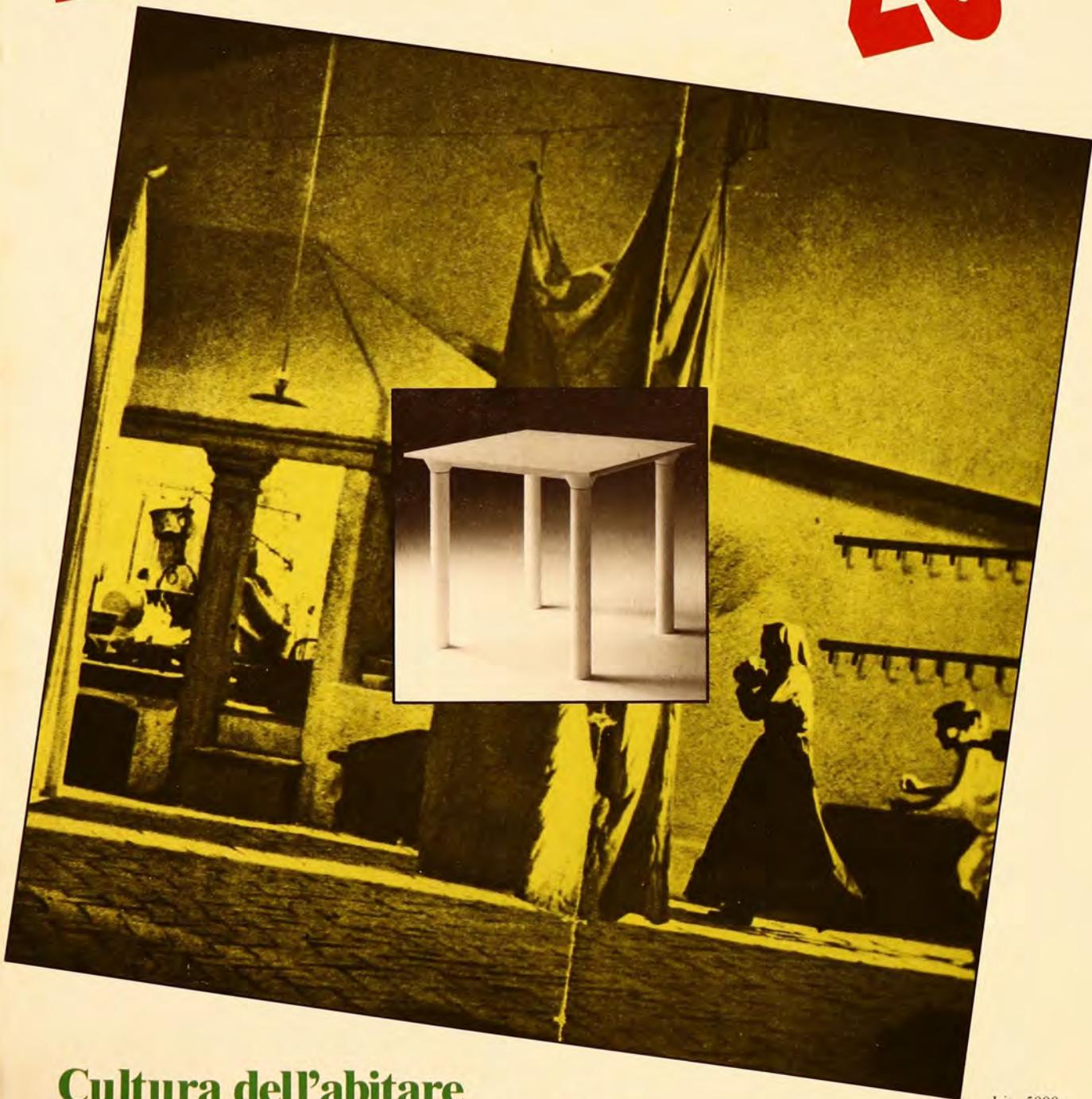


# HINTERLAND

# 26



**Cultura dell'abitare  
e design: l'interno domestico**

Lit. 5000  
Anno 6 / n. 26  
Sped. Abb. Post. gr. 4° 70



# **Stet: un Gruppo di Aziende che produce progresso.**

*Un Gruppo che opera nei settori delle  
telecomunicazioni, dell'elettronica, della telematica  
con know-how e tecnologie d'avanguardia.  
Gruppo Stet: 130.000 uomini che concorrono allo  
sviluppo economico e sociale del Paese.*

**STET**  
telecomunicazioni  
elettronica  
telematica

# HINTERLAND

Trimestrale di Architettura & Urbanistica

Le prime tre serie di Hinterland: annate 1978 (numeri 1/6), 1979-1980 (numeri 7/16), 1981-1982 (numeri 17/24), sono anche raccolte e disponibili in tre volumi rilegati in tela e completi di indici e traduzioni al prezzo di Lit. 25.000 ciascuno. Sono disponibili anche i fascicoli sciolti degli arretrati al prezzo di Lit. 5000 ciascuno. Per facilitare la richiesta usare l'apposito tagliando.

The first three series of Hinterland: years 1978 (nos. 1/6), 1979-1980 (nos. 7/16), 1981-1982 (nos. 17/24), are also gathered and available in three volumes bound in cloth and provided with indexes and translations at the price of Lit. 25.000 each. The loose back copies are also available at the price of Lit. 5000 each. In order to facilitate the orders, please use the special coupon.

Les premières trois séries de Hinterland: années 1978 (numéros 1/6), 1979-1980 (numéros 7/16), 1981-1982 (numéros 17/24), sont aussi recueillies et disponibles en trois volumes reliés en toile, pourvus d'index et de traductions au prix de Lit. 25.000 chacun.

Les anciens numéros sont aussi disponibles à Lit. 5000 chacun. Afin de faciliter la demande, s'il vous plaît employez le coupon.



Bergamo nell'architettura del paesaggio lombardo



Cultura dell'abitare e design: l'interno domestico

1. Architettura e committenza pubblica 2. Processo al grattacielo 3. Segregazione e corpo sociale 4. Per un museo metropolitano 5-6. Calamità naturali e strategie di ricostruzione 7-8. Spazio della cultura e tempo libero di massa 9-10. Architettura della salute 11-12. Triennale: come è stata, come è, come potrebbe essere 13-14. Architettura italiana 1945-1960 15-16. Fiere itinerari mercati nella formazione della città moderna 17. Campo dell'istruzione 18. Città dei futuribili 1968-1970 19-20. La città scambiata: esposizioni universali e campionarie 21-22. La diffusione museale 23. Progetti alla Triennale 24. Gli altri anni Trenta I: Germania, Palestina, Spagna, Ungheria, Usa 25. Bergamo nell'architettura del paesaggio lombardo 26. Cultura dell'abitare e design: l'interno domestico.

Ritagliare, piegare, imbustare e spedire a: **Hinterland srl, Via Revere 7, 20123 Milano**

Abbonamento a 4 fascicoli Lit. 20.000 (estero Lit. 30.000 - US \$ 25)  
 Desidero abbonarmi a **Hinterland** per un anno con decorrenza dal mese di .....

Desidero la raccolta rilegata a Lit. 25.000 per volume di:

**Hinterland** 1/6 1978

**Hinterland** 7/16 1979-1980

**Hinterland** 17/24 1981-1982

Desidero i numeri arretrati a Lit. 5000 per fascicolo:

<input type="checkbox"/> n. 1	<input type="checkbox"/> n. 7/8	<input type="checkbox"/> n. 17	<input type="checkbox"/> n. 24
<input type="checkbox"/> n. 2	<input type="checkbox"/> n. 9/10	<input type="checkbox"/> n. 18	<input type="checkbox"/> n. 25
<input type="checkbox"/> n. 3	<input type="checkbox"/> n. 11/12	<input type="checkbox"/> n. 19/20	
<input type="checkbox"/> n. 4	<input type="checkbox"/> n. 13/14	<input type="checkbox"/> n. 21/22	
<input type="checkbox"/> n. 5/6	<input type="checkbox"/> n. 15/16	<input type="checkbox"/> n. 23	

Nome .....

Cognome .....

Via .....

Città .....

firmà .....

CAP .....

effettu pagamento tramite assegno allegato

A poco più di un secolo dagli esperimenti di Meucci e di Bell, il telefono è diventato una grandiosa realtà che si compenetra nella vita di tutti i paesi, che avvolge e unisce tutti i continenti. Ma oggi il servizio telefonico vive una seconda giovinezza.

Da una parte esso sta innovando, con un radicale guadagno di efficienza, i mezzi e i metodi di commutazione-trasmissione, utilizzando le conquiste dell'elettronica più avanzata. D'altra parte la sua stessa rete (quella tradizionale e ancora più quella numerica-integrata, in corso di realizzazione) assume un ruolo fondamentale e determinante per tutti i molteplici sviluppi della telematica.

Nell'ambito del Gruppo Iri-Stet, dall'ottobre del 1980 è stata costituita una nuova società, la Sarin (Società Servizi Ausiliari e Ricerca Informatica p.a.), che ha il duplice scopo di promuovere il progresso nei vari campi applicativi della telematica e

di mettere a disposizione del pubblico (in particolare delle imprese produttive e commerciali) nuovi servizi rispondenti alle attuali e future esigenze.

La Sarin è nata per iniziativa della Seat, che è essa stessa un grande centro di raccolta e di elaborazione di dati fondamentali di rilevanza economico-sociale, sia pure utilizzati per il tramite tradizionale cartaceo (elenchi telefonici, pagine gialle, annuari economici nazionali, guide per gli importatori e gli esportatori, ecc.).

Tra i servizi offerti dalla Sarin e che più direttamente interessano le aziende va ricordato quello delle «informazioni personalizzate per il marketing», che consente alle aziende di conoscere e comunicare con il proprio mercato;

di impostare e svolgere strategie coerenti; di indirizzare, sostenere e controllare l'azione della forza vendita; di costituire organici archivi della clientela; di individuare linee e aree di espansione ecc. Da ricordare poi le banche dati Sarin caratterizzate da una base informativa amplissima composta di dati economici, sociali, territoriali e da una pronta accessibilità, da parte di aziende di qualsiasi dimensione, attraverso la rete telefonica. Esse consentono alle imprese di confrontare le proprie informazioni con quelle esterne, su scala nazionale e locale, che sarebbe altrimenti difficile e oneroso acquisire. In particolare consentono, attraverso il terminale, di effettuare ricerche, elaborazioni, coordinamento dei dati disponibili in rapporto alle diverse scelte e finalità.

Nel campo del Videotel (cioè della videoinformazione), la Sarin offre servizi di consulenza e di assistenza a vantaggio dei «fornitori di informazioni» e,

quando essi non intendano affrontare sensibili impegni organizzativi e finanziari, adempie nel loro confronto alla funzione di «ombrello», elabora per altri fornitori di informazioni le notizie per renderle disponibili al Videotel (grafica, impaginazione, colori ecc.). Altre attività della Sarin nel campo dei servizi ausiliari riguardano le ricerche di mercato svolte su commissione della clientela; l'organizzazione di iniziative pubblicitarie o di campagne promozionali; l'opera del Centro di elaborazione dati che mette a disposizione degli utenti esterni le proprie elevate capacità di hardware e di software. Infine l'attività editoriale, che cura opere di divulgazione e sensibilizzazione nei campi dell'informatica a matrice telefonica, pubblicazioni artistiche e culturali, testi a contenuto pubblicitario.

# SARIN



# in 9 punti quello che offre italcable

- 1 telefonia** La rete Italcable collega direttamente l'Italia con **65** paesi extraeuropei mediante **1360** circuiti, dei quali **934** via satellite. La teleselezione diretta intercontinentale è in via di progressiva estensione su tutto il territorio italiano. Tramite il **170** si effettuano chiamate con tutti i paesi del mondo.
- 2 telex** La rete Italcable è collegata via telex direttamente con **96** paesi, con **2069** canali, di cui **1229** via satellite. La grande maggioranza delle comunicazioni telex intercontinentali avviene in teleselezione con grandi vantaggi in termini sia di qualità sia di economicità di servizio.
- 3 telegrafia** La rete Italcable è collegata direttamente con **96** paesi, con **259** canali di cui **69** via satellite. Il servizio è stato automatizzato al massimo cosicché una volta affidato al Centro Elettronico Italcable, il telegramma raggiunge la destinazione con la massima velocità e la più assoluta sicurezza.

## trasmissione dati

**4 servizio canali telegrafici affittati**  
Consente all'utente a grandi volumi di traffico di ottenere in uso esclusivo delle linee telegrafiche intercontinentali, che consentono di collegare, punto a punto, uffici in Italia con uffici corrispondenti extraeuropei per lo scambio di messaggi impiegando normali telescriventi.

**5 servizio circuiti 50 KBPS SCPC via satellite**  
Collega l'utente in Italia ad un utente negli USA mediante un circuito ad alta velocità, permettendo la interconnessione tra due centri con scambio di un largo volume di informazioni.

**6 servizio circuiti A.V.D.**  
L'utente ottiene in uso esclusivo circuiti punto a punto, con larghezza di banda telefonica (4 kHz), per la trasmissione in alternativa di voce, di dati (Alternative Voice/Data) o fac-simile. Contemporaneamente possono essere derivati dal circuito AVD stesso fino a 5 canali telegrafici.

**7 servizio IRICON**  
Consente la realizzazione di una rete privata di telecomunicazioni in « uso esclusivo » con un elevato grado di automazione e segretezza. A tale rete hanno accesso tutti i terminali dell'utente tramite circuiti in uso esclusivo punto a punto, rete telex e rete telefonica.

**8 servizio DATEL**  
Permette all'utenza della rete telefonica italiana di trasmettere da un continente all'altro dati e documenti in fac-simile per mezzo di speciali circuiti che garantiscono la massima affidabilità.

**9 servizio DARDO**  
L'utenza italiana è in grado di accedere tramite la rete nazionale alle Banche Dati attualmente esistenti, collegate con le reti statunitensi TYMNET e TELENET. Le Banche Dati sono sistemi informativi che si avvalgono di calcolatori per l'archiviazione e la diffusione delle informazioni utili vasti settori dell'economia, della scienza e dell'industria.



# italcable

telecomunicazioni intercontinentali



# AEROPORTO MALPENSA

## NUOVA AEROSTAZIONE ARRIVI



SISTEMA AEROPORTUALE MILANESE  
LINATE E MALPENSA  
DATI DI TRAFFICO 1982

Movimenti aerei	91.709	(- 0,4%)
Tonnellaggio aerei	7.211.528	(+ 5,0%)
Passeggeri	7.049.415	(+ 2,8%)
Merci Kg.	95.405.561	(+ 2,0%)
Posta Kg.	11.984.384	(- 4,2%)

Gli aeroporti di Linate e della Malpensa costituiscono, come è noto, il cosiddetto sistema aeroportuale milanese, elemento fondamentale della vita socio-economica di Milano, del suo hinterland e della Regione Lombardia.

La gestione dei due aeroporti è affidata dal 1955 alla S.E.A. - Società p.A. Esercizi Aeroportuali - i cui azionisti di maggioranza sono il Comune e la Provincia di Milano.

Se si dovesse redigere un elenco di iniziative, di innovazioni, di intuizioni messe in atto dall'Amministrazione Comunale di Milano certamente ad uno dei primi posti andrebbe collocata la costituzione della S.E.A. che, sostituendosi in pratica ad un ruolo caratteristico e proprio dello Stato, ha fatto sì che Milano, la Lombardia ed il Nord Italia non perdessero quell'importante appuntamento con lo sviluppo del traffico aereo, strettamente collegato e connesso allo sviluppo socio-economico.

I grandi sindaci socialisti e e gli amministratori della città, infatti, con lungimiranza, in anni in cui l'Aviazione Civile era ben poca cosa, compresero come in pochi anni il trasporto aereo avrebbe assunto un ruolo importante e, conseguentemente, come Milano avrebbe dovuto dotarsi per tempo di efficienti aeroporti.

Si diede vita, conseguentemente, ad una società, la S.E.A. appunto che, per la prima volta in Italia organizzava e gestiva con un sistema centralizzato i servizi di assistenza a terra agli aeromobili, ai passeggeri, ai bagagli, alle merci ed alla posta, forniti indistintamente a tutti i Vettori operanti sui suoi aeroporti. Compito della S.E.A. era quello di un costante adeguamento delle proprie strutture ed infrastrutture.

Proprio in questa ottica da circa 4 anni sono in corso sull'aeroporto di Linate lavori di ampliamento e di ristrutturazione che consentiranno, entro la fine di quest'anno, di tornare ad avere una immagine ed una efficienza operativa degna dei più moderni aeroporti internazionali.

In pratica l'aerostazione passeggeri ha un nuovo assetto funzionale-distributivo che separa su due piani diversi i flussi di movimento dei passeggeri, sia pedonali che veicolari: tutti i servizi di partenza al primo piano, quelli relativi alle operazioni di arrivo al piano terra. In dettaglio:

**PARTENZE** - l'accesso all'aerostazione è garantito da due gruppi di tre porte automatiche scorrevoli. Nell'atrio sono posizionate tre isole composte da 14 banchi di registrazione; il passeggero può presentarsi ad un qualsiasi banco non essendovi più una suddivisione tra voli nazionali ed internazionali.

In questo salone ad un incremento delle superfici a disposizione corrisponde anche un maggior comfort per i passeggeri essendo stati ampliati gli spazi destinati alle attività commerciali (bars, giornali, tabacchi, shops, ecc.).

I passeggeri internazionali dall'atrio passano nella sala transiti, in pratica raddoppiata, attraverso i filtri di polizia per scendere poi ai gates di imbarco.

I passeggeri nazionali scendono nella sala di attesa partenze e da questa passano ai gates di imbarco.

**ARRIVI** - questo settore risulterà nettamente diviso per quanto riguarda le operazioni di restituzione dei bagagli in voli nazionali ed internazionali, mentre comune sarà l'atrio di attesa.

L'atrio oltre ad essere fornito dei servizi essenziali per i viaggiatori (banchi agenzie di viaggio, autonoleggi, ecc.) presenterà, raggruppati, nella sua appendice nord altri servizi integrativi e di supporto (bar, banca, poste e telegrafi, telefoni, deposito bagagli).

Si è provveduto anche a rinnovare l'impianto dello smistamento dei bagagli in partenza, uno dei punti chiave per la regolarità e la puntualità delle operazioni di imbarco. Si tratta di un sistema di convogliamento e smistamento di bagagli in partenza completamente automatizzato, realizzato su licenza americana da una ditta tedesca con succursale in Italia.

L'impianto dispone di 20 moli di uscita ed è in grado di smistare 3.000 bagagli all'ora.

Per quanto riguarda il problema della nebbia, entro il prossimo inverno, sull'aeroporto di Linate si dovrebbero poter effettuare operazioni di decollo e atterraggio in III cat. A con minimi di visibilità di 200 metri orizzontali. La S.E.A. ha già eseguito nella estate 1982 quanto di sua competenza (sostituzione e integrazione degli impianti di aiuti visuali al suolo) mentre per la sostituzione degli apparati radioelettrici le Autorità preposte si stanno adoperando per consegnare gli impianti prima del prossimo inverno.

