

## **CONDITIONS OF USE FOR THIS PDF**

The images contained within this PDF may be used for private study, scholarship, and research only. They may not be published in print, posted on the internet, or exhibited. They may not be donated, sold, or otherwise transferred to another individual or repository without the written permission of The Museum of Modern Art Archives.

When publication is intended, publication-quality images must be obtained from SCALA Group, the Museum's agent for licensing and distribution of images to outside publishers and researchers.

If you wish to quote any of this material in a publication, an application for permission to publish must be submitted to the MoMA Archives. This stipulation also applies to dissertations and theses. All references to materials should cite the archival collection and folder, and acknowledge "The Museum of Modern Art Archives, New York."

Whether publishing an image or quoting text, you are responsible for obtaining any consents or permissions which may be necessary in connection with any use of the archival materials, including, without limitation, any necessary authorizations from the copyright holder thereof or from any individual depicted therein.

In requesting and accepting this reproduction, you are agreeing to indemnify and hold harmless The Museum of Modern Art, its agents and employees against all claims, demands, costs and expenses incurred by copyright infringement or any other legal or regulatory cause of action arising from the use of this material.

### **NOTICE: WARNING CONCERNING COPYRIGHT RESTRICTIONS**

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

Roma, 8/XI/1971

Caro Ambasz,

come ho detto per telefono al Suo collaboratore, avendo ricevuto solo l'altro ieri la Sua lettera che mi chiedeva il testo italiano del mio saggio, sono in grado solamente oggi di soddisfare la Sua richiesta.

Per le foto sto provvedendo alla raccolta personalmente. Ho attualmente, inviati ai designers stessi, con permesso di pubblicazione, le seguenti foto:

- 1 - F. ALBINI, "Stanza per uomo" alla Triennale del 1937
- 2 - " " Soggiorno di casa ALBINI, 1940
- 3 - " " Soggiorno VII Triennale, 1940
- " " Poltroncina "Consigliere", 1965.
- GAE AULENTI, Lampada "Rimorchiatore"
- " " , Showroom Knoll-International, Milano
- " " Casa di un collezionista, Milano
- STUDIO ARCHIZOOM, poltrona Safari - (da catalogo)
- 3 - " " , Non-stop city.
- 10 - Studenti Istituto Stabile d'Arte, Roma, (prof. A. VAN ONCK), Cabina per ponte-gru ergonomicamente sovratta.

→ Inoltre avrei bisogno di foto di oggetti di design di E. SOTTASS junior (ho scritto, ma non mi ha risposto);

- del "Modulo 856" di ENZO MARI (si potrebbe riprendere da "ZODIAC", 1970, n. 20)
- di foto delle sistemazioni dalla XIII Triennale (" " " da "Casabella" n. 290, pag. 3 e pag. 44).
- di design elaborato presso l'Istituto d'Arte di FIRENZE (e' in mio possesso la pubblicazione da cui trovare una foto).

Avrei piacere che provvedeste voi direttamente a reperire le foto di SOTTASS, E. MARI, e della XIII Triennale, a meno di non trovare le illustrazioni dalle riviste, per gli ultimi due casi. Spediro' quanto prima a Milano il testo inglese e le foto in mio possesso.

Cordialmente,

Manfredo Tafuri

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

## The Museum of Modern Art

11 West 53 Street, New York, N. Y. 10019 Tel. 956-6100 Cable: Modernart

Richard E. Oldenburg  
Director of Publications  
Tel. (212) 956-7211

As of June 18, 1971

Mr. Manfredo Tafuri  
Piazza dei Caprettari 70  
Rome  
Italy

Dear Mr. Tafuri:

This will confirm our understanding that you will write an essay which performs an analytical examination of the formal and ideological attitudes that have given internal structure to the thought and activities of Contemporary Italian Design, of approximately 5,000 words, to be included in a book tentatively entitled Italy: The New Domestic Landscape edited by Emilio Ambasz.

You agree to deliver to us two double-spaced, typewritten copies of a complete and satisfactory text in English not later than December 1, 1971, together with (1) a double-spaced, typewritten copy of the text in Italian; (2) prints suitable for reproduction of from 10 to 14 photographs; and (3) a list of the names and addresses of persons from whom the Museum may obtain permission to reproduce these photographs. Upon acceptance by us of a complete and satisfactory English text, together with the materials described above, we shall pay you an honorarium of Three Hundred Dollars (\$300.00), as well as an additional grant of Sixty Dollars (\$60.00) toward the defraying of expenses you may have incurred in obtaining the services of a professional translator. The Museum agrees to furnish you with two free copies of the book upon publication.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

Mr. Manfredo Tafuri

-2-

As of June 18, 1971

In the event that the materials described above are not delivered on or before December 1, 1971, The Museum of Modern Art shall have the right to consider this agreement null and void in its entirety.

You acknowledge that in performing your services hereunder, you shall be an employee-for-hire of The Museum of Modern Art. All rights in and to your text, including the copyright and renewals and extensions of copyright, shall belong to The Museum of Modern Art, as your employer, who may make any changes therein, use or refrain from using your text, either in whole or in part. In the event that the Museum chooses not to use your text, the manuscript shall be returned to you within a reasonable length of time, and all rights in and to the text shall revert to you.

You warrant and represent that your contribution will be original with you and that it will not violate any copyright, any rights of privacy or the rights of any third party.

You agree that The Museum of Modern Art may use your name, portrait, and picture, together with biographical material concerning you in connection with the book, including the sale, promotion or advertising thereof.

This agreement shall be binding upon and inure to the benefit of the parties hereto, their respective successors, representatives and assigns.

This agreement will be governed by the laws of the United States of America and of the State of New York.

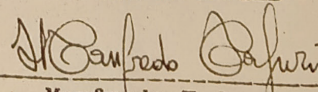
If these terms meet with your approval, will you please sign both copies of this letter and return them to us, whereupon we will return a fully-executed copy to you for your files.

~~Sincerely,~~

Richard E. Oldenburg  
Director of Publications  
for The Museum of Modern Art

AGREED TO AND ACCEPTED

By

  
Manfredo Tafuri

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

Un dato storico non ancora sufficientemente messo in luce è la sostanziale continuità esistente fra le esperienze del design italiano anteguerra e quello degli anni '45-'60.

Non è un caso, infatti, che i paradigmi formali insiti negli arredamenti di Albinetti o dei BBPR dal 1936 al 1940, costituiscano delle premesse del tutto coerenti allo sviluppo delle tendenze "surreali" del design italiano del dopoguerra. Pensiamo in particolare alle controllate distorsioni funzionali di Albinetti nella "stanza per uomo" alla mostra della abitazione alla Triennale del '36 - il letto sospeso in aria e librato su un vogatore, l'attaccapanni usato come una scala, l'armadio con letto praticabile, ecc. -, nella inquietante rarefazione della "stanza di soggiorno in villa" alla Triennale del 1940, nella "macchina inutile" della libreria di casa Albinetti (1940), dove da due pennoni disposti a V si appendono leggere impalcature sostenenti piani di vetro, al padiglione dei BBPR all'Expo di Parigi del 1937. (1).

Non è mancato chi ha interpretato tali incursioni nel regno della pericolosa "autonomia dell'oggetto" come evasioni dall'impegno richiesto dalle circostanze politiche di quegli anni. Con maggiore obiettività storica si può forse leggere in esse qualcosa di non molto lontano dalle prime ironiche ricerche di un Bruno Munari: la rivolta degli oggetti non avviene per una qualche aderenza alle poetiche dell'avanguardia o per una sorta di "disperazione tecnologica", ma a causa della estraneazione dell'oggetto dal suo contesto. Non è altro che tale perdita, tale coatto ripiegamento dell'oggetto su se stesso a causa di un isolamento imposto dal frazionamento della produzione edilizia e dalla conseguente autonomia dei suoi stessi settori, che viene registrata e comunicata nelle crudeli eleganze del design italiano di avanguardia nell'anteguerra.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 2 -

Una simile evocazione del magico - esplicita nel pavimento di cristallo forato dall'albero, e sovrapposto al prato fiorito, nel soggiorno di Albin presentato alla VII Triennale di Milano - non è parte di un programma globale. Le sottili trame che diaframmano lo spazio nelle sistemazioni albiniane della sala dell'aerodinamica alla mostra dell'aeronautica del '34 o della mostra dell'oreficeria antica alla VI Triennale (1936), con tutti i loro riferimenti ~~culturali~~ alle opere di Gropius e Joost Schmidt, di Persico, indicano strade divergenti ancora forzatamente tenute insieme. Da un lato quegli allusivi diagrammi valgono come pure ipotesi di una modularità ~~non ancora usata~~ sono immagini del programma sperimentato, ~~nella~~ <sup>vagheggiato come utopia:</sup> scala urbana, negli ~~interventi~~ <sup>interventi</sup> di Albin, Camus e Palanti <sup>in viale</sup> in dimensioni ~~massime~~ <sup>utopica,</sup> nel progetto di "Milano verde". Dall'altro lato essi indicano la via di un design in cui l'allusione divenga strumento autonomo di comunicazione, in cui il valore di immagine sia risolto nell'irreale smaterializzazione dell'oggetto. (E in alcuni prodotti di quegli anni, come il già citato padiglione parigino dei BBPR, è evidente la polemica ~~ant~~ <sup>um</sup> novecentista, rivolta non solo a un Muzio o a un Gio Ponti, ma anche a un Terragni, a <sup>um</sup> Pagano a un Levi Montalcini).

Ciò che ci interessa comunque rilevare è che ~~la risposta~~ <sup>tele</sup> irrealistica ~~all'~~ estraneazione del design, si fonda già, nelle punte avanzate dell'architettura italiana, in un terreno disposto a trasformare in ideologia ~~disciplinare~~ le condizioni dettate da un'arretrata struttura della produzione.

Qualora poi, volessimo, sinteticamente definire le linee dominanti di tale ideologia, dovremmo fare i conti con i più incredibili recuperi delle mitologie consumate a loro tempo dalle avanguardie storiche: la nostalgia per la stagione dell'infanzia sembra un dato insopprimibile anche per le ricerche più avanzate del design.

