

Op.cit.

selezione della critica d'arte contemporanea

Common Ground - Per il centenario di Jackson Pollock - Design: segni del tempo - Interni d'avanguardia. - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

Op.cit.

rivista quadrimestrale
di selezione della critica d'arte contemporanea

Direttore: Renato De Fusco

Redattori: Roberta Amirante, Alessandro Castagnaro,
Emma Labruna, Livio Sacchi

Segreteria di redazione: Ciro Olisterno

Redazione: 80123 Napoli, Via Vincenzo Padula, 2 - Tel. 081/7690783

Amministrazione: 80146 Napoli, Via F. Imparato, 190 - Tel. 081/5595114

Un fascicolo separato € 9.00 (compresa IVA) - Estero € 10.00

Abbonamento annuale:

Italia € 25.00 - Estero € 28.00

Un fascicolo arretrato € 10.00 - Estero € 11.00

Spedizione in abbonamento postale 70%

Direzione commerciale imprese - Napoli

C/C/P n. 1012060917

Grafica Elettronica

A. CASTAGNARO,	<i>Common Ground</i>	5
R. PASINI,	<i>Per il centenario di Jackson Pollock</i>	16
P. NUNZIANTE,	<i>Design: segni del tempo</i>	34
I. FORINO,	<i>Interni d'avanguardia</i>	45
	<i>Libri, riviste e mostre</i>	61
	<i>Le pagine dell'ADI</i>	

Alla redazione di questo numero hanno collaborato: Jacopo Leveratto,
Dario Russo, Paola Scala, Massimo Visone

sando poi dal design all'Architettura in senso vero e proprio, si rivela che lo stesso fenomeno si riscontra anche in questo campo, come testimoniano la "scomparsa" dei treni dalle stazioni che vengono trasformate in gallerie commerciali da attraversare prima di riuscire a raggiungere i binari. Lo stesso fenomeno investe i musei dove però la questione appare essere innescata da uno strano cortocircuito tra contenitori e contenuti.

Alla domanda di uno studente, Giuliano Ciao, se la maggior parte delle opere contemporanee, troppo influenzate da una certa vicinanza con il marketing o con la moda, che cercano l'inedito della forma per rimbalzare da un punto all'altro del globo, non siano piuttosto destinate a non lasciar tracce dal momento che prima o poi il gusto cambierà, Ferraris risponde appunto che se queste opere dovessero essere ritrovate tra qualche millennio da una società che non è a "conoscenza" del contesto di riferimento esse non potrebbero essere ricondotte a un'idea di bello. Oggi infatti per lui l'architettura contemporanea preferisce adeguarsi a fenomeni transitori che sono alla base della ricerca di immagini insolite destinate a creare "stupore", anziché riflettere sulle ragioni profonde che hanno determinato un repertorio di forme "riuscite" e consolidate che sono testimonianza di valori collettivi. Questo è, secondo Valeria Pezza, il vero motivo della crisi della disciplina che non lavora con gli strumenti che le sono propri ma preferisce attingere ad altri immaginari. Infatti, poiché le forme riuscite non catturano l'attenzione e si ac-

compagnano in modo naturale ai gesti della nostra vita, fino a diventare una seconda natura ... la tendenza corrente e più redditizia è, lavorare o sul contesto o sull'immagine, sull'eccesso di immagine che si impone oggi alle costruzioni di cui è difficile oggi liberarsi.