Naturalmente anche per l'aeroporto intercontinentale della Malpensa la S.E.A. ha messo in atto un progetto di ristrutturazione dell'attuale aerostazione passeggeri. È stato inaugurato nel mese di giugno 1982 un nuovo fabbricato destinato agli arrivi, nettamente separato dall'esistente aerostazione che, opportunamente ampliata nell'ar-



co di due anni è destinata esclusivamente alle partenze.

La nuova aerostazione arrivi che ha una superficie di circa 5.000 mq. ha operato con piena soddisfazione nei mesi di luglio e agosto 1982 in concomitanza del trasferimento del traffico di Linate e Malpensa in occasione dei lavori di rifacimento della pista.

Per l'aerostazione partenze non si prevede solo un semplice ampliamento (da 14.500 mq. a 22.000 mq. circa) ma una vera e propria ristrutturazione generale richiesta dalle mutate esigenze di traffico a cui il complesso dovrà far fronte.

Per la ristrutturazione dell'aerostazione di Linate sono previsti costi per circa 50 miliardi di cui 9 a carico del bilancio dello Stato. Le aerostazioni di Malpensa verranno a costare circa 37 miliardi di cui 13 a carico del bilancio dello Stato.

**Progetto:** Cortesi Studio GPI, Facchetti, Orsoni, G14 Progettazione srl.

L'idea base, sulla quale si è sviluppato l'intervento progettuale e di allestimento, è quella di voler interpretare questo spazio come una sequenza di aree a carattere urbano, con percorsi, piccole o grandi piazze, luoghi di incontro tipici di una probabile zona pedonale della città. Tutt'intorno alla grande sala di smistamento e di attesa, e sotto un cielo allusivo, realizzato con un traliccio modulare, si sviluppa una sorta di facciata continua scandita ritmicamente da lesene e trabeazioni che riportano al lessico architettonico.

Il traliccio «a cielo» oltre a consentire una diffusione uniforme della luce permette di veicolare numerose altre funzioni tecniche: sistema sonoro, antincendio, televisivo e segnaletico.

Attorno alla piazza, lungo la «facciata» continua si aprono nelle pennellature in vetro opalino, interposte tra le lesene, gli accessi ad ambienti più raccolti, in cui sono distribuite le varie funzioni di servizio all'utente in arrivo o in attesa: bar, toilettes, agenzie, negozi, depositi bagagli, edicole, banca.

Relativamente all'arredo l'intervento si è sviluppato in modo estremamente equilibrato ed omogeneo al tema base. I vari elementi infatti si ricollegano per forme, materiali e finiture ad una visione urbana da esterno.

Caratteristica è ad esempio la scelta del modello WS della Tecno quale sistema di sedute che, assolutamente sobrie, si vestono di una leggerissima imbottitura solo in una piccola sala di attesa v.i.p.



# IL GRUPPO STET

## LAVORA PER LO SVILUPPO DELL' AZIENDA ITALIA

È noto che — tanto nell'industria, quanto nei servizi — esistono settori cosiddetti «maturi» (cioè in più o meno lento declino) e settori emergenti (cioè in rapida espansione, destinati a diventare nel corso dei prossimi anni e decenni i protagonisti dell'economia di un Paese).

In Italia — come del resto in tutti i Paesi industrializzati — il settore telecomunicazioni - elettronica - telematica sarà il protagonista del futuro, anche in tempi piuttosto brevi.

Di questa crescita, la STET — o meglio, il Gruppo STET — è indubbiamente la punta di diamante, non solo grazie alla sua forza riassumibile in poche cifre significative, ma anche in virtù dell'ampia «copertura» assicurata nel settore dalle attività di esercizio e di telecomunicazioni; dalle attività manifatturiere, di impiantistica e di ricerca; da attività ausiliarie.

La STET — facente capo all'IRI, Istituto per la Ricostruzione Industriale e, quindi, alle Partecipazioni Statali — è nata nel 1933. Compito istituzionale della STET? Oltre alle funzioni più specificatamente finanziarie, è oggi quello di coordinare e controllare le attività delle Società del Gruppo, attività che si attuano e sviluppano nell'ambito di programmi pluriennali, inseriti nel già vasto piano dell'IRI, del quale — come si è detto — la STET fa parte come finanziaria per le telecomunicazioni e l'elettronica.

Nel 1982, il Gruppo STET ha effettuato notevoli investimenti nel Mezzogiorno, a testimonianza dell'impegno che lo vede da molti anni teso a perseguire una politica indirizzata a sostenere lo sforzo industriale e produttivo del Sud Italia. In questa zona, infatti, il Gruppo è presente non solo con la SIP, anche con impianti manifatturieri come quelli della ITALTEL, della SGS-ATES e della SELENIA, con attività di esercizio delle telecomunicazioni come gli avveniristici impianti di TELESPIAZIO e l'insediamento palermitano dell'ITALCABLE, con attività di servizio, come la ITALDATA e ausiliarie, come la SARIN. Come si può facilmente comprendere, la STET è un Gruppo integrato che — nel settore istituzionalmente assegnatogli — contribuisce in misura determinante alla crescita e al successo di quella che — con felice espressione — è stata chiamata «Azienda Italia».

L'integrazione consiste soprattutto nell'armonico sviluppo di attività condotte dalle Società operative che agiscono all'interno di un quadro razionalmente concepito, nel quale possono essere individuati tre settori principali:

— attività di esercizio di telecomunicazioni, condotte dalla SIP (Società Italiana per l'Esercizio Telefonico), dall'ITALCABLE (Servizi Cablografici Radiotelegrafici e Radioelettrici) e da TELESPIAZIO (Società per le Comunicazioni Spaziali)

— attività manifatturiere di impiantistica e di ricerca, rappresentate dalle 4 Società del Raggruppamento ITALTEL (ex SIT-SIEMENS), dalla SELENIA (Industrie Elettroniche Associate), dalla VITROSELENIA, dall'ELETRONICA SAN GIORGIO-ELSAG, dalla SIEMENS-DATA, dall'ITALDATA, dalla SGS-ATES (componenti Elettronici), dallo CSELT (Centro Studi e Laboratori Telecomunicazioni), dalla SIRTI (progettazione e installazione di impianti per le telecomunicazioni), dallo STS (Consorzio per sistemi di Telecomunicazioni via Satellite)

— attività ausiliarie, come la SEAT (Società Elenchi Ufficiali degli Abbonati al Telefono, editrice delle Pagine Gialle, degli Annuari merceologici, dell'Annuario Europages, di Tuttocittà ecc.), come la SARIN (Società Servizi Ausiliari e Ricerca Informatica), come la ILTE (Industria Libreria Tipografica Editrice), come la SAT (Società Azienda Tipografica), come la SCUOLA SUPERIORE GUGLIELMO REISS ROMOLI, come la CONSULTEL (studio, pianificazione, progettazione e assistenza tecnica nel campo delle telecomunicazioni e dell'elettronica).

Un importante complesso di attività che, già nel passato, hanno consentito all'Italia di raggiungere in tempi relativamente brevi importanti traguardi nel campo delle telecomunicazioni, anche se raffrontati a quelli raggiunti da altri Paesi (maggiormente industrializzati).

Un complesso di attività che, negli anni Ottanta, porterà l'Italia nel novero delle nazioni più impegnate in un settore che — sempre più — caratterizzerà lo sviluppo sociale e tecnologico di quei Paesi che non vorranno mancare all'appuntamento con il futuro. Un futuro che ha — appunto — il nome di «telecomunicazioni - elettronica - telematica».

# Fatevi pubblicità su un best seller.

Non c'è alcun dubbio: con una tiratura di 18 milioni di volumi le Pagine Gialle sono il vero best-seller dell'informazione. Questo significa che chi vuole farsi trovare ha nelle Pagine Gialle lo strumento più sicuro.

Gli spazi pubblicitari permettono a chi vi cerca di trovare velocemente tutte le informazioni di cui ha bisogno.

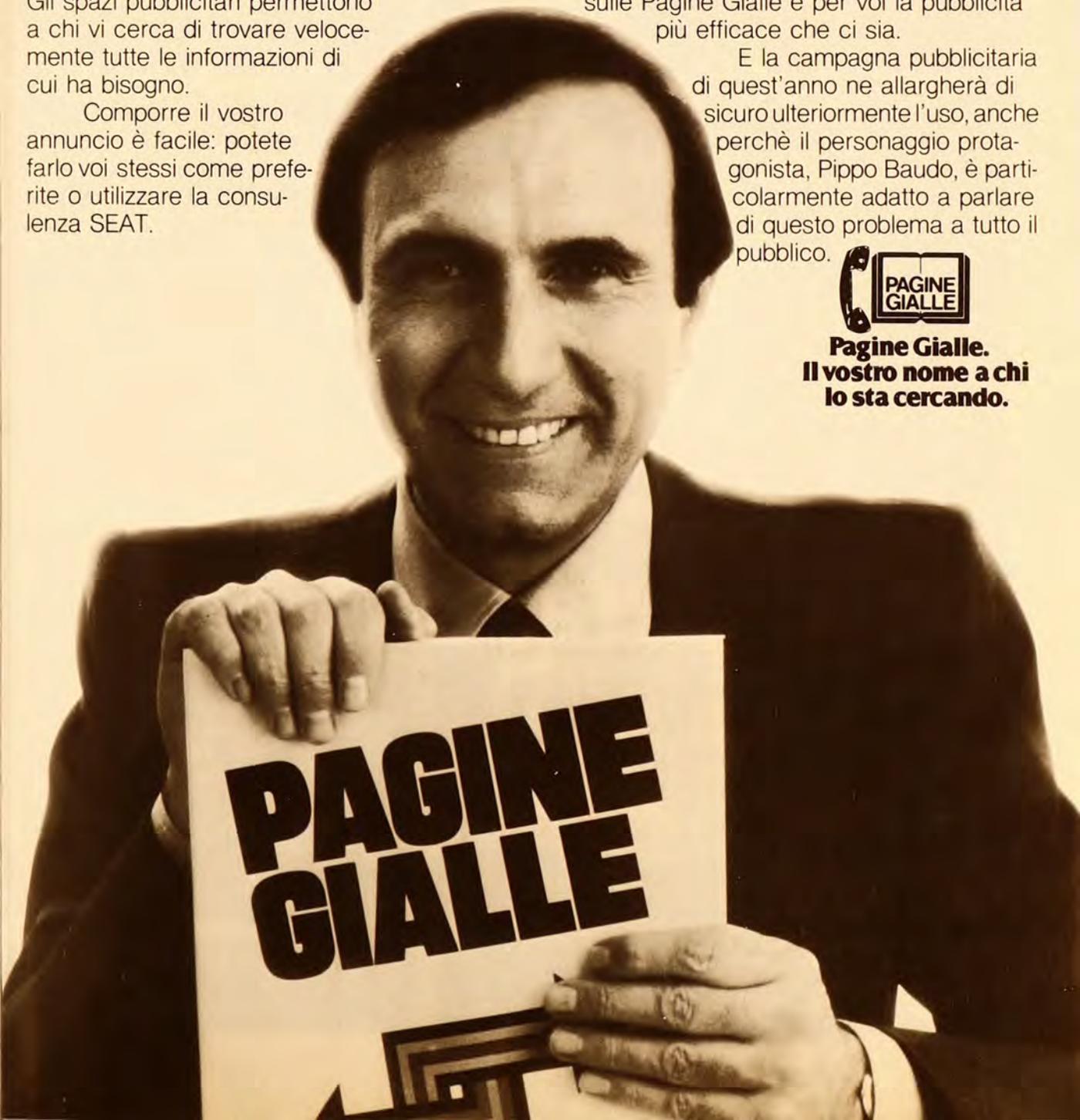
Comporre il vostro annuncio è facile: potete farlo voi stessi come preferite o utilizzare la consulenza SEAT.

E potete segnalare la vostra attività in tutte le categorie e le città in cui vi interessa comparire. Chi cerca un'azienda, un negozio, un prodotto, un artigiano, un servizio, cerca sulle Pagine Gialle: è per questo che essere sulle Pagine Gialle è per voi la pubblicità più efficace che ci sia.

E la campagna pubblicitaria di quest'anno ne allargherà di sicuro ulteriormente l'uso, anche perchè il personaggio protagonista, Pippo Baudo, è particolarmente adatto a parlare di questo problema a tutto il pubblico.



**Pagine Gialle.**  
**Il vostro nome a chi lo sta cercando.**



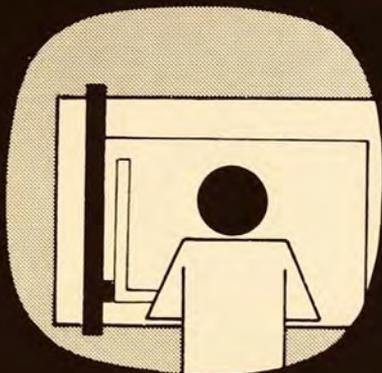
**PAGINE  
GIALLE**



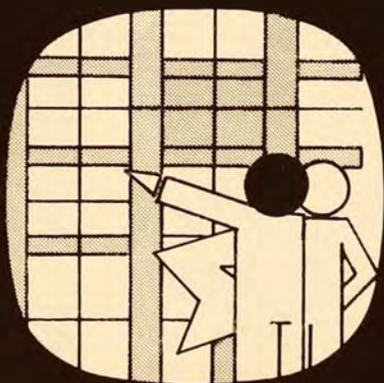
il

# PUNTO TELEFONO

interessa:



tutti coloro che progettano e costruiscono gli edifici perchè prevedano la distribuzione di PUNTI TELEFONO nei vani dell'edificio, ad evitare manomissioni e rifacimenti dopo la costruzione;



tutti coloro che comprano o prendono in fitto una casa, un ufficio o una costruzione di qualsiasi importanza, perchè richiedano per tempo al loro costruttore la predisposizione del PUNTO TELEFONO.

**SIP**

Società Italiana per l'Esercizio Telefonico

English  
Contents

The dwelling unit against a background of false truisms *Guido Canella* \_\_\_\_\_ 2 (here 1)

Culture of living and «design»:  
The home *Gianni Ottolini* \_\_\_\_\_ 4 (here 3)

Explanatory notes:  
Further thoughts on «design» *Enzo Frateili* \_\_\_\_\_ 12 (here 7)

*Documentation:* A previous material culture: 16. Museum analysis and evocative reconstruction (*G.O.*) 18. Testimony and research 20. The problem of resources today (*extract from R. Arnheim*)  
*Documentation:* 22. Living in an early working-class urban dwelling: 19th-century technology and culture for new ways of producing (*G.O.*) 24. New styles for the middle classes: from floral to functional 26. New styles for the working-class home: mass production and craft production  
*Documentation:* Rationalism and its reforms: 28. New aesthetics and new types of furniture (*G.O.*) 30. The dwelling and its decor in public building 32. Decorative, industrial, advanced artisan (*extract from J. Bau-drillard*)

Identity and unculture:  
The «German living room», an all-time low in non-identity *Gert Selle* \_\_\_\_\_ 34

*Documentation:* Towards an «Italian Design»: 40. American influence and the RIMA Competition 42. Building-decor: consistency of criteria (*G.O.*) 44. National poetic tendencies (*extract from G.C. Argan*)  
*Documentation:* Culture and centres of production: 46. Exhibitions and international competitions (*Margherita De Carli*) 48. From the single object to the furnished area  
*Documentation:* The 'Sixties and 'Seventies: monotypes and systems: 50. From the pre-fab dwelling to built-in components 52. From sets of fixtures to units (*G.O.*) 54. Single and co-ordinated units/Open kitchens 56. Functional flexibility and figural disassembly (*extract from E. Frateili*)

New technological horizons:  
Structural trends in furniture *Massimo Florio and Aurelio Volpe* \_\_\_\_\_ 58

*Documentation:* For regulations in building and furnishing: 62. Housing and what it offers the occupant 64. The disappearance of form/The new objects (*G.O.*)  
*Documentation:* Materials for a new kind of behaviour: 66. Participation in house designing (*G.O. with an extract from E. Frateili*) 68. Kits and High-Tech (*Margherita De Carli*) 70. High Craft

Books received \_\_\_\_\_ 72  
72. *Competition:* Megaris Prize for 1982

The dwelling unit against a background of false truisms\*

Guido Canella

I have nothing at all to do with *design*. And what's more, having no specific competence in the field, I must admit that I've even harboured a number of prejudices against it. What am I doing here then? I could say that an old friend wheedled me into it, but I won't. Actually, I came to this Congress of my own accord, sorrowfully, and yet hopefully. I would say that after the inevitable split which took place between architectural planning and *industrial design*, the time has come to seek, not so much identical views — and I still maintain that *design* and architecture are two lanes far too distant from each other to be confused in a single identity — as a meeting point where common misunderstandings can be collated; as a place (such as a residence) leading to a more authentic and consciously chosen future; a future which must learn how to see beyond the effervescence of architecture and — if you will allow me — the euphoria of *design*. Two merry masks, these, which nevertheless conceal a face torn by our «rational» age of anxiety, in which our experience, now somehow mature, is more and more insistently summoned to act in a way fully consonant with what in the old days they used to call «conscience». I shall have to digress briefly here to call your attention to two moments which I consider important and recurrent in the history of the domestic landscape. In the middle of the 19th century the American writer Henry David Thoreau, a disciple of the great Emerson, gave substance to a dream in imagining an ideal home. This home was situated on the dividing line between a natural landscape and an anthropomorphized landscape, as it consisted in the bare authenticity of a single large room, on whose walls were hung only utensils for the home and for work. There, one person could sit by the hearth, two others at either end of the table, someone else in the window recess, and still another among the beams along with the spiders. About 75 years later, in Frankfurt, a group of architects committed themselves to the design of a model kitchen (the *Neue Frankfurter Küche*) of less than 6 square metres, to furnish as a standard for a highly functional minimum lodging, so that the rhythm and ways of industrial production might leave the factory and be engaged in household chores, spreading the material advantages (in equipment and accessibility) that could minimize toil, restore the worker's energies, and in this way increase productivity. But whenever a plan came near enough to identifying itself with industrial logic, a great economic crisis would break out. This was what happened in 1929, when theories inspired by the ideas of Taylor and of Ford collapsed, along with all counter-theories regarding the advent of industrial tyranny, as depicted in Aldous Huxley's *Brave New World*. Indeed, the whole course of functionalist planning can be seen in these parenthetical remarks; in these Pillars of Hercules; in these extremes (respectively pragmatic and integrative), considered until quite recently insurmountable, within which its providential ideology has been articulated and interwoven, though still conditioned in the present by the prospect of an inevitably progressive future. Actually, its transplant in Italy took place somewhat differently than it did with respect to its roots and representatives, torn up and scattered throughout the rest of Europe. In Italy, during the ambiguous social policy pursued by the fascists — the only totalitarian regime to admit the presence of the Modern Movement, and not always in low profile — the Movement somehow managed to survive. By no mere chance — or perhaps pre-

\* A transcription of the paper read during the Congress dedicated to *The inhabited object: industrial design in the perspective of the '80*, held on May the 12th 1983 at the National Museum of Science and Technics of Milan.

cisely because — the poetic expression of the « modern » style here showed no interest in the destructive dreams pursued in more highly industrialized and socially advanced nations like Germany. For here it was for the most part (at least until the end of the 'Thirties) forced into class lines and sustained by an avant-garde middle-class.