Si potrebbe <sup>o</sup> certo avvicinare le esperienze ora citate ad analoghe ricerche europee - si pensi alla produzione degli anni '40 di Gerrit Rietveld - per delineare un quadro

Argonne a Milano,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 3 -

globale di un momento particolarmente "difficile" del design contemporaneo. Preferiamo piuttosto sottolineare il paradosso che attraversa la vicenda italiana, legando i fenomeni del primo dopoguerra al clima creato dai "pericolosi" recuperi sopra citati.

In tal senso bisognerà riconoscere che la rivendicazione di una rappresentatività carica di valori allusivi, il recupero di una dimensione simbolica per l'oggetto, il tentativo di sottrarre ~~allo~~<sup>lo</sup> spazio "costruito" alle leggi dell'automatismo metropolitano, costituiscono ambigue risposte, informate sostanzialmente da una sorta di inconscio realismo.

L'espulsione oggettiva della produzione di oggetti dal ciclo edilizio complessivo, dopo le speranze degli anni '45-'47, viene infatti subito dagli architetti italiani in modo del tutto particolare, e a prima vista sorprendente. Gli sforzi compiuti da Bottoni per caratterizzare la Triennale del 1948 non come mostra merceologica, ma come manifesto vivente nella città di una programmatica saldatura di design a livello minimo<sup>e</sup> di design dimensionato alla scala urbana ~~manifesto vivente nella città di una programmatica~~ rimarranno sommersi da una struttura del tutto arcaica, del settore edilizio e delle sue interne strozzature.(2). Al di là di quell'autentico cimitero delle intenzioni che è il quartiere sperimentale QT 8, tuttavia, l'affossamento delle tematiche bene o male affrontate nell'VIII Triennale segna il momento decisivo di disarticolazione interna dei processi produttivi nell'ambito dell'edilizia. In tutta la sua disorganicità, nell'ingenuità della sua impostazione, nell'anacronismo della ricerca tipologica in esso affrontata, nel velleitarismo - se si vuole - del suo stesso programma, il QT 8<sup>u</sup> si poneva come esperimento di continuità <sup>rispetto</sup> ~~con~~ i risultati delle avanguardie europee degli anni '30. Riaffermare infatti l'unità del design alle sue varie scale non aveva tanto un significato metodologico, ma assumeva piuttosto il valore di una tendenza all'unificazione della produzione edilizia. ~~in un ciclo economico complessivo.~~

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 4 -

Rispetto alle conquiste storiche dell'urbanistica moderna si può certo affermare che un tale programma non aveva nulla di avanguardistico. L'inserimento diretto della scala produttiva dell'oggetto in una dimensione controllata alla scala superiore dell'intervento urbano aveva avuto nelle Siedlungen di Ernst May e dei suoi collaboratori a Francoforte, fra il 1925 e il 1930, la sua massima realizzazione. In tal senso si può affermare che la celebre Frankfurter Küche, proprio per la sua collocazione in un contesto produttivo dimensionato e controllato alla scala urbana, è il più convincente prodotto del design "radicale" europeo fra le due guerre (3). Al di là delle intrinseche deficienze della politica urbana e edilizia delle amministrazioni socialdemocratiche tedesche (4), è certo a Francoforte - e non nel Bauhaus fra il '24 e il '28 - che la collocazione del design in un ciclo edilizio complessivo trova una coerente impostazione (5).

Il QT 8 va quindi letto assai più come un programma che come una realizzazione. E' sul piano del programma che il quartiere milanese di Bottoni e collaboratori ha un suo significato storico di rilancio, sostanzialmente, <sup>di un</sup> piano produttivo globale al cui interno trovano collocazione le varie scale del processo edilizio. Come programma al livello massimo il piano Obus di Le Corbusier per Algeri aveva esplicitato con estrema chiarezza le dimensioni e i margini di libertà reciproci delle singole scale di intervento. Come programma di retroguardia, offerto unilateralmente <sup>gli</sup> da intellettuali in un contesto economico disinteressato a un ridimensionamento produttivo e tecnologico, <sup>nel settore</sup> nell'edilizia e teso ad usare la rendita fondiaria come fonte di accumulazione primitiva di capitale, il QT 8 ha il difetto di aver scelto la strada di ~~xxx~~ un miope realismo, scontato puntualmente nelle vicende stesse del complesso: non esiste forse a Milano alcun altro intervento dell' "epoca della ricostruzione" tanto utopico nella sua estraneità alla città e nello stesso tempo tanto nostalgicamente "regressivo" come il QT 8.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 5 -

E' a questo punto, nel momento cioè in cui il capitale italiano ha definito la sua strategia per il ~~xx~~ periodo della "ricostruzione" che si profilano le condizioni per cui lo stesso programma ideologico del design - fare dell'intervento qualitativo nell'ambito della produzione <sup>industriale</sup> ~~intellettuale~~ l'ambito privilegiato di una pedagogia di massa - diviene utopico. E spiegarne il perchè deve ricondurci ad analisi strutturali.

Va soprattutto registrato un processo di aggiustaggio della struttura produttiva del design dell'oggetto sulla base dell'inadeguata e frammentata capacità produttiva del settore edilizio, dei suoi livelli artigianali e delle strozzature provocate da un sistema arcaico di incidenza dell'intervento pubblico. Ai fenomeni di crisi, agli inizi degli anni '50, dovuti all'impossibilità di rispondere con capitali adeguati alla domanda potenziale di abitazioni, alla spinta verso la proprietà degli alloggi, all'isolamento del mercato delle abitazioni nuove da quello del "usato" (con ~~la~~ una conseguente rigidità del mercato e un livello dei fitti determinato dalla quotazione delle nuove costruzioni) alla concezione assistenziale dell'intervento dello Stato in materia edilizia, corrisponde un assestamento della produzione del mobile al livello del settore edilizio meno soggetto a una possibile pianificazione - quello dominato dalla casa di proprietà ad alto costo - e la cui produttività complessiva costituisce un'ulteriore ~~causa~~ <sup>causa</sup> vischiosità che si oppone a impostazioni unitarie e all'interessamento delle industrie ad alta <sup>composizione</sup> ~~capitale~~ <sup>di capitale</sup> organica (6).

La ~~inadeguatezza~~ <sup>inadeguatezza</sup> dell'intervento pubblico ~~di una gestione del blocco dei fitti~~ <sup>di una gestione del blocco dei fitti</sup> e del sistema creditizio alimentare la frammentazione produttiva e un boom edilizio fondato su coefficienti tecnici estremamente bassi e costanti. ~~Il~~ <sup>Il</sup> è quindi il caso di dimostrare in che modo tale arretratezza strutturale fosse tuttavia organica alla concentrazione di capitale nei settori avanzati. Fatto sta che l'incremento del disagio urbano e della crisi di settore - avvertita già nei primi anni del '60, ma rimasta senza risposta ~~quasi~~ <sup>quasi</sup> fino ad oggi - trova ~~una loro rispondenza~~ <sup>una loro rispondenza</sup> nella produzione degli oggetti ~~quasi~~ <sup>quasi</sup> fino ad oggi destinati all'abitazione (7).

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 6 -

Non trovando sostegno in una politica orientata verso una concezione della casa come bene di consumo di massa, l'industria italiana si è logicamente rivolta a un mercato che non richiede, a sua volta, innovazioni tecnologiche fondamentali e che risponde positivamente ai valori tradizionali rappresentati dall' "oggetto di qualità" creato su basi artigianali.

Il che ha provocato una scissione fra design destinato alla residenza e industrial design interessato alla formalizzazione di oggetti di serie prodotti con tecnologie complesse. Fatto che non deve meravigliare è che proprio tale ~~la~~ individuazione di una committenza di élite <sup>abbia</sup> ~~ha~~ aperto al design italiano le porte per una diffusione internazionale dei suoi prodotti. L'assenza di vincoli dettati da strutture produttive avanzate <sup>da</sup> da un mercato di massa, ~~dall'autonomia produttiva dell'oggetto~~, ha alimentato la ricerca di una linea di recupero di quelle che la critica ufficiale definiva le "valenze lasciate libere" dalla strada maestra del movimento moderno (8).

Sono esattamente queste le condizioni che hanno spinto il design italiano alla continuità con le ricerche formali degli anni '30 - '40. Da un lato il design tecnologico di Nizzoli per la Olivetti e lo styling di Pinin Farina; dall'altro le eleganze rarefatte di Marco Zanuso e Paolo Chessa, gli oggetti ermetici ~~di~~ di Bruno Munari, il novecentismo di Gio Ponti, le deformazioni espressioniste di Carlo Mollino, il design "rappresentativo" di Gardella, Albini, dei BPR.

Nell'ambito di un programma industriale che lascia molteplici margini per interventi "di qualità", l'interpretazione offerta dal design italiano è di accettare tali condizioni arretrate per tentare <sup>in</sup> una magica sublimazione. L'obbiettivo diviene quello dell'"eloquenza" dell'oggetto, la rappresentazione, spesso, del livello artigianale della sua produzione.

Tanto che meraviglia registrare, fra il '57 e il '61, tanto accorato moto di scandalo all'apparire di correnti tese a far partecipare l'ambiguo oscillare del "disegno italiano" fra ammiccamenti nostalgici <sup>o uno</sup> ~~ex~~ storici <sup>uno</sup> snobisticamente vagheggiati e accigliate dichiarazioni di fedeltà all' "ortodossa eterodossia" del movimento moderno.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 67 -

Le insofferenze, i compiacimenti, le furbizie e l'inquietudine delle nuove generazioni milanesi, e torinesi che hanno dato vita allo pseudo-movimento impropriamente definito neo-liberty non erano infatti che conseguenze di un atteggiamento profondamente inserito nell'equivoca vicenda della storia dell'architettura contemporanea italiana. (9) Sulla linea della rappresentatività, e del compromesso fra eleganza tecnologica e ritorni a climi "magici" - la sistemazione dei BBPR del Castello Sforzesco di Milano ne è un esemplare particolarmente significativo, ~~insieme all'ingresso della XII Triennale~~ il franco rivolgersi all'indietro, senza compromessi eccessivi con questioni di <sup>co</sup>erenza rispetto alla "tradizione del nuovo", <sup>di un Canella o di Gabetti e di</sup> ~~la~~ <sup>avanza</sup>, se non altro, il merito di <sup>portare spregiudicatamente alla luce,</sup> ~~enunciare~~ quanto nei protagonisti del dibattito culturale italiano rimaneva sepolto accuratamente sotto coltri di <sup>inibizioni e</sup> complessi di colpa. ~~emibitiosa.~~

Gioco, magia, mistica dell'eloquenza e dell'ambiguità dell'oggetto: su tali temi ~~e consueti, ma, ripetiamo abilmente dissimulati dalla critica e dai dibattiti ufficiali~~ si misurano le nuove leve ~~se~~ settentrionali alla fine degli anni '50 fino alla mostra collettiva organizzata a Milano nel 1960 dall'"Osservatore delle arti industriali". E' tuttavia proprio il tema dell'oggetto che permette alle nuove tendenze un più preciso articolarsi delle proprie posizioni: a tal fine le dichiarazioni contenute nel catalogo della mostra sono di per sè sintomatiche.