La lettura del libro offre numerosi spunti di riflessione critica. Innanzitutto che è necessario sempre ricordare che il dialogo tra architettura e filosofia, come sottolinea Renato Capozzi, può essere produttivo se avviene su "territori di confine", sul limes, sulla lira che al tempo stesso separa e unisce, congiunge campi di pertinenza differenti e non confondibili. Come Derrida non legittima Eisenman, le tesi di Ferraris, che propongono un "superamento" della condizione post-moderna (peraltro praticata in passato dallo stesso filosofo) possono essere un utile spunto di riflessione ma non possono essere prese a pretesto per rivendicare la legittimità di un "ritorno" a un realismo privo di aggettivi: non socialista quindi, come quello russo, né magico, come quello di Bontempelli, né "neo" come quello dell'Italia postbellica. Forse, nonostante quanto sostenuto da Federica Visconti e Renato Capozzi che giustamente rivendicano il loro diritto a riconoscere tra i loro maestri Vittorio Gregotti, il realismo di cui si parla nel libro non è neanche "critico", capace cioè di lavorare su quella "distanza" dalla realtà che porta Gregotti a proporre un nuovo equilibrio tra ontologia e epistemologia, sottolineando la tesi che almeno per la pratica artistica non ci sono fatti senza interpretazioni. Certo le

nuove generazioni affermano con forza e passione la necessità di un'architettura che non abbia solo un valore estetico ma anche etico, ma talvolta questa legittima aspirazione non sembra immune da una pretesa oggettivazione del sapere: come il pensiero greco ci ha insegnato, sottolinea Federica Visconti, queste due cose (etica e estetica) dovrebbero stare insieme nel concetto di Kalón che è un bello oggettivo che può derivare solo da un pensiero razionale che, in quanto tale, assurge alla dimensione del classico. Questa idea di bello oggettivo sembra voler ri-portare l'architettura a ragionare su forme e principi immutabili, espressione dei valori della collettività, individuabili sulla base di un principio di autonomia della disciplina. La realtà dell'architettura sarebbe dunque il suo essere cosa fisica. Chi fa questo mestiere, sostiene Renato Capozzi, fa un atto perfetto e apollineo nel progetto, in cui tutto torna, tutto è perfetto, ma poi si scontra violentemente con la realtà quando il manufatto si deve costruire. Ci sarebbe dunque un prima, l'atto dell'ideazione, e un dopo, quello della costruzione. Il rapporto di Gregotti con la realtà è più complesso ed è quello che l'architetto sottolineava già nel 1984, quando propose dalle pagine di Casabella l'idea di progetto di modificazione capace di declinare attraverso la propria forma l'interpretazione che l'architetto dà del luogo e della realtà in cui va ad operare. C'è il rischio, nell'assimilazione tra le due posizioni in nome di una Scuola, che la "distanza critica" che le separa venga annullata dalla cifra "stilistica" che in entram-

bi i casi rimanda, per ragioni diverse, a un'esigenza di Normalismo, contro l'Eccezionalismo e lo Straordinarismo imperanti nella contemporaneità.

Lo stesso rischio si corre accomunando la ricerca di Peter Eisenman con quella di Rem Koolhaas, laddove il primo, proprio a partire dall'autonomia della disciplina, lavora sulla realizzazione di un'architettura come discorso indipendente libero da valori esterni mentre il secondo, come sottolinea Marco Biraghi nella sua "Storia dell'architettura contemporanea", proprio partendo da un'accettazione del reale fino alle sue estreme conseguenze finisce per assumere la crisi quale forma generale della realtà contemporanea.

Non che si tratti di un errore, per carità, solo di una differente interpretazione dei fatti.

?. ?.

K. FALLAN, *Design History. Understanding Theory and Method*, Berg, Oxford - New York 2010.

Design History. Understanding Theory and Method fa il punto sulla storia del design, un fenomeno relativamente recente, che ha raggiunto un livello di professionalità, organizzazione e istituzionalizzazione molto meno rilevante in rapporto ad altre discipline (umanistiche) più consolidate. Come disciplina accademica, prende campo principalmente in Gran Bretagna, tuttora considerata il cuore della storia del design. Qui, dagli anni settanta, molti politecnici e scuole d'ar-

te hanno attivato corsi in Storia del design, per coadiuvare i propri programmi didattici d'arte e design. Nel 1977 è stata fondata la Design History Society; e nel 1988, lanciato il "Journal of Design History": **una rinomata e fondamentale pubblicazione.** Anche gli Stati Uniti hanno contribuito a movimentare il dibattito internazionale, con il Design History Forum, fondato nel 1983 (Design Studies Forum dal 2004), il giornale "Design Issues", lanciato nel 1984, e "Design and Culture", il giornale del Design Studies Forum, nel 2009. In Italia, si sono svolti due importanti convegni sulla storia del design: "Tradizione e Modernismo: Design 1918/1940" (1987) e "Design: Storia e Storiografia" (1991); mentre l'Associazione Italiana degli Storici del Design è stata costituita nel 2009.