Working inside an economy now on a war footing (but far removed from Pagano who, socially, had now assumed a defensive position around a standard of « public health »), were two personalities destined to exert an influence on the later formation of an Italian way of design: Edoardo Persico and Giò Ponti. But while Persico (in line with Piero Gobetti and Lionello Venturi) relied on the discriminating factor of modern taste to achieve a residual « purist » possibility of spiritually redeeming the European middle-class, a redemption obtained by a « Calvinistic » regeneration of intellectuals and entrepreneurs against the barbarities of totalitarianism, Ponti (who also engaged Persico to write theoretical articles in the pages of *Domus*), maintained a position of compromise, which was eccentric and semi-industrial in a modern way and consonant with the resources of this autarkic state. And this particular Italian origin of design, which was figuratively emblematic or attractive, had a decisive influence on its future.

In the post-war years the linguistic Esperanto of the International Style and industrial design gave the impression of being one of the promising symbols of the policy adopted in the West by the victorious nations and extended to the vanquished peoples. To people like our own, who were anxious to release their productive and intellectual forces in the conversion of a swollen war industry into a peacetime economy in the context of a new international subdivision of work and an increased distribution of goods.

At that time some regarded the dualism, forever present in Italy, between the industrialized North and the agricultural South as an occasion for an Italian « new deal » which should be met keeping in mind the different incentives and landscapes of these geographical areas. The Olivetti company was a case in point. Since before the war it deserved well of the Modern Movement for, in line with its concept of a company-community, it radiated a unified but avant-garde image in graphics, production, architecture, and settlement. At the same time, in the South, where Adriano Olivetti himself supervised the ERP assistance through the UNRRA-Casas plan, there were plans for scientifically streamlining the settlement in the traditional rural environment, breaking up the historical agricultural towns and distributing the population in villages situated directly at the site of work (Matera and Martella come to mind). But another case in point was the situation of ex war-industries which in only a few years contrived to transform metropolitan Italians from « Bicycle Thieves » into motor-scooter riders. Which prompted Franco Marescotti to wonder aloud why Fiat didn't go into housing.

This and a number of other experiences at that time compelled Italian industrial design (and architecture, too) to throw off the fetters of a technological logic as an end in itself and, instead, realistically to adopt a multivalent flexibility capable of taking into account the varying contextual factors then present; a flexibility which ended by making Italian design not so much a discipline as a poetic form of expression. This may have been formally and methodologically articulated and eclectic, but in the long run it was capable of promising and maintaining the high levels of imagination, creativity and accommodation required by a market (even more than by production) then undergoing a radical transformation.

In the meantime (1951) a well-known critic of the figurative arts, Giulio Carlo Argan, had published a thought-provoking article on *Walter Gropius and the Bauhaus* in which, in a neophenomeno-

logical key, step by step, inductively and deductively, it was suggested that new significations should be assigned to the now undifferentiated relation between function and form, as a whole which cannot be divided in any concrete operational situation. A few years later (1957) Argan wrote another article on *Marcel Breuer, industrial design and architecture* in which he schematically claimed that while Gropius postulated the search for quality in quantity, Breuer insisted that the problem lay in quantifying quality.

It is this apparent play of words which can be used to legitimate a truth pregnant with consequences of great importance for the whole culture of Italian designing towards the end of the 'Sixties. In the first place, in relation to the strictly industrial bias of international design, the Italian one reconciled, as a problematic hypothesis, the anomaly of certain tendencies towards either the naturalistic, comfortable and domestic present in Nordic furniture, or towards the showcase design, in the « personalized furniture » which the masters of Italian Functionalism continued to build on an artisan scale. In the second place, it shifted the operational position of design to the centre of the social functions fulfilled by the whole range of figurative arts (architecture included), laying the groundwork, as a reaction, for the effective split between the poetic content of architecture and design — respectively in urban contexts and domestic settings — which the crude slogan of the English critic Reyner Banham labelled (1959) *The Italian retreat from Modern architecture* and a return to the monumental mode. What is certain is that the split unleashed certain extremist peripheral energies already latent in the aesthetics of architecture and design.

But in this connexion, and taking advantage of Bruno Zevi's presence here (for Zevi was fiercely hostile to all this, along with practically all other critics), it is worth recalling the experiments that a few young architects tried at that time (1960) with their exhibit *New designs for Italian furniture*. In it they tended to force to the breaking point all the artificiality of the function-form relationship, to which design, and even more ambiguously architecture, seemed determined to entrust forever all remaining possibilities of ethical survival in society. *Moral imperative, the spirit of the time, and technological compatibility* were the three terms, in fact, on which the compromise of an irresistible social advance rested. That exhibit was superficially and erroneously interpreted, and perhaps even deliberately exploited to conduct a « witchhunt », which was hardly a credit to the critical profession. Taking advantage of the fact that a few of the works on display were vaguely redolent of pre-Functionalism, under the disgracing brand of Neo Art-Nouveau diverse positions were lumped together and liquidated that had barely managed to coexist and, in any case, were anything but homogeneous (as time was inevitably to demonstrate) in a highly polarized phenomenon of international import, with the direct participation of some celebrated warriors of Functionalism. I am not the one to recount the history of design here, since I have no sure grasp of either its complex modalities or even its terminology, for it has pursued zigzag orbits, intersecting and taking over practically everything surrounding modern man. But it is important to point out that basically a market awareness has replaced an exclusive and self-deluding logic of production. That is, design (or at least Italian design) is — finally — becoming aware of its place in the market and in consumption, and is gradually casting off the moralistic veneer (that is, the figures) of an old-fashioned and anachronistic industrial severity dictated by industrial economy, and is offering itself instead as the image of a merchandise subject to fashion and deterioration. Perhaps unconsciously — but I hope consciously — the culture of design has taken to heart the sociological criticism levelled by the Frankfurt School when, together with the con-

cept of the ageing of the avant-garde, it suspected the presence of a certain ambiguity in the late-Functionalist heresy. Or, more practically, perhaps it was all the plastic materials, electronics, miniaturization, and informatics that compelled it to deal with the inconstancy of coachbuilding and of stylizing for consensus, to appreciate the need to discard scientism and to accept itself as a preparatory stage for ever more intensive and widespread consumption.

At all events, the Italian design of the 'Sixties and 'Seventies won not only a victory but a triumph. To its bedside, one after the other, came aestheticians, sociologists, semioticians, the exegetes of signs and codes, precisely because... the patient was bursting with health: it must have been difficult to explain how it could have had such a smashing success, why it encountered no limits to its spread and found no barriers to either public or private acclaim.

While the significant essays of architecture were immediately attacked by a violently repressive critical corps, design was allowed everything. From the myth of production to that of technology, of form for form's sake, of the symbol, and metaphor, design has gradually moved towards allegory, and even towards the parody of itself; bringing along, together with the rationale of its own use (and here lies the real difference to be made between industrial design and design) also its initiatives, propaganda, self-irony, self-contemplation, and its awareness of the transitional phase we are going through. This is a crescendo of some importance which reconciles one to its now unencouraging success. While the presumptuousness of trying to make a style of life fit into the attractive circle drawn by the *Compasso d'oro* Award Committee may seem to be a throwback to the age of the consumer with « king-size belts, handbags, and bell-bottoms », the attempt to graft systematic order onto the normalization and industrialization of building components lies crushed underneath the landslide of optional accessories dumped onto the market by the industry of the sector.

Today the future of technology leaves us with a feeling of gloomy presentiments, of fear that we may gradually lose our identities, as foreshadowed in science fiction. Such means of mass communication as the cinema and TV tend to bring the landscapes of our collective memory and our cities directly into our homes and to substitute them; again, they tend increasingly to distract us from our own domestic environment, from all the familiar signs of our memory. Consequently, the objects which express one's individual personality must become more strongly idiosyncratic even to the point of caricature. Inside, through a gradual process of sublimation, we are moving towards a kind of sterile capsule. Outside, however, in the city, design is proliferating and gradually, but inexorably, it is beginning to replace architecture. Hasn't the pathetic term « urban environment » become current just to describe the expansion of individual comfort along with the return to a private outlook in civil behaviour, through small idols, miniature « service temples », and tiny monuments to immediate comfort raised in hatred of high quality public architecture? Isn't this the direction taken by the very authorities charged with carrying out decentralization? Since the demand for architecture is being satisfied by the surveyor's *villetta*, the engineer's condominium, the designer's caravans for earthquake victims, and the architect's sham-ancient historical centre, any attempt to take a stand in public comes into conflict with what is now familiar common sense. This claims to be antirhetorical and uncommitted in that it is dispassionate, and enlightened in that it allows no complications in making choices, and it will not admit that one has to think to understand and appreciate things. Actually, it has been stratified and type-approved down to the easy-going petty bourgeois level. It may be that it is still the artificiali-

ty of all post-unification institutions in Italy which has prevented them from being assimilated in a genuinely participatory and representative way. I have said that I don't think projects in architecture and *design* can be assimilated. I have been told — although I am not sure how reliable the source is — that one day the great critic Roberto Longhi was asked why he didn't take up architecture. It seems his answer was: *Because architecture can't be bought and sold*. Since I hold Longhi in great esteem, for a long time I refused to believe that he could be so venal. But thinking it over some time later, I realized that there was a structural reason in what he said. The added value of architecture lies completely in real property, whereas in the case of *design* it is still qualitative value connected to the object itself, at least for the symbol that it transmits. This is still the gap that divides architecture from *design*.

I also said that I came to this Congress with a glimmer of hope. Because, in spite of the exultation and elation of success that I mentioned before, I think that from the analogous figurative anguish now suffered by the more scrupulous Italian architects and designers, it is possible to deduce an analogous proof of awareness (albeit a gloomy awareness), which is the price that must be paid for any credible and authentic plan for the home worked out together.

But on the basis of what predictions? I've read Renzo Zorzi's paper and of all those submitted to this Congress I have found his the most interesting, because, among many false truisms, it deals with a real and not a mythical future. It foresees a city with underground factories which are completely automated and robotized — that is, which operate without the presence of man; it predicts the improbable persistence of a civilization based on the rationale of pure numbers, like our industrial society; the release and perhaps exaltation of aesthetic feeling; professional work at home and the recomposition of the «home-workshop». I should like to draw a conclusion from this picture. I think we can now consider definitely refuted all those linear extrapolations which in the 'Sixties and 'Seventies predicted the unchecked expansion of cities, gravitation towards megalopolises, and the inevitable pathology of congestion and alienation — all predictions like the one which foresaw that TV would kill the theatre whereas, in the event, TV gave the theatre a new lease of life. Our glimmer of hope, then, is this: underground factories; residential settlements spread out in order to rehabilitate the historical structure of the territory; medium-size towns, which will again play the role of an acropolis in an uncrowded context in which the architect finally feels that he belongs and he reacquires his dignity. And again, by another but convergent way, the hope of a less overbearing *design*, one that does not claim to be a programme for the solution to all the problems in the world, but goes back to being the object-tool of some kind of work (even that of representation), establishing a less superfluous coexistent relationship between work and free time inside the home. Who knows? The TV may one day manage to make us all intellectuals or, if not us or our children, at least our grandchildren. Who knows whether, after all, this future that we fear may turn out to be an advantage?

This is the end of my paper. But before finishing, I should like to read a short passage from the screenplay written by the Strugackij brothers for Andrej Tarkovskij's film *Stalker*. The passage concisely expresses what I have been telling you in this paper: «*Wait, said Valentin, «listen to me. You ask me why man is great». Then he began to quote, «Because he has created a second nature? Because he has set almost cosmic forces in motion? Because in an insignificant period of time he has dominated the planet and has opened a window on the universe? No! He is great because, in spite of all this, he has survived and has every intention of surviving even in the future...»*».

## Culture of living and «design»: The home

Gianni Ottolini

In its function of providing homes for people, the housing question in Italy today may be seen in two ways: one as a social problem which has got seriously out of hand, as is clearly the case when we compare availability in the different parts of the country with the classes of people needing housing; the other as a *problem of internal décor* which might be better expressed as the *culture of living*, and this concerns the overwhelming majority of the population.

Regarding the first aspect, the results of the last census once more bring to light situations such as: the inability of the housing market to provide the right kind of homes where they are most needed, the existence of the new alongside the decaying, overcrowding here and too many houses there, and many other signs of imbalance in housing generally. These are matters often viewed in purely quantitative terms of what is available, ignoring considerations of types and quality; but such are the terms in which the Country's political conscience sees the problem, legitimately expressed in the strongly voiced social demands of the 'Sixties and 'Seventies, a subject of continued and explicit dispute among the social classes. Our treatment of it will start from this point, and will mainly deal with how *internal living space* is conceived, especially as regards its fittings and furnishings, (also related to space available and to structures) today such an important part of *design* work.

This second and eminently qualitative aspect of the subject — containing as it does many problems relating to quantity as well as to social, economic and political values — concerns the culture and practice of low-cost décor, its search for some way of expressing a personal and group identity, the social and formal patterns to which it will revert, the part that design can play, and all within the specific manufacturing and consumer context characterizing the products of the furniture industry. There is then the question of quantity as opposed to quality, historically viewed as the conflict between an industrial and a high-class artisan-made product; herein lay the dispute between Hermann Muthesius and Henry Van de Velde at the Cologne *Werkbund* in 1914: Muthesius in favour of the productive potential of industry, supported towards the end of the 'Twenties, by the Rationalists proclaiming «quality produced in quantity» and standardization as the solution; in other words mass production of a limited number of prototypes (an idea explaining Gramsci's view that this supposed conflict was merely a pretext, harmful to those with less money to spend). In practice the conflict seems to have been resolved only in the field of household electric appliances, these being the more complex products used in the home; another reason for not dealing with them extensively here.

For all other products, however, the conflict is once more expressed in entirely new terms in spite of present-day flexibility of the furniture industry since the introduction of numerical control machines (passing from *figurative standards* to one of *information*, programming to avoid monotony of form); today it is the small maker — no longer working by traditional craft methods but equipped with sophisticated and versatile machinery — who gets the best share of the market, compared with the medium-to-large industrial firms, producing furniture of a relatively simple structure, though of wide variety, supported by a general rise in incomes and living standards. In this situation, while relatively few products can be considered the work of a designer, the approach suggested by the term *design* is common to a vast array of organization for manufacture and sale whose task today is that of furnishing homes for all.

## A dreary prospect. Kitsch and «banal»

In the public and private housing being constructed in Italy today (mainly of a speculative and uncontrolled kind, apart from a few cases where local authorities have abandoned tradition and experimented with new types of layout) material recently collected on the internal décor in low-cost houses shows that furnishing generally is of a dreary (though highly polished) kind with the emphasis on «false» effects.

We find thrown side by side imitations of modern and antique styles (the first attempting either to reproduce the really good or merely a so-called modern piece, the second rapidly losing ground in the industry), too much space being filled with heavy, overstuffed chairs and sofas in an attempt to make the most of a relatively small area, choices often falling — at the cost of considerable financial sacrifice — on things mistakenly thought to represent the status symbols of the rich and powerful.

Due to the lack of combined experimentation between the building and furnishing trades aimed at promoting furniture of a complementary or even only co-ordinating kind, the resulting effect of pieces being too many and too clumsy is even more marked, especially following rapid reductions in dimensional building standards (in line with housing policies in north European countries) in order to satisfy, even if minimally, the demand for housing through subsidised building and other forms; more reasonable would it have seemed had such policies simultaneously envisaged others to offer external social services to make up for the reduced areas of interiors.

The most marked aspect of these «interiors» is the formal finish given to each functional unit, the result of a persisting notion of marketing sets for each unit in single styles of a consolidated type though updated in appearance. Thus we have the formica-surfaced kitchen units, base on the floor and cupboard on the wall, complete with appliances embodying the latest technology, or else double bed with extensions at the head to include what used to be the wife's dressing table; living room sets with large multi-purpose pieces in place of the old sideboard, round dining tables of imitation solid wood surrounded by oversized «real leather» covered armchairs, and so on.

The result is a hotch-potch, specially noticeable when the interior is no longer divided into separate rooms but is of the open-plan layout including kitchen, dining corner and living room all in one. This kind of conflicting effect is achieved when the space is allocated without any consideration for its three-dimensional values and existing décor.

This prospect of uncultured design and production, sometimes evoked by other forms of expressions (such as the cinema) is for the most part ignored by magazines specialized in interior decoration; presumably they see it as a phase that will naturally pass away since the emphasis on quality directed towards the upper class purchaser should in time be able to influence the choices made by the lower class consumer; on the other hand some aspects of this have been partially explored in recent years in accordance with the two interpretative modes: *kitsch* (and *neo-kitsch*) and *banal*.

While the psychological interpretation given to the former is that it expresses the *art of happiness*, linked by metaphorical reference to values implanted in the public imagination (from folklore to a kind of futurism), the latter, denoting a kind of aesthetic neutrality has been considered as an expression of *doleful awareness* and impotence or, in other words, as expressing the *disappearance of a revolutionary proletariat*.

Perhaps, rather than disappearing, the proletariat — not forgoing its ideals of deep-seated social change — simply expresses the desire not to give up in the «private» sphere what can never be found in the «public» one, both because certain

needs are highly subjective and personal, and because of the entire lack of satisfactory collective services (including guidance on décor and *design*) capable of fulfilling a social need.

This kind of critical attitude would most of all tend to affirm the wisdom of the ordinary householder's choice in opposition to the overbearing approach of the intellectual designer, a form of cultural protest against the whole world of *design*. Its conditioning effect on the user might also be interpreted as a result of his isolated position in the established cycle of production, sale and end-purchase. The seller would thus find himself at an advantage since he can talk to the user and act as a go-between, with practical needs and aesthetic ideals on the one hand and the productive organization on the other.

In our view, sale and purchase today only represents the meeting point between an uncultured (through no fault of their own) mass of users and a general lack of interest in furthering a cultural approach throughout production and selling structures; neither do these latter receive any help or critical stimulus from public building organizations, from standards setters, from education and research institutes or from promoters of exhibitions. It is also significant that this re-evaluation of *neo-kitsch* and of the *banal* is in line with the attitudes of social psychologists and sociologists (from whom we cannot of course expect suggestions or the ability to appreciate evolutionary trends in housing and décor) directed towards a revival in the culture of everyday life and a new place in it for the individual.

But recognition of reasons for the existence of *neo-kitsch* and of the *banal* in products and housing, and renunciation of any alternative in the field of *design*, risk becoming justifications and support for society as it is, re-stratifying and evolving — if the market is allowed free rein — with all the blatant imbalance and contradictions so clearly seen between the interior and exterior of houses.

#### «New design»: décor and fashion

In the furnishing industry today one structural form succeeds another at ever growing speed, encouraged by the fact that exhibitions for the domestic and international markets now take place annually.