Se per Gregotti il problema era di introdurre nel design "non tanto lo splendore della luce", quanto l'incertezza dell'ombra" — "Chi potrà <sup>mai</sup> ~~non~~ piangere appoggiato ad una mia sedia? Fare un arredamento è diventato impossibile come fare un quadro per decorare una stanza; impossibile almeno farlo con animo candido, senza vergogna" <sup>(10)</sup> —, per Canella un atteggiamento di "disponibilità assoluta" <sup>era</sup> ~~era~~ invocato come reagente psicologico atto a "suscitare la reinvenzione di immagini già fatte come allusioni per penetrare più addentro la realtà, o addirittura la degradazione di schemi stilistici da adattare alla vita contemporanea. E' ~~da~~ dire la dolce vita o l'Adelchi declamato in un circo". (11)

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 8 -

E' estremamente significativa tale identificazione fra l'invocata sospensione del giudizio - non si dimentichi la penetrazione capillare della vogue fenomenologica nella cultura italiana degli anni '50 - '60 - e l'intento di immergersi nella densità del reale tramite una programmata contaminazione ambiguamente dissacratoria. Ciò che la critica italiana e straniera, non riuscì ad afferrare nel fenomeno neoliberty, è proprio questa operazione di contemporaneo recupero e ridicolizzazione dei "valori".

A parte l'esplosione soggettiva di radicati complessi edipici nei confronti della tradizione del movimento moderno (12), tale sadica evocazione di ~~una serie di~~ <sup>forme</sup> ~~funzioni~~ emblematiche, subito esposte alla degradazione di un uso necessariamente "disattento", ~~e~~ rivela ~~l'idea di~~ una coscienza della crisi ~~della disciplina~~ che non abbandonerà più gli architetti e i designers italiani. I mobili ~~della~~ <sup>"nouvelle vague"</sup> presentati alla mostra dell' "Osservatore delle arti industriali" hanno in comune, praticamente, solo il gusto per indefinite allusioni. ~~Di~~ costruttivismo memore di spunti wrightiani e neoplastici della ~~libertà~~ libreria da centro di Gae Aulenti, ~~alle~~ ironie artigianali della credenza e del tavolino in legno tornito di Michele Achilli, Daniele Brigidini e Guido Canella, ~~il~~ monumentalismo della sedia in teak e gomma <sup>piuma</sup> ~~prima~~ di Leonardo Fiori e Carlo Segre, ~~il~~ compiacimento ~~del~~ cassettoni con ribalta di Roberto Gabetti e ~~Avanzo~~ Aimaro Isola (vera sintesi nostalgica di stili ottocenteschi), ~~all'~~ostentato purismo di Leonardo Ferrari ~~e~~ Aldo Rossi, ~~giocanti~~ ~~protestatori~~ ~~settecentuali~~ presentavano assai più uno spaccato della situazione oggettiva del design ~~che dell'architettura~~ <sup>dei progettisti</sup> che proposte feconde di sviluppi. (Nonostante ~~il loro~~ insistere sul valore del metodo).

In fondo, lo scandalo da loro sollevato era del tutto ingiustificato. La strada dell'ironia, del recupero della rappresentatività, dell'esaltazione delle qualità artigianali, non era forse già stata battuta ~~come abbiamo del resto già notato~~ dai maestri italiani ~~di~~ d'anteguerra e dalle ~~loro~~ più stanche esperienze degli anni '50? L'ambiguo storicismo carico di nostalgia, teso a identificare nella confessione autobiografica il dischiudersi di una via di salvezza disabbinante - ~~tra~~ <sup>tra</sup> l' "8 e mezzo" felliniano non è lontano - non è che l'indizio di una crisi disciplinare, resa ~~oscura~~

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 9 -

oscura proprio dal disperato rinchiudersi nel limbo delle reazioni individuali. Anche la linea autobiografica e revivalistica ha infatti un proprio contenuto denunciatorio. Come i rarefatti equilibrismi di un Albini o ~~di un~~ <sup>dei</sup> BBPR, ~~la~~ <sup>ta</sup> ~~sua~~ nevrotica ricerca di "autenticità" fa emergere in primo piano ~~le~~ <sup>le</sup> strutturali deficienze delle condizioni stesse della progettazione in rapporto alla struttura della produzione.

I pezzi ~~non~~ unici dei giovani milanesi e torinesi rappresentavano, in tal senso, un addio dato dall'utopia: anche se si trattava di un addio tutto regressivo. Il distacco - tutto apparente del resto - dalle vie maestre del movimento moderno, aveva infatti questo significato: con esso si rifiutava di continuare a perpetuare il mondo delle illusioni puntualmente smentite dalla ~~reale~~ <sup>realtà</sup>, per assumere il ruolo di spettatori pronti allo sberleffo e all'ironia, o, al contrario, <sup>quello</sup> di attori coinvolti nelle contraddizioni del reale al punto di assumerne, in modo camaleontico, le sembianze.

Si può ben dire che negli anni 1958-1965 l'architettura e il design italiani hanno tentato la loro "verifica dei poteri": ma nemmeno uno dei protagonisti del dibattito architettonico di quegli anni è riuscito a definire, con il coraggio necessario, il ruolo oggettivo svolto dal proprio lavoro tecnico-intellettuale (13).

E' per questo - oltre che per ragioni strettamente merceologiche - che ~~la~~ <sup>nuove</sup> ~~nuove~~ <sup>mercato</sup> vague settentrionale ha visto in breve tempo le sue proposte. Il recupero della rappresentatività dell'oggetto era certo quanto di più "realistico" si potesse proporre. Caricando di ironia i recuperi storicistici, sempre ovattati col manto dell'allusione indefinita, non si faceva che celebrare - con "l'astuzia delle colombe" - la situazione in cui una ~~inadeguata politica del settore~~ <sup>avanzata struttura</sup> industriale e la sua mancata integrazione in ~~un ciclo edilizio ancora di per sé indefinito~~, aveva respinto l'attività del designer. Si confrontino gli oggetti, clamorosamente pacificati nel loro surreale isolamento, della mostra dell' "Osservatore delle arti industriali", con lo spaccato del design italiano 1960 offerto dalla XII Triennale di Milano (14).

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 10 -

In apparenza ci si trova di fronte a due manifestazioni speculari <sup>e</sup> opposte. In realtà si può registrare <sup>in esse</sup> ~~malgrado le tematiche opposte~~ una medesima situazione di impotenza oggettiva del design: la stessa rilevata dalle relazioni delle Giurie del premio "Compasso d'oro" della Rinascente nel 1959 e nel 1962. <sup>La Rinascente Compasso d'Oro</sup>

"La Commissione dei Grandi Premi ~~Internazionale~~ e Internazionale <sup>La Rinascente Compasso d'Oro</sup> leggeva il 23 gennaio del 1960 Giulio Carlo Argan nella sede del circolo "La Rinascente" a Milano (15) -, attraverso un compiuto esame della situazione generale, ha concordemente riconosciuto l'esistenza di una condizione di crisi nel design; crisi che (...) interessa tutti i paesi che a quel problema hanno dato notevole importanza; si manifesta nella permanenza e perfino nell'abbandono di posizioni già raggiunte, si traduce in un'insufficiente correlazione tra designers e organismi di produzione e tra questi e l'ambito del consumo; ed ha tra le sue cause primarie la mancanza di strutture organizzative e didattiche. Questa crisi ~~si~~ si concreta specialmente nella tendenza del design a orientarsi piuttosto verso temi periferici e di superficie (ad esempio l'arredamento), che verso i grandi problemi metodologici (ad esempio l'industrializzazione edilizia), che ~~solo~~ soli possono permettere al design di svilupparsi in un largo orizzonte di finalità sociali. Da questo stesso divergere dell'orientamento del design dai suoi fini metodologici dipende, nelle aziende, la tendenza a produrre sporadicamente oggetti di qualità elevata, quasi ad insegna o a garanzia di capacità tecnica, invece di fissare principi e linee di sviluppo metodologico che assicurino a tutto il ciclo produttivo lo stesso livello qualitativo" (16).

Una volta di più l'ideologia rovescia il mondo a testa in giù. E' l'orientamento del design a convogliare con sè, nel documento citato, la politica <sup>economia</sup> delle industrie del settore, e non il contrario. Così, la mancata assegnazione del ~~Compagno~~ <sup>Compasso</sup> d'Oro nazionale, per quell'anno, può essere letto come una punizione inflitta al servo nell'intento di intimorire il padrone. ~~Siamo~~ del resto nel clima tutto illuministico

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 11 -

della cultura italiana ~~dei~~ primi anni Sessanta. Da un lato l'invito di Vittorini rivolto agli intellettuali ad entrare con i loro strumenti specifici all'interno dell'universo tecnologico; dall'altro un analogo invito, da parte della giuria del Compasso d'Oro, a una politica culturale esercitata da un design, inteso come movimento di pressione (17).

Nel frattempo una Triennale in cui il tema "La casa e la scuola" dava adito di verificare l'impotenza di ogni proposta non integrata a livello di programma produttivo ~~e di ciclo economico complessivo~~, e ~~un~~ <sup>convergenze</sup> della critica - con gli studi di Dorfles, di Emilio Garroni, di Umberto Eco <sup>e dei molti epigoni</sup> - sul tema delle relazioni fra comunicazione, linguaggio e consumo. Con un accento particolare, però, che non è certo nelle opere del massimo studioso internazionale dell'estetica tecnologica, Max Bense (18).

