

Capitolo 1

Percorso storico: dall'arte al progetto

Il nodo centrale attorno al quale si sviluppano le esperienze prese in esame in questo capitolo è un tema quanto mai importante al giorno d'oggi, cioè quello del rapporto dell'arte con la società contemporanea e con la tecnica.

Alla fine del 1800, di fronte ad un mondo oramai avviato sulla strada senza ritorno dell'industrializzazione, l'arte si pone l'obbiettivo di migliorare la condizione di vita dell'uomo operando sulle cose che gli stanno attorno, dalle più piccole alle più grandi. L'arte cerca un modo di coniugarsi con la produzione, in principio quella dell'artigianato e poi quella industriale quando quest'ultima diventa dominante. L'applicazione dell'arte ai prodotti, in un primo tempo sotto forma di arte applicata, diventa design quando le necessità funzionali degli oggetti assumono un ruolo predominante rispetto ad uno stile estetico preesistente.

Questo passaggio è ben descritto dalle parole di Peter Behrens, già nel 1901.

[...] ci si era sforzati di animare con abbellimenti la mancanza d'attrattive dell'utile quotidiano e si aggiungevano grazie e ornamenti all'oggetto che era semplicemente necessario, si aggiungeva molto per celare la volgarità dello scopo quotidiano. L'oggetto venne caricato di elementi non necessari, senza scopo, e divenne così senza valore. Ma anche da un altro punto di vista l'addizione produsse una sottrazione: non si sentiva e non si vedeva più l'utilità dell'oggetto e così, a chi ne era ignaro, venne offuscato il piacere dell'uso. Poi sopraggiunse la conoscenza del benessere psichico che derivava dall'utile, dal funzionale. Si desiderava comprendere lo scopo e i processi costruttivi, gli si conferì rilievo, si esibì la struttura, si eseguirono forme che invitavano all'uso e si giunse quindi logicamente a scorgere in questo l'elemento artistico. Questo sviluppo logico di una conoscenza artistica, unito al progresso della nostra tecnica e ai materiali recentemente scoperti garantisce la fruttuosità e la legittimità di uno stile moderno. Così ora potremo tornare a parlare

di nuovo con legittima convinzione, attraverso l'unione di ambedue i concetti artistici, di un'architettura moderna nel senso più elevato.¹

C'è da sottolineare, al di là del percorso tracciato dalle singole esperienze che prenderemo in esame, che l'idea della funzionalità, sostenuta già alla metà del 1800, era un diretta continuazione del principio alla base del Razionalismo francese del 1600 e 1700. Questo principio, unito alla necessità di far scaturire la forma dei materiali utilizzati, riemerge nella seconda metà del 1800 con la grande diffusione del ferro nell'architettura e si impone grazie ai cosiddetti "architetti ingegneri". La bellezza di costruzioni come i ponti in ferro, data dalla loro perfezione tecnica e dalla rispondenza ad una determinata funzione, diventerà un valore quando la tecnica, precedentemente considerata come pura manualità senza forza ideale, verrà percepita come un valore positivo perché in sintonia con le idee che dominano il 1800. Con il tempo si inizieranno a prendere in considerazione anche gli aspetti sociali che questa nuova tecnica poteva comportare, cioè la possibilità di produrre in massa singoli elementi separati per le costruzioni. Proprio da queste considerazioni, dall'unione di estetica e funzionalità e dalla presa di coscienza dei risvolti sociali dell'applicazione tecnica, comincia la nostra storia.

Questo processo pone già fin dall'inizio all'artista (il quale man mano si avvicina alla figura del progettista) alcune questioni morali, visto che il suo impegno è un impegno nel sociale e quindi di responsabilità. Emergono sempre più le contraddizioni insite nel diventare parte di un meccanismo che fagocita i tentativi di migliorarlo. Il design infatti spesso, assorbito dall'industria, diventa stile e moda; proprio allora alcuni iniziano a chiedersi se sia davvero possibile

migliorare il mondo obbedendo alle leggi dell'industria, cioè inserendosi nel meccanismo di produzione delle merci e contribuendo a ciò che Adorno e Horkheimer hanno definito come "industria culturale".

In questo percorso si vengono delineando dunque sia la figura del progettista che le caratteristiche della progettazione come modalità operativa metodologica, tesa a cercare un equilibrio tra ragioni funzionali, economiche ed estetiche, cioè esattamente l'approccio che più ci interessa in questa sede.

Vediamo allora di analizzare in dettaglio alcuni momenti chiave di questo percorso storico sommariamente riassunto, per vedere attraverso quali snodi si compie il percorso che porta l'artista a diventare un progettista.



William Morris.

1.1 William Morris

Come accennato, il percorso che vogliamo delineare ha inizio nella società industriale dell'Europa del 1800 e in particolare nel paese che per primo sperimenta sia i benefici che gli aspetti negativi dell'industrializzazione: l'Inghilterra.

Qui già nella prima metà del secolo si registrano manifestazioni dell'insofferenza della popolazione, puntualmente represses da parte del potere, per le condizioni di miseria nelle quali le masse sono costrette, tra la fame, il lavoro alienante nelle fabbriche e la vita nelle squallide periferie delle città, cresciute a vista d'occhio a causa dell'inurbamento.

In questo contesto, i tentativi di riforma della società e di miglioramento delle condizioni delle masse, quasi sempre danno per scontato il sistema sociale ed economico vigente.

Anche di fronte al problema di qualificare dal punto di vista estetico la produzione industriale, emerso per la prima volta in occasione della Great Exhibition di Londra del 1851, le proposte di cambiamento si limitano all'apertura di nuove scuole, ad interventi dall'alto che non incidono davvero sullo stato di cose. Proprio questo sarà un elemento di novità della proposta di William Morris.

Ma prima di arrivare a parlare di lui c'è un'altra figura, alla quale Morris fa esplicitamente riferimento, che va presa in considerazione, cioè quella di John Ruskin. Scrittore e critico d'arte, Ruskin pone il problema del rapporto tra arte e società, in primo luogo criticando l'architettura contemporanea che realizza edifici mescolando a piacimento gli stili del passato, per una classe dirigente che tenta così di rafforzare il proprio potere, strumentalizzando l'arte per ottenere prestigio. Le forme estetiche del passato si trovano anche negli oggetti quotidiani, sotto forma di elementi decorativi, riproposti da artisti del tutto ignari degli aspetti funzionali, di destinazione e di produzione di queste merci.

Circondata da questo genere di oggetti e costretta a preoccuparsi delle primarie necessità di sopravvivenza, la gran parte della popolazione non ha certo spazio per l'esperienza estetica nella vita quotidiana. In risposta alle contraddizioni di questo tipo di società, ecco comparire in Ruskin il confronto con un'epoca in cui l'uomo attraverso il lavoro era creatore del mondo e non mera appendice sottomessa alla macchina.

Ecco dunque il riferimento al Medioevo, successivamente ripreso da Morris, non come modo per evadere dal presente ma come esempio di valori autentici, da riscoprire, mentre si porta avanti una parallela critica alle conseguenze del progresso contemporaneo.

Resta in Ruskin però l'idea che, assieme alla responsabilità della situazione attuale, anche il dovere di modificarla stia nelle mani del mondo industriale.

Questo discorso teorico verrà sviluppato e trasferito nella pratica da William Morris che invece di porsi il problema di quale stile l'arte avrebbe dovuto adottare, si chiede a chi sono destinati i suoi prodotti, per quale uso e soprattutto come essi vadano realizzati.

Poeta, scrittore e disegnatore, Morris amava la natura e la campagna mentre odiava la città, sia per il suo aspetto estetico

(concordando nella critica dell'architettura che mescolava gli stili del passato) sia per il degrado che sembrava portare nella vita della persone.

Venuto a contatto con i protagonisti del movimento preraffaellita e con le idee di Ruskin durante gli studi, Morris dopo un tentativo di intraprendere la carriera di architetto decise di dedicarsi alle arti applicate.

Cominciò a disegnare mobili e nel 1861 aprì una ditta di arredamenti e decorazioni, assieme agli amici della sua cerchia, la *Morris, Marshall, Faulkner and Co.* «nella quale da un lato rivive un ideale comunitario di produzione artistica e dall'altro si concreta quella che fu la rivoluzione morrisiana nel campo del design: creare forme e oggetti la cui qualità artistica risultasse dall'intimo e funzionale rapporto tra materiali, strumenti e forme. Questo che tutt'oggi resta il fondamento del design si fonda sulla riscoperta storica di quell'indefinibile che è stato il mestiere, l'artigianato (dopo la fine del Medio Evo) nel suo disporsi a mezzo tra una esperienza estetica e una abilità tecnico-specifica.»²

Il carattere indefinibile a cui si allude risultava dal fatto che ancora nel 1800 l'artigianato (o arte applicata) non era considerata un'attività intellettuale e quindi restava bollata come arte minore, non come arte nel senso pieno.

Quando poi l'abilità tecnica dell'artigiano si era trasformata nella schiavitù dell'operaio rispetto alla macchina industriale, ogni spazio per l'attività creativa, per qualcosa che fosse almeno correlato all'arte, sembrava perso.

L'arte sembra non trovare più il suo ruolo nella società: una volta esclusa dalla produzione della macchina non c'è modo con cui possa arrivare alle masse. Durante la prima metà del 1800 nulla riuscì a colmare la distanza tra l'artista, colui che fornisce il modello estetico e l'artigiano, il tecnico manuale.

Né le accademie, né le scuole di mestiere, né le corporazioni furono capaci di superare questa separazione tra idea, ricerca teorica e realizzazione pratica.

L'attività di Morris parte proprio dalla rivalutazione del lavoro manuale e dell'attività artigianale, cancellando la distinzione tra arti minori e maggiori. L'artigiano per lui è un lavoratore e un artista allo stesso tempo, qualcuno che nell'esecuzione del lavoro inserisce una componente di creatività, di libertà d'invenzione che gli conferisce così una dimensione artistica.



A sinistra, una decorazione disegnata da William Morris.

Sotto, carattere, capolettera e decorazioni della pagina, di William Morris.



Allo stesso tempo, la figura dell'artista passa dall'essere quella di un individuo al di sopra della massa che si rivolge a pochi privilegiati, a quella di un uomo comune che si rivolge alla maggioranza della popolazione.

Morris critica dunque sia il modo in cui si svolge la produzione, distaccando il processo da chi lo progetta, sia lo spirito che la guida, interessata soltanto al profitto mentre dovrebbe tenere conto della necessità di formare il gusto del pubblico. La proposta di rinnovamento estetico è anche una proposta di rinnovamento sociale che si rivolge ai più ampi strati della popolazione.

Attraverso la conoscenza dei modi produttivi dell'arte in epoca pre-rinascimentale Morris, attento studioso dell'arte applicata e delle tecniche antiche, perviene alla fondazione pratica del design moderno e alla fondazione della sua estetica, il cui valore, scriverà egli stesso, sussisterà solo in quanto tutta la società sia messa in grado di fruirne e di comprenderla. Il gotico e l'artigiano medievale non sono il modello di Morris, ma il punto di partenza per proporre una immagine della società futura diversa sia dal medioevo che dall'ottocento.³

È in questo contesto che il carattere politico di questo impegno sociale si fa man mano più preciso, verso posizioni socialiste, perché l'idea della creatività del lavoro dell'uomo è inscindibilmente legata a quella di una struttura politica dove regni l'uguaglianza.

L'idea di Morris era un'idea totale: egli «aveva riaffermato l'importanza estetica degli ambienti più intimi della vita quotidiana»⁴ e questo non valeva soltanto per la decorazione ma anche per l'architettura, un campo in cui era necessaria una riforma: la maggioranza degli architetti infatti si occupava di chiese, edifici pubblici o ville ma raramente affrontava il problema delle abitazioni della classe media.

Era necessario arrivare a creare un ambiente umano che fosse la sintesi di tutte le arti e realizzare questo progetto non per un'élite bensì su scala popolare. Saranno proprio gli architetti della sua generazione a tentare di affrontare questi temi, arrivando a costruire la prima città giardino.

William Morris sarà poi tra i promotori del movimento *Arts and Crafts*, nato nel 1884 con la fondazione della corporazione degli artigiani e più tardi dell'*Arts and Crafts Exhibition Society*.

Il suo progetto, restando legato al modello della produzione artigianale, non poteva però che rimanere limitato all'ambito di chi era in grado di permettersi prodotti costosi. I destinatari della sua produzione rimasero quindi esponenti di quella borghesia industriale responsabile delle condizioni di sfruttamento del lavoro che lui criticava. Sulle basi dell'operato di Morris e dell'*Arts and Crafts* si svilupperà solo pochi anni più tardi l'Art Nouveau, la prima vera decorazione industriale in quanto proporrà soluzioni originali e compatibili sia con i nuovi materiali che con le nuove tecniche produttive.