This speed-up in formal change in taste provides the key to an understanding of the output from the furniture industry and of what *new design* is attempting, closely related to, and reflecting, changes in the field of clothing. The pace is sustained by «*avant-gardes*» whose minority expressions of trends in appearance and behaviour, incompatible with prevailing manufacturing and cultural needs (as were the historical «*avant-gardes*» to bourgeois traditionalism at the turn of the century) and whose forms of protest typified the industry in the late 'Sixties, have become increasingly conscious of their role as «*leaders of taste*» and while directing their efforts towards an élite — intellectual and economic — draw the entire production and consumption in their train.

It is doubtless true that *neo-modern design* has filled a gap created by lack of and crisis in the ideological content of traditional *design*, perhaps too a crisis of leadership in the more privileged levels of consumption, faced with overall modernization in taste, crisis that has been overcome by a reconsideration of the earlier *avant-garde* among designers.

*Neo-modern design* has reacted to this situation adopting a strategy of linguistic modes (e.g. punk, as today expressed in clothing, in the disco halls and television musicals, in graphics, etc.) and, ignoring the tastes and ideals of the in-between generation, has concentrated on the teen-ager, its potential consumers of tomorrow.

At a strictly disciplinary level, the novelty of *neo-modern* forms may be appreciated by making use of its self-same principles of *anti-functionalism* and *stylistic inconsistency* applied to clearly iden-

tified objects (not to units).

Wishing to lay emphasis on the supreme importance of imagebased invention, the first aspect summons up the long-laid ghost of aesthetic justification of a functional basis (even though «*function*» has no shape, being merely a principle of the part to the whole for a certain purpose), thus risking a further weakening of the already impoverished operative relationship; it is this relationship, typically functional and attentive as to content, that makes people become fond of their possessions and surroundings limiting this mode of operation to the aesthetic angle only; in its best examples the second aspect (of stylistic inconsistency) would seem to discover a more deep-seated condition of people and society at the present time in which, at the level of imagery (rarely at that of types) there seems to be a disintegration of the main function due to accentuation of partial functions, within a whole characterized by a fragile structure with the emphasis on surface treatment, on colours and graphics.

Apart from any specific *neo-modern* influence over the quickly changing forms produced by the industry, as a general point it may be noted that, economically speaking, it is impossible for the mass of users to keep up with such rapid variations in décor (especially when, unlike an article of clothing, a piece of furniture should last for some time); we are also finding, through the summary inventions and figural imitations of a recurring and generalized application of styling, its concurrence in an overall decline in the quality of products for the mass market, seen in manufacture of a lot of unnecessary things, in shoddy materials and poor workmanship.

On the other hand it is of primary importance for the users themselves to know, before making a purchase, how long a product will last, both in wear and in appearance.

While *design* has to operate at levels to some extent in common with those of fashion, taking possible evolutions in needs and uses into account, it must be independent of the speed-up of ritualized change in which every shape becomes equivalent and interchangeable with others.

*Design* does in fact tend to give a non-superficial interpretation and fulfilment of users' needs; it must further embody the benefits of technical and scientific progress, not only in its message but also in creation of objects that are practical to use and of a technologically sound construction. Thus can the creative content of good design confer extended validity on its products.

#### Eclipse of the theme of *design* and of low-income décor

In the dynamics of urbanization and suburbanization, or in those of continual social re-stratification typical of recent decades, various housing models have at one time and another been presented to the medium-low income groups, going from one extreme, based on a peasant society, to the other at a higher level for middle and upper income groups.

Furnishings in the peasant's cottage, irrevocably consigned to the past, reflect a period of time when scarcity of resources was the prevailing factor, returning to people's minds (at least to some of the younger age groups) after later years of greater economic progress. Certainly, however, there can be no return in that direction, apart from all the subsequent changes in manufacturing techniques, in housing and in product types, just because its significance was so profoundly felt as the frame work and instrument of such a slowly changing society.

Following the unsuccessful attempts (in Italy) to devise a suitable décor for the industrial working class in its earliest days of urban settlement, in accordance with the social and aesthetic theories of *Art Nouveau*, the second model worked out by the designers of the Modern Movement was that of Rationalism and of the industrial society bet-

ween the two world wars. This model still bore traces of a scarcity of resources and of the ethics of protest towards domestic work, barely relieved by the gaiety of the primary colours suggested by the artists of De Stijl and of the Bauhaus, but it never became really popular; this was so partly on account of the layout (kitchen-workshop divided from the dining section by a closet through which to pass food, wall-mounted fittings) and partly because of the highly simplified yet formal effect emphasised by the use of «*chilly*» industrial materials like steel, glass and linoleum.

Little further advance was made in Italy until recent post-war democratic enthusiasm brought with it a widely felt and positive attitude towards good housing and décor for all, some interesting demonstrations and experiments being made at this time. Here the technological and formal appeal of products from other countries (United States, Scandinavia) had its effect and, in the search then in progress for an original identity of form to be expressed in modern housing on a mass scale, became interwoven with a return to traditional forms and widespread technological skills.

Contrary to the case of electrical appliances for the home, adopted by all as basic equipment and as a sign of emancipation, in the case of furniture attempts at similar research were quickly routed by market dynamics in the rapid economic development of the early 'Sixties, and by growing competition among furniture makers whose products were on view at the annually-held Furniture Fair in Milan, an event no longer supported by independent cultural initiative and a willingness to involve users, but reserved solely for the furniture industry.

The question of décor, left to desultory interest by the press and to specialized periodicals, became more and more a problem of «*surface*» rather than of those more closely related to real *design*; this is proved by the total lack of interest on the question shown by the «*Compasso d'Oro*». After the rapid shut-down on ideas for reforming housing policies in the middle 'Sixties, attempts to raise the levels of building and furnishing outputs together came to nothing; indeed the rift between the two was deepened, technological utopias featuring the end of the decade doing little to heal it. Vastly different was the road taken by other European countries where public initiative in both industries followed an empirical and systematic tradition of reform with constant experimenting and new norms to cater for needs and product performance.

In spite of penetration at all levels of production by a generation of young architects taking part in a widescale trend towards modern forms, in the field of décor Italian *design* once more concentrated its attention to the special high-quality product for the privileged few leaving the mass market in the hands of the «*imitators*».

There was increasingly less reflection on questions of *design* throughout the whole of the 'Seventies, following a downward trend from the provocative stimulus of radical opinion and strongly-voiced protest (especially concerning the worsening quality of external environments compared with internal, and of public services) to the isolated example of a critical review by Tomás Maldonado.

While the debate proceeded on whether the emphasis should lie on products for private or collective use — a central theme of political and trade union discussion halfway through the 'Seventies, explained by Maldonado himself in relation to *design* as applied to industrial products (proposals for a smaller range but for variety of form strictly linked to use) — in the changed social and political scene the relationship between a general culture for living and *design* was only touched on now and again. Even the critical considerations on the «*Compasso d'Oro*», revived after nine years, supported by Enzo Mari's suggestion for a confrontation between *design* for industrial private enterprise and *design* dedicated to socially

useful ends (*DESIGN & design*, as a title for the proposed exhibition) were overwhelmed by the fuss made around the «Compasso d'oro of the decade». In face of the objections raised by designers and of problems of production and social destination in their field of work, even the most recent publications (outstanding among these being Gregotti's wide and well-documented canvases) and exhibitions at international level (the American exhibition *Italian Re evolution* for example) seem aimed at boosting the products of Italian *design* rather than making a really critical assessment of its work.

#### Problems of a new image for housing

In a situation characterized by increasingly short stages between design, manufacture and sale and, regarding the furniture market, by growing availability of everything — and the contrary of everything — it would seem at first sight that the user can get all he wants and that everything is proceeding for the best in the best of all possible worlds.

But only apparently are new products — and their imitations — added to what existed before, and only apparently is the purchaser's choice widened. Culturally and socially the new forms and new objects dictated by fashion oust and replace the old in accordance with a kind of code of the new and modern, interpretation of which has been towards a code of distinction and social discrimination between those with access to it and those excluded from it, in the main directed by others.

Under this code traditional factors deciding choice of décor, such as use value, attractiveness, practicality, resistance to wear, good workmanship and comfort, become subordinated to considerations as to whether the article expresses (in the user's imagination) the prevailing social status (status of the elite, aped by copying their choices), and whether its possession will make them feel they belong to a dominating social group (actually the majority) from which they do not wish to be excluded. In times when the desire for power, or even for a socially «recognised» existence, increasingly emphasises a division between the «strong» and the «weak», the «assured» and the «unprotected», between families with only one wage earner and those with more than one, with or without family commitments and so on, and seeing how the furniture market constantly presses alienating status-symbol pieces on its customers, in considering the culture of living environments there is clearly no question of denying people's aspirations or opposing the real dynamics of individual and social change (that certainly require the support and stimulus of adequate form and quality); rather is there a need to work towards situations in which such mobility helps to strengthen and establish individual identity, protecting the buyer from falling into the trap of a quest for alienating symbols.

In the last resort it is a question of seeing how far the lower classes can achieve some degree of autonomy from the upper classes and their *designers*, and of presenting and promoting original models for housing and décor capable of at least partly influencing the entire market.

Though each and all must experience conflict between the need to feel accepted by their own circle of friends and acquaintances and wanting to have things as they like them, most people wish to make their homes a place where they can feel secure, at ease and relaxed, while at the same time developing their own personalities, for themselves and for others.

Gert Selle's article published here offers a significant example, in the psycho-social field, of how the relationship between furnished surroundings and their meaning for those living in them may be interpreted. An original identity in furnished interiors can only be the expression of an original personal and social identity that may or may not already exist but can be created over time gi-

ven the ability to combine the best from past and future or break away within a complex process of «growth» or of «fixity and regression». The more this process is vital and conflictual, the better can it wage a battle against the tranquilizing and stagnant compositions of present stereotyped décor.

Clearly it is not a question of *design* only, and to think so would be to elude, to take a purely aesthetic view of, the obstacles lying in the way of each person's material and cultural development, and of the Country's as a whole.

*Design* does not in fact condition a model or living behaviour generally but, bringing together casual consensive attitudes and the ever-present subjective relationship with objects, it can provide a stimulating background to daily life through the creative content with which objects are endowed (also their presentation and spatial relation one to another) and the feelings of sympathy they can arouse in the user.

Since it concerns the appearance, the imagery of a product, it touches the symbolical world, that of the individual or group.

In the field of psychology the emotional appeal of each clearly identified form, whether present in nature or in the artistic creations of the past, is now a matter of study to deepen the conventional Gestaltian approach towards a more complex emotional interpretation of perception. We would consider of special interest the research on how far sameness affects the deeper levels of a person's affections (form Carl Gustav Jung's collective archetypes to Franco Fornari's «erotemi» and «parentemi»), and also on the degree of appreciation — whether negative or positive — felt by the individual towards diversity of treatment (layout, lighting, colours, etc.) given to the formal archetypes in each specific case.

The debates of past years on «popular art» defined certain formal features for objects encountering mass approval, particularly a kind of overdone aesthetic effect which proved popular after rejection of the «hygienic» furniture embodying the severely sparse outlines of Rationalist ideas, today sold on a fairly wide scale as being *neokitschy*.

Perhaps linked to the spectacular tradition of the catholic religion and of baroque styles, this tendency seems at one with the joy and pleasure felt in showing off some long desired acquisition; there is nothing casual in the fact that the Mediterranean root of the verb «inhabit» (from *habere*, to have) is related to the security derived from possession of the things we live with.

The emotional reflex to clearly identified forms then brings us to the second root of the word «inhabit», that inextricable root, indicated by Heidegger, linked to the verb «to be» (*abode* and construction united in the word *bauen* from which we get *bin*, «I exist») meaning — in its antique usage, source of etymological research — «leave me alone» to «grow my grapes in peace» (and from there, to reach a balance between home and work, between the inside and outside of a dwelling), to be in harmony with the world and the natural pace of doing things, to see in the right perspective one's own place in it.

In the more complex and changing conditions of contemporary life, frequent is the conflict between being and having; harder becomes the search for symbolical forms in line with reality today.

Certain it is that, in housing in the western world today, deep-seated changes are taking place at many levels — material, social, ideological — after the radical change brought about by early industrialization and the townward move marking the end of the patriarchal peasant family and its world of symbols.

At the present time we have the nuclear family with its altered structure and ideology, tending towards a freer grouping whose members wish to live under the same roof, constantly subjecting their decision to a process of verification.

#### Lines of action

*Designers* work to orders received; they know they do not *design* «for everyone». Whatever they do is directed towards some particular class of user, decided by the choice of materials, mode of production, advertising and selling circuits, even by types of product and figurative imagery.

The question now is how to give *design* fresh roots, how to acquire for it a specific clientele, support for manufacturing its products, cultural organizations, territorial bases; in this dropping all pretence to «infinite seriality», international and inter-classist attributes for its creations, opposition to a role of merely accelerating change in form and consumption.

Medium and low-income groups, housing co-operatives, production by the middle-sized, small and artisan furniture makers are all candidates for support from cultural institutions, especially from public ones such as the universities. Seen in this way the problem of *design* may be summed up as producing goods embodying maximum quality of form and technology at the lowest cost within a process open to participation and experiments.

The Regional consortia of housing co-operatives in Tuscany and Emilia-Romagna are moving along these lines, promoting «type-establishing workshops» where they do not only experimental work in technology and design, but where the user can see how the pieces he likes would look in actual layouts. These workshops are investigating in greater depth the present lines of building research on «variants included in the catalogue» offered to the user's choice, and are integrated by facilities for cultural and commercial advice on matters of décor; this is something worthy of mention in spite of the more complex question of relations with the basic furniture industry remaining unsolved and in spite of the adopted policy of using the big names in *designing* with their models, and high costs (e.g. the use of unit-fitted walls).

Together with a guide to aid someone with little to spend to find his way in the jungle of furniture production and discover things that are new and durable (in appearance as well as in use) in the area of «high-tech» or at any rate of good but not too expensive articles (maybe in «kit» form to be assembled at home), mention is made at the end of this number of a revival of the best kind of artisan work («high craft») where application of good technology and proven aesthetic quality, already risking extinction, is being noted. These arts are being rediscovered today and re-interpreted in terms of the most sophisticated technology by a new generation of furniture makers organized in small units but on a wide scale.

The main handicap to mass-scale furniture manufacturing today is the relatively weak financial position of the individual maker; the industry is thus unable to do research and to experiment, and to compete at home and abroad with the biggest in the field; to stay in business all they can therefore do is to copy models *designed* for the elite but at the price of a general lowering in quality of their products, as mentioned earlier.

A particularly effective means of raising quality, practised in other western countries to protect the customer, is the adoption of «public quality brands»; these not only provide a safeguard for the buyer but also for the makers and for the «image» of their products.

While State intervention in this field is conspicuous by its absence, the way manufacturers stubbornly oppose introduction of any such branding into Italy shows not only their fear of even an objective technological verification of quality, but also clearly indicates the structural weak points of the industry.

But the central feature of any real effort towards a renewed standard of *design* can only spring from a higher cultural level concerning the arts of living and furnishing in people themselves. To this end arrangements could be made to organize courses for teaching and experimenting so that any-

ne interested can develop and exercise an ability to criticize design not only in housing and fixtures but towards the articles of furniture put on the market. Another difficult task to be faced is the art of grouping pieces to form a whole combining the necessary effect of unity as well as variety of form: all this avoiding the «paralyzing short-cuts» taken by conventional styles or the «complete furnishing units» so typical of *design* work in the late 'Sixties, or again the present all-inclusive and impersonal «furnishing systems» based not on an aesthetic identification of form in elements of décor but rather on their ability to create units neutralizing individual forms. Such systems should be limited to essentials, to fixtures alongside pieces of greater characterization and personality even of a conventional type. In this light the reference made by Bazon Brock to mass teaching in the German Federal Republic on elements of culture in living may be significant.

As already mentioned, the most forward-looking research on participation in *design* is in fact moving along these same lines. This is a fairly recent development, treating the knotty point of relationship between décor and space, as well as problems of «consistency» and «continuity» between housing design and the equipment of space.

While new norms issued by the Regional authorities on housing elude the problem, in theory at least some consistency of approach has been found in the formula «modular co-ordination» or, in other words, some degree of integration between building and fixtures. Surprising it is to note, however, that in Italy the entire highly-industrialized output of «units» and walls complete with their fittings shows no relation to conventional building modules.

In actual fact the problem lies mainly in the economic distinction between two traditionally separate forces as regards what is expected of each: the public building bodies on the one hand and (according to whether he owns or rents his house-apartment, and to his needs for residential mobility) the householder on the other; the model involving a high degree of integration between space and décor attributed to the public builder a function of deciding for the user that it was impossible for him to fulfil, while market practice left to the user the entire responsibility, both economic and cultural, of completing the work after building itself was finished.

In housing a creative alliance of the two words «building» and «furnishing» must necessarily come after greater equilibrium between the public and private sides, part of a clearly seen process of «participation» freed of all demagogic content. As the experience gained by housing designers of various countries has shown in recent years, it is a question of promoting, under new conditions, the revival of industrialization of the building trade, learning from past mistakes and strengthened by preparation of new methods that take needs into account, open to a freer figuration distinguished by greater participation, one possible expressive result (but not the only one) is the «informal» effect sometimes deliberately sought after.

There is also the question of striking a balance, case by case, between the structural side (the building, services, part of the fixtures, cupboards, or other things, for example) and the personal touch not only in the décor itself but also in some non-structural parts of the building.

Alongside the essential social services making for a new equilibrium between exteriors and interiors, choosing a public supplier of «fitted structures» does not mean that the building or the whole result would be dull or lacking in a pleasing aesthetic effect: on the contrary, especially where many additional minor jobs would have to be done, its form would need to be extremely forceful, just as would be required of any industrialized element in a range of products and finishes for the inside and outside of the house from which the user could make his choice.

If this idea is followed it may well be possible to overcome the dilemma of an apparently unavoidable (as some believe) alternative between the interior being entirely furnished by the specialist, or else entirely by the occupier expressing his own personality in choice of décor.

In this proposal the discipline known as «internal architecture and décor», connecting link between space layout and building, and between *design* of the object and the building component, in fact loses its character of total control and assumes a different one, that of helping the occupant to realize his own ideas; thus the architect does not retire into the background in obedience to a demagogic theory of the user's supposed need for «freedom», but neither does he behave as if he were representing and «interpreting» the user's views.

Thus seen, this attitude distinguishes itself from the usual kind of opposition between architecture and *design*, the first envisaged as fitting a building into its context, the second as fulfilling a mainly technological function with no regard to the context (typical example being the designing of cars: but the context is not indifferent to either architect or designer, and somehow the connection must be made).