L'introduzione del rapporto fra entropia e ambiguità ~~semantica~~ dell'informazione estetica - base di una concezione del prodotto formale come canale di comunicazioni regolato e regolabile secondo un sistema di valori <sup>binari</sup> ~~razionale~~ simile a quello di un calcolatore numerico ~~a~~ a due stati - viene accolta come fonte di nuovi programmi di esercitazione formale. <sup>Esercitazioni in cui,</sup> ~~in cui~~, volta per volta, la ridondanza <sup>l'essenzialità</sup> ~~o la deposizione~~ dei messaggi si associa <sup>alla</sup> ~~o~~ <sup>superare</sup> ~~o~~ <sup>avanzare</sup> ~~o~~ <sup>la crisi del design</sup> ~~o~~ <sup>la crisi del design</sup> comunicandola attraverso gli oggetti, o a un freddo controllo dell'efficienza pubblicitaria dell'oggetto stesso.

Ciò, mentre gli studi analitici sulla teoria della comunicazione <sup>evitano</sup> ~~si fermano alle soglie~~ di una delucidazione completa dei ~~massi~~ <sup>Nella molte</sup> ~~nessi~~ <sup>analisi</sup> ~~indissolubili~~ che legano estetica tecnologica, teoria dei segni e teoria capitalistica dello sviluppo, per assumersi il ruolo di ideologia di compensazione. ~~Al fine delle~~ <sup>analisi</sup> ~~sul rapporto fra entropia~~ ~~linguistica e informazione~~, fra comunicazione e consumo, fra teoria dell'innovazione tecnologica e teoria dell'innovazione linguistica, appare quasi sempre un'indicazione del tutto gratuita, date le premesse. Il design, come sistema ~~capitale~~ di informazioni direttamente coinvolto nell'universo pubblicitario, viene individuato come uno

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 12 -

dei settori in cui imprecisate operazioni di <sup>rinnovamento</sup> ~~ristrutturazione~~ semantica possono riuscire a ~~far~~ recuperare - contro le "distorsioni<sup>in</sup> consumistiche" - un ruolo "sociale", "umano", rivoluzionario al limite, <sup>per</sup> alla disciplina stessa.

E' difficile documentare effettivamente le influenze sul design italiano della massiccia ondata di letteratura semi<sup>o</sup>logica e strutturalistica. E' comunque certo che i designers non si sono lasciati sfuggire tale offerta di alibi al loro lavoro intellettuale, rispondendo con un sempre più accentuato slittamento nel surreale, nel campo delle ambiguità formali volutamente irrisolte, nel gratuito, ~~al limite,~~ ai reiterati inviti alla ri-semantizzazione dell'oggetto e al recupero del mito (19). Si assiste così in Italia ad un autentico paradosso storico. Partite da una contestazione al "furor" ideologico del design "radicale", le rarefatte e angosciate ironie di un Canella, di un Gregotti, di una Aulenti, di un Sottsass jr., ecc. hanno aperto lo spazio a un recupero del clima che a quel design "radicale" aveva dato origine. La regressione antiutopica genera così, fatalmente, nuove utopie: anche se si ~~tratt~~ta piuttosto di un "teatro dell'utopia", in cui si rappresentano, con consapevole distacco, distillate "commedie dell'anticipazione".

Che il design sia diventato il luogo <sup>deputato</sup> della neoavanguardia, nel settore della progettazione, è del resto assolutamente logico. Solo nella configurazione di microcosmi architettonici, infatti, è oggi dato ripresentare - senza pretendere credibilità alcuna - la promessa di una liberazione soggettiva attraverso il riappacificamento dell' "uomo" con l'anima delle <sup>"/</sup> cose con l'insondabile profondità dei suoi <sup>pulsi</sup> ~~impulsi~~ repressi.

L'avvicinamento del design e della progettazione dell'ambiente a poetiche surrealiste o pop non è quindi il frutto (o non è solo il frutto) di un superficiale adeguamento a mode figurative di im<sup>o</sup>postazione. Essere all'interno della produzione e tentare di sfuggire alle sue leggi attraverso l'invito al salto soggettivo e privato nell'universo sublimato dei "paradisi artificiali"; nel programma dell'etica surrealista

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 13 -

vive esattamente tale utopia liberatoria, tale anticipazione immaginaria del "regno della libertà" che dovrà succedere al "regno della necessità", tale naufragio nell'inconscio individuale come tentativo di recupero degli archetipi, messi finalmente a nudo, dei valori umani.

Non estranea ad alcune opere della più recente produzione di ~~Marco Zanuso~~ <sup>Ettore Sottsass jr. o</sup> di ~~AA.VV. e P.C. Castiglioni~~ <sup>di Afro</sup> e Tobia Scarpa, tale tendenza, attraverso alcuni paradossi ~~artistici~~ <sup>stilistici</sup> di Fabio De Sanctis e Ugo Sterpino { tipiche la sedia in ferro e cuoio grasso dell'Officina Undici di Roma e l'armadio triangolare, fra l'altro, di memorie futuriste <sup>di Giuseppe</sup> fino al raffinato eclettismo di Gae Aulenti e all'ironia <sup>del gruppo</sup> ~~di~~ <sup>di</sup> sempre più commercializzati degli Archizone, di Ugo La Pietra, di Superstudio, di ~~Ettore Sottsass~~ <sup>chiaro</sup> (Con agganci alle esperienze straniere degli Archigram, del gruppo austriaco "Salz der Erde", ecc.) (20).

Proprio il settore della progettazione ~~immersionalmente~~ <sup>compiti</sup> impegnato ~~della~~ <sup>in</sup> produzione di piccola scala viene così investito di ~~una~~ <sup>una</sup> ~~via~~ <sup>tecnica</sup> tesa a riversare su di esso tutte le speranze di rinnovamento globale e pianificato dello spazio della vita in generale. Anzi, si può affermare che il carico ideologico attribuito dal dibattito italiano degli anni '45-'60 alla pianificazione urbanistica si sia spostato gradualmente, dal '60 ad oggi, sul settore del design.

E ~~ne~~ <sup>ne</sup> è evidente il perchè. Man mano che la politica di piano - con tutte le sue ~~strozziature~~ <sup>strozziature</sup> e le sue contraddizioni - è passata dal cielo delle istanze ideologiche al terreno della prassi, sfuggendo gradualmente al controllo esercitato dalle ipotesi di prefigurazione, si è chiusa la possibilità di legare a tecniche di valutazione scientifica del futuro speranze e compiti agitati ~~dal~~ <sup>nel</sup> puro livello intellettuale. Entrando a far parte delle istituzioni fondamentali dello sviluppo capitalista, la pianificazione taglia necessariamente dietro di sé i ponti con i "massimi principi" che ne hanno sostenuto l'affermazione, <sup>1 tecnici vengono così chiamati</sup> chiamando volta per volta i ~~tecnici~~ <sup>tecnici</sup> a fare i conti con i singoli settori previsionali, ben determinati dal contesto delle scelte politico-economiche a monte.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 14 -

Non è un caso che, da qualche anno, a formulare ipotesi di insediamenti globalmente "alternativi" - a parte le immancabili frange formate da ideologi incorreggibili - non siano più planners o urbanisti, ma pittori, scultori, ~~in generale~~ designers, <sup>critici</sup> ~~estetologi nel senso più tradizionale del termine.~~ (21).

L'ideologia, ~~in altre parole,~~ <sup>così</sup> ha trovato ~~in altre parole~~ la sede più adatta per svolgere la propria funzione di retroguardia. Non a caso essa si rifugia nel settore produttivo meno investito dal ciclo <sup>economico:</sup> edilizio. In tal modo il design vede trasformata una propria deficienza in un equivoco privilegio. L'isolamento e l'indipendenza dei settori programmati giuocano così un duplice ruolo. Da un lato provocano un permanente stato di crisi e una diffusa sintomatologia di frustrazione nei progettisti; dall'altro <sup>essi</sup> riescono a sublimare quella crisi e quelle frustrazioni in un orizzonte di <sup>ri</sup>perimento continuamente spostato in avanti, tale da far rinascere dalle sue stesse ceneri la <sup>forma</sup> ~~forma~~ dell'utopia.

Si può anche dire di più. Quanto maggiormente il design viene adoperato in funzione di un riscatto a posteriori di strutture ~~urbane~~ <sup>urbane</sup> e edilizie ~~dominate~~ <sup>dominate</sup> da modi di produzione ~~sforati~~ <sup>sforati</sup> rispetto all'attuale fase di sviluppo del capitale italiano, tanto più i suoi teorici tendono a leggere in tale situazione, evidentemente transitoria, una condizione <sup>stabile.</sup> ~~stabilizzata~~, <sup>o</sup> meglio, tendono a deformarla individuando in essa una crisi della disciplina o delle ~~strutture~~ <sup>strutture</sup> industriali direttamente implicate nella produzione degli oggetti.

In tal modo si viene a scongiurare - inconsciamente - l'unica prospettiva capace <sup>di</sup> restituire <sup>al design</sup> un contesto, una base radicata nel reale e nelle condizioni materiali della produzione, ~~ma che nello stesso tempo implica il controllo di ogni velleità~~ ~~tesa a fare del design il nuovo orizzonte di una umanità liberata dalle sue contraddizioni.~~ L'integrazione del product design in un ciclo <sup>economico</sup> ~~edilizio~~ complessivo, rivoluzionato nelle sue strutture produttive e ~~a sua volta~~ integrato nella dinamica globale dello sviluppo capitalistico: questo è ciò che viene ~~e~~, contemporaneamente, invocato e temuto. L'indipendenza oggi sfruttata ~~dai~~ designers italiani per riempire delle ideologie più fumose il vuoto istituzionale della loro disciplina, si rivela così





The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 17 -

In tal senso le ricerche di Mari~~z~~ valgono quelle di un Joe Colombo, o i progetti e la didattica di un Max Bill, di un Tomás Maldonado, di un Andrie~~s~~ van Onck. La loro produzione è tutta sotto il segno di una vera e propria "teoria dell'integrazione tecnologica", di un progetto di sintesi in cui il controllo dell'irrazionale diviene produttivo sulla base di una adozione sistematica dei principi della meccanica dell'<sup>universo</sup> autoregolazione cibernetica. L' "homo faber", oggettivo, si identifica così nell' "homo fabricatus", secondo la metafora di Habermas, e del resto la dichiarazione fondamentale dell'arte programmata è: "il nostro scopo è di fare di lei un socio". (26).