1.2 La colonia degli artisti di Darmstadt

Nel 1892 il ventitreenne Ernst Ludwig sale al trono del Granducato d'Assia, regione dell'Impero tedesco, con Darmstadt come capitale. Questo principe, nipote della regina Vittoria che aveva contribuito ad allevarlo, proprio dai lunghi periodi trascorsi in Inghilterra aveva assimilato e riportato in patria soprattutto due cose: idee politiche liberali e una passione per la cultura, in particolare per l'arte. Salito al trono d'Assia, decise di impegnarsi in campo culturale, anche con lo scopo di ottenere un ritorno economico per il suo regno. Forse influenzato dall'esperienza inglese di William Morris, si indirizzò a promuovere lo sviluppo delle arti applicate in Germania ma, invece di farlo attraverso uno strumento accademico come una scuola, sviluppò l'idea di fondare una colonia di artisti.

Nel 1899 convocò dunque sette artisti, rappresentanti di differenti discipline artistiche e aprì per loro il suo parco sulla collina denominata Matildenhöhe.

Delle personalità che partecipano a questa esperienza (Hans Christiansen, Rudolf Bosselt, Ludwig Habich, Patriz Huber, Paul Burck, Peter Behrens e Joseph



Maria Olbrich) è con Olbrich, architetto reduce dalla costruzione del palazzo della Secessione viennese, che il Granduca trova una maggiore consonanza di idee. Proprio Olbrich si occupa di portare a termine il primo compito degli artisti della colonia: progettare e realizzare la loro sede, un nucleo di abitazioni e atelier da pensare in rapporto alle caratteristiche preesistenti del parco, già segnato da alcuni assi stradali. Il risultato è una sorta di città giardino che coniuga estetica e funzionalità articolando gli atelier, il teatro, le sale per la ginnastica e quelle per gli ospiti attorno ad una piazza, collegate da giardini, fontane e aiuole. La colonia degli artisti di Darmstadt sorge dunque in una residenza di provincia, lontano dalle grandi città, dal fascino della metropoli, segnando una scelta di "isolamento" che ritroveremo, cinquant'anni dopo, nella Scuola di Ulm come se, paradossalmente, per tentare di cambiare qualcosa del mondo fosse necessario allontanarsi da esso.

Obiettivo della colonia è il tentativo di ripensare la vita quotidiana contemporanea, partendo dalle abitazioni, passando per gli oggetti d'uso, fino ad arrivare alle forme di intrattenimento.

Grazie al tramite della bellezza e dell'arte, tutti questi aspetti potranno essere elevati, aggiungendo una dimensione spirituale all'aspetto utile degli oggetti.

La vita quotidiana verrà dunque trasformata e valorizzata grazie all'arte che «non deve più essere solo un ornamento esteriore e vuoto gingillo degli uomini ma l'orologio interiore di tutto il loro essere.»⁵

È Hermann Bahr a raccontare come l'idea di un progettazione a tutto tondo nasca, dalle parole di Olbrich, in seno al movimento di Secessione austriaca.

Si prefigura già qui la concezione universale di Max Bill, che sarà l'impronta di base della Scuola di Ulm: l'idea di occuparsi di tutto, dalla cosa più piccola a quella più grande, dal cucchiaino alla città, perché un elemento ben progettato affoga e si perde in

un mare di cose che non lo sono.

Questa convinzione accomuna Olbrich a Peter Behrens, il quale sostiene la necessità per gli artisti della colonia, non tanto di proporre una nuova tendenza artistica, quanto di progettare gli aspetti della vita trasformando proprio la vita stessa in espressione artistica, in un'occasione di festa.

È già chiaro il risultato che si potrebbe ottenere, cioè il fatto che vivere in mezzo a forme ben progettate possa migliorare la vita delle persone:

Nobile e puro si sente l'uomo davanti a nobiltà e purezza, che lo circonda. Molta felicità trama allora attraverso porte e finestre, dove semplice bellezza nobilita lo scopo più pratico.⁶

La funzionalità è considerata di importanza pari all'estetica. Infatti nelle riflessioni di Olbrich e Behrens sulle case che hanno disegnato per se stessi all'interno della colonia, emerge la necessità di progettare partendo dalle esigenze di chi abita quegli spazi, piuttosto che dalle apparenze. L'abitazione va dunque pensata partendo dalle funzioni interne e facendo inoltre emergere lo sviluppo delle forme dalle proprietà dei materiali utilizzati. Un'altra idea importante riguarda l'unione di artista e artigiano in una sola persona, dunque la fusione dell'aspetto ideale, dell'ispirazione con quello pratico, dei vincoli della tecnica.

Nelle parole di Olbrich [...]: l'arte viene intesa come un fare, concretamente inserito nei processi del reale; il lavoro a sua volta, praticato da artisti o su modelli da essi forniti, [...] si sacralizza, si sublima nell'atto della creazione.⁷

Proprio questo concetto di sacralità ci dice però come l'artista rimanga sempre un gradino più su di tutti gli altri e come dunque tutta l'operazione resti confinata in un ambito di lusso e aristocrazia. Manca qui la componente politica e di critica sociale presente sia in Morris sia nella successiva esperienza del Bauhaus; siamo lontani dall'idea di migliorare la vita delle persone attraverso oggetti ben progettati prodotti dall'industria. Proprio la realtà industriale viene da questi artisti rifiutata, sia perché alla base del progetto c'è la volontà di dare nuovo stimolo alla produzione artigianale dell'Assia, sia perché proprio l'industria si era, negli anni immediatamente precedenti al 1900,



A sinistra e sotto, veduta e dettagli della casa progettata all'interno della Colonia da Peter Behrens per se stesso.

appropriata delle forme dello Jugendstil volgarizzandolo e trasformandolo in una moda. Ecco dunque il rifiuto sia dello Jugendstil, sia della macchina perché capace di creare solo prodotti di bassa qualità ed ecco anche il tentativo di sottrarsi al meccanismo di massa nel quale, immersi in un mare di concorrenti, gli oggetti per emergere devono colpire, distinguersi.

Il centro dell'attività della Colonia degli artisti di Darmstadt, dopo la partecipazione all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, è la loro prima esposizione, tenutasi nel 1901 e intitolata *Un documento dell'arte tedesca*.

È questo il primo caso in cui, invece di esporre progetti e oggetti in un luogo neutro come un museo, ad essere aperte al pubblico sono le case degli artisti stessi, disegnate da loro e arredate in tutti i dettagli, a sottolineare ancora una volta come oggetto della ricerca non fosse un nuovo stile artistico ma un vero modello di vita che unisse l'utile al bello.

Secondo la critica dell'epoca, gli intenti dell'esposizione non vennero soddisfatti: gli artisti avevano infatti finito per esprimere la loro individualità nella progettazione di oggetti e ambienti e non erano riusciti a formulare dei criteri da poter replicare e applicare altrove, fallendo dunque il ruolo di promotori dell'artigianato locale.

Tra le attività della colonia di Darmstadt un ruolo molto importante è ricoperto dal teatro, definito da Peter Behrens come «massimo simbolo di cultura»⁸. La presenza del teatro si articola in diversi livelli: in primo luogo un rinnovamento della scena teatrale è tra i progetti iniziali della colonia e argomento di dibattito; inoltre le rappresentazioni teatrali scandiscono le tappe dell'attività degli artisti, in particolare nel periodo dell'Esposizione del 1901. Ad un livello più generale poi, è la concezione di questi artisti a far sì che la loro stessa attività nella colonia venga



concepita come rappresentazione su una scena, l'attribuzione di una dimensione sacrale e simbolica alla vita quotidiana. Andiamo dunque con ordine ad analizzare brevemente questi vari aspetti, partendo dai progetti per una nuova idea teatrale. Il teatro che gli artisti della Colonia intendevano inaugurare sarebbe stato il punto d'incontro tra gli individui portatori della nuova cultura che si intendeva fondare a Darmstadt, coloro i quali intendono lo spettacolo «non come “diversivo” agli impegni logoranti dell'esistenza quotidiana, non come divertimento, ma come attiva presenza, come partecipazione ad un culto, ad una comunione solenne che rinverdisca il senso proprio al teatro delle grandi civiltà passate. [...] Il palcoscenico riacquista così la sua funzione di luogo mistico nel quale prende corpo una “passio” collettiva, in cui vengono coinvolti attori e spettatori [...] non più divisi dal principio della quarta parete ma fusi in un tutto organico [...]»⁹

All'interno di questa concezione i progetti riguardanti il teatro, presenti nel programma della Colonia fin dal principio, sono molti e tra questi c'è anche l'idea di una scuola di teatro che cresca in rapporto al lavoro degli artisti, occupandosi di portare avanti l'aspetto della ricerca teatrale e di formare gli attori.

A causa della distanza fra le opinioni degli artisti, molti di questi progetti non furono realizzati, ma il teatro fu in ogni modo un elemento presente e importante, fin dalla cerimonia organizzata per la posa della prima pietra dell'Ernst-Ludwig-Haus, l'atelier centrale della Colonia.

In questa occasione l'intervento drammaturgico prevedeva che la declamazione di un attore interrompesse la sequenza della cerimonia, condotta da Olbrich e dal Granduca, inglobando così queste figure all'interno della rappresentazione. La finzione si inserisce dunque nella realtà, trasformandola in evento teatrale e riconfermando l'assunto di base della Colonia: inserire la dimensione artistica nella realtà quotidiana.

Anche nella cerimonia di inaugurazione dell'Esposizione del 1901 si verifica un simile attraversamento del confine tra realtà e rappresentazione, in questo caso con la rottura del diaframma che divide pubblico e attori. Infatti, dopo la simbolica uscita dell'arte nella realtà, attraverso l'uscita degli attori dall'Ernst-Ludwig-Haus, è il pubblico ad entrare nel territorio dell'arte (l'atelier) dopo aver attraversato lo spazio della rappresentazione (la scalinata).

Gli spettacoli teatrali punteggiano poi i mesi dell'esposizione con un programma di feste notturne, atti unici e serate musicali. Ma, come precedentemente accennato, in maniera più generale, è la strategia stessa dell'esposizione ad essere teatrale nel suo mettere in scena la vita:

Il teatro, scena e scenario, progetto specifico e strategia discorsiva, agisce anche come 'citazione': l'interieur è messinscena nella misura in cui si ritiene possibile utilizzare il teatro come estremo tentativo di governare l'essere, sfruttandone la qualità evocativa ed empatica, stabilendo un rapporto non casuale tra il vedere, le forme, l'uso. In questo modo, per vie differenti ma con percorsi omogenei, tra rimandi e citazioni, nel nome dello stile, si unificano i territori che l'Esposizione visita – arte, vita, festa, rito, mito – in una nuova opera d'arte, la cui totalità prodotta dall'unità del sentire, dalla cultura, stabilisce nuove contiguità pervasive tra arte e vita: il teatro ne organizza le trasgressioni.¹⁰

Dopo questo primo periodo di attività, lo scarso successo finanziario dell'iniziativa produrrà un parziale ricambio degli artisti della colonia, cosicché la gran parte delle attività saranno condotte da Olbrich e dal Granduca. In questa seconda fase, le ambizioni artistiche in qualche modo vengono ridimensionate in favore di un più efficiente e concreto collegamento tra i progetti degli artisti e le piccole ditte locali. Si produrranno dunque quel guadagno economico e quello sviluppo delle imprese artigianali della regione che erano fin dall'inizio gli scopi principali di tutta l'iniziativa. L'attività della Colonia degli artisti di Darmstadt si concluderà nel 1914, quando il controllo delle attività non era già più nelle mani di Olbrich, morto improvvisamente nel 1908.



Edificio del Bauhaus a Dessau, progettato da Walter Gropius. Ingresso principale e vista laterale dell'ala delle officine.

1.3 Il Deutscher Werkbund e il Bauhaus

L'esperienza del Bauhaus e del suo primo direttore Walter Gropius agli inizi del 1900, insieme a quella di altri architetti come Le Corbusier e Mies Van der Rohe, si inserisce nella stagione del Razionalismo architettonico. In contrasto con le tendenze dell'epoca (monumentalismo ed eclettismo, edifici nei quali domina l'aspetto della rappresentanza e che mescolano elementi di stili storici del passato) si propongono una ricerca della massima funzionalità, l'uso di materiali e procedure industriali e un forte impegno sociale: il tentativo di progettare per il ceto medio, cercando una soluzione al problema delle abitazioni che consenta a tutti di godere di condizioni di vita accettabili. Mantenendo queste caratteristiche di fondo, il Razionalismo assume poi diverse connotazioni nei vari paesi.

Oltre all'esperienza di William Morris e al clima generale del Razionalismo architettonico, un altro elemento importante per capire come si arriva alla fondazione del Bauhaus è la nascita del Deutscher Werkbund. Questa società, fondata nel 1907, raccoglieva architetti, artigiani e industriali uniti nel tentativo di sviluppare e mettere in pratica il nuovo concetto di disegno industriale nato in Inghilterra. Infatti, se già durante il secolo precedente erano comparse manifestazioni di un culto estetico della macchina, il passo decisivo e concreto verso una soluzione del rapporto estetica-funzionalità si compie soltanto in questa fase, agli inizi del 1900. All'interno del Werkbund alla metà degli anni '10 non c'è però ancora accordo su come questo rapporto vada risolto. In particolare a scontrarsi sono due posizioni: quella di Van de Velde secondo cui si devono garantire la libertà creativa e l'autonomia all'artista perché la sua individualità assicura la differenziazione dei prodotti e quella di Muthesius, per il quale la strada da seguire è quella della standardizzazione e della creazione di un sistema produttivo e distributivo efficiente.