#### Aspects of research and teaching

The theme of housing has here been discussed as variously approached in the disciplines of «architectural composition», «furnishing and décor» and «industrial design», all subjects taught in the architectural departments of Italian universities. The subject has been touched on at its various levels — the house, its equipment and the objects of daily use — where overall exploitation of an interior passes from being total, as in the case of a room, to a piece of furniture, often a pod-like envelope for the body, a specific approach distinguishing architecture from the other arts. Rather than being confined to the lesser scale of objects, and as a systematic method, *design* in Italy (certainly because of the architect-designer's presence in this field) is seen more as an attitude of architecture due to the original combination implied of attention towards the user (from comfort in the home to ergonomics, psycho-sociology, cultural anthropology), of capacity for construction and manufacture (a rational use of resources and an answer to mass needs) and of a search for figuration as a factor evoking and liberating the vision, discovery and creation of new personal and social identities.

In *design* schools, outside the universities, attention is mainly focussed on the industrial product and the methods used for designing it; this means that articles of housing furniture are viewed as the study of single elements (perhaps even a kind of enveloping capsule such as a caravan or motor-home to be considered as a «macro-object») or, at the most, a co-ordinated series of pieces (the «furnishing system»), but apart from any specific attention to, and competence for, dealing with the problem of layout and the make-up of a living space.

In the departments of architecture, after the period of confrontation which stigmatized *design* as the *expression of capital*, laying the emphasis on questions of regional and urban planning, *design* has, for academic reasons been neglected to some extent and while this has encouraged organization of private initiative to promote it, the necessary interdisciplinary co-ordination which the complex problem of housing (in all its aspects) requires, has certainly not been carried forward. Creation of a degree in «industrial design and décor» at the Milan faculty, on an experimental basis, has in fact been hindered by a stifling set of rules which the recent reform of studies has merely confirmed.

Having superseded the period when Rationalism believed that design of the single piece would automatically bring with it a high level of quality for

a whole interior, we now need, for a new culture of living — at least in the schools of architecture — a convergence of themes, the ability to tackle in an exemplary manner all problems so as to guarantee overall establishment of itineraries of learning.

In the field of applied research it would seem urgent for the university to make concrete plans for organizing a relationship with the surrounding area which, through special attention being given to the representative structures of users and to those of the industry, fresh ground can be found for promotional and experimental initiative, results of which could then be verified.

Apart from the specific themes of housing and furnishing, that of the relation between *design* and other related subjects taught in the Italian departments of architecture, would raise a complex question of theory and method, which cannot be dealt with here and now, concerning the teaching and practice of architectural designing, that of the non-metaphysical basis of creating formal configurations and of the need to give them scientific, namely experimental, treatment.

As regards organization of studies leading to architectural designing, and even at the more limited level of schools of *design*, a comparison with how the discipline is handled and how training is given in other countries may be useful.

The importance in these studies of the theoretical approach to basic *design* (an exercise in forms) as a primary and parallel instrument to architectural designing is clearly evident, and it is something which could be taught at pre-university levels of schooling, but certainly not be delegated to outside organizations.

In this connection, contrary to any tendency to minimize the problem of designer training, implying that a mere apprenticeship in industry and in model construction is sufficient, the need to train *designers* in our state schools, and not at the work bench, must be clearly emphasised.

Not only should the number of schools of *design* be increased and made more efficient, but help should also be given in establishing new links between compulsory schooling, high-schools and the university paying special attention to training and re-training teachers, to co-ordinating their teaching and research.

Similarly right alongside the start of applied research in universities, requested by public bodies and private individuals, it is also essential that independent primary research be undertaken on materials and unfinished products, on abstract forms, on needs and on the new types and shapes of products required to fulfil them (housing, furniture and articles of every-day life) as a reflective and dialectic moment in the wider interacting relationship with what lies outside, and even beyond.

**Explanatory notes:  
Further thoughts on «design»**

Enzo Frateili

In approaching the subject «The home and *design*» the difficulty clearly emerged of including a more all-embracing concept of *design* within the field of design of the industrial product in the area with which we are specifically concerned. While fully concurring with how the central theme (traced out by Gianni Ottolini, whose particular competence on the subject of «interiors» naturally made him the best person to write about it) has been handled, I felt it would be useful for this reason to add these few words on the involvement of industrial design in this connection, and, in doing so, to develop it further.

This kind of *post scriptum* must be considered as a follow-up of the preceding article, as its natural appendix, with the subject matter being dealt with in the same order.

We thus two distinct concepts or ideas and separate methods of giving them expression: *design* of a piece of décor and drawing the layout of a furnished interior. The first (which might be a single piece, a set of units, an entire fitted wall, pieces of equipment forming a complete whole) seems to belong more to the field of *design*, while the second is rather a question of interior architecture. This distinction, open perhaps to discussion, makes it clearer why, in discussing décor work generally, the variety of possible arrangements and the types of furniture for certain purposes can represent an essential corollary of knowledge about *design* pertinent to this use; knowledge that changes the limit-concept of «relative ubiquity», proper to the subject matter of *design* as stated above, compared with the object's future environmental setting. This is a concept typical of the *designer's* mentality (partly because of its connection with mass-scale manufacture) to be seen as an approach tending towards things «sized to measure» in furnishing — a meeting point between architect and householder — but a sizing that historically is somewhat closer to a context of artisan execution.

Among the characterizing features of low-income domestic interiors there is a reference in the preceding article to *kitsch* (today present principally as *neo-kitsch*) and to *banal*; the former as a «superstructural» attribute of the object concerned (1) and the latter as depicting its aesthetically neutral functionality. Here reference is made to *genres* (2) which in themselves tell us something about the occupants and how they have realized their identity in their choice of décor; a person's desire to realize his own personality is the main theme of the speech made by Gert Selle, the German sociologist and historian of *design*, at a seminar on the subject of «Wohnen und Identität» held at the Offenbach School of Industrial Design in June 1982, and published elsewhere in this issue. In his speech — translated into Italian for its wider appreciation — Selle takes up a position of radical criticism towards *designers*, teachers and pupils of a school of engineering design since (as we are led to suppose even if the author does not say it in so many words), through its images and functional suggestions, he considers their work to impose too much, to condition behaviour, depriving occupants of the chance to satisfy their rightful desire to impress their own personalities on their living environments, to an extent compatible with securing the community's approval of the result without making guests feel ill at ease. It is this which the author defines as one's *balance of identity*. His talk betrays an indulgent attitude towards *kitsch* clearly referred to as suiting the taste of the well-to-do middle classes (actually not the social grouping which concerns us here), the class to which his family belonged, recalled in childhood memories; most of all an important definition would seem to emerge whereby the *repre-*

*sentation of a person's identity* consists in that person's *social and cultural biography*, therefore containing historical traces denoting sentiments, social position, etc. Finally, based on the occupant's own psychological make-up, *kitsch* is further identified as a choice made from the extensive linguistic-expressive vocabulary of this aesthetic classification.

Rather than *kitsch* it is the *banal* that, as we know, has been discovered and favourably received by that same cultural area in which *neo-modern* language, chiefly expressed in the products of Alchimia and later by the Memphis collection, has been developed; it is there that the expression *new design* has been in vogue for some while — in line with present practices of applying labels boosting the «image» of the national product — like previous expressions such as *The Italian Idea* or *The Italian Style*, from the theme of the Aspen Conference in 1981. Opportune in this connection is Andrea Branzi's comment (3) on the significance of the expression *new design* from which it may be agreed that:

— the accepted meaning of *design* as the *culture of industrial products* has been discarded following a separation of the ways (*parallel divergence*) pursued by *design* compared with industry in the last fifteen years;

— a wider content for *design* (the cultural value of the product itself and the problem of raising the cultural level of users) goes beyond the idea of *industrial project*;

— a substantial degree of coexistence between industrial and artisan production all down the scale: large-medium-small industrial firms, and further still (4);

— *pansensoriality in perceptibility* of the object (already a postulate of *radical design*);

— possible «discontinuity» between constructional technique used in making the object and formal expression, as superseding the principle of «sincerity» (in structure, in materials, in evident signs of productive processes) (5); while, in relation to the new assumptions regarding users, if, on the one hand, it is said that mass consumption may be a thing of the past — within a market characterized by much greater fragmentation (but if the mirage of «equalitarianism» has reached a crisis, this is mainly due to ultimate collapse of the idea of steady social progress) — on the other hand it seems clear that the presence of an «ethno-cultural fragmentation in disaccord» is neither replacing nor repressing a state of class conflict based on the «productive role».

The «formal inconsistency» of language of this *new design*, more clearly defined by Barbara Radice in the Preface to the Memphis catalogue (6) as... *corruption of any stylistic unity*, among other things directed towards a privileged class of householders (7), this kind of compositive anarchy, as a milder definition puts it, has been acutely recognised for what it is by the German critic of *design*, Herbert Lindinger, with Claus-Henning Huchthausen in *Geschichte des Industrial Design*, where he refers to a new trend, at the end of the 'Seventies, both in *design* and in architecture: «...in place of simplicity... we have articulation; instead of singleness of form, multiformity... Where previously attempts were made to subordinate the partial forms of an object to an overall aim from which the generating principle of form emerged, now they try to assemble parts in a complex «open» structure in which partial forms are expressed singly and enhanced... the aim is to achieve a fascinating complexity...» (8).

We are using the quotation from this well-known *designer* and critic of Ulman extraction to ask ourselves whether — following the downfall of an ideology inherited from the Bauhaus based on the illusion of spreading among the great mass of lower-income buyers an appreciation of aesthetic asceticism in décor — it would not be possible for neo-avantgarde culture to put before this same class of buyers more refined versions of the

kind of images they choose and prefer.

Yet another way of highlighting the connotations of *neo-modern* language may emerge from comparing them with those of a *neo-functionalistic* example of today, which after all amounts to a comparison between two approaches to *design* (9). The search for a theoretical basis, referred to earlier, for *new design*, supporting the success of a trend that from «culturally destructive» may well become generally accepted, linked as it is to market promotion, this search finds a response in schemes for popularising our *design* in other countries, a draught of much-needed oxygen for an industry risking oblivion in some of its branches. Thus we have a series of initiatives for cultural promotion of Italian *design* carried out at considerable expense and effort, such as the *Italian Re evolution* show at La Jolla in California.

Another contribution to creating order in the historical catalogation of our *design*, and filling what was a serious gap, is the recent work by Vittorio Gregotti (10); among other things it puts into perspective the theme of low-income décor, identifying it as a field of action for *design* where in the past, more or less distant as it may be, experimentation has been inadequate. The ultimate significance of this work, the «design philosophy» to be drawn from it, reflecting an integralist «design-industry» concept with the emphasis on productivity differs, in the last analysis, from that sustaining cultural independence for *design*.

But apart from this opportunity for discussion (that *design* and industry are related or else constitute a single whole) the connotations, the image, of this culture should be clear and distinct and keep their distance from a mere policy of saleability depriving *design* of its intrinsic values, using it just sufficiently to give the product a surface gloss and «dress it up» for the public. Largely taken for granted in its age-old connection with *design*, now applied to our theme this *styling* plays a part in domestic daily life among electrical appliances and audiovisual equipment while a different label is given to it if related to furnishings; so we get imitation antique, bogus modern, those stylized forms purporting to «elegance», etc. To test this deliberate «planning of the obsolete product» we can apply the four parameters of obsolescence: physical, or its rapid deterioration; technical (superseding some technical expedient or some manufacturing process related to the material); a discarded mode of use in relation to a certain type of object; lastly, aesthetic obsolescence of a particular form. It is however more pertinent to talk of *styling* where a certain object is concerned because there its typical image is involved, characterized by forms of expression confined within the stylistic features proper to them. Under these conditions any arrangement of unit furniture must be excluded since it tends to aesthetic neutrality due to necessities of grouping and interchangeability in size and assembly devices. In applying these considerations to the householder, conclusions should be drawn as to how far his personality can assimilate them.

If we want him to feel at home in his surroundings, to get the best out of his furniture and its arrangement, the help he will need to acquire and apply sufficient sensibility when making his choices can only come from cultured people interested in the problem and prepared to devote their time to tackling it on a mass scale.

Alongside the wider campaign going on to assist users to have their say at the various levels of production, it is just in this direction that a German scholar, Bazon Brock, who likes to be considered as a «generalist» in the sense of «anti-specialist», has condensed his work of helping to raise the cultural level of users, subject to the kind of «message» put out by the mass media, into a book entitled *Aesthetik als Vermittlung*, something of an apostolate which admits of the «happening» technique to catch the imagination and be able to reach a mass audience. Therefore, in ad-

dition to this adaption of mass means of communication for an educational purpose (using films, radio, advertising, classes for visitors to exhibitions and museums), he devotes a chapter of his book to *The home and social design* (12). Brock argues that our surroundings constitute sources of knowledge if the user can be helped to discover them, if he can learn to widen his own culture and escape from the models of scholastic institutions thrust upon him by others. Still with the aim of contributing to a solution of the problem discussed in this monograph, regarding the role of *design* it seems clear that through a closer relationship, achieving theoretical and design continuity between structure and décor, the basis can be laid for persuading organizations providing low-income housing to supply the fitted walls, etc., namely the built-in fixtures; these can then be sold at advantageous conditions by housing organizations since they are made to direct orders for large quantities outside the ordinary market and manufacturing channels. In this perspective of coordination between the design of a house and of a wide range of possible décor, the question will arise of what structures there can be for adequately training designers capable of tackling this work. In comparing the multi-year courses on «Design for industry» in University Departments of Architecture with those at medium to high level in schools and institutes of industrial design, it seems clear that, since they are parallel to courses on internal architecture (décor) the former are in a better position to ensure greater competence in this specific field as the teaching there integrates the two subjects; this, of course, if the Departments of Architecture concerned are willing to promote such courses. There is no denying the truth of Carlo Scarpa's words: *...it is not so much the series (with all the limits it implies) but rather the use of cheap methods force design to become banal* (13). To some extent it is these limitations, all too well-known by the designer, imposed on their possibilities of expression by market requirements, that are discouraging for them in what is undoubtedly their desire to devote themselves to the satisfaction of mass needs, and it is also likely that this contradictory situation — the desire to give of their best in this direction on the one hand, and the limitations referred to above on the one hand, and the limitations referred to above on the other — lies

at the basis of internal conflicts in *design* that cannot easily be dissipated.

It is common knowledge of course that the problem of how good quality design can transform décor for Everyman is not something that is just up to the designer but is a question to be tackled at the level of the country's industrial policy; this is why, so long as the free market reigns undisturbed and governments take no effective action, the whole problem will remain, as now, unsolved.

- (1) Cfr. A. Moles, *Psychologie du Kitsch. L'art du bonheur*, De Noel Gouthier, Paris 1971. From the various attributes analysed by Moles («convenience», «synaesthetic perception», «accumulation»), this socio-aesthetic category shows it can create in the user an imaginary force whereby he associates himself with the furnished interior (identifying with it), while little of such association is felt towards designed décor of a good cultural level but which, heir of the Modern Movement, follows a functionalist line and is therefore decidedly *anti-kitsch*.
- (2) Where *banal* could exert an influence as a figurative component of the «integrating» function referred to by B. Brock.
- (3) Cfr. A. Branzi, *Il nuovo design*, in *Modo*, n. 56, December 1982.
- (4) Today artisan work is receiving attention from several quarters, arousing more interest compared with the traditional destiny — industry — for the product of *design*.
- (5) A principle subordinating ethical rigour in design to the present desire to emphasise in the object the value of its image and the significance of its message.
- (6) Cfr. B. Radice, *Introduction to AA.VV., Memphis - The New International Style*, Electa, Milan 1981.
- (7) Mentioned only because it concerns models many times imitated over the years and banalized forms of which can reach a much wider consumer area.
- (8) In H. Lindinger and C. -H. Huchhausen, *Geschichte des Industrial Design*, in *Design Materialien*, ed. IDZ, Berlin, and V. Rat für Formgebung, Darmstadt, 1979.
- (9) A study of the lamp *Parentesi* designed by Castiglioni-Manzù (1970) shows that it was conceived as an assembly of parts to be found in most shops selling electrical goods and ironmongery, a direct expression of the functional attributes of components of undistinguished *design*, greatly differing in method from the lessons of historical functionalism. The unimaginable type, the structure re-thought, make recourse to a «system» of assembly that produces the image while, as far as concerns each single part, nothing has been done to create the form. It we now consider a piece of furniture or some object in the Alchimia or Memphis collections, this fea-

tures a purposely decorative superstructure though real structural research is lacking (apart from operations geometrically definable as «obliquations», «desymmetrizations» in the structure of existing types), while any fresh elaboration concentrates on the message (form, colour...) as a heterogeneous treatment of parts betraying an eclectic tendency. In the first of these two cases, thought and skilful arrangement creates a bricolage of pieces most of which exist, thanks to a device whereby it functions producing a singular effect of surprise; in the second case one is tempted to see the designer in the shoes of a clever tailor who has succeeded in adapting his customer's body (without interfering with its functions) so that it can wear a suit of his own creation.

(10) Cfr. V. Gregotti, *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*, Electa, Milan 1982. If it is true that, before *design* existed as a new discipline and profession, its history may be dated from contact between the Modern Movement (originally developed through the applied arts) and introduction of industrial machinery, or engineering designing, in a book as exhaustive as this one explicit recognition appears to be lacking for the very great merit of the role played by these two protagonists of industrial *protodesign* on the one hand and, on the other, the waters of the two main sources indicated above having become mingled, in an *ex-post* vision of what actually happened as regards industry, by backdating as above the advent of design, there is a risk of superimposing somewhat different cultural matrices. As a consequence, on an ideological plane and seen from this angle, we have the destruction of a relative autonomy for designing with respect to the world of production which did not in any case bring it into being through some spontaneous productive force. In other words, and still in our opinion of course, two different cycles should be considered: production of the design and production of the object, both becoming merged among the weaving threads of history.

(11) Cfr. B. Brock, *Aesthetik als Vermittlung*, Du Mont, Köln 1977.

(12) In the preceding chapter entitled: *Daily life as a place for learning*, the author identifies, amongst other things, four fundamental functions concerning the home, namely: 1) the function of «abstraction», the occupant seeing his furniture — arranged in the way he likes it — as a whole made up of organically related parts (a heterogeneous collection, however, if seen from outside); 2) the function of «appropriation» which to the occupant seems to express possession through his things; 3) the function of «integration» establishing for the occupant the relationship between his immediate surroundings and his neighbourhood, where taste and the perceptive models constituting his décor play a part; 4) lastly, the function of «objectivization» represented by the «domestic altar» with the family photos and other things that serve as an indication of the occupant's biography through images.

(13) Cfr. Isa Vercelloni, *Interview with Carlo Scarpa* in *Corriere della Sera*, October 5, 1970.