Che su tali basi il design possa ~~sempre~~ rompere la propria dimensione oggettuale per investire l'intero spazio della vita di relazione è indubbio. Anzi, <sup>un sistematico</sup> ~~tale~~ controllo dei nessi produzione-informazione, con tutto il ~~carico~~ del suo programma di reintegrazione di comunicazione e tecnologia, agisce come il più sicuro strumento di ~~controllo indiretto dell'~~ inserimento dell'ambiente domestico nel paesaggio urbano. La scoperta delle dimensioni controllabili della comunicazione trova proprio in una produzione di forme inscritte nell'universo dei sistemi autoregolati le sue massime conseguenze. Riconducendo l'esperienza della forma e la sua <sup>funzione</sup> nell'ambito di un processo collettore di informazioni multiple, il design ritrova un proprio campo autonomo di sviluppo, profondamente integrato a quelle forme di "riappaesamento" della soggettività nel regno dell'artificio per eccellenza, che è la città, ~~al centro delle attuali polemiche sull'intervento sociale nel "Système de la Nature". (La citazione del volume di Diderot vuole solo sottolineare la profonda radice illuminista delle contestazioni su temi ecologici e di "equilibrio naturale").~~

E' a questo punto che si scopre il senso della letteratura protestataria e angosciata dei designers "radicali". La crisi istituzionale del design è infatti solo un pretesto. Ciò che essi avvertono è che è ora in gioco il ruolo del controllo generale, a livello di programma, di una tale estensione di compiti. L'autentica "speranza progettuale" è di vedere attribuita ancora all'ideologo, (al designer - ideologo che ha tradotto in un fatto reale, in prodotto fruibile, l'aspirazione al Banale <sup>in sito</sup>

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 18 -

nell'intero processo storico delle avanguardie), tale funzione di programmatore di livelli sempre più avanzati di integrazione *fra design e dinamica urbana.*

Tale dimensione ansiosa del dibattito sul design è o meno in contraddizione con le tendenze rivolte a quella ormai comunemente definita ri-semantizzazione dello oggetto, di cui abbiamo scorto le origini nella storia dell'architettura italiana degli anni '30 e degli anni '60? E' indubbio pertanto, che nelle sue tendenze di avanguardia, il designer italiano sembra aver scelto per sé il campo della continua e programmata "distorsione semantica". Con un obiettivo, tuttavia, che va ben al di là di quanto ingenuamente viene rilevato dalla critica ufficiale, fin troppo spesso moralisticamente intenta a lamentare, nel processo ingigantito dello styling, i pur presenti meccanismi di induzione al gonfiamento dei consumi.

(E' appena il caso di ricordare che in un sistema capitalista non v'è alcuna frattura tra produzione, distribuzione e consumo: tutte le utopie intellettuali "anticonsumista", tese a modificare attraverso la struttura della produzione o i canali di distribuzione le "distorsioni" etiche dell'universo tecnologico, rivelano per intero la loro miseria teorica di fronte alla struttura oggettiva del ciclo economico capitalista). (27).

E' per questo che ogni giudizio sul designer contemporaneo - e in particolare su quello italiano - deve mettere ~~X~~ fra parentesi le autogiustificazioni dei progettisti per scavare spregiudicatamente al di là dell'ambigua superficie inclinata su cui scivolano le loro metafore allusive, ricche di mal celate autobiografie come di incontrollati sensi di colpa. Anche le opere più recenti di una Gae Aulenti di un Sottsass jr. o degli Archizoom, si ricongiungono quindi - loro malgrado - alla tradizione fondata da Albin, da Zanuso dai BBPR nel mettere a punto un design interpretato come una vera e propria "terapia dello ~~shock~~ shock". La produzione della Poltronova, "centro di cospirazione eclettica" allestito dagli Archizoom alla XIV Triennale di Milano nel 1968 - ma potremmo citare indifferentemente, nella medesima Triennale, lo spazio attrezzato di Giulio Confaloniere o l'ambiente metamorfico a superfici specchianti e quinte ~~fluorescenti~~ fluorescenti di Cesare M. Casati, Gino Marotta e Carlo Emilio Ponzio (28) - si riallaccia senza dubbio alle precedenti e parallele esperienze di pop-environment proiettate in una dimensione utopistica. Ma al fondo di tale salto in una dimensione volutamente autre, vive il medesimo clima definito nel '64



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

-20-

alcuna, rimanda direttamente all'ambiente urbano, di cui sublima il caos, la polidimensionalità, la permanente mutabilità delle strutture. Nei nuovi "Merzbauten" la promessa di uno spazio del non-lavoro assicurato dalle forme più avanzate della tecnologia e, di conseguenza, dall'universo dello sviluppo, si presenta senza inibizione alcuna.

Ma insieme alla produzione a getto continuo di tali "paradisi artificiali", privati e pubblici, fenomeni di profondo mutamento strutturale nel settore produttivo preparano condizioni nuove per un design di massa, in cui gli attuali fumi ideologici sembrano destinati ad essere sommersi.

È comunque indubbio che - anche in vista degli inevitabili mutamenti istituzionali che il design sarà obbligato a subire sulla base della ristrutturazione del ciclo edilizio - la stessa metodologia della progettazione e il ruolo del progettista sono destinati a differenziarsi in relazione ai diversi livelli di produzione e allo sviluppo dell'automazione delle macchine utensili.

L'introduzione di tecniche produttive in cui la progettazione e il controllo del ciclo siano rigorosamente programmati, assegna evidentemente ruoli del tutto diversi e nuovi a quella che, fino ad oggi, è stata la figura del designer tradizionale.

La richiesta, avanzata insistentemente dai designers, di una propria collocazione alla testa della programmazione produttiva, già respinta dall'industria italiana in una fase ancora artigianale di utilizzazione delle attrezzature diviene, nella prospettiva di uno sviluppo dell'automazione, del tutto sfasata se non velleitaria.

Fino a quando l'industria produttrice di beni durevoli ha utilizzato una costruzione di stampi in cui fosse necessaria l'utilizzazione di operai altamente specializzati e di macchine complesse, i processi di produzione - a bassa composizione organica di capitale e a bassa produttività del lavoro - hanno lasciato aperto al designer uno spazio arbitrario da trasformare "qualitativamente".

elaborazione.

Malgrado le molteplici contraddizioni, la incoerenza, i ritardi dovuti alla mancanza di una situazione per troppo tempo stagnante, e la deficiente volontà di cambiamento, si possono infatti intravedere le condizioni per una ristrutturazione globale del settore edilizio in Italia con l'intervento di operatori economici inseriti nel ciclo globale e addirittura del capitale di Stato (Azienda IRI spa). Non è questa la

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 21 -

Ma i recenti sviluppi tecnologici, le esigenze dell'integrazione capitalista internazionale (specie a livello di mercato comune europeo), la costante elevazione della composizione organica del capitale nelle industrie avanzate che si pongono il problema di una innovazione programmata e permanente, tendono a chiudere ~~nel~~ <sup>in</sup> quello "spazio" arbitrario, ~~tendono ad espropriare, sostanzialmente~~ <sup>le</sup> il lavoro del designer dalla fase <sup>va ora consegnata a</sup> programmazione <sup>lineare</sup> a livello di ciclo, ~~trascorrendo~~ <sup>trascorrendo</sup> tale funzione, a sistemi manageriali controllati da metodi di programmazione lineare.

Andries van Onck avvertiva già tale ristrutturazione in atto <sup>già</sup> più di cinque anni fa, portando ad esempio il sistema Olivetti per il Controllo Numerico continuo di macchine utensili, che conviene qui riprendere in esame. (32)

Il sistema Olivetti si propone l'elaborazione delle informazioni geometriche e tecnologiche relative al pezzo da elaborare, traducendole nel movimento dello utensile che esegue le operazioni. "La programmazione traduce in forma semplice e convenzionale le informazioni geometriche contenute nel progetto e le corredo delle informazioni tecnologiche necessarie alla sua esecuzione; il risultato, trascritto su banda perforata, è inviato al centro di elaborazione; la elaborazione dei dati è eseguita presso un Centro di Calcolo da elaboratori elettronici, questi producono un nastro magnetico, che viene inviato in officina; l'esecuzione del pezzo, da parte della macchina utensile, è comandata dal nastro magnetico tramite una unità di governo". (33).

Valutare adeguatamente le conseguenze dell'introduzione del controllo numerico nel processo produttivo significa impostare un'analisi ~~corretta~~ <sup>corretta</sup> proiettata in prospettiva, della ristrutturazione capitalistica del ciclo economico, che investa direttamente i ruoli nuovi attribuiti alle fasi di programmazione, progettazione ed elaborazione.

Malgrado le molteplici contraddizioni, le incoerenze, i ritardi dovuti alla vischiosità di una situazione per troppo tempo stagnante, e le deficienze dovute al ceto politico, si possono infatti intravedere le condizioni per una ristrutturazione globale del settore edilizio in Italia con l'intervento di operatori economici inseriti nel ciclo globale, o addirittura del capitale di Stato (Aziende IRI ecc.). Non è questo il

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

-22-

## NOTE

1)- Cfr. sui tali temi, l'interpretazione offerta dal saggio di MARCELLO FAGIOLLO, Albini e la favola dell'arredamento, in : "La botte e il violi

luogo per intèrpretare un esame particolareggiato di tali fenomeni -del resto appena agli inizi - ma è certo che su tale prospettiva dovrà misurarsi in futuro l'intero settore del design.