Tra gli intellettuali del Werkbund un esponente importante è proprio Walter Gropius, il quale in questi anni mette a punto le idee che saranno la base della fondazione del Bauhaus. Egli cerca una mediazione tra le due posizioni sopra esposte seppur rimanendo più vicino a Van de Velde, cioè al tentativo di salvaguardare l'autonomia dell'arte all'interno del mondo



Herbert Bayer, copertina della rivista del Bauhaus, n. 1, 1928.

dei prodotti industriali di massa.

Walter Gropius, allievo di Peter Behrens già distintosi come architetto sulla nuova via del Razionalismo, era stato consultato in merito alla riforma dell'insegnamento delle accademie artistiche della Sassonia. Spiegando le sue proposte Gropius riassume bene la questione e scrive:

[...] oggi solo una minima parte delle merci mondiali viene prodotta senza l'aiuto delle macchine [...]. Alla minaccia di scadimento, che è la logica conseguenza di questo processo, l'artista, cui competono i problemi della forma e dei suoi ulteriori sviluppi nel mondo, può opporsi solo ponendosi con intelligenza di fronte al mezzo più potente della moderna figurazione, alla macchina di ogni tipo [...] e costringendolo al suo servizio [...]. Questo esatto modo di vedere condurrà necessariamente a una stretta comunità di lavoro tra il commerciante e il tecnico da un lato e l'artista dall'altro. Nel campo del commercio e dell'industria accanto alla domanda della perfezione tecnica ed economica che si è avuta finora, è sorto senza dubbio anche un desiderio di bellezza nella forma esteriore. [...] L'oggetto, ormai ottimo sotto tutti gli aspetti dal punto di vista tecnico, dev'essere compenetrato dall'idea spirituale, dalla forma, per potersi assicurare una preferenza rispetto alla massa di prodotti simili. L'artigianato non ha naturalmente mai perduto il contatto con l'arte; [...] l'industria si trova oggi di fronte al compito di occuparsi seriamente delle questioni artistiche. Il produttore di una merce deve perciò preoccuparsi di dare ai suoi prodotti [...] le preziose qualità del prodotto artigianale.

Copertine di alcuni volumi della collana "Libri del Bauhaus".
La copertina del volume numero 4 è stata progettata da Oskar Schlemmer, quelle dei numeri 5 e 13, da Laszlo Moholy-Nagy.



l'industria, fino ad arrivare all'opinione pubblica che vede il Bauhaus in maniera sospetta, temendo che al suo interno si sviluppino tendenze anarchiche.

[...] anche se la cerchia degli amici e dei sostenitori cresceva continuamente, anche se era possibile annunciare successi pratici molto suggestivi, non ci si poteva aspettare che il vasto pubblico manifestasse entusiasmo per una attività culturale di avanguardia di cui non era in grado di capire la portata, o che il contribuente provasse simpatia per un istituto evidentemente dispendioso [...].¹²

Altro fattore di grande importanza nel determinare il destino del Bauhaus, nel bene e nel male, fu la politica, in primo luogo perché, in quanto Istituto dipendente dallo stato e dai suoi finanziamenti, il sostegno delle amministrazioni era fondamentale per poter portare avanti le attività.

Sia l'appoggio che l'ostilità delle autorità, mascherati dietro ragioni economiche, avevano quasi sempre motivazioni ideologiche, nonostante Gropius si fosse impegnato fin dall'inizio per mantenere una posizione di neutralità politica del Bauhaus. Posizione che, col passare del tempo si dimostrò insostenibile e che indusse lo sviluppo di idee radicali, da un lato nella maturazione di una coscienza politica negli studenti e dall'altro all'interno del corpo docente, aperto durante gli anni ad accogliere nuove istanze e dunque caratterizzato da una forte eterogeneità di pensiero.

Inoltre, resta il fatto che l'architetto che affronta problemi sociali come quello delle abitazioni e della pianificazione territoriale assume quasi sempre anche un ruolo politico.

Del resto è quello che abbiamo già visto nel caso di Morris: chi si impegna sul tema del rapporto arte-società cerca di rendere concreta una determinata visione della società stessa e, dunque, un progetto quasi sempre anche politico.

Sempre Argan riguardo al Bauhaus ci dice:

Oltre che scuola democratica, era scuola di democrazia: il concetto era che una società democratica (cioè funzionale, e non gerarchica) sia una società che si autodetermina, cioè si forma e sviluppa da sé, organizza ed orienta il proprio progresso. Progresso è educazione, strumento dell'educazione è la scuola; dunque la scuola è il seme della società democratica.¹³

[...] L'artista possiede infatti la capacità di insufflare l'anima nel prodotto inerte della macchina [...]. La sua collaborazione non è un lusso né qualche cosa che si aggiunga per compiacenza, ma deve diventare una componente indispensabile dell'industria moderna. [...] Al vecchio, riprovevole metodo di sovrapporre tardivamente a forme già esistenti di prodotti artigianali e industriali una decorazione estranea, si sostituisce la dottrina della figurazione organica... Una forma definita con una precisione priva di casualità, chiari contrasti e unità di forma e colore diventeranno, corrispondentemente all'energia e all'economia della vita moderna, gli strumenti estetici del moderno cultore dell'arte applicata.¹¹

Dopo la guerra le idee di Gropius di creare una collaborazione tra artisti e industria vengono accolte e nel 1919 egli assume la carica di direttore del Bauhaus, un nuovo Istituto nato dall'unione dell'Accademia di Belle Arti con la Scuola di arti e mestieri, nella città di Weimar.

Le attività del Bauhaus proseguiranno fino al 1933, attraversando una serie di fasi segnate da importanti cambiamenti, prima con il trasferimento nella città di Dessau nel 1925, poi con l'abbandono del ruolo di direttore da parte di Gropius e infine con il nuovo trasferimento nella città di Berlino per l'ultimo anno di attività.

All'interno di questo itinerario, le difficoltà che l'Istituto si trovò ad affrontare furono molte, cominciando con le rivalità dei vecchi insegnanti delle due scuole fuse all'interno del Bauhaus che si aspettavano una gestione più conservatrice da parte di Gropius, passando per l'ostilità delle corporazioni artigiane che si sentirono minacciate da un'iniziativa rivolta verso



Tornando dunque all'influenza del potere politico sul Bauhaus, nel suo caso pesarono da un lato le critiche della destra nazionalista che, una volta salita al potere chiuderà definitivamente l'Istituto, spaventata dalla portata rivoluzionaria della sua ricerca e preferendo invece le correnti artistiche che celebravano i valori patriottici.

Dall'altro lato, pesò il contrastato rapporto con la socialdemocrazia al potere che, seppure partiva da una base ideologica affine al programma del Bauhaus, era salita al governo senza modificare davvero i rapporti di classe vigenti nel regime precedente, di tipo autoritario e militarista. Proprio contro le posizioni arretrate della Germania imperialista e le speculazioni che dominavano il panorama dell'epoca si indirizzava l'idea di rinnovamento sostenuta da Gropius il quale aveva in mente di formare la figura di un tecnico neutrale, che mediasse tra capitalismo e rivoluzione.

Immaginando un tecnico con funzione organizzativa, capace di coordinare vari problemi e operare all'interno del sistema capitalistico per correggerne gli aspetti negativi, il Bauhaus assume le contraddizioni di questo stesso sistema; di qui il conflitto con la struttura sociale. La fonte dei problemi risiedeva principalmente nell'ambiguità della collocazione del Bauhaus rispetto alle contraddizioni politiche ed economiche della Germania dell'epoca e nella mancanza di una precisa consapevolezza storica. Il carattere sperimentale dell'Istituto, del resto, risiedeva proprio nel suo radicale atteggiamento antistorico, un culto del presente che produsse la scelta di non insegnare la storia e di considerare le regole del presente come una norma; proprio questo carattere rende impossibile considerare il fenomeno del Bauhaus come qualcosa di universale.

Anche sul piano degli intenti programmatici dell'Istituto ci furono contrasti, in questo caso interni al Bauhaus stesso che portarono ad avvicendamenti nel corpo insegnante e ad alcuni importanti cambiamenti di rotta durante gli anni.

Le basi su cui nasce il Bauhaus, presenti nel programma presentato da Gropius nel 1919, sono l'idea del primato dell'architettura, vista come sintesi di tutte le arti e la necessità di recuperare le attività artigianali. Questi concetti rientrano in un'idea di progettazione a tutto tondo dello spazio attorno all'uomo, partendo dagli utensili



fino ad arrivare alle abitazioni, nella quale si cerca di conciliare i criteri estetici con quelli funzionali:

Una veduta d'insieme dell'edificio del Bauhaus di Dessau, progettato da Gropius.

Nella convinzione che tutto ciò che fa parte dell'arredamento e dell'utenileria domestica abbia una relazione razionale con l'insieme, il Bauhaus si propone di determinare, attraverso un lavoro sistematico di ricerca, teorico e pratico, nei campi formale, tecnico ed economico, la forma di ogni oggetto sulla base delle sue funzioni e del suo condizionamento naturali.¹⁴

Il legame con l'artigianato sarà in particolare molto stretto soprattutto nella fase del Bauhaus di Weimar: qui gli insegnanti vengono chiamati "maestri della forma" e dopo un corso generale, gli studenti accedono ad un periodo di tirocinio in una delle officine dell'Istituto, dirette da alcuni maestri artigiani. Molto forte è anche il legame con l'arte come ricerca pura: ad insegnare nel corso generale ci sono infatti alcuni dei migliori artisti d'Europa:

[...] Gropius non crede all'universalità dell'arte, ma convoca intorno a sé, nella Bauhaus di Weimar, gli artisti più avanzati (Kandinsky, Klee, Albers, Moholy-Nagy, Feininger, Itten), ottiene la loro collaborazione, li persuade che il luogo dell'artista è la scuola, il suo compito sociale l'insegnamento.¹⁵

Contrasti tra le varie posizioni degli insegnanti si verificarono fin dall'inizio e furono spesso risolti da Gropius grazie alla sua capacità di persuasione che gli permetteva di imporsi all'interno del consiglio nel quale le decisioni venivano però prese democraticamente.

In particolare il primo forte punto di scontro riguarderà il tipo di approccio da tenere nell'insegnamento, più orientato verso la ricerca artistica pura o verso l'attività pratica, concreta.

Proprio questo era un problema centrale dal momento che Gropius aveva in mente



Edificio del Bauhaus a Dessau, progettato da Walter Gropius. Il palazzetto degli studi-alloggi e la bassa costruzione di collegamento con l'ala delle officine.

di gestire il Bauhaus affiancando all'attività didattica una collaborazione con le realtà industriali che fruttasse economicamente e permettesse anche di rimanere ancorati alla realtà al di fuori dell'Istituto:

Se il Bauhaus perdesse il contatto col lavoro e coi metodi di lavoro del mondo esterno, potrebbe diventare un'isola di eccentrici. La sua responsabilità consiste nell'educare uomini in grado di riconoscere chiaramente, nei suoi caratteri fondamentali, il mondo in cui vivono, e di creare, dall'unione delle loro conoscenze e delle loro fantasie, forme tipiche, che rappresentino simbolicamente il loro mondo. Si giunga in tal modo all'unione dell'attività creativa del singolo col vasto lavoro pratico del mondo!¹⁶

Gropius sosteneva questo nonostante fosse netta la consapevolezza che il lavoro portato avanti all'interno del Bauhaus era una sperimentazione d'avanguardia che soltanto con il tempo avrebbe potuto dare i suoi frutti e applicarsi alla realtà. Rimaneva infatti il difficile problema di colmare il divario con il mondo dell'industria e dell'artigianato, un problema che nemmeno Gropius sapeva davvero come risolvere.

Ciononostante, nei primi anni le officine avevano in effetti iniziato a produrre con buoni risultati, creando dei prodotti che mostravano anche alcune caratteristiche in comune, identificabili come una generale tendenza a privilegiare gli aspetti formali. C'era però un grosso rischio in un tentativo del genere, perché si trattava di combinare due logiche del tutto differenti, quella della conoscenza e quella del profitto.

La conferma venne dal fatto che, quando inevitabilmente le officine che facevano guadagnare meno persero di importanza, gli insegnanti che rappresentavano il versante della ricerca artistica pura si sentirono minacciati e messi in secondo piano in quanto non produttivi.

Il progetto di collaborazione con le realtà produttive industriali a Weimar non riesce però a trovare il successo che Gropius sperava, perché non si era ancora sviluppata nell'industria la consapevolezza delle

possibilità che il lavoro di progettazione dell'Istituto avrebbe potuto aprire.

La conciliazione dei due aspetti, teorico e pratico resta comunque uno dei nodi centrali che il Bauhaus cerca di affrontare nell'approccio alla didattica, in relazione alla figura professionale che si intende creare:

[...] il Bauhaus formerà un nuovo tipo, finora inesistente, di collaboratori per l'industria e l'artigianato; questi uomini padroneggeranno in ugual misura gli aspetti tecnici e quelli formali della produzione.¹⁷

Nel 1925 il Bauhaus di Weimar, come abbiamo già accennato, viene sciolto ma la città di Dessau, tra altre città tedesche, offre a Gropius la possibilità di continuare il lavoro iniziato, seppure tra le discussioni continue dell'amministrazione comunale. La scelta di questa città si rivela strategica in quanto centro dinamico ma non troppo grande, con un'amministrazione socialista ma soprattutto guidata da un sindaco liberale che sosterrà il Bauhaus in tutti i momenti di difficoltà.