# Hinterland 26

juin 1983

## Français Sommaire

L'unité habitation dans le paysage des faux truisimes	Guido Canella	2	(ici 9)
<b>Culture de l'habitation et « design »:</b>			
L'intérieur domestique	Gianni Ottolini	4	(ici 11)
<b>Notes d'explication concernant le thème:</b>			
D'autres considérations à propos du « design »	Enzo Frateili	12	(ici 15)

*Fiches:* La dernière civilisation matérielle: 16. Analyse muséologique et reconstruction évocative (*G.O.*) 18. Témoignages et recherches 20. Le problème des ressources aujourd'hui (*extrait de R. Arnheim*)

*Fiches:* 22. Débuts d'une façon d'habiter urbaine et ouvrière: technologie et culture du XIXème siècle vers une nouvelle production (*G.O.*) 24. Le nouveau art pour la bourgeoisie: du « modern style » au fonctionnalisme 26. Le nouveau art pour la maison ouvrière: produit en série et produit d'artisanat

*Fiches:* Le plan de réformes du Rationalisme: 28. Une nouvelle esthétique et des nouvelles typologies de décoration (*G.O.*) 30. Cellule de l'habitation et décoration dans le logement social 32. Décoratif, industriel, artisanal avancé (*extrait de J. Baudrillard*)

### Identité et inculture:

La «salle de séjour allemande»: un abîme historique du «non-moi»	Gert Selle	34
--	------------	----

*Fiches:* Vers un «Dessin Italien»: 40. L'influence américaine et le Concours RIMA 42. La cohérence bâtiment-décoration (*G.O.*) 44. Poétiques nationales (*extrait de G.C. Argan*)

*Fiches:* Culture et centres de production: 46. Expositions et concours internationaux (*Margherita De Carli*) 48. De l'objet à l'espace améublé

*Fiches:* Années '60/'70: monotypes et systèmes: 50. De la capsule-logement aux composants équipés 52. Du bloc-ameublement aux composants (*G.O.*) 54. Eléments particuliers et coordonnés/Cuisines ouvertes 56. Flexibilité fonctionnelle et décomposition figurale (*extrait de E. Frateili*)

### Des horizons technologiques nouveaux:

Les tendances structurales dans le secteur du meuble	Massimo Florio, Aurelio Volpe	58
--	-------------------------------	----

*Fiches:* En faveur d'un règlement normatif décoration-ameublement: 62. Construction et possibilité d'usage du milieu 64. La disparition de la forme/Les nouveaux objets (*G.O.*)

*Fiches:* Les matériaux d'un nouveau comportement: 66. Participation au projet (*G.O.*); *extrait de E. Frateili* 68. Kit et High-Tech (*Margherita De Carli*) 70. High Craft

### Livres reçus

72. Concours: Prix MEGARIS 82		72
-------------------------------	--	----

### L'unité habitation dans le paysage des faux truisimes\*

Guido Canella

Je n'ai rien à faire avec le *design*: non seulement, mais, du fond de mon incompetence, j'avoue que j'ai toujours cultivé à son égard une série de préjugés. Pourquoi, alors, suis-je ici? Je pourrais dire que j'ai cédé aux flatteries d'un cher ami. Mais non: je suis venu à cette réunion avec préméditation, chargé d'affliction mais aussi d'espoir. Je crois que, après le fatal détachement qui s'est vérifié entre projet de l'architecture et *industrial design*, le moment est venu de chercher non pas une identité — car je continue à penser que le *design* et l'architecture sont deux parcours trop éloignés pour être confondus dans l'identité —, mais plutôt un point de rencontre sur des équivoques communs; un lieu (celui du logement) d'où entrouvrir un futur plus authentique et conscient, qu'il faut savoir entrevoir au-delà de l'effervescence de l'architecture et — si vous me le permettez — de l'euphorie du *design*; deux masques riantes qui cachent les rides du tourment existant à «l'âge de la raison», lorsqu'à l'expérience mûrie de quelque façon, l'on implique toujours davantage la nécessité — voilà un mot désormais démodé — d'une certaine «coscience».

Je dois ouvrir et fermer deux parenthèses, pour rappeler à la mémoire deux moments que je considère importants et qui reviennent dans l'histoire du paysage domestique. A la moitié du XIXème siècle l'écrivain américain Henry David Thoreau, élève du grand Emerson, donnait corps à un rêve en décrivant la maison idéale, placée à la limite entre paysage naturel et paysage manipulé par l'homme; elle consistait dans la nue authenticité d'une seule, grande pièce, aux parois de laquelle n'étaient pendus que les électro-ménagers et les outils de travail, où quelqu'un pouvait s'asseoir dans le foyer, quelqu'un à un bout et quelqu'un à l'autre bout de la grande table, où quelqu'un pouvait s'insérer dans les niches des fenêtres et quelqu'un s'isoler sur les poutres avec les araignées. Quelque 75 ans après, à Francfort, un groupe d'architectes s'appliquait sur un modèle de cuisine (la *Neue Frankfurter Küche*) dont la surface était inférieure à 6 mètres carrés, à installer comme *standard* dans le moindre logement rationalisé, afin que les temps et les modes de la production industrielle sortaient de l'usine et impliquaient le travail domestique dans le logement, en y diffusant ces avantages matériels (outils et parcours) en gré de minimiser la fatigue, de favoriser la reconstitution de la main-d'oeuvre et, de cette façon, d'en augmenter la productivité. Mais chaque fois que le projet s'approche, jusqu'à s'y identifier, de la logique industrielle, une grande crise éclate. Cela se vérifia en 1929, lorsque se brisèrent les théorisations inspirées au Taylorisme et au Fordisme, ainsi que les contre-théorisations sur l'avènement de la tyrannie industrielle, telle que celle d'Aldous Huxley dans *Brave New World*. De toute façon l'iter fonctionnaliste tout entier du projet est compris entre ces deux parenthèses, ces Colonnes d'Hercule, ces extrêmes (respectivement pragmatique et intégraliste) considérés jusqu'à il y a quelque temps infranchissables, à l'intérieur desquels son idéologie providentielle s'est articulée et entrelacée, toujours conditionnée dans le présent par l'hypothèque d'un immanquable futur avancé.

A vrai dire, la greffe italienne se développa d'une façon un peu différente par rapport aux racines coupées et dispersées dans le reste de l'Europe. En Italie, comme durait l'ambiguïté sociale du fascisme — le seul régime totalitaire qui en admettait la présence, et dans une situation non toujours marginale —, le Mouvement moderne, eut,

\* Transcription de la relation au Congrès *L'objet habité: l'industrial design dans la perspective des années '80* qui s'est déroulé au Musée national de la science et de la technique de Milan le 12 mai 1983.

malgré tout, faculté de survivre. Ce n'est pas par hasard — ou c'est peut-être pour cette raison — que la poétique du « moderne » ne cultivait pas ici les rêves éversifs, poursuivis dans d'autres nations plus industrialisées et socialement avancées, telles que l'Allemagne, se trouvant, le plus souvent (et, au moins, jusqu'à la fin des années Trente) obligée à l'intérieur d'un circuit de classe, soutenue par une bourgeoisie d'avant-garde. Dans le cadre d'une économie désormais préparée à la guerre, mais éloignées de Pagano, qui était socialement accroché à un *standard* de « santé publique », il y eurent deux personnalités destinées à influer sur la construction successive d'une voie italienne au *design*: Edoardo Persico et Giò Ponti. Tandis que Persico (en ligne avec Piero Gobetti et Lionello Venturi) confiait à la discriminante du goût moderne la résidue possibilité « puriste » de rachat spirituel de la bourgeoisie européenne, obtenue par une régénération « calviniste » d'intellectuels et d'entrepreneurs dirigée contre les barbaries du totalitarisme, Ponti (qui se servait parfois de Persico en tant que théoricien dans les pages de *Domus*) cultivait un compromis modernement eccentric et semi-industriel, congruent aux ressources de l'autarchie. Et cette particulière origine italienne du *design*, figurativement emblématique ou captivante, a influé décidément sur les temps à venir.

Dans l'Après-guerre, l'espéranto linguistique de l'*International style* et de l'*industrial design* parut comme l'un des symboles prometteurs de la politique adoptée en Occident par les nations victorieuses et étendue aux peuples vaincus, comme le nôtre, tendant à la relance des forces productives et intellectuelles, pour la conversion d'une industrie de guerre, enflée dans l'économie de paix, dans le cadre de la nouvelle subdivision internationale du travail et des marchés ouverts à une accrue distribution des biens.

Il y eut à ce temps-là quelqu'un qui interpréta le dualisme existant depuis toujours en Italie, entre le Nord industrialisé et le Midi agricole, comme l'occasion d'un *new-deal* italien, auquel il fallait correspondre selon des facilitations et un paysage diversifiés. C'est le cas, par exemple, de l'industrie Olivetti, depuis l'Avant-guerre mécène du Mouvement moderne, qui, conformément à l'idéologie de l'entreprise-communauté, se proposait aux marchés du Nord par une image unitaire (graphique, production, architecture, établissement) et d'avant-garde. Pendant qu'au Sud, où Adriano Olivetti lui-même dirigea les aides ERP par le plan UNRRA-Casas, l'on se proposait de rationaliser l'établissement dans la traditionnelle civilisation paysanne, en désagrégeant les historiques agrovilles et en distribuant les populations en bourgades, placées directement dans les lieux de travail (on peut penser au cas de Matera et de la Martella). Mais il est aussi le cas des ex-industries de guerre qui dans quelques années parvinrent à transformer les Italiens métropolitains de « voleurs de bicyclettes » en chevaliers de scooters, tant il est vrai que Franco Marescotti se demandait pourquoi la Fiat ne se dédiait pas à la production de logements. Cette expérience de ce moment-là, ainsi que plusieurs d'autres, impo- sèrent à l'*industrial design* italien (comme du reste à l'architecture) de s'évader d'une logique technologique qui était fin en soi et d'adopter de façon réaliste une ductilité polyvalente, en gré de tenir compte, justement, des différences du contexte qui existaient en ce temps-là; une ductilité qui a fini par faire du *design* italien, non tant une discipline, qu'une véritable poétique, peut-être articulée et éclectique formellement et méthodologiquement, mais à la longue en gré de promettre et de maintenir ces engagements d'imagination, de créativité et d'adaptation demandés par le marché (encore plus que par une production) en cours de profonde transformation. Entre-temps (1951) un connu critique d'arts figuratifs, Giulio Carlo Argan, avait publié un suggestif essai sur *Walter Gropius et la Bauhaus* où, par une interprétation néo-phénoménologique, conduite par inductions et déductions progressives,

la nouvelle signification d'une relation entre fonction et forme désormais aplatée, était proposée comme ensemble inséparable d'incitation au concret et à l'opérationnel. Quelques années plus tard (1957) Argan écrivait un autre essai sur *Marcel Breuer, dessin industriel et architecture*, où il affirmait schématiquement que, tandis que Gropius postulait la recherche de la qualité dans la quantité, pour Breuer, au contraire, le problème résidait dans la quantification de la qualité.

Et à ce jeu de mots apparent nous pouvons symboliquement déléguer la légitimation d'une vérité pleine de conséquences importantes pour la culture italienne du projet vers la fin des années Soixante. Premièrement, par rapport aux préceptes étroitement industriels du *design* international, celui italien conciliait de façon problématique l'anomalie de certaines tendances, autant naturalistes, confortables, domestiques présentes dans le mobilier nordique, que représentatives, dans les « meubles-personnage » que les maîtres du Rationalisme italien continuaient à produire à l'échelle du prototype artisanal. Deuxièmement, il déplaçait le caractère opérationnel du *design* au centre de la destinée sociale de tout l'éventail des arts figuratifs (architecture incluse) en déterminant, par réaction, les prémisses de cette fracture effective entre les poétiques de l'architecture et celles du *design* — qui peuvent se rapporter respectivement au contexte de la ville et au paysage domestique — vulgairement acclamée (1959) dans le *slogan* du critique anglais Reynier Banham — comme la *retraite italienne de l'architecture moderne* et le retour à la monumentalité. Sans aucune doute cette fracture dégagea certaines valences excentriques et extrémisantes qui étaient déjà latentes dans les poétiques de l'architecture et du *design*.

Mais à ce propos, et profitant de la présence ici de Bruno Zevi (qui en fut un fier antagoniste, suivi de la totalité des autres critiques) il faut ici rappeler l'expérience que quelques jeunes architectes tentèrent en ces temps-là (1960) par l'exposition *Nouveaux dessins pour le meuble italien*, visant à forcer jusqu'à la rupture le caractère artificiel de ce rapport fonction-forme, auquel le *design*, mais encore plus ambiguë l'architecture, semblaient vouloir confier, et à toujours, toute survivante possibilité de survie éthique dans la société. *Impératif moral, esprit des temps, compatibilité technologique*: c'étaient là les trois termes sur lesquels, justement, se tenait le compromis d'une affirmation sociale irrésistible. Cette exposition fut superficiellement mal interprétée et peut-être elle devint intentionnellement un instrument pour une « chasse aux sorcières » qui ne fait certainement pas honneur à la critique. En profitant de quelques unes des œuvres exposées, qui évoquaient vaguement des modes pré-rationalistes, sous la marque répugnante de *Neo-Liberty* on mit en commun et on liquida des positions qui coexistaient avec difficulté et, de toute façon, pas du tout homogènes (comme le temps l'aurait facilement démontré) en un phénomène aux proportions internationales, très polarisé, avec la participation directe de fameux militants du Rationalisme.

Mais ce n'est pas moi qui dois faire ici l'histoire du *design*, n'ayant pas la maîtrise des complexes modalités et de la terminologie même, car il a parcouru des orbites zigzagueuses, en coupant et ne succédant à tout ce qui entoure l'homme moderne. Ce qui, au contraire, il faut constater ici est comment à sa base une logique de marché ait substitué une logique de production exclusive et mystificatrice; c'est-à-dire comment le *design* (ou, au moins, le *design* italien) tend à se reconnaître — enfin! — dans le marché et dans la consommation, se dépouillant progressivement des aspects (c'est-à-dire des figures) moralistes d'une tardive, et désormais anachronique rigueur productive dictée par l'économie industrielle, et s'offrant, au contraire, comme image de marchandise sujette à la vogue et au déperissement. Peut-être inconsciemment — mais je me souhaite consciemment — la culture du *design* a-t-elle mis à profit la critique sociologique entamée par l'École de Francfort lor-

sque, avec le concept de vieillissement de l'avant-garde, elle avait soupçonné d'ambiguïté l'érethisme du fonctionnalisme tardif. Ou bien, plus pratiquement, les matières plastiques, l'électronique, la miniaturisation, l'informatique, l'ont placé en face de l'inconstance de la décoration, de la stylisation pour l'approbation, et de la nécessité d'abandonner le scientisme et de s'accepter comme propédeutique à une consommation toujours plus intense et étendue.

De toute façon le *design* italien des années Soixante-Soixante-dix a vaincu, ou mieux: il a remporté une victoire écrasante. A son chevet se sont alternés d'une façon voyante des esthétologues, des sociologues, des sémiologues, des interprètes de signes et de codes, justement car... il crevait de santé: peut-être on ne parvenait pas à s'expliquer pourquoi il remportait un succès si sensationnel, qui n'a pas trouvé de freins dans sa progression, du moment qu'il n'a pas rencontré de barrières entre public et privé.

Tandis que les tentatives éloquentes de l'architecture étaient tout de suite contrariées par une critique violemment répressive, au *design* tout était permis. Du mythe de la production à celui de la technique, à celui de la forme en soi, à celui du symbole et de la métaphore, le *design* est parvenu de plus en plus à l'allégorie — même à la parodie — de lui-même; en apportant avec lui, avec sa propre raison d'emploi — voilà la différence que peut-être nous pouvons instaurer entre *industrial design* et *design* —, aussi l'initiation, la propagande, l'ironie de soi, la réflexion de soi, jusqu'à la conscience de la phase de transition que nous sommes en train de traverser. Il s'agit d'un crescendo important, qui aujourd'hui réconcilie son affirmation désormais désespérante. Tandis que la présomption de contraindre un style de vie à l'intérieur d'un cercle persuasif tracé par le *Compasso d'oro* semble désormais daté à l'ère du consommateur « au ceinturon, au sac pour homme et au pantalon à la patte d'éléphant », la tentative de rattacher des systématiques à la normalisation et à l'industrialisation pour les composants du bâtiment est encore reléguée au fond, écrasée par la chute d'*optionals* déversée par l'industrie de secteur.

Aujourd'hui le futur de la technique nous fait vivre une situation de sombre présage, de peur, pour une progressive perte d'identité anticipée par la science-fiction. Les moyens de communication de masse, tels que le cinéma et la télévision, tendent à apporter directement à domicile et à substituer le paysage de la mémoire collective, de la ville, et à distraire toujours davantage du paysage domestique, des marques de la mémoire familiale. Par conséquent, les objets qui expriment la personnalité individuelle doivent se caractériser avec une exclusivité de choix toujours plus grande, se posant jusqu'à la caricature. A l'intérieur, par une sublimation progressive, on va vers une sorte de capsule stérile. Au contraire, à l'extérieur, dans la ville, le *design* prolifère sa présence, en se substituant, graduellement mais inexorablement, à l'architecture. La pathétique locution « décor urbain » ne court-elle pas, justement pour décrire l'expansion du confort individuel ainsi que la privatisation des comportements civiques par de petits idoles et de petits temples de service, de petits monuments au confort immédiat élevés par haine de l'architecture publique de qualité? N'est-ce pas là l'orientation des organismes mêmes préposés à la décentralisation? Comme la demande d'architecture est satisfaite par la petite villa du géomètre, par l'immeuble en copropriété de l'ingénieur, par la *roulotte* du *designer* pour les victimes d'un tremblement de terre, par le faux ancien dans le centre historique de l'architecte, toutes ses tentatives de se prononcer en public se heurtent contre un sens commun désormais apprivoisé, qui se prétend anti-rétorique et laïque car il est impartial, et illuministe car il n'admet pas de complications dans les choix et de devoir raisonner pour pouvoir comprendre et apprécier; mais, en réalité, il est stratifié et homologué à un niveau

de confortable petit-bourgeois. C'est peut-être le caractère artificiel des institutions post-unitaires qui empêche, encore aujourd'hui, une assimilation authentiquement participée et représentative. J'ai affirmé que je ne considère pas assimilables le projet d'architecture et le *design*. On m'a rapporté — mais je ne sais pas avec combien de crédibilité — qu'un jour on demanda au grand critique Roberto Longhi pourquoi il ne s'occupait pas d'architecture; on dit qu'il ait répondu: *Parce qu'on n'achète ni on ne vend l'architecture*. Vu mon estime pour Longhi, je me suis longtemps refusé de croire à celle que je considérais une vanité. J'y ai repensé ensuite: cette réponse contenait au contraire une raison structurelle. La valeur adjointe de l'architecture est toute immobilière, tandis que dans le cas du *design* il s'agit encore de valeur qualitative se rapportant à l'objet même, du moins pour le symbole qu'il transmet. C'est là la distance, qui sépare encore l'architecture et le *design*.