Negli ultimi decenni, con convegni e pubblicazioni, queste istituzioni hanno cercato di fare luce su un equivoco sostanziale: il design non si risolve necessariamente in oggetti di elevata qualità estetica, non è una questione di forma, di look né tanto meno di "cosmesi del prodotto"; non si tratta, per forza, di cose "sfiziose", di mobili "stilosi", Art nouveau o rossi e blu à la Gerrit Rietveld. Come rileva Fallan, citando Gillo Dorfles (1987), **anche se tutti sanno che le "Avanguardie storiche" dell'inizio del Novecento – Futurismo, Cubismo, Purismo, Prounismo, Costruttivismo, De Stijl ecc. – sono state di vitale importanza per il successivo sviluppo delle arti visive – e quindi non soltanto pittura e scultura ma pure architettura e mobilio – non credo, franca-**

mente, che lo studio di questi movimenti sia molto utile quando si considerano gli oggetti prodotti industrialmente. Al contrario, il design sta nelle cose quotidiane. [...] **Quotidiano: una parola straordinaria che suggerisce la profondità e la ricchezza del luogo comune; perché la cultura del design non è elitaria; è una cultura quotidiana.** Ecco l'oggetto della ricerca storica.

Più precisamente, **cos'è questa cosa chiamata design? In altre parole, cos'è la storia del design, la storia di cosa?** In effetti, è molto problematico formulare una definizione universale e unanime di design, anche perché la storia del design è diventata sempre più complessa nel tempo, arricchendosi di multiformi e trasversali apporti teorici (tecnologia, sociologia, antropologia ecc.). Per di più, alcuni fattori esterni alla disciplina contribuiscono a problematizzare il design e la sua storia. Il principale consiste nel significato che la gente dà al termine: **il design è diventato una specie di parola d'ordine, soprattutto nel marketing e nei mass media, che sembra assumere valore positivo di per sé, trasformando come per magia prodotti comuni in oggetti esclusivi e alla moda.** Così, il "mobile di design" può essere contrapposto al mobile prodotto industrialmente, "bruto", cioè non (estetivamente) progettato; mentre un pretenzioso parrucchiere arriva a fregiarsi di essere un "hair designer" (capovolgendo la critica di Max Bill nei confronti dei designer "parrucchieri" dello Styling americano), e costosi falli artificiali diventano "design sex toys"

(locuzione usata da Leto, un'azienda svedese di "oggetti di piacere" disegnati da Carl Magnusson e Aric Kalén). Va da sé che quest'uso eclettico e discriminatorio [...] **non ha molto a che vedere con la storia del design.** Un secondo fattore consiste nei grandi cambiamenti che hanno mutato la pratica del design. Basti pensare alle trasformazioni che investono la tecnologia, le strutture produttive, le tecniche di rappresentazione. La storia del design deve tenere conto di tutto ciò, mettendo in discussione alcune categorie convenzionali e tradizioni tecnologiche che stanno alla base della disciplina. Ancora, persiste la convinzione che il design non abbia limiti. **La più infame e universale definizione recita: design è ogni strategia volta a cambiare la situazione esistente in una migliore** (Herbert Simon). Secondo Margolin, invece, il design è l'**ideazione e la progettazione dei prodotti**, intendendo per prodotti **gli oggetti materiali e immateriali fatti dall'uomo, le attività, i servizi, i sistemi complessi [...] che costituiscono il dominio dell'artificiale.** Che si tratti di formule sintetiche oppure più articolate, **il problema è che una definizione che non esclude nulla è pressoché inutile. [...] Se ogni definizione differenziale si contrappone al mondo naturale, c'è il rischio di riempire il termine di ogni significato sostanziale. [...] Se ogni aspetto artificiale del nostro mondo può essere definito un designed product ["prodotto di design" non rende il senso], allora ogni genere di storia eccetto quella naturale diventa storia del design.** Anche la vene-