A Dessau Gropius ha anche l'occasione di progettare e costruire una sede appositamente pensata per la scuola, che diverrà la materializzazione delle sue idee e continuo motivo di attrazione per gli architetti di tutto il mondo.

In questa fase l'impostazione del Bauhaus cambia, diventa leggermente più accademica: i maestri artigiani vengono eliminati e gli insegnanti vengono chiamati "professori".

Non tutto il corpo docente si trasferisce a Dessau, mentre entrano a far parte della nuova formazione alcuni giovani formati nel Bauhaus stesso e dunque preparati sia a livello pratico che teorico.

È in questa fase che si stabilisce un rapporto più stretto tra l'Istituto e l'industria, alla quale le officine forniscono un numero sempre maggiore di prototipi per la produzione.

Nel 1927 viene fondata anche la sezione di architettura, mancata finora proprio perché, in quanto considerata forma unificante di tutte le espressioni artistiche, il suo studio era visto da Gropius come una conquista da raggiungere dopo un apprendistato e un percorso di ricerca preliminare.

Questa sezione partecipò alla progettazione dell'agglomerato sperimentale di Dessau-Tö, nel quale venivano messi alla prova i metodi di produzione industriale, mettendo mano concretamente al pressante

problema delle abitazioni per il ceto medio e popolare.

Soluzioni di validità universale del problema delle abitazioni, realmente conformi alle esigenze del nostro tempo, non hanno potuto ancora sorgere, poiché il problema della costruzione edilizia non è stato ancora affrontato in modo unitario in tutti i suoi aspetti sociologici, economici, tecnici e formali e perciò non è stato ancora risolto sistematicamente nella sua totalità. [...] La casa d'abitazione è un organismo tecnico-industriale, la cui unità risulta organicamente dalla composizione di molte funzioni singole.¹⁸

Anche a Dessau tornò ad imporsi la contraddizione tra una linea di pensiero che privilegiava i problemi artistico-formali e quella socialista e fortemente politicizzata del nuovo arrivato Hannes Meyer, chiamato a dirigere la neonata sezione di architettura. Gropius, che non aveva mai potuto smettere di occuparsi delle polemiche attorno alla scuola, decise infine nel 1928 di andarsene lasciando la direzione a Meyer. In questa fase, che durò all'incirca due anni, raccogliendo i frutti del lavoro fatto negli anni precedenti, i prodotti del Bauhaus riuscirono a riscuotere fama e successo. Gli interventi di Meyer migliorarono l'attività produttiva delle officine e sistematizzarono l'insegnamento dell'architettura, introducendo un approccio più metodologico:

[...] il lavoro propriamente artistico fu preceduto e integrato da uno studio preciso della situazione ambientale, di cui si doveva tener conto nella progettazione e negli abbozzi, del presumibile bisogno di spazio e degli eventuali fattori di disturbo.¹⁹

A causa della disomogeneità dei pareri e della mancanza di coordinazione, nel 1930 la direzione passò da Hannes Meyer a Mier van der Rohe che trasformò il Bauhaus sempre più in un'accademia di architettura. Nel 1932 i nazionalsocialisti decisero lo scioglimento dell'Istituto che il direttore riuscì a trasferire a Berlino, in una fabbrica di telefoni abbandonata. Solo l'anno successivo però, dopo la salita al potere di Hitler, questa sede venne occupata e perquisita dalla polizia e il Bauhaus, accusato di promuovere attività comuniste, venne definitivamente chiuso.

Con la fine del Bauhaus i suoi insegnanti e allievi si sparsero per il mondo portando la loro influenza sia nel lavoro pratico che nelle scuole.



A sinistra, veduta d'insieme degli edifici progettati da Max Bill a Ulm, come sede della HfG. Sotto, alcuni dettagli.

1.4 La Scuola di Ulm

Un altro caso storico molto importante da esaminare all'interno di questa panoramica è quello della Hochschule für Gestaltung, la Scuola Superiore per la Progettazione, ufficialmente inaugurata nel 1955 nella città tedesca di Ulm.

Questo Istituto nacque ad opera della Fondazione Hans e Sophie Scholl, intitolata ai due fratelli membri del gruppo di resistenza La Rosa Bianca, giustiziati dai nazisti nel 1943. Rettore della fondazione era Inge Scholl, sorella di Hans e Sophie, la quale diede vita ad un'università popolare, coltivando l'idea di creare successivamente un istituto superiore per una educazione civica e democratica.

Per capire le ragioni di questa iniziativa dobbiamo considerarla nel contesto della Germania del dopoguerra, in cui erano molti i tentativi di democratizzare il paese: nascevano infatti riviste e varie forme di organizzazioni, tutte accomunate dal perseguimento di ideali di libertà e democrazia.

A promuovere questa attività dopo il 1945 c'erano alcuni di quelli che erano emigrati durante il nazismo:

Molti ritornarono, titubanti, ma anche con la speranza di poter ricostruire una nuova Germania democratica. Insieme con i pochi rimasti che non si erano lasciati corrompere dal Terzo Reich, cercarono non già di "ricostruire", bensì di costruire ex novo, entrarono negli enti radiofonici e nei giornali, fondarono riviste e istituzioni culturali. Inge Scholl e Hans Werner Richter, [...] e con loro molti altri. Oggi siamo stupiti e impressionati dalla fiducia che allora si nutriva nelle possibilità che la società avrebbe offerto e dall'entusiasmo con cui si progettava di democratizzare la Germania; di democratizzarla dall'alto, dunque una sorta di educazione illuminata. [...] Si credeva nella potenzialità di un "adesso", sembrava a portata di mano, una sorta di catarsi dell'intera società.²⁰

In seguito ai contatti che Inge Scholl ebbe con personalità come Otl Aicher, Max Bill e altri ex esponenti del Bauhaus, l'idea



A destra, due manifesti progettati da studenti della Scuola di Ulm. Sotto, alcune grafiche televisive.



iniziale si trasformò in quella di creare una scuola per la progettazione: la Hochschule für Gestaltung, comunemente indicata come Scuola di Ulm.

La HfG dunque, all'interno del clima appena descritto, si proponeva di affrontare il problema di costruire una nuova cultura e quindi una nuova società in modo molto concreto, cioè affrontando «i problemi della progettazione della società industriale futura.»²¹

Questa dicitura si riferisce ad un campo estremamente vasto, che va da «gli oggetti destinati all'uso quotidiano, tecnico-produttivo, tecnico-amministrativo e scientifico e all'ambito dell'edilizia, dall'altro i portatori, visivi e linguistici, dell'informazione, quelli che vengono diffusi dai moderni mass-media.»²² Ciò è perfettamente rappresentato dall'ordinamento dell'Istituto, le cui sezioni vanno dal design del prodotto, all'edilizia, passando per la comunicazione visiva e l'informazione, con il successivo sviluppo di una sezione dedicata a cinema e televisione.

Caratteristica distintiva dell'Istituto fin dall'inizio, oltre alla posizione nettamente antifascista dei suoi fondatori, è una forte volontà di indipendenza. La HfG, proprio in quanto sostenuta non dallo stato ma da una fondazione privata, si propose di condurre percorsi di ricerca con un atteggiamento sperimentale e di aperta critica sociale.

Un altro fattore molto importante della HfG era l'internazionalità: infatti non solo la metà degli studenti ma anche la metà dei docenti provenivano da paesi diversi dalla Germania.

Inoltre moltissimi di questi insegnanti erano assunti a contratto e ciò comportava un'atmosfera di grande vivacità culturale che ebbe come risvolto la costante presenza di contraddizioni e conflitti interni alla gestione dell'Istituto. Questo fece sì che, pur nel ristretto numero di anni di attività dell'HfG, vari punti di vista si siano avvicinati alla sua guida, permettendoci a posteriori di distinguere una serie di fasi diverse, di cui in questa sede prenderemo

in esame gli snodi principali. Attraverso queste fasi si modificano i parametri della ricerca di una nuova identità per il designer, all'interno della società industriale e di uno stile di vita che possa inserirsi in questo mondo industrializzato.

La prima forte contraddizione derivava dal rapporto con l'eredità che questa scuola portava con sé.

Avendo infatti tra i suoi fondatori in gran parte personalità provenienti dall'esperienza del Bauhaus, la HfG in un primo momento venne pensata proprio come un nuovo Bauhaus, almeno in attesa dell'elaborazione di un nuovo modello di riferimento.

Il suo primo rettore fu proprio un ex-allievo del Bauhaus, Max Bill, che si occupò anche di progettare gli edifici dell'Istituto; da lui derivarono «l'impostazione razionalistica nel processo progettuale»²³ e l'assetto dei corsi, che definì assieme ad ex-insegnanti del Bauhaus.

Il tentativo fu però fin dall'inizio, anche da parte sua, quello di superare questa tradizione, chiamando e accogliendo a Ulm personalità di varie provenienze che portavano nuove idee; un tentativo ambizioso e rischioso che portò infine Bill a lasciare la HfG quando la gestione dell'Istituto imboccò una nuova direzione.

La filosofia di Max Bill era quella riassunta da una sua frase spesso citata: lui si proponeva di «contribuire, dal cucchiaino alla città, all'edificazione di una nuova cultura»²⁴.

Intervistato nel 1986 a proposito della Scuola di Ulm, tra le altre cose Bill dice:

[...] gli oggetti di uso quotidiano rappresentano una gran parte della nostra cultura, oggi consideriamo gli oggetti comuni usati in passato come beni culturali di quelle epoche – e si tratti pure delle cose più semplici, come ad esempio i più semplici strumenti, noi oggi li consideriamo come opere meravigliose di una antica cultura. E così, fondando la Hochschule, ci ponemmo la questione se qualcosa che avessimo inventato oggi sarebbe stata degna dei musei futuri. Quest'idea, che in qualche modo si colloca sullo sfondo della fondazione della Hochschule, già significava che noi intendevamo fondare una cultura dell'epoca industriale e crearne delle componenti.²⁵

La sua visione, pur comprendendo idee come la responsabilità sociale del designer, resta ferma all'idea di un primato assoluto dell'arte, come testimonia il riferimento ai musei del futuro.

Non a caso, nel progettare gli edifici per la scuola, Bill aveva incluso anche atelier per artisti e laboratori, segno che per lui le categorie del Bauhaus valevano ancora come riferimenti validi e della sua intenzione di includere tra le materie anche pittura e scultura.

Per gli uomini che fondarono Ulm però, l'idea di attenersi ad una visione artistica, di portare avanti una ricerca principalmente estetica, significa ignorare i problemi del loro tempo che si ponevano loro come uomini del dopoguerra.

Almeno coloro che succedettero a Max Bill alla guida della Scuola di Ulm, sentivano il bisogno di una cultura che affrontasse l'attualità perché una ricerca estetica fine a se stessa non poteva avere senso in quel momento e in quel contesto.

Inoltre, applicare la creatività solo nel campo dell'estetica pura senza rivolgersi alle cose quotidiane significava in qualche modo affermare una superiorità dei valori spirituali rispetto a quelli materiali e non occuparsi degli aspetti della vita concreta. Non solo: assegnare un'importanza primaria all'arte rispetto ad altri fattori all'interno del processo progettuale, significava produrre arte applicata invece che design, cioè applicare uno stile, un'estetica alle cose invece che far nascere le forme da precisi vincoli materiali.

Allo stesso tempo, pur rifiutando l'idea della preminenza dell'arte, a Ulm si cerca una conciliazione tra ricerca estetica e progettazione razionale: le categorie estetiche sono importanti e vanno indagate e sperimentate «non però come fini a se stesse e meno che mai come disciplina sovraordinata, sovrachiantante e spirituale, bensì come una sorta di grammatica, di sintassi del progettare.»²⁶

Una conferma di queste idee la troviamo anche nel fatto che la sezione che si occupa di immagini porta il nome di Comunicazione Visiva: già questa dicitura contiene l'idea di utilizzare le immagini come strumenti per raggiungere degli obiettivi concreti, non certo per esprimere una qualche verità superiore.

... Nel campo della progettazione grafica si è venuto delineando un analogo sviluppo che riguarda una nuova collocazione della disciplina. Il tradizionale ambito di intervento, vale a dire manifesti, copertine dei libri, mostre, è stato ampliato e sono stati eliminati, per la scelta dei temi progettuali, i criteri di tipo artistico.²⁷



Immagine coordinata della Lufthansa, progettata alla HfG.

Il designer deve occuparsi delle esigenze della società contemporanea, anche in fatto di immagini e allora si parla già di progettazione di codici visivi, segnali stradali, sistemi di segni per impianti elettronici o congegni di vario tipo.