J'ai aussi affirmé que je suis venu à ce Congrès avec un brin d'espoir. Qui, car — malgré l'effervescence et l'euphorie dues au succès, dont je parlais — je crois que, justement par une analogie affliction figurative, vécue à présent par la partie la plus consciente de l'architecture et du *design* italiens, il est possible de déduire une preuve de conscience analogue (il s'agit peut-être d'une sombre conscience), le prix pour tout croyable projet de vérité destiné en commun à la maison de l'homme. Se basant sur quelles prévisions? J'ai lu le rapport de Renzo Zorzi que, parmi les rapports présentés écrits à ce Congrès j'ai trouvé le plus intéressant, car, parmi tant de tristes faux, il traite d'un futur concret et non pas mythique. Il prévoit une ville avec des usines souterraines, complètement automatisées et robotisées, c'est-à-dire sans aucune présence humaine. L'improbable persistance d'une civilisation de pure raison numérique, telle que celle industrielle. La libération, et peut-être l'exaltation, du sentiment esthétique. Le travail à domicile et la recomposition de l'unité « maison-boutique ». Je crois qu'il faudrait considérer définitivement tombées toutes ces extrapolations linéaires qui, encore au cours des années Soixante et Soixante-dix, prévoyaient l'irrépressible croissance des villes, la gravitation sur des mégapoles, l'inévitable pathologie due à la congestion et à l'aliénation; comme lorsqu'on théorisait que la télévision tuerait le théâtre (et il est arrivé le contraire). Au contraire, voilà le brin d'espoir: l'usine souterraine, l'installation résidentielle diffusée pour revaloriser l'armure historique du territoire; la moyenne ville qui recommence à jouer le rôle d'acropole, dans un contexte plus raréfié, où l'architecture recouvre son propre droit de cité, sa propre dignité. Et par une voie différente, mais convergente, l'espoir d'un *design* s'imposant moins, qui ne veuille pas se considérer comme un programme pour la solution des problèmes du monde entier mais qui redevienne un objet-instrument de quelques peines (aussi représentatives) pour un rapport de coexistence moins superflu entre travail et loisirs à l'intérieur du logement. Qui sait si la télévision à la fin parviendra aussi à intellectualiser sinon nous, sinon nos enfants, du moins nos petits-fils? Qui sait si toute cette inhibition qui nous vient de l'avenir parviendra à se transformer en avantage?

J'ai conclu mon intervention, mais avant de finir je vais vous lire un bref passage tiré du scénario écrit par les frères Strugackij, pour le film *Stalker* d'Andrej Tarkovskij, qui exprime en synthèse ce que j'aurais voulu vous dire: « *Attendez* », — dit Valentin — « *écoutez-moi. Vous me demandez: pourquoi l'homme est-il grand?* » — il commença à citer. — « *Parce qu'il a créé une deuxième nature? Parce qu'il a déclenché des forces presque cosmiques? Parce qu'il a déclenché des forces presque cosmiques? Parce que dans un période de temps insignifiante il s'est emparé de la planète et il a ouvert une fenêtre sur l'Univers? Non! Il est grand parce que, malgré tout cela, il a survécu et il a l'intention de survivre aussi à l'avenir...* ».

## Culture de l'habitation et « design »: L'intérieur domestique

Gianni Ottolini

En Italie, de nos jours, le thème de l'habitation, considéré dans le pôle « privé » (le logement) de la condition résidentielle de la population, pourrait s'articuler en deux aspects: d'un côté, dans la véritable « question sociale » de la *maison inégale*, c'est-à-dire divisée de façon profondément déséquilibrée dans les différents territoires et parmi les différentes classes sociales; de l'autre côté, dans le « problème de la décoration », qui concerne plus précisément la *culture de l'habitation* de la plupart de la population.

En ce qui concerne le premier aspect, les résultats du dernier recensement indiquent encore une fois l'inconséquence du marché immobilier avec les lieux et la nature des besoins réels, la présence simultanée et déséquilibrée de renouvellement et de dégradation, d'encombrement et de sous-encombrement, etc., de l'ensemble bâti des habitations. Il s'agit de thèmes qu'on formule, en général, en termes simplement quantitatifs et relatifs aux bâtiments, sans saisir les différentes connexions qui les lient aux aspects typologiques et qualitatifs; en tout cas ils se sont déjà imposés à la conscience politique du Pays en ces termes quantitatifs, légitimés par des imposantes revendications sociales au cours des années Soixante et Soixante-dix et objet d'un différend continu et explicite parmi les classes sociales. Nous ferons référence à ces thèmes dans notre traité qui concerne surtout les *intérieurs habités*, et donc surtout leurs « équipements » et leur « ameublement » (que toutefois nous rattacherons à la conformation spatiale et constructive du logement), l'objet principal de l'activité de *design*. Ce deuxième aspect du problème, principalement qualitatif, mais aussi riche en problèmes de quantification et de valences sociales, économiques et politiques, concerne la culture et la pratique de l'ameublement « populaire » avec sa recherche d'expression d'une identité personnelle et de groupe et avec ses modèles de référence formels et sociaux à la fois, individués autonymement ou hétérodirigés et encore le rôle et les possibilités d'intervention du *design*, à l'intérieur du contexte productif spécifique et de consommation qui caractérise ce secteur.

Le contraste entre quantité et qualité, historiquement rapporté au contraste entre les produits de l'industrie et les produits du haut artisanat, abordé de façon cruciale dans la discussion entre Hermann Muthesius et Henry Van de Velde au Werkbund de Cologne de 1914 et résolu théoriquement en faveur du potentiel productif de la grande industrie par le premier des deux opposants et surtout par l'idéologie, visant à des modèles et à la production, du Rationalisme à la fin des années Vingt avec l'idée de « qualité dans la quantité » et de standardisation, c'est-à-dire de production en série d'un nombre limité de prototypes (idée qui explique la position de Gramsci qui considérait cette opposition un prétexte au détriment des gens moins riches), sur un plan pratique semble avoir trouvé une solution seulement dans le domaine des électroménagers, c'est-à-dire dans les produits de plus grande complexité structurelle parmi ceux qui entrent dans le logement. Voilà la raison pour laquelle nous le considérons moins dans cet article. Pour tous les autres produits cette opposition se représente aujourd'hui en termes tout à fait nouveaux, bien que la grande industrie assume dans ce secteur aussi des modalités productives fortement élastiques sur la base des nouvelles machines et des procès à contrôle numérique (par conséquent, on passe du *standard figuratif* au *standard d'information*, qui dépasse toute monotonie formelle), au moment où ce sont justement les petites et les très petites unités productives (industrie petite et moyenne et artisanat), non plus liées à l'activité manuelle traditionnelle mais équipées de machines sophistiquées et universelles, qui résultent victorieuses dans la compétition de mar-

ché par rapport à l'industrie moyenne sur la base de la complexité structurelle peu élevée de « meubles » et de la grande diversification dans la variété de la demande soutenue par l'amélioration générale du revenu et des conditions de vie. Dans cette situation, la dimension du projet exprimée par le terme *design* se répand plutôt que dans le rare pourcentage de produits que l'on peut référer à l'activité directe de *designers*, dans une galaxie de structures productives et de vente auxquelles on a historiquement restitué la tâche de meubler la *maison de tout le monde*.

### Un paysage desolant. Kitsch et « banal »

Les récentes documentations relatives aux intérieurs habités populaires révèlent qu'un désolant (bien que luisant) paysage intérieur plein de meubles « faux » correspond sur le plan du meublement, soit dans le bâtiment public soit dans le privé, aux prédominances dynamiques spéculatives et de marché qui régent la réalisation des bâtiments en Italie (qui sont peu créditées par l'expérience, effectuée par l'opérateur public, de typologies nouvelles par rapport à celles conventionnelles: salons à double front, passants, duplex, balcons).

Dans ce cadre le faux-moderne (imitation de modèles qualifiés, ou produits d'une tendance superficielle à faire des choses modernes mais dépourvues pourtant d'un projet de base) chaotiquement se trouve à côté du faux-ancien (qui est désormais limité à un tiers de l'entière production du meublement) ou bien le remplace dans le parement extérieur du remarquable encombrement et remplissage quantitatif des espaces par des « meubles » (peu mobiles) et par le reste des choses: des mètres cubes de meubles de plus en plus « gonflés » par la production: c'est là la réponse donnée d'un côté aux nécessités d'un exploitation maximum de l'espace, relativement contenu, et de l'autre côté à la possibilité plus consistante de l'usage de masse d'accéder, même au prix de grands sacrifices, au symbole le plus ingénu (celui, justement, de la grandeur physique et de la concentration spatiale des biens) du pouvoir économique.

Le manque d'expérimentation et de diffusion de modèles d'intégration — ou même de simple coordination — entre bâtiment et décoration rend cet encombrement quantitatif encore plus marqué à cause de l'accélération normative des *standard* dimensionnels du bâtiment, qui arrive (selon l'exemple des politiques du logement des pays nord-européens) suivant un parcours obligé pour permettre une petite satisfaction publique des besoins de logement de masse à travers une réalisation de bâtiment subventionnée et conventionnée, mais qui serait plus raisonnable s'il comprenait en même temps (cohéremment avec ces modèles) une politique répandant des services sociaux (« d'agrégat ») et urbains, externes et complémentaires du logement.

L'aspect le plus marqué des ces « intérieurs » est donné par le fini formel de chaque zone fonctionnelle, résultat d'un modèle persistant de meublement et d'achat « pour des pièces entières, c'est-à-dire pour des ensembles stylistiquement unitaires et typologiquement consolidés, bien qu'ils soient « à la page »: des cuisines en laminé plastique sur les meubles par « éléments base + éléments suspendus », avec l'apparition d'électroménagers des technologies les plus avancées incorporés dans des plans continus; des lits à deux places avec des têtes pseudo-équipées, incorporant l'ancienne « toilette pour dame »; des salons avec d'imposants conteniteurs aux différents emplois qui substituent le vieux buffet, et tables circulaires en faux bloc au milieu de larges fauteuils « en cuir véritable », etc.

Des contrastes paradoxaux en résultent entre morphologies et typologies de décoration, surtout lorsque l'installation spatiale du logement n'est plus par pièces séparées mais est plus compacte (par exemple dans le cas des salons à double front « passants ») et de la réunion, de plus en plus fréquente et obligée, dans une pièce unique, plus ou moins articulée, de l'ensemble cuisine-salle à

manger-salon). Ces contrastes sont les produits d'un projet planimétrique des espaces qui ne considère pas du tout leur valeur tridimensionnelle et des typologies de décoration existantes.

D'un côté ce paysage de l'inculture productive, qui est évoqué par d'autres expressions de la culture (par exemple dans le cinéma), est un thème ignoré par la presse courante des revues de décoration, qui probablement le donnent pour sûr et destiné à un dépassement « naturel » à cause de l'action de démonstration de la production adressée aux classes élevées et moyennes avec la capacité consécutive de traitement des consommations des classes moyennes et basses; de l'autre côté, certains aspects de ce paysage ont été partiellement explorés au cours des dernières années, suivant deux clés d'interprétation du *kitsch* (et du *neo-kitsch*) et du *banal*.

Tandis que le premier est psychologiquement interprété comme *art du bonheur*, à cause de ses jeux avec la richesse d'élaboration de la forme, avec des renvois métaphoriques à des valeurs qui fascinent l'imaginaire collective (du folklore à l'esprit précurseur), le deuxième, dénoté par une sorte de *neutralité esthétique*, a été proposé comme expression de la *conscience malheureuse* et de l'impuissance, c'est-à-dire de la *disparition du prolétariat révolutionnaire*.

Peut-être le prolétariat — qui ne renonce pas à un idéal de transformation sociale radicale — exprime-t-il dans le secteur « privé », non pas sa « disparition », mais plutôt la volonté de ne pas renoncer à ce qu'il ne peut pas du tout trouver dans l'aspect « public », soit à cause de la nature profondément subjective de certains besoins, soit à cause du manque total de services collectifs qualifiés (même du point de vue de la décoration et du *design*) relatifs aux besoins qui peuvent être socialisés.

Il semble que cette attitude critique vise surtout à affirmer la bonté des choix autonomes de l'habitant générique contre le *terrorisme* prévaricateur de l'intellectuel auteur du projet, selon une ligne d'éviction culturelle contre l'*establishment* et le *design*.

Le conditionnement des usagers par le *design* pourrait être considéré comme le résultat de la « distance institutionnelle » dans le cycle production-commercialisation-consommation. Le commerçant se trouverait donc dans une position plus avantageuse pour la possibilité plus grande de dialogue avec l'usager et la capacité de médiation entre besoins pratiques et idéaux esthétiques d'un côté et production de l'autre côté.

En réalité, à notre avis, aujourd'hui dans le marché ne se réalise que la rencontre entre une inculture — non pas reprochable — des usagers de masse et le désintéressement général pour une dimension culturelle dans la structure de la production et du commerce, soustraite à n'importe quel stimulus critique et d'orientation de la part de l'opérateur public (organismes pour le bâtiment, règles) et des institutions culturelles de recherche, éducatives et expositives. De l'autre côté il est significatif que cette réévaluation du *neo-kitsch* et du *banal* soit conforme à l'attitude des psychologues sociaux et des sociologues (desquels, évidemment on ne prétend pas d'indications propositives, ou la capacité analytique de saisir l'évolution des typologies de l'habitation et de la décoration) visant, après l'époque de la contestation et dans l'ère du « reflux », au rachat de la culture de la vie quotidienne et à l'affirmation de l'aspect privé et individuel qu'elle exprime.

Mais l'identification des raisons d'existence des produits et du paysage *neo-kitsch* et *banal* (et la renonciation programmatique à des alternatives dans le domaine du *design*) risque de se transformer dans un éloge de la société telle qu'elle est et telle qu'elle s'évalue, suivant la logique du marché, dans ses grands déséquilibres et dans ses contradictions « intérieurs » et entre « intérieur » et « extérieur » du logement.

#### « New design ». Décoration et mode

Dans l'actuel panorama productif de la décoration, l'affirmation de certaines structures formel-

les, leur déchéance et leur substitution par d'autres structures se vérifie selon un rythme de plus en plus rapide, marqué périodiquement par les principales expositions productives de ce secteur sur le plan national et international.

Cette accélération du change formel dans le goût de l'inflation, c'est le terme de référence selon lequel on doit lire la nouvelle production décorative et la substance de l'activité du *new design*, qui opère selon une analogie programmée et une osmose avec le secteur de l'habillement. Elle est soutenue par des « avant-gardes » qui — autrefois — étaient l'expression minoritaire des exigences de la vision et due comportement, niées et incompatibles avec le système productif et culturel dominant (comme dans le cas des avant-gardes historiques par rapport au conformisme bourgeois vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et le début du XX<sup>ème</sup>) et l'expression esthétisante de la protestation typique dans le secteur à la fin des années Soixante. Ces mêmes avant-gardes se sont transformées de façon de plus en plus consciente en « leader du goût » et bien qu'elles soient directement adressées aux *élites* économiques et intellectuelles, elles sont devenues la fonction qui traîne indirectement l'entière production et la consommation. Il est sûr que le *design neo-moderne* a saisi une situation de contumace et de crise du contenu idéologique du *design* institutionnel et, peut-être, une crise de *leadership* de la consommation privilégiée, en face d'une modernisation générale du goût qui se réalise dans un retour aux avant-gardes historiques.

Il a réagi contre cette situation avec l'intelligence stratégique d'adopter de expressions linguistiques (par exemple du *punk*, tel qu'il s'exprime aujourd'hui dans l'habillement, dans la scénographie des discothèques et des *musicals* télévisés, dans l'art graphique, etc.) qui, en dépassant dans les idéaux du goût la génération intermédiaire, porteuse immédiate des revenus, s'adressent directement aux jeunes, les consommateurs futurs. Sur le plan étroitement disciplinaire on peut lire l'innovation formelle du *neo-moderne* en employant ses mêmes principes d'*anti-fonctionnalisme* et d'*incohérence stylistique*, appliqués à des objets nettement déterminés (non combinables).

Tandis que le premier aspect, avec son affirmation de la priorité de l'invention figurative, évoque le fantôme de la transcendance à tout justifier esthétiquement sur une base fonctionnelle (mais la « fonction » n'a pas de forme, puisqu'elle n'est qu'un principe de connexion de la partie et de l'ensemble par rapport à un certain but) risque de réduire ultérieurement la relation opérative, typiquement fonctionnelle et visante au contenu qui lie les personnes aux objets et aux milieux de la vie en la vidant seulement dans la vision esthétique, le deuxième aspect (de l'incohérence stylistique) dans les exemples les meilleures, semble saisir plus profondément une condition humaine et sociétaria actuelle, à laquelle correspond sur le plan figuratif (rarement sur celui typologique) une disrégulation de la fonction principale dans la mise en relief des fonctions partielles comme organismes expressifs autonomes, dans un ensemble caractérisé par une faible connexion structurale et par des traitements superficiels, coloristiques et graphiques, très marqués.

Au-delà des interventions spécifiques du *neo-moderne*, dans le changement accéléré des formes encouragé par le secteur productif tout entier, il faut remarquer en général, d'un côté l'impraticabilité économique, de la part des usagers, d'un modèle de changement rapide des produits d'ameublement (c'est-à-dire de bien coûteux et d'emploi relativement prolongé dans le temps, assez différents des produits d'habillement), de l'autre côté son concours, à travers les inventions sommaires et les imitations figuratives, d'une intervention fréquente et généralisée de *styling*, à une décadence globale de la qualité des produits pour le marché de masse, provoqué par une adhérence à des besoins inconsistants, par l'inadéquation de fabrication et d'emploi des matériaux, et par le mauvais fonctionnement.

Il est, au contraire, très important que les usagers puissent se garantir préventivement des performances et de la durée physique des produits et puissent aussi décider de leur durée esthétique potentielle.

Bien qu'il opère sur des plans souvent communs avec la mode, c'est-à-dire sur l'évolution possible des exigences et des comportements d'emploi, le *design* comme moment autonome dans la réalisation des projets se distingue des rythmes accélérés d'un changement ritualisé, dans lequel chaque forme devient en elle-même équivalente et interchangeable.

En effet, il tend à interpréter non superficiellement et à répondre à des besoins pratiques et symboliques des usagers et aussi à des tendances de fond du progrès technique-scientifique, en opérant non seulement sur le plan du langage, mais aussi sur la typologie fonctionnelle et sur la technologie constructive des objets: à cause du contenu créatif introduit, ses produits tendent ainsi à acquérir une validité relative plus remarquable dans le temps.

#### Eclipse du thème du design et de la décoration populaire

Dans la dynamique d'urbanisation et de décentralisation, c'est-à-dire de restructuration sociale continue, qui a eu lieu au cours des dernières années, on peut reconnaître de différents modèles d'habitation que l'on a proposés tour à tour aux classes moyennes-basses, parmi lesquels l'« originaire » (de la civilisation paysanne) et l'« élevé » (des classes moyennes et hautes) sont les termes extrêmes de référence.

L'« intérieur » paysan, désormais abandonné et impraticable, à l'actualité d'une époque dominée par la petitesse des ressources et retourne à la conscience collective (au moins dans certains secteurs juvéniles) après les années de croissance économique plus forte: mais il est « éloigné » et on ne peut pas le proposer, au-delà de la mutation générale du contexte productif et de l'installation et de la typologie des produits, justement dans son signifié le plus profond de cadre et d'instrument, lentement déterminé et caractérisé, d'une société « fermée » et qui se reproduit dans l'horizon donné, c'est-à-dire avec une faible capacité d'innovation et de dynamique sociale.

