliare[25] il più possibile la disponibilità di materiale di analisi e far diventare il ridotto numero di quadrigli defuschi un largo giacimento condiviso in alternativa e in parallelo con la - legittima - storia narrata per monografie o reti di autori.

Riferimenti bibliografici

- Argan, G.C. (1951). *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Einaudi.
- Assunto, R. (1968). *L'automobile di Mallarmé e altri ragionamenti intorno alla vocazione odierna delle arti*. Roma: Ateneo.
- Belfiore, P., & Gravagnuolo, B. (1994). *Napoli. Architettura e urbanistica nel Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- Benevolo, L. (1960). *Storia dell'architettura moderna*. Roma-Bari: Laterza.
- Bologna, F. (1972). *Dalle arti minori all'industrial design*. Roma-Bari: Laterza.
- Bonito Oliva, A., & Trimarco, A. (a cura di). (2010). *Filiberto Menna. Il progetto moderno dell'arte*. Milano: Bruno Mondadori.
- Castelnuovo, E. (1979). "Prefazione". In F. D. Klingender, *Arte e rivoluzione industriale*. Torino: Einaudi.
- D'Amato, G. (1987). *Architettura del Protorazionalismo*. Roma-Bari: Laterza.
- D'Auria, A., & De Fusco, R. (1992). *Il progetto del design: per una didattica del disegno industriale*. Milano: Etaslibri.
- Curtis, W. J. (1982). *Modern architecture since 1900*. Oxford: Phaidon.
- D'Ambrosio, G., Grimaldi, P., & Lenza C. (1983). "E se Gutenberg fosse un designer?". *Op. Cit.*, 58 (settembre), 5-20.
- De Fusco, R. (1959). *Il Floreale a Napoli*. Napoli: E.S.I.
- De Fusco, R., & Bruno, G. (1962). *Errico Alvino, architetto e urbanista napoletano dell'800*. Napoli: Arte Tipografica.
- De Fusco, R. (1964). *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*. Ivrea: Edizioni di Comunità.

-
- De Fusco, R. (1967). *Architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica*. Bari: Dedalo.
- De Fusco, R. (1970). *Storia e struttura, teoria della storiografia architettonica*. E.S.I.: Napoli.
- De Fusco R. (1973). *Segni, storia e progetto nell'architettura*. Roma-Bari: Laterza.
- De Fusco, R. (1974). *Storia dell'architettura contemporanea*. Roma-Bari: Laterza.
- De Fusco, R. (1976). *Le Corbusier designer: i mobili del 1929*. Milano: Electa.
- De Fusco, R. (1982, 7 ottobre). "Una visione del design". *Il Messaggero*. Ora in R. De Fusco (2002). *Teorica di arredamento e design. Scritti brevi dagli anni '50 a oggi* (pp. 65-68). Liguori: Napoli.
- De Fusco, R. (1983). "Teoria e pratica del design: Design e qualcos'altro". In atti del convegno *Il design oggi in Italia tra produzione, consumo e qualcos'altro*, Napoli 1982. Milano: Editoriale Domus. Ora in R. De Fusco (2002). *Teorica di arredamento e design. Scritti brevi dagli anni '50 a oggi* (pp. 59-64). Napoli: Liguori.
- De Fusco, R. (1984, marzo). "Una teoria dell'arredamento". *Casa Vogue*, 150, ora in, R. De Fusco (2002). *Teorica di arredamento e design. Scritti brevi dagli anni '50 a oggi* (pp. 80-85). Napoli: Liguori.
- De Fusco, R. (1985a). *Storia dell'arredamento*. Torino: UTET.
- De Fusco, R. (1985b). *Storia del design*. Roma-Bari: Laterza.
- De Fusco, R. (1995). "La forbice di storia e storiografia". In V. Pasca, F. Trabucco (a cura di), *Design: storia e storiografia* (pp. 75-91). Bologna: Leonardo.
- De Fusco, R. (2004). "Eterodossia di Roberto Pane". In R. Pane, *Roberto Pane. L'intitolazione della biblioteca e due lezioni inedite*. Napoli: Arte tipografica.
- De Fusco, R. (2007). *Made in Italy. Storia del design italiano*. Roma-Bari: Laterza.
- De Fusco, R. (2008a). *Il design che prima non c'era*. Milano: Franco Angeli-ADI.
- De Fusco, R. (2008b). *Le parodie del design*. Torino: Allemandi.
- De Fusco, R. (2010). "Storiografia e restauro sui generis di Roberto Pane". In S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio* (pp. 28-30). Venezia: Marsilio.
- De Fusco, R. (2012a). *Design 2029. Ipotesi per il prossimo futuro*. Milano: Franco Angeli-ADI.
- De Fusco, R. (2012b). *Filosofia del design*. Torino: Einaudi.
- De Martini, A., Losito, R., & Rinaldi, F. (a cura di). (2006). *Antologia di saggi sul design in quarant'anni di Op. Cit.* Milano: Franco Angeli.
- Dellapiana, E., & Siekiera, A. (2015, settembre). "Come scrivono i designer. Note per una linguistica disciplinare". *AIS/Design Storia e Ricerche*, 6.
- Dellapiana, E. (in press-a). "Inscape beyond Urba and Tettura. Zevi and interior and industrial design: critic and spreading". In R. Fuchs (a cura di), *How to Narrate the History of Architecture? Centenary of Birth of Architectural Historian Bruno Zevi (1918-2000)*, Haifa: Teknion UP.
- Dellapiana, E. (in press-b). "Les Cousins. Les échanges entre la France et l'Italie : pour une définition du design français". In S. Laurent (a cura di), *L'histoire du design en France*, Atti del convegno, Paris-Sorbonne.