La maturazione di queste idee, che spingevano sempre più in direzione di un approccio scientifico a scapito dell'aspetto artigianale/artistico, portarono Tomás Maldonado a sostituire Max Bill; nelle parole del discorso inaugurale dell'anno accademico 1957/'58 Maldonado esprime la sua posizione nei confronti della tradizione del Bauhaus, principio ispiratore della fondazione della HfG:

...Il tentativo di proseguire il Bauhaus alla lettera equivarrebbe a uno sforzo di mera restaurazione. I migliori tra coloro che appartennero al Bauhaus concorderanno sicuramente nel riconoscere che una prosecuzione del Bauhaus implica oggi l'essere in un certo senso contro il Bauhaus. Noi assumiamo solo il suo atteggiamento progressista, anticonvenzionale, l'aspirazione a dare un contributo alla società nella rispettiva situazione storica. In questo senso, e solo in questo senso, noi seguiamo il lavoro del Bauhaus...²⁸

In un altro discorso, tenuto da Maldonado alla HfG nel 1957, vediamo come le concezioni universali di Bill stiano lasciando il posto a più modeste ipotesi di lavoro; ci si sposta cioè su un piano più concreto, scientifico e razionale, meno rivolto ad una dimensione ideale e spirituale, artistica.

[...] l'aspirazione a risolvere l'intera esperienza umana nell'ambito del design inteso come una teoria dell'essere è un'aspirazione vana. Dal cucchiaino da caffè alla città: siamo d'accordo, ma senza farci irretire in una visione troppo uniforme della realtà. Non esiste il cucchiaino da caffè definitivo, perfetto, così come non esiste la città perfetta, definitiva. Quel che ci può essere realmente sono delle approssimazioni al migliore dei cucchiaini



A destra, due manifesti per la IBM; sotto, campagna pubblicitaria per la Herman Miller Collection, tutti progettati a Ulm. Sotto ancora, vasellame impilabile per alberghi, progettato alla HfG da Hans Roericht nel 1959 come saggio di diploma.



ciò deve prendere in considerazione molti altri aspetti, quegli aspetti che sono propri, per l'appunto, della terra di nessuno di cui si diceva.³¹

Questa lunga citazione ci permette di mostrare molto chiaramente come la concezione complessiva del progettista elaborata presso la Scuola di Ulm preannunci già quella che troveremo, pochi anni più tardi, nelle idee di Bruno Munari; il salto, dall'arte applicata al design, insomma, è già stato compiuto, proprio grazie alla HfG.

Tra la fine degli anni '50 e l'inizio dei '60 alla HfG vengono affidati anche alcuni grandi progetti da parte dell'industria, come quello della metropolitana di Amburgo. Nel frattempo viene posto sempre più l'accento sull'approccio metodologico della progettazione, fino a portarlo all'estremo. Proprio gli approfondimenti scientifici³² diventano una parte importante dell'attività, in quanto tesi a dare delle solide basi al processo progettuale: è in questo periodo che Bruce Archer formula la sua metodica progettuale, messa in pratica alla HfG.

[...] va ricordata la nostra sconfinata curiosità, in quegli anni, di fronte a tutto quanto era nuovo o sembrava esserlo. Una curiosità febbrile, avida, che privilegiava soprattutto alcune discipline allora in fase emergente: la cibernetica, la teoria dell'informazione, la teoria dei sistemi, la semiotica, l'ergonomia. [...] L'elemento trainante della nostra curiosità, dei nostri studi e del nostro travaglio teorico era costituito dalla nostra volontà di fornire una solida base metodologica al lavoro progettuale.³³

Un tentativo definito da Maldonado come ambizioso e prematuro ma che, ciononostante, ha prodotto alcune intuizioni rivelatesi lungimiranti negli anni successivi. Un esempio di idea che ha avuto fortuna nel settore dei mobili è stata quella concepita da Hans Gugelot di scomporre sistemi complessi in parti più semplici da produrre, arrivando a progettare per composizione di elementi modulari.

Il presupposto degli uomini di Ulm, condiviso da tutti era che «l'industria è cultura e che esiste la possibilità (e anche la necessità) di una cultura industriale.»³⁴ Quindi non più l'idea di applicare dall'esterno l'arte per migliorare i prodotti industriali, bensì un tentativo di sviluppare le possibilità di miglioramento dall'interno dell'industria stessa.

da caffè possibili e delle approssimazioni alla migliore delle città pensabili in una determinata cultura e in un determinato assetto sociale.²⁹

Inizia dunque per la Scuola di Ulm una fase dominata dall'approccio scientifico e tecnologico, durante la quale cambia la stessa idea di designer, della figura professionale che si va formando:

[...] poichè ora si volevano affrontare cose più complesse che non sedie e lampade, all'interno del processo industriale ed estetico il designer non poteva più intendere se stesso come un artista superiore a questo stesso processo, ma doveva perseguire il lavoro d'équipe con scienziati, laboratori di ricerca, commercianti e tecnici per realizzare la sua visione di una progettazione sociale dell'ambiente.³⁰

Non solo c'è un'idea di lavoro di gruppo e stretto legame con la realtà produttiva, ma si profila già per il progettista un ruolo di coordinamento, in quanto egli è colui che integra i molti aspetti di un progetto, cioè tutti i vari vincoli per le quali è necessario trovare una soluzione ottimale.

... Sicuramente tutti questi compiti sono al tempo stesso compiti dell'ingegnere o dell'architetto o dello scienziato. Ma il designer non è in concorrenza con tutti questi specialisti, al contrario: egli integra la loro attività, non solo, ma va predisponendo, piuttosto, una sorta di importante terra di nessuno tra tutti questi settori specialistici. Egli prende le mosse dalla determinazione delle funzioni che l'oggetto da progettare deve soddisfare e il suo progetto va ottimizzato sotto svariate angolature; il suo punto di partenza è la pianificazione dell'intera struttura e del suo complicato intrecciarsi con l'ambiente circostante. [...]

Mentre il punto di partenza dell'ingegnere consiste nello sforzo di una risposta tecnologica alle richieste funzionali e quello dell'artista consiste nella sola tensione verso un enunciato estetico, il designer oltre a tutto



Questa apertura verso l'industria vista come una manifestazione culturale non implicava però un approccio acritico e assertivo. Anzi, erano precisamente i fenomeni di insufficienza funzionale, estetica e sociale propri della produzione industriale a promuovere la reattività della HfG e il suo tentativo di contribuire a eliminarli.³⁵

A questa impostazione, in gran parte positivista, fanno da contraltare le idee che Adorno va in quegli anni sviluppando all'interno della Scuola di Francoforte e che porteranno successivamente Maldonado, come vedremo più oltre, a «esaminare il rapporto cultura industriale-industria culturale e a indagare criticamente il ruolo del "design" fra queste due realtà.»³⁶ Ma da dove nasceva questa preminenza riservata alla scienza e alla razionalità?

Il predominio del razionale a Ulm ha varie origini: in primo luogo noi tutti ricordavamo il fascismo come il tentativo di privare gli uomini della loro "ratio", scientemente asservendoli mediante l'uso di simboli e facendo leva sull'irrazionalità.

Noi, al contrario, credevamo nella possibilità di "fare" il mondo, credevamo nella ragione e nella necessità di riallacciarsi alla tradizione degli illuministi. [...] Tutta l'impostazione di Ulm è "illuminista", proprio per quel tentativo di operare un collegamento organico tra società e cultura, da una parte, e tra scienza e tecnologia dall'altra. [...] La preferenza accordata al razionale ci fece naturalmente prediligere il pensiero matematico, anche nella progettazione. In ciò fummo sicuramente influenzati da Max Bill e dal suo saggio: *Die mathematische Denkweise der Kunst in unserem Jahrhundert*. [...]

La storia non consiste però in un solo dualismo tra razionalità, da una parte, e irrazionalità, o emozioni, dall'altra; i punti di contatto tra questi poli sono molti e contraddittori. Ma a Ulm noi lo negavamo, come dimostra il nostro ostinato perseguire la sistematizzazione. [...]

Noi operavamo innanzi tutto là dove la ragione può spaziare indisturbata. Ciò motiva anche il fatto che Ulm non si è impegnata nel design di prodotti "di moda" e per l'arredamento [...].³⁷

Mentre si cercava di ricomporre le fratture createsi all'interno della HfG per divergenze di opinioni sull'assetto da dare all'Istituto, le difficoltà finanziarie cominciarono a pesare fortemente sulle sue vicende. La HfG, ormai da tempo passata a dipendere dai finanziamenti pubblici, chiuse i battenti nel 1968, quando ormai non era più possibile trovare un'alternativa

all'ipotesi di rinunciare del tutto alla propria indipendenza diventando soltanto un Istituto di istruzione superiore controllato dallo stato come tutti gli altri.

Dopo la sua chiusura la Scuola di Ulm non è stata dimenticata, anzi: i suoi studenti e docenti hanno portato la sua filosofia in tutto il mondo, influenzando molti campi della cultura e ispirando gli ordinamenti di altre scuole di design.



1.5 Bruno Munari

Bruno Munari.

L'opera di Bruno Munari ha attraversato quasi per intero il '900, spaziando con disinvoltura tra molti campi differenti. Questo è uno dei motivi che hanno reso per molti anni difficile ai critici commentare la sua opera complessivamente.

Bruno Munari nasce nel 1907 a Milano ma trascorre la sua infanzia a Badia Polesine, influenzato dal fascino della natura e del mondo contadino, mostrando fin da subito una grande curiosità di sperimentatore.

Trasferitosi a Milano appena ventenne, verrà qui in contatto con il Secondo Futurismo: è in particolare con le idee di personaggi come Balla, Depero e Prampolini, i quali già in un manifesto pubblicato nel 1915 parlavano di uso di materiali poveri, congegni meccanici e cinetismo, che Munari si trova in sintonia. Munari inizia la sua attività di artista e partecipa a diverse mostre futuriste, portando però sempre avanti parallelamente un lavoro retribuito nel campo grafico, pubblicitario o editoriale e rendendosi così indipendente dalla preoccupazione di soddisfare il mercato dell'arte con le sue opere.

Negli anni '30 Munari mostra soprattutto grande curiosità nella sperimentazione di tecniche diverse, senza che ci sia nessuno stile in particolare a condizionarlo.

Oltre ai già citati protagonisti del Secondo Futurismo, altre personalità dell'avanguardia europea influenzano

Munari negli anni precedenti la Seconda guerra mondiale.

Munari conosce infatti sia le esperienze astrattiste che il Bauhaus, i cui insegnanti sono dei punti di riferimento per le sue ricerche: Herbert Bayer nel campo della grafica, Albers per le proprietà dei materiali e il loro uso, Moholy-Nagy, per il problema della luce e del movimento.

In generale con questi insegnanti del Bauhaus, compreso Paul Klee, Munari condivide l'idea dell'importanza dell'attività didattica, di provvedere ad un'educazione visuale del pubblico.

Un'altra figura legata al Bauhaus e successivamente anche alla Scuola di Ulm, con cui Munari ha degli elementi in comune è poi Max Bill: entrambi portano avanti una ricerca sul rapporto forma-funzione, rifiutano lo styling, cioè l'applicazione di uno stile estetico predefinito e sostengono il Good design, gli oggetti ben progettati.

Un'altra influenza importante è quella del Neoplasticismo, in particolare di Piet Mondrian che affascina Munari per la componente ritmica dei suoi quadri, l'equilibrio dinamico ottenuto con elementi formali che non esprimono altro se non se stessi.

Inoltre, così come per Mondrian l'arte deve riconciliare le disarmonie del rapporto tra l'uomo e l'ambiente, laddove una educazione visiva errata è il riflesso di un degrado morale, così anche Munari persegue l'obiettivo di far agire l'arte sulla società, però attraverso la progettazione. Per riassumere il rapporto di Munari con le avanguardie possiamo dunque dire che, pur prendendo parte ad importanti movimenti dell'arte contemporanea «Munari sia sopravvissuto a tutti i movimenti e periodi artistici ai quali ha partecipato, perché ne ha filtrato le motivazioni più valide, con una costante riduzione (operata attraverso l'ironia) di assunti teorici che pone l'accento sull'operatività quotidiana, liberata da aspettative messianiche di rinnovamento totale ma anche dal ripiegamento nell'individualità vista come monodimensionalità.»³⁸

Tanchis descrive poi bene, in un'unica frase, la sintesi di elementi delle avanguardie compiuta da Munari: «una ricostruzione futurista dell'universo passata attraverso una leggerissima ironia dadaista e piegata in senso progettuale dalla meditazione sull'esperienza del Bauhaus.»³⁹



Nel primo dopoguerra Munari sarà tra i fondatori del Movimento di Arte Concreta, nato anche grazie all'influenza di artisti stranieri come Max Bill venuti in Italia proprio per organizzare una rassegna di questo tipo di arte. Il termine "concreto" è una precisazione dell'Astrattismo, un termine che polemicamente indicava la concretezza dei mezzi visivi dell'arte astratta (colore, luce, linee...). C'è in questo movimento un'idea precisa di come gli artisti debbano usare i mezzi del proprio tempo, assumere la tecnologia per trarne qualcosa di positivo.