Esistono in altre parole le premesse perchè l'oggetto venga a perdere la sua situazione di isolamento, produttivo e formale. Una programmazione edilizia che superi le strozzature della rendita fondiaria, che si innesti in un ciclo ad elevata composizione organica di capitale, che pianifichi la produzione della casa come bene di consumo, implica una riunificazione dei cicli - fino ad ora scissi - dell'edilizia e del design. Che ciò non debba significare necessariamente il realizzarsi delle utopie urbane elaborate dai massimi livelli ideologici del movimento moderno è evidente. Ma è altrettanto evidente che sarà ben difficile che la ristrutturazione capitalistica in atto, obbligata a districare un settore così profondamente invischiato in arretratezze strutturali come l'edilizia non comporterà conseguenze irreversibili anche nel campo del design.

Un design programmato come bene di consumo di massa e unificato ai processi di rinnovamento del ciclo edilizio: questa è la prospettiva che si presenta oggi alla ribalta, e a cui l'industria italiana in particolare, sembra chiamata a dare concrete risposte. Andare più in là con le previsioni significherebbe entrare nello scivoloso terreno dell'ideologia.

È comunque accertato che su questa strada dovrà attestarsi tale settore dello sviluppo capitalistico, e che con le sue nuove strutture architetti e designers dovranno in breve fare i conti.

Ciò non significa che in tale prospettiva, un ampio margine per una produzione di oggetti e di ambienti in cui designers intenti a "salvarsi l'anima" possano coppiere indisturbati le loro solitarie pratiche esorcistiche. La nostalgia per il magico, per il tempo d'oro della mistica borghese, è di continuo alimentata dai livelli anche avanzati dell'integrazione capitalistica come tipico strumento di compensazione: purché i maghi già trasformati in acrobati - beh l'aveva visto l'ultimo LeCorbusier, (34)- accettino di trasformarsi ulteriormente in clowns, completamente immersi nel "gioco sapiente" del loro funambolismo.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

## NOTE

- 1)- Cfr. su tali temi, l'interpretazione offerta dal saggio di MARCELLO FAGIOLO, Albini e la favola dell'arredamento, in : "La botte e il violino", 1965, n. 5, pp. 30 e sgg. Interessante è, storicamente, il giudizio negativo dato da Zanini sulla "stanza di soggiorno in villa" della VII Triennale di Milano, letta come espressione decadente dall'"eleganza quasi pericolosa". (cfr. l'articolo di ZANINI in: "Casabella", 1940). Vedi anche GIUSEPPE SAMONA', Franco Albini e la cultura architettonica in Italia, in:"Zodiac", 1958, n. 3, pp. 83 e sgg.
- 2) Subito dopo la Liberazione, come è noto, Piero Bottoni viene nominato commissario straordinario della Triennale di Milano. Questi, nominato un consiglio di responsabili di commissione -Albini, Belgiojoso, Della Rocca, Gardella, Rogers, Pollini, Peressutti, Clerici. -chiama alla realizzazione della Triennale del 1947 un centinaio tra pittori, architetti e tecnici. Prende così forma un primo schema di "Centro Studi Triennale", messo già in crisi subito dopo l'abolizione della gestione commissariale (1949). Tale crisi si fa del tutto evidente nel salto esistente fra l'impostazione del QT8 e la mostra organizzata, per la IX Triennale, sull'"Architettura spontanea". Cfr. Catalogo del QT8, Milano 1947; FRANCO BUZZI CERIANI e VITTORIO GREGOTTI, Contributo alla storia delle Triennali. 2. Dall'VIII Triennale del 1947 alla XI del 1957, e in : "Casabella Continuità", 1957, n. 216, pp. 7-12. Si veda anche l'articolo di CARLO DOGLIO, Accademia e formalismo a base della Nona Triennale e gli articoli autocritici di GENTILI e ALBINI, in "Metro", 1951, n. 43.
- 3) Adottiamo qui il termine "radicale" nel suo specifico significato politico, azioni umane, naturali e tecnologiche, in: "Parametro", 1970, n. 3, pp. 15-18; Marx-Polter-fascisti; ENRICO PATTINANTI e SALVATORE PETRALIA, Il disagio urbano in Italia, in "Zodiac", 1970, n. 30, pp. 186-201;

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

cogliendo lo spunto offerto dal saggio di GIULIO CARLO ARGAN, Architettura e ideologia, in : "Zodiac", 1957, n. 1.

- 4) Per uno sviluppo di tale tema cfr. BARBARA MILLER-LANE, Architecture and politics in Germany 1918-1945, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1968; CARLO AYMONINO, l'abitazione razionale. Atti dei congressi CIAM 1929-1930, Marsilio, Padova, 1971; MANFREDO TAFURI, SOCIALDEMOCRAZIA Socialdemocrazia e città nella Germania di Weimar, in: "Contropiano", 1971, n. 1.
- 5) Sulla crisi strutturale del Bauhaus - importante per definire un primo momento di frattura fra ideologia del design e organizzazione programmata della produzione - cfr. il saggio di WALTER DEXEL, Why is Gropius leaving? (On the Bauhaus situation), originariamente in: "Frankfurter Zeitung", 1928, n. 209 (11 marzo), ora in : HANS M. WINGLER, The Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin, Chicago, MIT Press, 1969, pp. 136-137. La crisi storica del Bauhaus, individuata dal Dexel, a suo tempo, come dovuta alla mancata integrazione di quel centro sperimentale a una pianificazione nazionale delle industrie produttrici di beni di consumo - sulla base di un'auspicata nazionalizzazione del settore - può essere riconosciuta come il primo momento della crisi che investe attualmente le scuole di design internazionali, da quella di Ulm a quelle italiane.
- 6) Data l'importanza che ha, ai fini della nostra analisi, il tema della ristrutturazione della politica della casa, diamo una ~~summaria~~ summaria bibliografia su di essa, selezionata fra i recenti contributi più interessanti: BERNARDO SECCHI, Analisi delle strutture territoriali, Angeli, Milano 1965; Idem, Il territorio come sistema di relazioni umane, naturali e tecnologiche, in: "Parametro", 1970, n. 3/4, pp. 16-19; ~~ma cfr. l'intero fascicolo~~; ENRICO FATTINANZI e SALVATORE PETRALIA, Il disagio urbano in Italia FRANCO CORSICO, Le riforme in una nuova strategia: la casa, ibidem, pp. 16-19 (ma cfr. l'intero fascicolo); ENRICO FATTINANZI e SALVATORE PETRALIA, Il disagio urbano in Italia, in "Zodiac", 1970, n. 20, pp. 188-201;

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

117

A. VILLANI, La politica dell'abitazione, Angeli, Milano, 1970;  
 FRANCESCO DAL CO, Sviluppo capitalistico e riforme, il problema della casa, in: "Contropiano", 1970, n.3, pp.615-633; GIORGIO CIUCCI e MARIO MANIERI ELIA,  
 in: "Contropiano", 1971, n.1; PAOLO CACCIARI e STEFANIA POTENZA,  
 ibidem. Il taglio critico degli ultimi <sup>tre</sup> saggi, in particolare, risponde alle ipotesi di lavoro assunte a base del presente articolo.

- 7) Cfr., fra l'altro, A. D'ANGELO, L'industrial design in Italia, in: "Siprauno", 1966, I, n.3, pp.90-100; ENZO FRATELLI, Fortuna e crisi del design italiano, in: "Zodiac", 1970, n.20, pp.116-118; l'intero numero di "Edilizia moderna", 1965, n.85, dedicato al design (e in particolare l'inchiesta fra i designers italiani). E' interessante inoltre rileggere, come documento della situazione relativa al dibattito <sup>sul</sup> ~~nel~~ design all'inizio degli anni Sessanta, l'articolo di ATTILIO MARCOLLI, Disegno industriale, in: "Superfici", 1961, n.2-3, pp.26-46. Cfr. inoltre la nota 15. *Cfr. anche i saggi nel design ~~col~~ raccolti nel recente*
- 8) Ci riferiamo, in particolare, all'intera pubblicistica di E.N. Rogers svolta sulle ~~proprie~~ pagine di "Casabella continuità".
- 9) Riteniamo superfluo documentare ulteriormente la polemica sul neoliberty, svolta <sup>in</sup> ~~sulle~~ <sup>in</sup> ~~di~~ pagine di "Casabella" nell'"Architectural Review", <sup>in</sup> ~~di~~ "Architettura cantiere", <sup>in</sup> ~~di~~ "Comunità". Rimandiamo pertanto all'inquadramento storico da noi offerto in; M. TAFURI, Teorie e storia dell'architettura, Laterza, Bari, 1970<sup>2</sup>, pp.74-77, e al dibattito fra ROBERTO GABETTI e PAOLO PORTOGHESI ( con nota di CARLO GUENZI) pubblicato con il titolo Revivals e storicismo nell'architettura

*Volume dello stesso MARCOLLI, Topos, Khōra e Architettura, Silva, Roma 1969, pp. 217 e ss.*



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

✓  
 Può essere interessante ricordare che è di Fortini un intervento fra i più interessanti del dibattito sull'industrial design negli anni '50, ampiamente critico nei confronti dell'idealismo di un Gervasono che delle tesi sostenute da Argan. Cfr. F. FORTINI, Disegno industriale (1954), in: Dieci inverni, 1947-1957, Feltrinelli, Milano 1957, pp. 125-127.

con punte polemiche contro le tendenze neoliberty e formaliste.

La mostra del '60 venne aspramente criticata, con la consueta superficialità, da BRUNO ZEVI, nell'editoriale La storia non volge a ritroso, in: "L'architettura cronache e storia", 1960, VI, n. 56, pp. 74-75.