-
- Dorfles, G. (1972). *Introduzione al disegno industriale*. Torino: Einaudi.
- Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Frampton, K. (1982). *Modern Architecture. A critical History*, London: Thames & Hudson.
- Giedion, S. (1941). *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*. Cambridge (Mass.) (trad. it. *Spazio tempo e architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*. Milano: Hoepli, 1954).
- Giedion, S. (1948). *Mechanization takes Command. A Contribution to Anonymous History*. Oxford (trad. it. *L'era della meccanizzazione*. Milano: Feltrinelli, 1967) Gregotti, V. (1982). *Il disegno del prodotto industriale 1860-1980*. Milano: Electa. Hitchcock, H. (1958). *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Baltimore: Penguin Books.
- "Interni a Napoli". Renato De Fusco architetto (1957, settembre). *Domus*, 334, 42-44.
- Irace, F. (1992). *Storie e storiografia dell'architettura contemporanea*. Milano: Jaca Book.
- Kubler, G. (1976). *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*. Torino: Einaudi.
- Mang, K. (1982). *Storia del mobile moderno*. Roma-Bari: Laterza (ed or: *History of the modern Furniture*. Harry N. Abrams, 1978).
- Margolin, V. (2015). "Introduction". In Id. (ed.), *World History of Design* (pp. 5-7). London: Bloomsbury.
- Menna, F. (1962). "Industrial Design, Inchiesta". *Quaderni di Arte Oggi*. Roma: Villar.
- Messel, T. (2016). *Design across borders: the establishment of the International Council of Societies of Industrial Design (ICSID), 1953-1960* (pp. 131-137). ICDHS conference. Taipei: Blucher.
- Molinari, L. (a cura di). (2001). *La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale dell'Industrial Design* (Triennale di Milano, 1954). Milano: Skira.
- Munari, B. (1966). *Arte come mestiere*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. (1968). *Design e comunicazione*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. (1971). *Artista e designer*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. (1981). *Da cosa nasce cosa*. Roma-Bari: Laterza.
- Peruccio, P.P., & Russo, D. (a cura di). (2015). *Storia hic et nunc. La formazione dello storico del design in Italia e all'estero*. Torino: Allemandi.
- Pevsner, N. (1972). *Some architectural Writers of Nineteenth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- "Quartiere Soccavo-Canzanella" (1958, giugno-luglio). *Casabella-Continuità*, 228, 16-18.
- Argan, G.C., Assunto, R., Munari, B., & Menna, F. (1964, gennaio). "Design e mass media". *Op.Cit.*, 2, 8-30.
- Scalvini, M.L. (2018). *Il gusto della congettura: l'onere della prova*, a cura di G. Belli, A. Maglio, F. Mangone, M. Savorra. Siracusa: Lettera 22.
- Settis, S. (2004). *Il futuro del "classico"*. Torino: Einaudi.
- "Un negozio con il patio" (1962, luglio). *Domus*, 392, d/49.
- Tafari, M., & Dal Co, F. (1976). *Storia dell'architettura contemporanea*. Milano: Electa.
- Zevi, B. (1950). *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi.