Il mondo, oggi, è delle macchine. [...] Le macchine si moltiplicano molto più rapidamente degli uomini, quasi come gli insetti più prolifici [...]. Fra pochi anni saremo i loro piccoli schiavi. Gli artisti sono i soli che possono salvare l'umanità da questo pericolo. Gli artisti devono interessarsi delle macchine, abbandonare i romantici pennelli, la polverosa tavolozza, la tela e il telaio; devono cominciare a conoscere l'anatomia meccanica, il linguaggio meccanico, capire la natura delle macchine, distrarle facendole funzionare in modo irregolare, creare opere d'arte con le stesse macchine, con i loro stessi mezzi. [...] La macchina di oggi è un mostro! La macchina deve diventare un'opera d'arte! Noi scopriremo l'arte delle macchine!⁴⁰

Questo movimento, che voleva riproporre il concetto di sintesi delle arti attraverso la cultura razionalista, avviò Munari verso l'industrial design, campo a cui si dedicherà negli anni '60. La sua attività già multiforme diventa dunque in questi anni ancora più ramificata ed ecco che, alla domanda spesso posta dai critici che hanno bisogno di un'etichetta per inquadralo, Munari risponde col titolo di uno dei suoi libri: *Artista e designer*.

Fin dall'inizio nell'opera di Munari si trovano alcune caratteristiche che rimarranno costanti nel suo lavoro. Una di queste è una visione del mondo,

Artisti del gruppo M.A.C. alla Galleria Salto di Milano, nel 1951. Al centro, Bruno Munari, il quarto in piedi da destra.

affine a quella delle culture orientali, che accetta e coniuga la presenza di elementi complementari: accanto all'aspetto produttivo c'è l'inutile, accanto al progetto il caso, accanto alla precisione la fantasia. In particolare l'elemento del caso, chiara reminiscenza dadaista, è però utilizzato non come pura operazione concettuale bensì come veicolo per ottenere risultati concreti, dunque piegato in una direzione progettuale invece che fine a se stesso. Allo stesso modo un'altra sua costante, l'ironia (che si rifà a quella di Duchamp), è un elemento sempre presente a fare da contraltare a ciò che è appena stato affermato, che completa ma mette anche in discussione, fa sorridere e allo stesso tempo riflettere e ci invita ad andare oltre i risultati ottenuti.

Questa compresenza di elementi complementari può essere spiegata con un parallelo alla natura:

Anche la fantasia, ciò che pare irrazionale nella sua operatività, il fidare nella casualità, sono atteggiamenti funzionali: costituiscono lo scarto che l'artista oppone alla norma da lui stesso enunciata. Questi atteggiamenti corrispondono – in natura – agli elementi casuali (vento, temporali, siccità) che condizionano la teorica perfezione della crescita organica. Quello di Munari non è insomma un gusto dell'eccezione alla regola, ma un'operazione complementare della nascita della regola produttiva.⁴¹

Proprio il riferimento alla crescita organica introduce un altro importante tema dell'opera di Munari. Convinto che l'unica costante della realtà sia il cambiamento, invece di fissarsi su idee preconette, Munari segue una logica organica, vitale, di mutazione. Ecco allora l'interesse per la natura, per i suoi principi di logica interna e per la sua coerenza formale che Munari cerca di trasportare nella progettazione per ottenere così una nuova forma di natura, generata dall'industria.

[...] una foglia è bella ma non per ragioni di stile, perché è naturale, nata dalla funzione, con la sua forma esatta. Il designer cerca di costruire l'oggetto con la stessa naturalezza con la quale in natura si formano le cose, non inserisce nella progettazione il suo gusto personale ma cerca di essere oggettivo, aiuta l'oggetto a formarsi con i suoi propri mezzi, se così si può dire [...].⁴²

Non si imitano dunque le forme, bensì quei principi costitutivi che negli elementi

naturali producono esempi di buon design: è il caso dell'arancia o dei piselli che Munari descrive sotto il titolo *Good design* attraverso l'uso del linguaggio tecnico, in quanto oggetti progettati dalla natura con una grande coerenza formale.⁴³

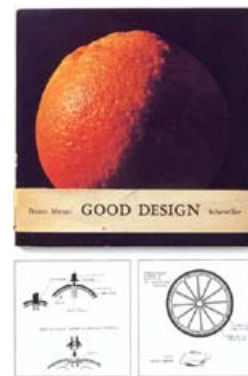
Nascono così oggetti progettati per modificarsi, assumere le modifiche apportate dal tempo, dal caso e dall'utilizzo, proprio come un albero cresce influenzato dai fenomeni naturali.

Questo interesse per la logica interna, la struttura delle cose, porta Munari ad una ricerca che punta sempre all'essenziale, a togliere tutto ciò che non è necessario. Questo principio, così come gli altri, viene applicato da Munari sia nell'ambito artistico che in quello della produzione industriale. Come ci fa notare Aldo Tanchis⁴⁴ la ricerca della semplicità lo porta da un lato, attraverso l'ironia, a desacralizzare l'opera d'arte (andando oltre il risultato finale per sottolineare l'importanza del metodo), dall'altro a ridurre l'oggetto progettato a ciò che risponde ad una determinata funzione, attraverso una ricerca e un metodo rigorosi. Si desacralizza allo stesso tempo anche la figura dell'artista, grazie all'azione dell'ironia che si riversa sulle sue affermazioni teoriche oltre che sulle sue opere. L'artista scende dunque dal piedistallo per diventare un operatore visuale impegnato nei concreti problemi estetici del quotidiano; si cancellano così le tradizionali distinzioni e gerarchie, anche tra arte pura e applicata.

Il designer invece (n.d.a. a differenza dell'artista) non si occupa di pezzi unici e non ha categorie artistiche nelle quali catalogare la sua produzione. Per il designer non esistono arte pura e arte applicata. Qualunque problema, sia che si tratti di progettare un bicchiere o un edificio residenziale, ha la stessa importanza.⁴⁵

Proprio in quanto operatore visuale, anche rispetto al problema dello stile, Munari si comporta in maniera opposta all'atteggiamento classico dell'artista che si preoccupa di definire delle caratteristiche riconoscibili per firmare le sue opere. Munari nega lo stile perché è l'aggiunta di qualcosa che non è necessario all'oggetto: il *Compasso d'oro a ignoti*⁴⁶ non a caso sottolinea l'ottimo design di oggetti d'uso senza la firma dei loro progettisti.

Mentre l'artista, se deve progettare un oggetto d'uso lo fa nel suo stile, il designer non ha stile alcuno e la forma finale dei suoi oggetti è il



Copertina e alcuni dettagli interni di uno dei volumi della collana Good Design.

A destra, due bambini esplorano uno dei Prelibri. Sotto, i dodici Prelibri, prodotti da Danese.



risultato logico di una progettazione che si propone di risolvere nel modo ottimale tutte le componenti di un problema progettuale: sceglie le materie più adatte, le tecniche più giuste, sperimenta le possibilità di entrambe, tiene conto della componente psicologica, del costo, di ogni funzione.⁴⁷

Negli oggetti di Munari il problema dello stile, della moda e anche dell'invecchiamento degli oggetti viene dunque risolto utilizzando elementi neutri che sarà il fruitore stesso, se vuole, a decorare e personalizzare.

L'idea di Munari di operatore visuale è quella di uno sperimentatore di tecniche che condivide i risultati ottenuti con il pubblico affinché poi siano le persone comuni ad esprimere la loro creatività. Le tecnologie moderne permettono infatti a tutti di produrre valore estetico e questa opportunità non va sprecata perché l'esercizio della creatività rende gli individui più elastici e liberi.

Il tentativo di dare degli strumenti creativi al pubblico rientra nel più generale tentativo di sanare quel divario che c'è tra l'intellettuale e il pubblico proletario e ciò rientra nel contemporaneo dibattito sul ruolo degli intellettuali nella società. Oltre ai tanti libri di divulgazione delle idee che lui stesso ha scritto⁴⁸, è in quest'ottica che all'inizio degli anni '60, Munari realizza i multipli: oggetti a basso prezzo prodotti con lo scopo di diffondere nozioni di percezione, ottica e topologia, quindi di cultura visiva. Un'arte educativa prodotta non nella forma di un pezzo unico ma in serie, cioè separando la produzione vera e propria dal progetto che può essere così applicato nuovamente numerose volte. Ma questo tentativo di insegnare qualcosa alle persone che potesse far vedere loro il mondo in modo diverso si scontra con il condizionamento culturale degli adulti e le leggi del mercato.

Munari si rivolgerà allora ai bambini, individui non ancora formati sui quali è

possibile operare un'educazione visuale. Nel secondo dopoguerra Munari lavorerà inoltre per molte importanti case editrici rivedendo l'impostazione grafica di diverse collane. Proprio il libro è un altro grande capitolo del suo lavoro, anche in questo caso sotto il segno della sperimentazione: dai libri illeggibili fino ai prelibri, Munari cerca di capire fin dove è possibile arrivare nella ricerca di una comunicazione visiva, tattile ma non verbale, che utilizzi tutti i mezzi editoriali (tipografia, cartotecnica, legatoria, ecc).

1.6 Gli anni '60 e '70 in Italia: orientamenti e riflessione teorica

La figura di Munari così come l'abbiamo delineata, di un artista che frequenta le punte più avanzate della ricerca del suo tempo ma mantiene sempre un parallelo atteggiamento pratico, rivolto alla realtà dei problemi concreti lavorando in campo grafico, pubblicitario ed editoriale, nel secondo dopoguerra si inserisce nel panorama del design italiano, all'epoca al massimo della sua popolarità.

In Italia, dove l'industrializzazione è in ritardo rispetto agli altri paesi europei e agli USA, il grande pubblico incontra il disegno industriale per la prima volta nella VII Triennale di Milano del 1940, mentre la figura del designer nasce negli anni '50. Proprio in questi anni si pongono le basi per il successivo boom economico e nascono sia l'Associazione per il Disegno Industriale (ADI) che il riconoscimento per i migliori progetti di design, cioè il *Compasso d'oro*.

Lo scopo dell'ADI e delle varie iniziative come la Triennale e i convegni di settore è da un parte quella di formare una coscienza professionale negli operatori che possano riconoscersi come categoria, dall'altra quella di riflettere questo riconoscimento anche presso il pubblico e, soprattutto, l'industria. Proprio questo è il nodo attorno al quale si sviluppa la riflessione di questi anni, mentre il design italiano, alla fine degli anni '50, acquista sempre maggiore notorietà internazionale.

In questa fase di boom l'industria permette e sostiene la sperimentazione sul piano delle forme che dei materiali, in particolare nel campo delle materie plastiche, appena comparse nel panorama della produzione. Non appena però il mercato arriverà a saturarsi, l'industria cercherà di ridurre i suoi costi anche eliminando la firma del

designer. La polemica attorno al ruolo del progettista è basata proprio su questo suo utilizzo strumentale, come consulente esterno invece che come parte integrante del processo produttivo, soltanto nei momenti in cui c'è bisogno di attirare l'interesse del pubblico.

I designer si sentono la maggior parte delle volte sfruttati dall'industria mentre il principio progettuale che li guida va in tutt'altra direzione:

[...] il design deve essere quella volontà collettiva che, mediante la coordinazione delle tecniche appropriate, programma, progetta, realizza quanto è utile al progredire della società, utilizzando lo strumento dell'industria.⁴⁹

Di questo problema, posto fin dall'epoca del Bauhaus ma non ancora risolto, si occupa anche Giulio Carlo Argan⁵⁰, sottolineando proprio come l'inserimento dell'artista nel ciclo produttivo sia ancora agli inizi e ad egli si chieda spesso soltanto un bozzetto invece di un progetto, cioè quel piano alla base della produzione industriale nel quale si trovano tutte le decisioni che la macchina si limiterà ad applicare e ripetere.

È dunque proprio il progetto in quanto piano complessivo a determinare la qualità, anche estetica, del prodotto.

Per questo motivo gli artisti non devono essere chiamati solo occasionalmente a collaborare ma far parte stabilmente del gruppo di lavoro, affinché le loro idee nascano dall'esperienza concreta svolta all'interno dell'industria.

Secondo Argan proprio attraverso il disegno industriale, l'arte potrà acquistare una socialità piena e integrata e realizzare dunque l'idea di diventare uno stile di vita. In particolare lui vede nel futuro la possibilità di una relazione tra industria e arte come relazione tra due modi di progettazione: il primo come calcolo preventivo, deduzione senza valutazione critica, il secondo come costruzione storica, pianificazione dell'esistenza. «Sarà possibile, secondo Argan, solo a patto che l'arte non venga strumentalizzata dai ceti sociali che guidano la produzione, altrimenti si provocherebbe una nuova grande frattura tra arte e produzione.

In realtà, come abbiamo visto, è proprio questo quello che succede più spesso e si tratta di una situazione rispetto alla quale i designer tentano differenti approcci che si evolvono con il tempo.

In una prima fase infatti domina l'idea

positiva di poter superare il sistema economico, di sfruttarlo dall'interno per poter modificare la situazione vigente. È il caso in Italia di alcuni giovani provenienti dall'ambito dell'arte programmata che si dedicano al design perché vedono nella progettazione l'unica vera possibilità di intervenire nel sociale, di migliorare il mondo ed educare il pubblico, realizzando così quell'integrazione di arte e vita sognata dalle avanguardie. È la strada che abbiamo visto tentata anche da Munari, attraverso la produzione di multipli i quali si sono rivelati però oggetti comunque riservati ad una élite. Per uscire dalle contraddizioni dell'industria, emerse proprio nel periodo della contestazione in quanto i designer sono parte della catena produttiva di quell'industria culturale che in questi anni viene rifiutata, si tentano altre strade: ci si rivolge alla committenza pubblica oppure, all'opposto, si rifiuta del tutto la progettazione.