randa storia politica deve essere usurpata dalla storia del design, perché che cos'è la storia politica se non la storia dei sistemi politici che sono stati designed? Ma, continua Fallan citando Wittgenstein: **È sempre un vantaggio rimpiazzare un'immagine indistinta con una nitida? Non è forse quella indistinta ciò di cui abbiamo spesso bisogno?** Considerata la difficoltà – per non dire l'impossibilità – di formulare una definizione netta di design, non si potrebbe ricorrere a un concetto sfumato? **Forse la cosa migliore è dire con Jenrok Ibsen: "Non mi forzare, amico, ad agire come un negromante; piuttosto chiedo; non do risposte".**

A partire da queste considerazioni, il saggio di Fallan si articola in tre parti: Storiografia, Teoria e metodologia, ed Epistemologia. Nella prima parte, l'autore considera la natura eterogenea e la ricchezza di apporti disciplinari che confluiscono nel design. Gli storici del design, peraltro, oltre ai classici prodotti industriali, studiano **la produzione pre-industriale e quella non-industriale, spaziando nella grafica, nella moda, nei tessuti, nell'architettura d'interni, nell'artigianato;** campi, insomma, che non si prestano a definire un quadro teorico e metodologico omogeneo. **Cos'hanno in comune gli studi sui vestiti di corte del XIX secolo con quelli sulle automobili del XX secolo? Fatto sta che il design mantiene una sua ambiguità intrinseca, una sua essenziale tensione tra ideologia e pratica, tra idea e materia, tra cultura e commercio, tra produzione e consumo, tra utilità e simbolo, tra tradizione e innovazione, tra**

reale e ideale. Così Fallan suggerisce che **il design non è arte**; quindi, **la storia del design non è – o non dovrebbe essere – storia dell'arte**. Non a caso, la forzata discendenza della storia del design da quella dell'arte, implicando una sorta di “storia artistica del design”, genera tre grandi fraintendimenti: per prima cosa, **un'eccessiva enfasi sull'estetica rispetto ai molti altri aspetti del design** (ovvero si tiene conto soltanto di quello che Peter Dormer chiama **high design**, un ambito ristretto e lussuoso); in secondo luogo, la tendenza a considerare il designer alla stregua dell'artista e il prodotto come opera (d'arte) o “creazione”, secondo un **approccio eroico** (Hazel Conway); terzo, la mancanza di considerazione degli oggetti privi di alto valore estetico, anonimi e in generale fuori della sfera domestica. Anche per questo (ma non solo), al di là dell'analisi estetica, è utile **inquadrare la storia del design fuori dell'ombra della storia dell'arte**.

Nella seconda parte, sono descritti i concetti metodologici e le più recenti prospettive teoriche specificatamente inerenti alla disciplina. In particolare, si rileva come **il design, quale fenomeno culturale, abbia più in comune con la tecnologia che non con l'arte**; e per certi versi anche con la progettazione architettonica. Design e tecnologia, dunque, sono due facce della stessa medaglia, per quanto la cosa potrebbe suonare sorprendente qui, in Italia, considerato che la gran parte dei designer italiani che hanno fatto la storia erano architetti (come i fratelli Castiglioni, Ettore Sottsass e Vico Magistretti). Al-