NOTE

1. <http://www.renatodefusco.it/index.html>; ringrazio il prof. De Fusco per essersi cortesemente prestato a rispondere alle mie domande, gli amici Fabio Mangone, Massimiliano Savorra, Cettina Lenza, Sergio Villari, Andrea Pane, per aver sciolto dubbi sull'ambiente napoletano e Dario Scodeller per il confronto continuo sui temi del saggio.↵
2. Inoltre <http://www.opcit.it/cms/>. ↵
3. Pare di poter vedere in una delle opere tarde di Pevsner (1972) una risposta anglosassone al fondamentale lavoro di De Fusco.↵
4. Dal 1967 con *Architettura come Mass-medium. Note per una semiologia architettonica* (De Fusco, 1967) al 1973 con *Segni, storia e progetto nell'architettura* (De Fusco, 1973).↵
5. Ne *Il Floreale a Napoli* (De Fusco, 1959) seguito da *Errico Alvino, architetto e urbanista napoletano dell'800* (De Fusco & Bruno, 1962); il primo volume porta la prefazione di Roberto Pane, che è anche il direttore di collana.↵
6. In particolare: Hitchcock (1958), in italiano nel 1971, Tafuri & Dal Co (1976), Frampton (1980), in italiano nel 1982, e Curtis (1982), in italiano nel 2002.↵
7. Le vendite della riedizione del volume ammontano nel 2015 a 1.300 copie, nel 2016 a 1.450 e nel 2017 a 2.300 copie; ringrazio Giuseppe Laterza e Carla Ortona per queste informazioni.↵
8. Occorre forse ricordare che, nonostante la coincidenza terminologica, le invarianti di De Fusco nulla hanno a che fare con quelle di Zevi, utilizzate a partire da *Il linguaggio moderno nell'architettura* (1973), come "filtro" per valutare il grado di modernità, più o meno consapevole, dell'architettura, come chiave di lettura fortemente a tesi e "ricetta" per i progettisti.↵
9. La rivista è diretta dal critico e storico Guido Montana.↵
10. Menna è professore incaricato, dal 1965 e per un triennio, di Storia del disegno industriale e di Storia dell'arte contemporanea presso il Corso superiore di disegno industriale e di comunicazione visiva di Roma e nel 1969 consegue la Libera docenza in Progettazione artistica per l'industria, insegnamento che non lo vedrà mai attivo.↵
11. I primi scritti di Argan sulla Bauhaus sono del 1951. Il contributo di Enrico Castelnuovo, è la prefazione a *Arte e rivoluzione industriale* di Francis D. Klingender (1979); su Bologna e Argan vedi i saggi di Dario Scodeller e Vincenzo Cristallo in questo numero di *AIS/design. Storia e ricerche*.↵
12. In particolare nel capitolo su "La poetica del ferro" (pp. 152-169) dove ferrovie, brevetti e componentistica edilizia prodotta industrialmente sono il filo conduttore della narrazione.↵
13. La definizione è di De Fusco, in una conversazione con l'autrice del 27 agosto 2018.↵
14. Archivio storico Laterza, lettera di Vito Laterza a Renato De Fusco, 1 giugno 1983. A seguire l'invio del programma della collana, del contratto e delle proposte di modifica dei titoli da parte dell'editore. La serie di libri "Guide per progettare" compresa nella collana "Grandi Opere" comprende testi di progettisti sui vari tipi architettonici: uffici, edifici per lo spettacolo, chiese, e interventi teorici come quello di Hertzberger (1996) e Piero Ostilio Rossi (1996); tra questi viene poi anche pubblicato il libro di Gabriella D'Amato dedicato all'architettura prorazionalista (1987).↵
15. Sono le definizioni adottate negli scritti e in modo più colloquiale durante le conversazioni dell'autrice con De Fusco (agosto-settembre 2019).↵
16. La stessa tesi viene sostenuta in modo diffuso in D'Ambrosio, Grimaldi & Lenza (1983). I tre autori andranno a comporre la redazione di *Grafica. Rivista di teoria, storia e metodologia*.↵

-
17. Il design italiano viene successivamente affrontato in un lavoro specifico dove, fermo restando, almeno nelle premesse, l'uso della "teoria del quadrifoglio", De Fusco riutilizza il sistema degli -ismi (o stili) per operare una suddivisione ordinata del progetto e della produzione italiani.↵
 18. L'ultimo capitolo della prima edizione si chiude con la sottolineatura che il libro è "il primo nella letteratura italiana sull'argomento in cui compare il termine storia" (p. 314).↵
 19. De Fusco esclude che l'ideazione della Storia sia stata conseguenza del crescere negli anni Ottanta del secolo scorso delle scuole di design fuori e dentro le Facoltà di architettura, tuttavia è verosimile che la casa editrice committente abbia immaginato delle proiezioni di mercato. Conversazioni dell'autrice con De Fusco (agosto-settembre 2018).↵
 20. Caseggiati e parti di piani più articolati tra il 1956 e il 1959; *Quartiere Soccavo-Canzanella* (1959).↵
 21. *Interni a Napoli. Renato Defusco architetto* (1957); precedentemente un "tavolo pieghevole e ampliabile" in rovere e compensato compare in "Rassegna Domus" (330, maggio 1957, s.p.), il celebre numero in cui viene presentato *Amate l'architettura* di Ponti oltre ad alcuni allestimenti di negozi tra cui una bella piccola boutique a Ischia firmata con Franco Sbandi che ospita una *Macchina inutile* di Munari (*Un negozio con il patio*, 1962).↵
 22. Sono trattazioni che riprendono in esame concetti e categorie precedentemente utilizzati: dal Gusto (2010) all'"artidesign" (1991 e 2018) alla semiotica (2005) e alla filosofia (2012).↵
 23. Oltre alla definizione di Calvino, piace qui ricordare anche quella di Salvatore Settis, tutta proiettata verso il futuro.↵
 24. In questo senso è illuminante l'intervento di De Fusco al I Convegno internazionale di studi storici sul design (De Fusco, 1995).↵
 25. Per inciso, la *Storia* di De Fusco, pur nelle due riedizioni e molteplici ristampe, manifesta una debolezza sul versante iconografico, per qualità e quantità delle immagini, la cui revisione ragionata probabilmente sarebbe in parte risolutiva proprio per avviare l'ampliamento dei temi trattati.↵

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