Un'altra via battuta è quella dell'utopia che però, uscendo dai vincoli reali, non è neanche più definibile come progettazione. A questo proposito Maldonado ci dice:

[...] è una protesta inoffensiva. [...] Non esiste possibilità di conflitto con i poteri di questo mondo, quando si progetta solo per un futuro in cui non esistono né la tirannia degli interessi economici, né i vincoli della vita individuale e sociale, né le limitazioni della tecnica.⁵¹

Negli anni '70 il mondo del design fa i conti con una serie di speranze deluse e molte contraddizioni da risolvere.

La strada del design sociale, della progettazione per il bene comune non è stata abbandonata ma, dopo aver tentato con gli enti pubblici, si torna a perseguirla attraverso l'industria, sperando in una sensibilità acquisita da parte degli imprenditori privati e puntando più ai prodotti collettivi che a quelli individuali (progetti di comunicazione, trasporti pubblici, ecc).

Sempre Argan in *Progetto e destino* spiega come il contrasto con il contesto politico in cui opera il design sia in un certo senso inevitabile. Infatti a suo parere

Il progettista che elabora un piano lottando contro le forze che cercano di impedirgli di progettare per la collettività determina la propria metodologia come comportamento di lotta contro quelle forze. Non si progetta mai perma sempre contro qualcuno o



Multiplo Ora X, progettato da Munari e prodotto da Danese nel 1963, in plastica colorata e alluminio.

qualcosa: [...]soprattutto, si progetta contro la rassegnazione all'imprevedibile, al caso, al disordine, alla percossa cieca degli eventi, al destino.⁵²

Di conseguenza la metodologia e la tecnica del progettista non possono essere immuni dall'ideologia, cioè da un'immagine del mondo che si cerca di costruire attraverso la lotta.

Sempre a proposito dell'aspetto politico-sociale del progetto, in particolare dell'architettura, negli anni '70 si impone anche un ripensamento della didattica architettonica proprio in virtù di una mutata consapevolezza rispetto al passato. Dove prima si pensava che fosse giusto formare dei professionisti preparati soprattutto sul piano tecnico-artistico ma non su quello tecnico-politico in nome della neutralità del progettista sostenuta anche da Gropius, ci si è resi conto che questo approccio ha estraniato la figura dell'architetto dalla realtà in trasformazione. Si è ormai radicata la consapevolezza che la ricerca non può mai essere neutrale ma si inserisce sempre in un quadro di riferimento culturale.⁵³

1.7 Tomás Maldonado

Un'altra delle figure di primo piano del dibattito sul tema del progetto è stata quella di Tomás Maldonado. Egli ha contribuito non solo con i suoi testi ma anche con l'esperienza pratica svolta alla Hfg. Proprio leggendo la raccolta dei suoi testi degli anni in cui si è occupato della Scuola di Ulm, è possibile seguire più in profondità come si evolvono gli orientamenti del design tra gli anni '50 e '70 che abbiamo appena accennato.

Maldonado arriva a Ulm alla metà degli anni '50 e, parlando della necessità di superare la tradizione del Bauhaus, scrive che è necessario portare avanti un'attività progettuale impegnata nel sociale in un mondo ancora pieno di forme «esteriormente moderne ma sostanzialmente retrograde»⁵⁴.

Dunque gli intenti del Bauhaus dopo la Seconda guerra mondiale non sono stati realizzati, sia a causa della concorrenza commerciale ma anche del formalismo moderno, del fatto cioè di aver sostituito uno stile con un altro, fatto stavolta di forme geometriche.

Siamo nel 1955 e le opinioni di Maldonado sono ottimiste e propositive: a suo parere l'aspetto sul quale la Scuola di Ulm deve

puntare è l'impegno sociale del progettista che deve rimanere prioritario rispetto alle necessità del capitalismo⁵⁵.

Ma la società tedesca degli anni '50, avviata sulla strada del neocapitalismo, chiedeva alla Scuola di Ulm, com'era stato per il Bauhaus, un abito culturale che mascherasse il suo interesse sostanzialmente economico e produttivo. In questa fase è ancora viva l'illusione in Maldonado e nella Hfg di riuscire a far convergere gli interessi dell'industria con quelli degli utenti, cioè progettare buoni oggetti attraverso il sistema capitalista⁵⁶. Dieci anni dopo un altro testo dal tono molto amaro⁵⁷ prenderà invece atto che non è stato possibile incidere davvero sulla realtà, neppure quando si sia riusciti ad arrivare al potere.

A molti di noi è stata offerta la possibilità di accedere come progettisti ai centri decisionali, ma questo è servito poco o niente ad evitare che il mondo delle merci continuasse a presentarsi come un guazzabuglio di singoli oggetti. Piuttosto è successo il contrario. Talvolta la nostra attività è servita nostro malgrado più a celebrare che a mitigare questa anarchia. In altre parole: abbiamo finito per riconoscere le zone d'ombra dei prodotti «ben disegnati». Sarebbe dunque ora di concepire e di realizzare vasti e lungimiranti programmi di progettazione, che comprendano le esigenze della società, e smettere di occuparci della creazione di oggetti esemplari, ma isolati. Il progettista non ha la funzione di far accrescere l'irrazionale devozione per le merci ma – innanzitutto – di conferire struttura e contenuto all'ambiente umano.⁵⁸

All'inizio degli anni '60, sullo sfondo di un sempre maggiore utilizzo di discipline scientifiche in campo progettuale, Maldonado è convinto che questi metodi siano necessari in problemi di grande complessità, mentre per altri meno complessi basta il buonsenso; in ogni caso il metodo non è più importante del risultato⁵⁹. Dunque, pur sostenendo l'introduzione dello studio di numerose discipline alla Hfg che possono aiutare la progettazione⁶⁰, Maldonado rifiuta gli approcci estremi che in quegli anni stanno portando ad ipotizzare di risolvere il progetto come un puro algoritmo, un'equazione matematica. Nonostante riconosca l'utilità di nuove discipline come l'ergonomia, Maldonado avverte il pericolo di fraintendere la questione, di considerare la scienza come un fine invece che un mezzo da utilizzare. Il mito del rapporto forma-funzione

secondo l'autore è ormai entrato in crisi: non si può più pensare di individuare la forma ideale una volta per tutte ma le forme adatte ad una certa funzione sono molteplici; dunque l'idea che si fa avanti è quella di una progettazione continua della realtà.

Al posto della progettazione totale teorizzata dal Bauhaus, lui propone l'idea della progettazione ambientale. Ci si è ormai resi conto infatti che non è sufficiente un mondo di oggetti ben progettati per fare un ambiente ben progettato, perché il mondo non è una collezione di pezzi di design ma è fatto anche di soggetti, di un ambiente sociale. Per la percezione questi due mondi sono inseparabili, e dunque essi non possono essere né divisi né subordinati l'uno all'altro.

Nonostante questa nuova consapevolezza, resta ancora da costruire una metodologia che si proponga di migliorare uomo e ambiente contemporaneamente e che per farlo usi la scienza senza venirne sopraffatta.

Alla metà degli anni '60 Maldonado registra⁶¹ la delusione e l'amarezza per la presa di coscienza che l'ambiente umano, in quanto prodotto culturale, è plasmato da forze che non sono quelle di chi vorrebbe migliorarlo: architetti, urbanisti e disegnatori industriali, cioè i progettisti. In un momento in cui le necessità di interventi ordinatori sarebbero grandi, la loro attività non ha reali possibilità concrete. Non riescono ad occuparsi dei veri problemi, quelli ai quali pensava anche l'architettura moderna. Le stesse idee moderne sono state in parte travisate e abusate per giustificare cose del tutto diverse o opposte rispetto agli intenti originali.

In *La speranza progettuale* Maldonado presenta il suo lavoro spiegando la sua iniziale intenzione di comporre un testo sullo stato attuale della ricerca metodologica nel campo della progettazione ambientale. Quando però si è reso conto della contraddizione tra la maturità di queste tecniche e l'immaturità dei centri di potere che avrebbero dovuto servirsi, ha capito di non poter mettere insieme un testo compiuto ma solo una serie di frammenti. Questo libro esplora e anticipa proprio le contraddizioni nelle quali si dibattono i progettisti negli anni '70. Di fronte alla consapevolezza che l'ambiente in cui viviamo è un ambiente che ci siamo costruiti, non qualcosa che abbiamo ereditato passivamente, la

progettazione vive un momento di rifiuto. Manca in essa quella speranza che c'è perfino nell'utopia. Questo fenomeno va inserito nel quadro più generale del nichilismo culturale, originato dalle analisi di Adorno e Horkheimer sulla dialettica dell'Illuminismo, su come cioè il principio della razionalità abbia potuto, portato alle estreme conseguenze, rovesciarsi nel suo opposto fino a dar vita ad orrori come quelli perpetrati nella Germania nazista. Ma all'interno della società dei consumi rinunciare alla speranza progettuale, anche se può funzionare in termini di dissenso come rifiuto della proliferazione di oggetti e del caos che ne deriva, può agire anche come una forma di consenso con la società. Si partecipa infatti all'atteggiamento dominante che ostacola una progettazione responsabile del destino dell'uomo. Soprattutto di fronte alla situazione sempre più preoccupante dell'ambiente umano, Maldonado sostiene la necessità di progettare, di intervenire con operazioni di gestione responsabile.

Dunque, nonostante tutte le contraddizioni, in questi anni si continua a sostenere la speranza progettuale come necessità di opporre al destino la volontà umana e razionale di guidare gli eventi.

Maldonado affronta in maniera ancora più circoscritta il problema della progettazione nel suo testo intitolato *Disegno industriale: un riesame*⁶².

Qui l'autore definisce il design come un'attività di coordinamento di tutti i fattori relativi all'oggetto, compreso quello estetico che però non è preponderante ma connaturato all'interno del processo. Il design non è un'attività autonoma bensì è sempre condizionata dai rapporti di produzione della società e il collegamento con il sistema economico e produttivo sta precisamente nel fatto che l'intervento del progettista incide sul processo con cui un oggetto diventa merce, cioè crea il suo valore d'uso.

La storia dell'architettura moderna ha delineato le vicende del modern design interpretandole quasi sempre come l'influenza di alcune singole personalità come Morris, Van de Velde e Gropius all'incrocio con le innovazioni tecnologiche dell'epoca. Si tratta dello stesso percorso seguito anche da questo capitolo, ma secondo Maldonado a questa linea di sviluppo mancano alcuni tasselli che lui cerca di individuare.

Vediamo allora alcune delle sue integrazioni più interessanti per cercare di completare il

quadro delineato nei paragrafi precedenti. Intanto Maldonado sottolinea l'importanza delle utopie scientifiche e tecniche del 1600. Queste visioni, nelle quali le macchine realizzano una vita migliore per gli uomini, sono espressioni della rivoluzione intellettuale del 1400 e 1500.

Proprio riguardo a questo periodo storico, Argan⁶³ indica nel Rinascimento il momento in cui l'artista passa dall'essere un artigiano ad un uomo di cultura e il contemporaneo sviluppo del disegno mette a disposizione proprio una tecnica funzionale a trasmettere l'idea da chi l'ha pensata a chi la realizzerà. Anche lo studio delle opere classiche svolto in questo periodo può essere interpretato come lo studio di meccanismi operativi, un tentativo di capire la progettazione che sta dietro certi risultati.

Se da una parte nell'arte medievale e nel modello artigianale, ideazione ed esecuzione sono un tutt'uno ma allo stesso tempo attività teorica e pratica vengono considerate su due livelli nettamente differenti, con la nascita della figura dell'architetto ideazione ed esecuzione si separano ma sapere teorico e pratico vengono riuniti in una sola persona. Questo avviene proprio perché questa figura deve essere in grado di agire da coordinatore e intrecciare continuamente la messa a punto e la realizzazione, adattando le soluzioni del suo piano allo sviluppo pratico.

In linea teorica, la progettazione è una progressiva visualizzazione dell'idea formale, cioè un progressivo trasporto di essa da uno spazio ipotetico e puramente mentale ad uno spazio determinato e concreto: e in questo senso può considerarsi un trapasso da un'ipotesi ad una effettiva possibilità di forma [...].⁶⁴

Un altro momento molto importante nello sviluppo del concetto di design, sottolineato sia da Maldonado che da Argan è poi quello del Protorazionalismo:

la vera tecnica dell'artista è la tecnica del progettare, tutta l'arte neoclassica è rigorosamente progettata. L'esecuzione è la traduzione del progetto mediante strumenti operativi che non sono esclusivi dell'artista, ma fanno parte della cultura e del modo di vita della società [...]. In questo processo di adattamento tecnico-pratico si elimina necessariamente l'accento individuale, l'arbitrio geniale della prima invenzione, ma in compenso l'opera acquista un interesse diretto per la collettività ed adempie a quel compito

di educazione civile che l'estetica illuministica assegna all'arte in luogo dell'antica funzione religiosa e didascalica [...]. L'artista non aspira più al privilegio del genio, ma al rigore del teorico: non dà al mondo invenzioni da ammirare, ma progetti da realizzare [...]. La riduzione della tecnica propria dell'arte alla tecnica (o al metodo) della progettazione segna il distacco definitivo dell'arte dalla tecnologia e dalla produzione dell'artigianato, e la prima possibilità di raccordo tra il lavoro ideativo dell'artista e la nascente tecnologia industriale.⁶⁵

1.8 Per una definizione di progetto

Arriviamo così, al termine di questo percorso storico delineato per sommi capi, a cercare di dare una definizione di progetto.