largando appena la prospettiva (senza però abbracciare l'intero mondo artificiale), il design può essere considerato all'interno di un flusso ininterrotto, con implicazioni di carattere sociale, economico, politico che riguardano lo sviluppo tecnologico: parafrasando la metafora consolidata nella storia della tecnologia – “flusso ininterrotto di socio-tecnologia” – anche qui è possibile ragionare in termini di **flusso ininterrotto di socio-design**, nel senso che il design non è una monade nella società, ma design e società **si formano e si trasformano simultaneamente e in correlazione**. Ecco perché la vecchia nozione di “arte applicata” è ora quanto mai inappropriata: perché il design (come processo) non si risolve nella messa in forma delle cose, ma investe la società, trasformandola per adattandosi a essa, di continuo; e addomestica la tecnologia, se così si può dire, mentre vi si adegua, alla ricerca di interfacce sempre migliori. Pertanto, **c'è molto da guadagnare [...] nell'esplorare una più stretta integrazione e interazione tra la storia del design e quella della tecnologia**. Qui e nella sociologia, gli storici del design possono trovare **un quadro teorico molto appropriato e un repertorio metodologico per lo studio del design, nonché ottimi modelli per comprendere il processo del design al di là della mistica della creazione artistica**.

Nella terza parte, sull'epistemologia, si affrontano importanti questioni di carattere definitorio; in particolare, il controverso termine *modern* (che nel design vale un po' come “classico”) e gli “ismi” come concetti categoriz-

zanti e strumenti di analisi. Parlando di progetto (ma non solo), **Modernismo è un termine sorprendentemente inclusivo e quindi impreciso**. In architettura, si riferisce alla versione spagnola dell'Art nouveau (Modernismo catalano) ma anche al cosiddetto Brutalismo di molte periferie realizzate in tutto il mondo negli anni settanta. Nel design, addirittura, l'ambiguità del termine trova culmine nel punto d'intersezione – inesistente – tra le due principali traiettorie progettuali degli anni trenta: lo Styling americano (o streamlining), la cui Modernità si risolve nella forma aerodinamica indipendentemente dalla funzione “statica” di certi oggetti da scrivania, e il Funzionalismo (o Razionalismo) dell'Europa centrale, contrassegnato dall'estetica meccanica e un'idea ben più radicale di Modernità. Ebbene, **queste due ideologie del design possono essere etichettate, rispettivamente, come “kitsch” e “avanguardistica”**. Nondimeno, le avanguardie, quando si consolidano in ismi, **tendono a diventare stili conservativi benché i loro principali e potenti argomenti fossero basati sul rigetto di questo sviluppo. I pionieri rivoluzionari di un movimento abbastanza presto diventano una sorta di clero reazionario pronto a condannare ogni sviluppo dell'ismo che eccede o trascende l'intenzione originaria**. Gli ismi, insomma, diventano stili (storici) “statici”, mentre il design è un processo che va dall'ideazione alla realizzazione, **allo sviluppo, alla produzione, alla comunicazione e al consumo**.

Ci troviamo ben al di là – o al di qua – della miopica dimensio-

ne del “good design” o dei “grandi designer” che un tempo dominavano la disciplina (in continuità con l'ideale rinascimentale del genio-creatore); si tratta di un ambito molto più concreto (ma non per questo circoscritto), dinamico e plurideterminato, che riguarda la “cultura del design” nell'accezione più ampia. In breve, **la storia del design è diventata una disciplina complessa e di ampio respiro**.

?. ?.

L'architettura del mondo. Infrastrutture, mobilità, nuovi paesaggi, Triennale di Milano, 9 ottobre 2012 - 10 febbraio 2013, a cura di Alberto Ferlenga. Catalogo edito da Editrice Compositori, Bologna 2012.

Le esposizioni universali non hanno sempre avuto la forte impronta tematica che oggi mostrano. Per novant'anni, dal 1851, anno della grande esposizione di Londra, rappresentarono il luogo in cui lo stato dell'arte della scienza e della tecnologia incontrava l'industria manifatturiera e i suoi potenziali clienti. In seguito, dall'esposizione di New York del 1939, *Building the World of Tomorrow*, il senso di queste manifestazioni si è andato evolvendo di pari passo con l'idea stessa di museo, costruendo prima uno spazio per il dialogo interculturale e poi per la promozione dell'immagine dei paesi partecipanti. Intanto il loro ruolo originario veniva gradualmente interpretato dalle iniziative non coordinate di alcune istituzioni nazionali o locali. Come la Triennale di Milano, che,