- 13) Il riferimento è al volume di FRANCO FORTINI, Verifica dei poteri, Il Saggiatore, Milano, 1965<sup>1</sup>, 1969<sup>2</sup>, che segna un momento di precipitazione dei fermenti, vivi in Italia fin dai primi anni Sessanta, di una ripresa di critica <sup>dell'</sup>ideologia e del lavoro intellettuale ~~come tale~~.
- 14) Una dura critica all'impostazione della XII Triennale è nell'editoriale di BRUNO ZEVI, La XII Triennale di Milano: dodici punti fermi per la XIII, in: "L'architettura cronache e storia", 1960, VI, n. 59 pp. 290-291. Cfr. anche il servizio redazionale: L'anti-catalogo della dodicesima Triennale di Milano, ibidem, 1960, VI, n. 61, pp. 438-476. Anche tali critiche, tuttavia, si fermano alla superficie dei problemi, evitando di considerare gli aspetti strutturali della situazione italiana.
- 15) Cfr. la relazione della Giuria della Commissione dei Grandi Premi nazionale e internazionale "Compasso d'oro" La Rinascente 1959.
- 16) Quattro anni dopo, la Giuria del Compasso d'oro 1964 tornava a rilevare una serie di carenze nelle strutture produttive e distributive e nell'impegno culturale <sup>dei</sup> ~~come~~ designers, riassunta "... nella poco diffusa integrazione organica del design inteso come una fase imprescindibile ed irreversibile del processo produttivo; nell'uso frequente del disegner come consulente esterno al processo produttivo stesso; nello scarso dibattito culturale del design in Italia a livello dei responsabili; nella quasi totale assenza di strutture atte a formare il futuro design; nella esiguità degli scambi e delle informazioni; nello scivolamento di molti settori del design verso la fase neo-stilistica del for-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

V1

malismo moderno". La Giuria - Dante Giacosa, Vittorio Gregotti (uno dei protagonisti, si noti, di quello "sviluppo") Augusto Novello, Bruno Munari, Gino Valle - poneva in evidenza "i larghi scompensi ~~xxx~~ produttivi e distributivi perduranti sul territorio e nella società italiana" dei quali il design dovrebbe tener conto, sottolineando contemporaneamente ~~anche~~ l'importanza del nesso produzione - comunicazione estetica. ~~L'illuminismo della relazione del Compasso d'Oro 1959 si è ora arricchita di valenze strutturalistiche e proto-semiologiche.~~

- 17) E' sintomatica al riguardo gran parte della pubblicistica sull'industrial design posteriore al 1960. Citiamo a titolo esemplificativo, a parte i più noti contributi di Argan o Dorfles, i saggi di ENRICO CRISPOLTI, Contropiede al disegno industriale, in: "Marcatré", 1964, n.8/9/10, pp. 122-126, ROSARIO ASSUNTO, La crisi del Design, in: "La botte e il ~~violin~~ violino", 1965, II, n.2 pp.3-9; FILIBERTO MENNA, Design, comunicazione estetica e mass-media, in: "Edilizia moderna", 1965, n.85, pp.32-37; AUGUSTO MORELLO, Pragmatica del design, in: "Edilizia moderna", cit., pp.44-45; TOMÁS MALDONADO, Riflessioni profane intorno all'architettura e al suo insegnamento, *ibidem*, pp.96-101 A.D'ANGELO, *op.cit.*; E.FRATEILI, Fortuna e crisi del design italiano, cit. Forse il più indicativo di tali scritti è quello di Maldonado, in cui la ~~denuncia~~ denuncia della crisi dell'ideologia ~~stessa~~ del design, invece di riscattarsi in facili indicazioni di metodo, si rovescia sul ruolo della "professionalità" del designer e dell'architetto.
- 18) Cfr. MAX BENSE, Aesthetica, Agis-Verlag, Baden-Baden, 1965, *Idem*, Semiotik, allgemeine Theorie des Zeichen, Agis Verlag, Baden Baden, 1967; *Idem*, Einführung in die informations theoretische Aesthetik, Rowholt Verlag GmbH, Reineck bei Hamburg, 1969. Rimandiamo pertanto al fondamentale volume di GIANGIORGIO PASQUALOTTO,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- VI
- Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica, Officina ed., Roma 1971, dove l'apporto di Bense alla demistificazione dell'utopia di un uso "politico" della scienza e della tecnica - viva in Benjamin come negli attuali sostenitori di scienze e tecniche "aletterative" - viene centrato in pieno.
- 19) Cfr. ad esempio le ultime pagine del libro di EMILIO GARRONI, La crisi semantica delle arti, Officina, Roma, 1964.
- 20) Uno dei <sup>documenti</sup> ~~momenti~~ più significativi del "design di contestazione" è il recente fascicolo della rivista in: "Argomenti e immagini di design", 1971, II, n.2-3, dedicato al tema: La distruzione dell'oggetto. In esso gli articoli degli ARCHIZOOM, del gruppo SUPERSTUDIO, di UGO LA PIETRA, di MALCOLM ALLUM, ecc. ~~e i montaggi neo-dada e pop~~ <sup>recenti</sup> ~~che li accompagnano~~ <sup>simbolici</sup> sono fra i testi più ~~incredibili~~ di mistificazione letteraria ~~del contenuto~~ della propria oggettiva collocazione nella sfera del lavoro intellettuale. Da analisi che si concludono immancabilmente con l'onnicomprensività dello sviluppo capitalistico e l'impotenza dell'intellettuale a contrastarne o a forzarne gli esiti, fino ad escludere ogni possibilità di salti utopici, si giunge a giustificare le forme più scontate della neoavanguardia: "L'atto di progettazione, come prefigurazione del futuro, viene a cadere; l'unica forza agente diviene la produzione intellettuale di massa. Se l'eliminazione del lavoro vuol dire che l'unica produzione umana diviene quella intellettuale ~~che~~, per garantirsi che tale condizione non diventi il grado supremo della alienazione, o la "libertà nei consumi", è necessario garantire la gestione collettiva dell'automazione (...) Qualsiasi individuo oggi avverte infatti la propria proletarizzazione chiaramente: ciò nonostante non riesce a collocarsi di fronte a tale problema in maniera diretta proprio perchè bloccato dai m

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

VIII

meccanismi inibitori che la società ha tessuto dentro di lui(..)

(per questo) bisogna contestare metodicamente le strutture repressive, morali ma anche formali, che restituiscono all'individuo l'ambiente che lo circonda come condizione consacrata da 'valori e significati' naturali e razionali, proiezione diretta della 'sua' stessa natura". (ARCHIZOOM). "Se la città, come si è visto, è il tempio dell'oggetto, togliere le cose alla città vuol dire distruggerla. Il senso della città borghese si perde dove la produzione sia per il necessario. (UGO LA PIETRA / GIAN LUIGI PIERUZZI).

"Le metamorfosi che l'oggetto deve compiere sono quelle con cui si carica dei valori del mito, della sacralità, della magia attraverso la ricostruzione dei rapporti tra produzione e uso, al di là dei nessi fittizi produzione-consumo(..) L'immagine alternativa (che poi è la speranza di un'immagine) è un mondo più sereno e disteso, in cui le azioni ritrovino il loro senso completo e in cui la vita sia possibile con pochi utensili più o meno magici. Oggetti come specchi, cioè riflesso e misura". (SUPERSTUDIO). Tale coacervo di "ideologie per il consumo", offerte ai nostalgici dei peggiori miti neo-borghesi insiti in buona parte dei movimenti del '68 (ma si veda in proposito anche l'inchiesta a cura di Enzo Mari pubblicata nel numero 8/9 1971, di "NAC"), a parte il loro aspetto folcloristico, servono a giustificare un "environmental design" <sup>spesso di alto livello formale, come nei progetti degli Archizoom,</sup> in bilico fra il gioco e l'utopia tecnologica: senza pertanto riuscire a superare la palude dell'ideologia pura.

- 21) Le citazioni al proposito si potrebbero moltiplicare. Ricorderemo solo tre scritti, altamente sintomatici; PIERRE RESTANY, Le livre blanc de l'art totale, pour une esthetique prospective, in: "Domus", 1968, n.269; FILIBERTO MENNA, Profezia di una società estetica, Lerici, Milano 1968; PIETRO CONSAGRA, La città frontale, De Donato, Bari 1969.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

IX

- TOMÁS MALDONADO
- 22) Cfr. ~~Tomás Maldonado~~, La speranza progettuale, Einaudi, Torino, 1970
- 23) Si noti che Mari aveva già usato il tema del contenitore per immagini nell'allestimento per la RAI a Milano (1965) in collaborazione con A. e Pg. Castiglioni.
- 24) Cfr. l'intervista con Enzo Mari registrata nella primavera 1970 e pubblicata in: "Zodiac", 1970, n. 20, pp.10-31, e: ENZO MARI, Funzione della ricerca estetica, Comunità, Milano, 1970.
- 25) cfr. M. BENSE, op.cit.
- 26) J. HABERMAS, Teoria e prassi nella società tecnologica, Laterza, Bari, 1969, p.219
- 27) Si vedano al proposito le critiche rivolte da ENZO FRATELLI, in: Fortuna e crisi del design italiano, cit., alle tendenze rivolte ad "illustrare" la contestazione con le forme stesse del design, anche se il suo discorso è estraneo alle premesse da cui muove la nostra analisi.
- 28) Cfr. "Domus", 1968, n. 466.
- 29) Nella XIII Triennale, dedicata al "tempo libero", si assiste alla scoperta collettiva delle possibilità di uso diretto delle più complesse tecniche e niche di informazione, ~~in un~~ <sup>un</sup> sforzo di far vivere direttamente allo "spettatore urbano" il linguaggio dello sviluppo tecnologico, sulla scia delle più ~~incredibili~~ <sup>artificiose sperimentazioni</sup> contorsioni semantiche e polilinguistiche. Significativo è pertanto il tentativo di legare tale uso dell'ambiguità <sup>linguistica</sup> ~~informativa~~, spostata al livello del "surreale cibernetico" - è del resto la via già battuta da Le Corbusier e Varèse nel padiglione Philips di Bruxelles, 1958 - a una "contestazione positiva" delle "distorsioni consumistiche" dello sviluppo capitalistico. Cfr. in merito il n. 290, (1964), di "Casabella continuità", con gli articoli ~~polemici rispetto~~ <sup>di</sup> GIILLO DORFLES, La XIII Triennale, pp. 2-17, e di ~~Guido Canella~~ <sup>GUIDO CANELLA</sup>, ENRICO MANTERO, LUCIANO SEMERANI, La Triennale dei giovani e "l'ora della verità", pp. 44-47. In tale occasione l'articolo di GIANUGO POLESELLO, Questa Triennale

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

X

nale e l'architettura discoperta, (ibidem, pp.33-42), riportando l'analisi a un discorso di pure ricerche linguistiche, appare il più oggettivo nello scoprire la fondamentale scissione fra <sup>le</sup> sperimentalismo formale e ~~scoperta e scoperta~~ le velleità contenutistiche.