Facciamo innanzitutto riferimento, di nuovo, alle parole di Argan il quale si occupa di redigere la voce *Progettazione* nell'*Enciclopedia universale dell'arte* pubblicata nel 1963⁶⁶, dalla quale trarremo tutte le nostre prossime citazioni. In questo testo Argan definisce così la progettazione:

È la prefigurazione, oggettivata con mezzi grafici o plastici, di un processo formativo e delle sue fasi operative, con finalità più o meno specificamente estetiche. [...] il termine è qui considerato solo nella più ristretta accezione di metodo consapevolmente organizzato al fine di riprodurre risultati di valore artistico.

Qui l'autore sottolinea anche un altro punto che ritroveremo nuovamente più avanti parlando delle idee di Munari:

Quando si parla di progettazione si pensa subito all'architettura senza tener conto del fatto che un certo grado di progettazione si dà in tutte le attività artistiche, comprese le più semplici attività artigianali.

In effetti l'architettura per prima e maggiormente ha sviluppato delle metodologie progettuali in ragione della complessità delle sue operazioni ma ciò non esclude questo modo di operare da altri ambiti.

Anzi, per Argan l'arte implica sempre una fase progettuale:

Progettare significa tracciare un piano d'operazione in vista di una certa finalità: in questo senso ogni operazione mirante a

conseguire un risultato artistico implica un progetto, cioè una prefigurazione del risultato finale e delle fasi dell'operazione che ad esso conducono.

Molto significativa è anche la proposta di considerare il progetto come elemento di valore autonomo.

Che la progettazione non sia né un preliminare né un ausilio strumentale, ma una fase dell'operazione artistica, è dimostrato dal fatto che spesso la progettazione dà luogo a un valore artistico autonomo rispetto a quello dell'opera progettata [...].

Ma Argan va oltre quando nel suo *Progetto e destino* ipotizza che il progetto possa essere la forma capace di rivoluzionare l'arte, di porsi come nuovo modello estetico. L'autore parla infatti del progetto a proposito della necessità di stabilire nuovi criteri di giudizio in tema di valore estetico, visto che non è possibile valutare la cultura di massa utilizzando precedenti modelli di cultura. Secondo Argan una via promettente è quella indicata da Eco attraverso la definizione dell'opera aperta ed ecco che questa tipologia viene incarnata esattamente dal progetto. L'autore si chiede dunque se sia possibile assumere il progetto come oggetto di giudizio, come fatto estetico in sé, invece che come prefigurazione di qualcos'altro. Il progetto verrebbe così a trasformare la stessa struttura dell'arte, definendo l'opera come "work in progress".

L'esempio portato da Argan è quello dell'architettura che, negli anni in cui scrive l'autore, si va configurando sempre più come urbanistica, cioè piano, progetto e viene giudicata criticamente proprio in quanto tale, nella sua oggettività di insieme di segni, come realtà estetica autonoma, non come anticipazione di qualcosa che deve essere realizzato.

Per Argan, anche se l'idea del futuro è fondamentale affinché il piano possa esistere, quest'ultimo considera il futuro solo come prospettiva, non lo pregiudica, dunque esso è più che altro un agire nel presente secondo un progetto.

In particolare il piano esprime la virtualità del presente, le possibilità che gli sono implicite in quanto cerca di intuire una essenza della società che è già presente in essa ma che non riesce ad realizzarsi; ecco dunque che il piano serve a vivere il presente.

- 1 OTTAI, Antonella, *Scena e scenario*, cit., Edizioni Kappa, Roma, 1987, p. 74.
- 2 LUX, Simonetta, *Arte, Società e Tecnica*, Beniamino Carucci Editore, Assisi, 1971, p. 32.
- 3 Ivi, p. 35.
- 4 PEVSNER, Nikolaus, *L'architettura moderna e il design*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1969, p. 47.
- 5 BAHR, Hermann, *A Sua Altezza Reale, Ernst Ludwig*, in OTTAI, Antonella, *Scena e scenario*, cit., Edizioni Kappa, Roma, 1987, p. 33.
- 6 OLBRICH, Joseph Maria, *La nostra prossima opera*, in OTTAI, Antonella, *Scena e scenario*, cit., Edizioni Kappa, Roma, 1987, p. 36.
- 7 MESSINA, Maria Grazia, *Darmstadt 1901/1908*, Edizioni Kappa, Roma, 1978, p. 13.
- 8 OTTAI, Antonella, *Scena e scenario*, cit., Edizioni Kappa, Roma, 1987, p. 67.
- 9 CHIARINI, Paolo, *Da Vienna a Darmstadt*, in OTTAI, Antonella, *Scena e scenario*, Edizioni Kappa, Roma, 1987, p. 3.
- 10 OTTAI, Antonella, *Scena e scenario*, Edizioni Kappa, Roma, 1987, p. 25.
- 11 GROPIUS, Walter, *Proposte per la fondazione di un istituto scolastico come centro di consulenza artistica per l'industria, il commercio e l'artigianato*, in WINGLER, Hans, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, cit., Feltrinelli, Milano, 1972, pp. 28-29-30.
- 12 WINGLER, Hans, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Feltrinelli, Milano, 1972, p. 13.
- 13 ARGAN, Giulio Carlo, OLIVA, Achille Bonito, *L'arte moderna 1770-1970. L'arte oltre il Duemila*, Sansoni, Milano, 2002, p. 137.
- 14 GROPIUS, Walter, *Bauhaus, Dessau - Principi della produzione del Bauhaus*, in WINGLER, Hans, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, cit., Feltrinelli, Milano, 1972, p. 127.
- 15 ARGAN, Giulio Carlo, OLIVA, Achille Bonito, *L'arte moderna 1770-1970. L'arte oltre il Duemila*, Sansoni, Milano, 2002, p. 137.
- 16 GROPIUS, Walter, *La vitalità dell'idea del Bauhaus*, in WINGLER, Hans, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, cit., Feltrinelli, Milano, 1972, p. 64.
- 17 GROPIUS, Walter, *Bauhaus, Dessau - Principi della produzione del Bauhaus*, in WINGLER, Hans, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, cit., Feltrinelli, Milano, 1972, p. 127.
- 18 GROPIUS, Walter, *Il lavoro di preparazione sistematico per la costruzione razionale di abitazioni*, in WINGLER, Hans, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, cit., Feltrinelli, Milano, 1972, p. 149.
- 19 WINGLER, Hans, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Feltrinelli, Milano, 1972, p. 16.
- 20 ERLHOFF, Michael, *Tra utopia e restaurazione*, in LINDINGER, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, cit., Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 41.
- 21 LINDINGER, Herbert, (cur.), *Ulm: leggenda e idea vitale*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p.11.
- 22 Ivi, p. 10.
- 23 Ivi, p. 11.
- 24 *Ibidem*.
- 25 ERLHOFF, Michael, *Conversazione con Max Bill*, in LINDINGER, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, cit., Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 68.
- 26 AICHER, Otl, *Il Bauhaus e Ulm*, in

- LINDINGER, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, cit., Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 127.
- 27 AICHER, Otl, in LINDINGER, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, cit., Costa & Nolan, Genova, 1988, p.149.
- 28 LINDINGER, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 22.
- 29 Ivi, p. 102.
- 30 LINDINGER, Herbert, *Ulm: leggenda e idea vitale*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, pp.11-12.
- 31 LINDINGER, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 94.
- 32 Gli approfondimenti scientifici erano stati previsti fin dall'inizio:
 "La formazione professionale del designer doveva essere in pari tempo una formazione alla responsabilità sociale e culturale. L'impostazione pedagogica della HfG mirava a una solida capacità professionale corroborata da consapevolezza critica."
 LINDINGER, Herbert, *Ulm: leggenda e idea vitale*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 10.
- 33 MALDONADO, Tomás, *Ulm rivisitata*, in LINDINGER, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, cit., Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 222.
- 34 Ivi, p. 223.
- 35 BONSIPE, Gui, *Il modello Ulm in periferia*, in LINDINGER, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, cit., Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 266.
- 36 MALDONADO, Tomás, *Ulm rivisitata*, in LINDINGER, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, cit., Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 223.
- 37 LINDINGER, Herbert, ERLHOFF, Michael, *La ricerca dei fondamenti e dei sistemi*, in LINDINGER, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, pp. 77-78.
- 38 TANCHIS, Aldo, *L'arte anomala di Bruno Munari*, Laterza, Roma-Bari, 1981, p. 125.
- 39 Ivi, p. 85.
- 40 MUNARI, Bruno, *Manifesto del macchinismo*, in QUINTAVALLE, Arturo Carlo, ARGAN, Giulio Carlo, Bruno Munari, cit., Feltrinelli, Milano, 1979, p. 37.
- 41 TANCHIS, , *L'arte anomala di Bruno Munari*, Laterza, Roma-Bari, 1981, pp. 51-52.
- 42 MUNARI, Bruno, *Chi è il designer*, in *Arte come mestiere*, Editori Laterza, Bari, 1966 p. 27.
- 43 MAFFEI, Giorgio, *Munari. I Libri*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, 2002, p. 111.
 Vedi anche in MUNARI, Bruno, *Arte come mestiere*, Editori Laterza, Bari, 1966, p. 132.
- 44 Vedi in TANCHIS, Aldo, *L'arte anomala di Bruno Munari*, Laterza, Roma-Bari, 1981.
- 45 MUNARI, Bruno, *Arte pura, arte applicata, comunicazione visiva*, in *Artista e designer*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1976, p. 31.
- 46 Vedi in MUNARI, Bruno, *Da cosa nasce cosa*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 109.
- 47 MUNARI, Bruno, *Il designer e la società*, in *Artista e designer*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1976, p. 28.
- 48 "Chi sa qualcosa ha il dovere sociale di comunicarlo con chiarezza agli altri. L'artista romantico che moriva con i suoi segreti nel cuore, è un personaggio di altri tempi; lo stesso si dica per l'artista che fa confusione per nascondere la propria ignoranza."
- MUNARI, Bruno, *Catalogo Didattica 2*, in QUINTAVALLE, Arturo Carlo, ARGAN, Giulio Carlo, Bruno Munari, cit., Feltrinelli, Milano, 1979, p. 51.
- 49 GRASSI, Alfonso, PANSERA, Anty, *Atlante del design italiano : 1940-1980*, Fabbri, Milano, 1980, p. 57.
- 50 Vedi in ARGAN, Giulio, Carlo, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1968.
- 51 MALDONADO, Tomás, *Verso una progettazione ambientale*, 1966, in *Avanguardia e razionalità*, Einaudi editore, Torino, 1974, p. 207.
- 52 ARGAN, Giulio Carlo, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1968, pp. 63-64.
- 53 Vedi in GIANNELLI, Gian Luca, *Ricerca progettuale e condizione umana*, Libreria editrice fiorentina, Firenze, 1978.
- 54 MALDONADO, Tomás, *Ulm 1955*, in *Avanguardia e razionalità*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1974, p. 53.
- 55 Ivi, p. 54.
- 56 Vedi in MALDONADO, Tomás, *Disegno e le nuove prospettive industriali*, in *Avanguardia e razionalità*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1974.
- 57 Vedi in MALDONADO, Tomás, *Noi e il mondo delle merci*, 1965, in *Avanguardia e razionalità*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1974.
- 58 Ivi, pp. 200-201.
- 59 Vedi in MALDONADO, Tomás, *Scienza e progettazione*, 1964, in *Avanguardia e razionalità*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1974.
- 60 "Progettare è decidere, e decidere non è un'attività meramente speculativa. Nella progettazione di oggetti altamente complessi - come lo sono la maggior parte degli oggetti architettonici odierni - l'uso di tecniche decisorie di natura scientifica si rende sempre più necessario."
 MALDONADO, Tomás, *Verso una progettazione ambientale*, 1966, in *Avanguardia e razionalità*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1974, p. 210.
- 61 Vedi in MALDONADO, Tomás, *Verso una progettazione ambientale*, 1966, in *Avanguardia e razionalità*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1974.
- 62 MALDONADO, Tomás, *Disegno industriale: un riesame*, Feltrinelli, Milano, 1976.
- 63 Vedi in ARGAN, Giulio Carlo, *Progettazione*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, Sansoni, Firenze, 1963.
- 64 *Ibidem*.
- 65 ARGAN, Giulio Carlo in DE FUSCO, Renato, *Storia del design*, cit., editori Laterza, Roma, 2002, p. 85.
- 66 ARGAN, Giulio Carlo, *Progettazione*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, Sansoni, Firenze, 1963.

< INTRODUZIONE

CAPITOLO 2 >