30 - Del resto, lo sdoppiamento dello spazio urbano in luoghi dell'eterodirezione ~~zione~~ <sup>zione</sup> (o del lavoro) e luoghi di recupero della creatività individuale (o del non-lavoro) è esplicitamente teorizzato da studiosi delle comunicazioni sociali ~~con~~ <sup>come</sup> Abraham Moles e Edward T.Hall. Moles, in particolare, giunge a trattare l'utopia della "reprivatizzazione della società", sulla base dello sdoppiamento, nel tempo e nello spazio, di due modi di vita associata: l'uno caratterizzato da intensi scambi sociali, "l'altro al contrario, vuoto e isolato per legge (...) adatto a una costruzione autonoma dove <sup>l'autonomia</sup> si allarga con tecniche quali l'abbonamento a contatore ad un distributore municipale d'intelligenza, quale il "Time sharing <sup>ci</sup> promette".

ABRAHAM A. MOLES, Le conchiglie dell'uomo, in: "Casabella", 1970, n.350/351, pp.53-57. Lo sdoppiamento ipotizzato da Moles <sup>a rigore</sup>, non è neanche un'utopia, dato che corrisponde puntualmente a processi verificabili ampiamente nella realtà, ~~almeno di una loro intensificazione~~ <sup>ne</sup>. "La cibernetica dei sistemi generali - continua Moles, (op.cit., p.57) - propone ormai all'urbanistica un'altra dottrina, la 'teoria degli aggregati': gli esseri hanno due parti nella vita, nello spazio-tempo; una parte assoggettata, smorta e socializzata, abilmente costretta, una parte libera e creativa nella cellula d'isolamento del tempo libero; del deserto umano dopo le ore 18. Noi già sappiamo che quando si realizzano dei sistemi accoppiati aleatoriamente in tali aggregati, questi tendono a decomporre in parti isolate le une dalle altre, ma strettamente legate fra di loro nel comportamento, anche se si spartiscono l'uso di un substrato di tali legami: i circuiti dei fluidi e dei servizi." "Sull'ideologia

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

X1

- del design come profezia di una società ludica cfr. ancora F. MENNA, op. cit. Si noti che il polo ideologico degli studi di Moles è solo la controfaccia di ricerche direttamente implicate nel settore produttivo. Cfr. il saggio di T. MALDONADO e GUI BONSIPEPE, Scienza e Design, in: "Ulm", 1964, n. 10/11 in cui si descrive l'utilizzazione dei metodi elaborati da Moles sulle componenti e le funzioni utilizzabili per lo studio del comportamento strutturale di un prodotto.
- 31) Cfr. EMILIO GARRONI, 33<sup>a</sup> Biennale di Venezia: "jeu et sérieux" in: "Op. cit.", 1966, n. 7 pp. 25-48. Garroni, dopo aver correttamente rilevato il valore dissacratorio della provocazione idotto dalle nuove esperienze di arte "ludica" - ~~Il gioco TESTIMONIA SE STESSO~~ "Il gioco testimonia se stesso": che è una specie di discorso ridotto ai minimi termini" (op. cit. p. 36) - osserva che essa "ha due facce: una rivolta al presente dove si consuma e si fa consumare, senza apprezzabili residui culturali; e una rivolta al futuro (...) dove essa si carica di serietà e significati culturali nuovi, dove insomma si fa 'discorso positivo', suscettibile di essere non soltanto fruito ma anche proseguito in discorsi ulteriori". (Ibidem), pp. 44-45)
- 32) ANDRIES VAN ONCK, Metadesign, in: "Edilizia moderna", 1965, n. 85, pp. 52-57.
- 33) OLIVETTI, Sistema per il controllo numerico continuo di macchine utensili, a cura della Direzione Pubblicità e Stampa della Ing. C. Olivetti & C., S. p. A. Ivrea. Tali nuovi sistemi di automazione delle macchine utensili vanno d'altronde prendendo sempre più piede, grazie anche allo sviluppo e dei metodi di calcolo ed elaborazione dei dati e al raffinamento delle tecniche per la comunicazione uomo-mac-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

XII

china attraverso i cosiddetti linguaggi di programmazione. Si vedono i risultati del convegno promosso dalla stessa Olivetti (Torino, 14-17 ottobre 1968), raccolti nel volume: ~~L'XIX Congresso della~~ società etno-linguistica, Milano 1970 Linguaggi nella società e nella tecnica, Milano 1970, e in particolare i saggi di MAURO M. PACELLI, I linguaggi conversazionali e la loro influenza nella ricerca e nell'industria, (ivi, pp.433 e ss.), e di A. CARACCIOLLO DI FORINO, I linguaggi speciali di programmazione, (ivi, pp.385, ss.).

Del resto un tale livello di sviluppo tecnologico sono attestati sia un Maldonado - nella parte meno ideologica dei suoi contributi - che un van Onck. Quest'ultimo, in particolare, ha tentato molteplici applicazioni della ricerca operativa, e dei modelli matematici relativi al design, <sup>specie nella sua esperienza didattica, fra le più interessanti notevoli nel quadro dell'attualità recente.</sup> anche se nell'ambito di una costante preoccupazione di assicurare al designer un ruolo sostitutivo, in qualche modo, nel management industriale. <sup>Particolarmente interessante al proposito è la sua proposta di</sup> in tal senso diviene logico il suo inserimento della misurazione della "quantità di ridondanza", in senso comunicativo, di un oggetto o di una serie di oggetti fra le variabili della programmazione lineare. (Anche se è poi costretto a riconoscere che "effettivamente si è potuto constatare che i consumatori sono assai indifferenti alla qualità della ridondanza"). Cfr. E. FRATELLI, P. L. SPADOLINI, A. VAN ONCK, Situazione del design, in: "Marcatré", 1967, n. 34/35/36, pp.126-134. Sul sistema esiste comunque una vasta letteratura e pochi esempi di pratica integrazione nella struttura didattica delle scuole di disegno industriale italiane, oggi in una crisi che rischia di divenire definitiva.

34) Cfr. LE CORBUSIER, Parlons de Paris, in: "Zodiac", 1960, n.7, p.53 ("A bon entendeur salut!... / Un acrobate n'est pas un pantin" (1910) ecc.).

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 1 - The first designs exhibited by the "7" group in 1927 (from issue no. 23 of "Quadrante").
- 2 - the writing desk designed by Figini and Pollini in 1929 for their own study.  
~~#8~~
- 3,4 - Two billboards of 1930: the "modern trend" as understood by current production (from "Domus").  
→ B
- 5 - G. Pagano and G. Levi-Montalcini: a design for bedroom furnishings in Villa Gualino (1930) from "La casa bella", July 1930).
- 6,7 - G. Pagano. Two aspects of interior furnishings in Turin (from "La casa bella", April 1931).  
+
- 8-11 - The Electric House by Figini, Pollini, Frette, Libera and Bottoni, shown at the 4th Triennial Exhibition in Monza in 1930.
- 12 - <sup>+A</sup> ~~C, D, E~~ Figini, Pollini and Baldessari: the Café Craia in Milan (from "La casa bella", December 1932).
- 13,14 - The "modern" style which spread to the design of accessory items: three watch faces by Santambrogio (from "La casa bella", January 1931), and a car seat cover shown in "La casa bella", March 1931.
- 15 - The advertising for the FIAT Balilla, published in Quadrante from May 1934.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 16 - Milan, the 5th Triennial in 1933: advertising symbol designed by Mario Sironi (cover of the official issue).
- 17 - Milan, 5th Triennial in 1933; the entrance hall of the Architecture exhibition designed by Felice Casorati).
- 18 - Milan, the 5th Triennial in 1933. Furnishings shown in the section devoted to interior settings (the central one is by Albini, Palanti, Camus and Masera).
- 19-22 - Milan, 5th Triennial in 1933. The villa-studio for an artist, by Figini and Pollini: general and detailed view of the furnishing.
- 23,24 - Milan, 5th Triennial in 1933. Furnishings in the Steel tower (Pagano, Albini, Camus, Palanti, Mazzolani, Nicoletti); from "La casa bella, August-September 1933).
- 25,26 - Milan, 5th Triennial in 1933. View and furnishings of single elements in a popular house by Griffini and Bottoni (from "Quadrante", July 1933).
- 27,28 - Milan, 5th Triennial in 1933. Interior and furniture of the "school, 1933" by Annoni, Comolli and Masera (from "Edilizia Moderna", August-December 1933).
- 29,30 - Milan. Parker shop in Largo S.Margherita by Persico and Nizzoli (1934).
- 31,32 - Milan. The Airforce Exhibition: the hall of "me@glie d'oro" by Persico and Nizzoli (1934).

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

- 33 - Como, Casa del Fascio: interior of the hall of the Direttorio; architecture and furniture by Terragni, wall decorations by Radice (from issue no. 35 of "Quadrante", 1936).
- 34-39 - Milan. 6th Triennial in 1936. Settings by Albinì, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano shown at the Housing Exhibition (from "Casabella", October 1936).
- 40 - The newsstand designed by Albinì and shown at the Fiera Campionaria in Milan in 1939 (from "Casabella", May 1939).
- 41 - "Useful presents for Christmas" ("Domus", December 1936).
- 42 - Figini and Pollini. The winning model for a radiogram in the competition promoted by the Società Nazionale del Grammofono in 1933.
- 43 - Milan. 6th Triennial in 1936. The antique jewellery exhibition, by Albinì.
- 44 - Milan; The exhibition of ~~the painter Scipione~~ paintings by Scipione arranged at the Pinacoteca di Brera by Albinì (1941).
- 45 - A small metal chair by Albinì, shown at the 6th Triennial in 1936.
- 46-50 - A small wooden armchair by Albinì, realised for the Villa Pestarini in Milan (1938); photographs and manufacturing drawings for a variant mass produced after the war.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA Exhs.	1004.131

51,52 - Armchair shown at the 7th Triennial in 1940 and mass produced after the war.

53-55 <sup>3</sup>  
- Four different views of the furnishings in the house by Albin in Milan (1940); the armchair was shown in picture no. . The same shape was used for a settee.