Après les tentatives manquées (en Italie) de définir des décorations pour le prolétariat industriel de première urbanisation, cohérentes avec les idées sociales et esthétiques de l'Art Nouveau, le deuxième modèle mis au point par les auteurs de projets du Mouvement moderne est celui du Rationalisme et de la civilisation industrielle entre les Deux guerres, encore marqué par la petitesse de ressources et par l'éthique protestante du travail domestique, corrigé à peine par la gaité des couleurs primaires proposées par les artistes de De Stijl et du Bauhaus et qui n'était jamais devenu populaire soit sur le plan typologique (cuisine-laboratoire séparée de la salle à manger par une armoire passe-plat, ameublement fixé au mur), soit sur celui du langage (extrême simplification formelle, emploi de matériaux industriels « froids » tels que l'acier, le verre et le linoléum).

Il faut arriver à la ferveur démocratique de l'Après-guerre pour trouver, en Italie, un choix unitaire et passible d'une vaste généralisation du thème de l'habitation et de la décoration de la maison de tout le monde, avec de significatives interventions démonstratives et expérimentales. Ici la suggestion technologique et formelle des produits d'autres pays (USA, Pays Scandinaves) s'entrelace avec la récupération d'un patrimoine historique d'images et de savoir technologique répandu dans la recherche d'une identité formelle originale d'une moderne façon d'habiter de masse. Contrairement à ce qui s'est passé dans le champ des appareils électroménagers, arrivés dans toutes les maisons comme instrument fondamental et signe d'émancipation, dans le champ du meuble cette recherche a été rapidement emportée par la dynamique du marché du « miracle économique » et de la compétitivité accrue et plus difficile des entreprises de meubles dont l'expression la plus significative est représentée par l'exposition an-

nuelle du Salon du Meuble de Milan, laquelle n'est plus soutenue par des initiatives culturelles autonomes et par l'ouverture aux usagers mais elle est réservée aux opérateurs économiques. Les thèmes de la décoration, laissés seulement aux rubriques et aux revues concernant ce sujet, deviennent de plus en plus un problème « de surface » par rapport à ceux qui désormais intéressent plus directement l'activité du *design*: l'absolu manque d'intérêt du *Compasso d'Oro* pour l'ameublement destiné aux usagers de masse en est une preuve. Avec l'arrêt rapide de l'hypothèse de réforme des politiques de l'habitation vers la moitié des années Soixante disparaissent les projets d'un recyclage parallèle des secteurs du bâtiment et de la décoration et, au contraire, s'approfondit la rupture entre les deux secteurs, rupture qui a été inutilement exercée par les utopies technologiques qui caractérisent la fin de la décennie.

Bien différente c'est la route poursuivie par d'autres Pays en Europe, où l'initiative publique dans les deux secteurs continue une tradition empiriquement et systématiquement réformatrice avec de nouvelles réalisations expérimentales et de nouveaux règlements des exigences et des prestations. Malgré l'arrivée, aussi dans des structures productives moyennes et petites, d'une génération de jeunes architectes qui ont contribué au procès général de modernisation formelle des produits, le *design* italien dans le champ du meuble est encore réservé à la production raréfiée d'objets de qualité élevée pour le marché privilégié, tandis que la réponse aux exigences de masse est laissée à la « production imitative » du marché. La même réflexion sur le *design* se réduit progressivement au cours de années Soixante-dix, en passant des stimuli provocateurs du *radical* et des initiatives de dénonciation (surtout à propos de l'état encore plus grave, par rapport aux intérieurs domestiques, de la qualité du milieu extérieur et des services publics) à la révision critique isolée de son chemin historique dans le *re-examen* de Tomás Maldonado. Tandis que dans le différent cadre politique et social on met de côté le noeud consommations privées-consommations collectives, au centre du débat syndical et politique à la moitié des années Soixante-dix et articulé par Maldonado dans le champ du *design* du produit industriel avec les propositions de réduction de l'éventail des produits et de développement de leur variété formelle étroitement lié au contrôle de leur finalité, le thème des rapports entre la culture générale de l'habitation et le *design* revient seulement épisodiquement. Même la réflexion critique à propos du *Compasso d'Oro*, rétabli après neuf ans dès la dernière assignation, soutenue par la proposition de Enzo Mari d'une comparaison entre le *design* lié à l'initiative privée de l'industrie et le *design* socialement engagé (*DESIGN & design*, comme titre de l'exposition proposée) sera effacée par l'opération triomphaliste du « *Compasso d'oro del decennio* ». Devant la contestation idéologique du *design* et les problèmes productifs et de destination sociale présents dans les secteurs de son intervention, même les initiatives les plus récentes des éditeurs (parmi lesquelles se distingue le livre riche et bien documenté de Gregotti) et des expositeurs sur le plan international (par exemple l'exposition *Italian Revolution* aux Etats-Unis), apparaissent comme un support commémoratif et promotionnel des produits et du *design* italien plutôt qu'une vérification critique de ses réalisations.

#### Les problèmes d'une différente image de l'habitation

Dans le circuit accéléré de projet, production, consommation et dans l'accéléérée présence simultanée et accessibilité, dans le marché de l'ameublement, de tout et du contraire de tout, chacun semble pouvoir avoir ce qu'il veut, et tout semble aller au mieux dans le meilleur des mondes possibles. Mais c'est seulement en apparence que les nouveaux produits et leurs imitations « s'ajoutent » dans le marché à ceux préexistants, étendant l'éventail des choix des consommateurs. Sur le plan culturel et social les nouvelles formes et les nouveaux objets « à la mode » défont les

précédents et les remplacent, selon un « code de l'actualité » qu'on a interprété comme le code de distinction et discrimination sociale entre celui qui peut y accéder et celui qui en est exclu, en réalité hétérodirigé.

Les traditionnels paramètres de choix de la décoration (la valeur d'emploi, la beauté, les avantages, la résistance du matériel, la facture soignée, le *comfort*) deviennent des facteurs subordonnés à celui d'appartenance (imaginaire) à un état social dominant (celui des *élites* qui sont « poursuivies » à travers la consommation), ou d'appartenance à un état social considéré dominant (en réalité simplement majoritaire) d'où on ne veut pas être exclu.

Dans une période où la volonté de puissance, ou même seulement d'existence « reconnue » socialement, continue à pousser en avant la séparation entre classes « fortes » et « faibles » de la population, entre « garantis » et « non garantis », entre noyaux avec un seul ou plusieurs revenus, avec des charges familiales ou non, etc., et par rapport à une constante présentation de la part du marché de la décoration de *status-symbol* aliénants, dans le domaine de la culture de l'habitation le problème n'est pas évidemment celui de s'opposer aux aspirations et aux dynamiques réelles de changement individuel et social (qui demandent certainement le support et la stimulation d'une figuration et d'une représentation appropriées) mais celui d'agir pour que cette mobilité devienne approfondissement et affirmation de sa propre identité plutôt qu'évasion symbolique et aliénation.

Il s'agit tout au plus de vérifier la possibilité d'une relative autonomie des classes subalternes des classes moyennes-hautes et des leurs *designers*, et de la proposition et du soutien de modèles originaux d'habitation et de décoration, capables de conditionner, du moins partiellement, le marché tout entier.

Bien que chacun vive le conflit entre la nécessité d'être accepté par une collectivité de référence et sa propre singularité expressive, c'est en général répandue l'aspiration à réaliser dans l'habitation un lieu où l'on se sent sûr et « l'on se retrouve » avec simplicité et confiance avec les « choses », par conséquent confortable et dans le même temps occasion d'augmentation de puissance de sa propre personnalité à travers le reflet de soi à soi-même et la représentation du soi (individuel et de tout le noyau de la vie en commun) aux autres. Le texte de Gert Selle, ici publié, est un exemple significatif, dans le domaine psycho-social, de l'interprétation des rapports qui existent entre les pièces meublées et leur importance pour les habitants. Une identité originale des intérieurs habités ne peut être que l'expression d'une identité personnelle et sociale, qui n'est jamais donnée à priori mais qui se forme graduellement sur la base d'une capacité autonome de médiation (ou rupture) entre passé et futur, dans un complexe procédé de « croissance » ou de « fixité et régression ». Plus ce procédé est dynamique et difficile, plus il peut entrer en conflit avec l'ordre tranquilisant et bloqué qui compose les stéréotypes de décoration en vigueur. Naturellement la partie n'est pas jouée seulement sur le plan du *design*: ce serait une évasive esthétisation et une acquisition superficielle des noeuds structureaux, qui se présentent au développement matériel et culturel de chaque individu et du Pays tout entier, ce de penser cela. Le *design* ne conditionne pas en effet un modèle ou une conduite générale de vie mais, étant inhérent des attitudes épisodiques de consommation et la relation constante entre sujets qui se vérifie à travers les objets, il peut donner un hourdis stimulant à la vie quotidienne par le contenu créateur situé dans les objets (et dans leur disposition spatiale) et l'assonance émotive qu'il peut trouver dans ceux qui en jouissent. Investissant les aspects figuratifs et iconiques des produits, il touche un univers symbolique qui s'adresse à l'imagination de l'individu et de la collectivité.

Dans le domaine psychologique, le retentissement émotif de chaque forme clairement caractérisée, qu'elle soit présente dans la nature ou dans les pro-

duits artistiques de l'histoire, est à présent objet d'études qui approfondissent la traditionnelle prise de contact propre de la Gestalt vers une interprétation émotionnelle de la perception plus complexe. Nous jugeons particulièrement intéressantes les recherches sur les unités invariantes et pré-constituées des profondes structures de la valeur affective (des *archétypes collectifs* de Carl Gustav Jung aux *érotèmes* et *parenthèmes* de Franco Fornari) et sur les valences, positives et négatives, suscitées chez tous par le traitement diversifié (spatial, luministe, chromatique, etc.) des archétypes formels que chaque oeuvre fait spécifiquement. Dans les lointains débats sur l'art populaire on avait défini quelques caractéristiques formelles des objets qui rencontrent le goût de masse, en particulier une certaine « redondance esthétique » qui a fait échouer comme populaire la décoration « en hôpital » mise au point par le Rationalisme rigoriste et parsimonieux, et qui aujourd'hui trouve une évidente diffusion commerciale dans le *neokitsch*.

En rapport, peut-être, avec la tradition spectaculaire du culte catholique et du baroque, elle nous semble être la même chose que la joie et l'exhibition de la possession d'un avoir longtemps désiré: ce n'est pas par hasard que la racine méditerranéenne du verbe « habiter » (de *habere*, avoir) est liée à l'assurance qui dérive de la possession des choses avec lesquelles on vit.

La résonance émotionnelle des formes clairement individualisées renvoie d'autre part à la seconde racine du verbe « habiter », de celle inextricable, remarquable par Heidegger: celle liée à l'« être » (habitation et construction liées dans le terme *bauen*, lié à *bin*, je suis), c'est-à-dire (dans le monde antique, auquel s'adresse la recherche étymologique) à l'« être en paix », au « cultiver son propre vignoble » (et par conséquent avoir des rapports équilibrés entre maison et travail, entre intérieur et extérieur de l'habitation) et être en accord avec le monde et avec ses rythmes naturels, ayant une juste vision du moi dans celui-ci. Dans la conditions plus complexe et changeante de la vie contemporaine les raisons de l'être et de l'avoir sont souvent en conflit, et la recherche des formes symboliques adéquates à la nouvelle réalité devient plus difficile.

Dans le domaine de l'habitation, on peut certainement dire que soit sur le plan matériel et social, soit sur celui de l'idéologie, dans le monde occidental, pendant ces dernières années est entrain de se produire une nouvelle profonde transformation après celle radicale de la première industrialisation et urbanisation, qui a marqué la fin de la famille patriarcale paysanne et de son monde symbolique. La « famille nucléaire » se transforme dans sa structure (par sorte de composition de l'état civil et sociale de ses membres) et idéologiquement (par l'influence principale de la culture du féminisme) dans un plus libre « noyau de vie en commun volontaire » constamment sujet à vérification.

#### Lignes d'intervention

Le *design* est lié à la commande, il sait très bien qu'il ne projette pas « pour tout le monde ». A travers le choix des matériels, de la façon de produire, du circuit publicitaire et de vente, de la typologie même des produits et image figurative, chaque produit s'adresse à de précis usagers.

Abandonnée chaque prétention d'une « infinie production en série », internationale et favorable à la collaboration entre les classes sociales, des objets, et contre un rôle de pur et simple accélérateur du changement formel et de la consommation, il s'agit de donner au *design* de nouvelles racines et de précis ancrages aux classes, aux forces productives, aux institutions culturelles, aux contextes territoriaux.

Les classes moyennes-basses, les coopératives d'habitation, la production d'ameublement de masse (c'est-à-dire des entreprises moyennes-petites et artisanales) paraissent aujourd'hui ceux qui doivent être privilégiés par les institutions culturelles, en particulier par celles publiques comme l'université. Avec eux, le problème de *design* se résume dans celui de la maximisation de la quali-

té formelle et technologique des produits avec la minimisation des coûts, dans un procédé ouvert de participation et d'expérimentation.

Une fonction innovatrice et d'avant-garde dans ce sens est exercée par les consortiums régionaux des coopératives d'habitation en Toscane et en Emilie-Romagne par la promotion de « laboratoires typologiques » qui, outre l'expérimentation technologique et de projet, permettent aux usagers de se comparer « au vrai » avec les solutions spatiales et d'ameublement qu'on a proposées. Ils approfondissent les lignes actuelles de recherche dans le domaine du bâtiment sur des « variantes à catalogue » ouvertes au choix des usagers et sont complétées par la mise en activité de circuits culturels et commerciaux pour les choix dans le domaine de la décoration, qui doivent être signalés malgré les limites qui dérivent de la mise de côté du plus complexe rapport avec la base productive réelle du secteur et de la confiance placée dans les grands noms et dans leurs modèles et prix (par exemple, par l'utilisation des conventionnels « parois équipés »). Dans les dernières pages de cette revue, à côté de la explication des manières par lesquelles une personne avec un bas revenu peut aujourd'hui bouger dans la jungle de la production de l'ameublement, en recherchant des objets nouveaux et durables (même esthétiquement) dans des secteurs non pas préventivement destinés à l'usage d'habitation (*high-tech*) ou de toute façon de production d'ameublement de qualité à un coût inférieur (*kit*, c'est-à-dire achetée montée, et démontée par l'utilisateur) est signalée une reprise de l'artisanat le mieux qualifié (*high-craft*) comme recouvrement, dans des entreprises toujours autonomes, petites et répandues, d'un savoir technologique et esthétique solide, autrefois en voie de disparition, aujourd'hui repris et réinterprété par une nouvelle génération d'opérateurs, sur la base des idées offertes aussi par les technologies les plus sophistiquées.

La limite importante de l'actuelle structure productive de la décoration de masse est la relative faiblesse économique de ses membres avec la connexe impossibilité d'avoir une capacité de recherche, d'expérimentation, de modélisme autonome, et de rivaliser sur le plan des circuits commerciaux intérieurs et étrangers avec les grandes maisons: c'est pour cela qu'elle ne peut que se buter, avec un succès économique, mais au prix de la générale perte de qualité des produits dont on vient de parler, sur les sous-produits du *design* d'élite. Un instrument particulièrement efficace pour augmenter la qualité de la décoration semble être celui, pratiqué dans d'autres Pays capitalistes pour sauvegarder le consommateur (mais, en dernière analyse, les producteurs mêmes et l'« image » de leurs produits) des marques publiques de qualité. Pendant que l'Etat brille à cause de son absence dans ce domaine, la résistance opiniâtre à leur introduction en Italie de part de la production, qui craint n'importe quel contrôle objectif de la qualité même seulement technologique des produits, n'est que le signe le plus évident de sa faiblesse structurelle.

Mais le point central d'application d'un engagement de renouvellement du *design* pour l'habitation ne peut être que la culture même de l'habitation, de la décoration et des objets dans leurs usagers directs. Il s'agit de mettre au point des initiatives didactiques et expérimentales qui permettent aux intéressés d'exercer une critique sélective soit de la conformation du bâtiment et de l'équipement fixe de l'espace, soit de chaque élément de décoration mobile offert par la production, et de pratiquer la tâche la plus difficile, celle de leur composition en ensemble qui ait les nécessaires caractéristiques d'unité et de variété formelle de l'image sans les paralysants biais des styles et des milieux traditionnels, ou bien celles des unités de la décoration totale typiques du *design* de la fin des années Soixante, ou bien celles des actuels « systèmes de décoration » tout-comprenants et dépersonnalisés (en effet ils ne sont pas fondés sur l'esthétique de l'individualisation formelle des éléments de décoration, mais sur celle productive du « joint » et de la « combinatoire » formellement

neutralisante), qu'on doit ramener « à la décoration fixe » essentielle à côté de « meubles » plus personnels et caractérisés même de typologie traditionnelle.

Dans cette optique on peut considérer significativement la référence de Bazon Brock pour une « scolarité » de masse en RFT sur les éléments de la culture de l'habitation.

Dans cette direction, comme on l'a déjà dit, se dirigent les recherches de *design* « de la participation » les plus avancées, dirigées récemment sur le noeuud même des rapports entre décoration et conformation spatiale et du bâtiment de la cellule de l'habitation, et les relatifs problèmes de « cohérence » et « continuité » entre projet du bâtiment et équipements des espaces.

Tandis que les nouvelles lois régionales pour l'habitation éludent le problème sur le plan théorique, cette cohérence a été jusqu'à présent reconnue comme « coordination modulaire » (mais il est surprenant que toute la production, fort industrialisée, des « systèmes combinables » et des murs équipés n'ait aucune référence, en Italie, au conventionnel module du bâtiment) c'est-à-dire comme « intégration » plus ou moins extrême de décoration « fixée » et du bâtiment.

La substance du problème concerne en réalité la division économique des « compétences » entre deux opérateurs traditionnellement séparés, l'administration publique pour le bâtiment d'un côté et l'usager, avec son pouvoir d'achat (en rapport au titre de jouissance, propriété ou location, du logement et à ses exigences de mobilité résidentielle) de l'autre: au premier, le modèle d'intégration extrémiste entre espace et décoration attribuait économiquement une impraticable fonction intégralement supplémentaire du particulier; au second la logique du marché laisse la totale responsabilité économique et des instruments culturels pour l'intervention complètement en aval du procédé du bâtiment.

Une récomposition créatrice des deux termes « bâtiment » et « décoration » dans l'habitation de masse ne peut que passer à travers un rapport plus équilibré entre fourniture publique et intervention privée, dans un procédé de « participation » plus conscient et non pas démagogique. Conformément à quelques expériences engagées dans les dernières années par les auteurs du projet dans les différents Pays, il s'agit de favoriser la reprise dans de nouveaux termes et rôles de l'« industrialisation du bâtiment », par le désenchantement des faillites passées et la force des nouvelles « méthodologies esigenziali » préparées, ouvertes à une figuration plus libre et participée, dont un possible résultat formel (mais non pas le seul) est aussi celui « informel » parfois consciemment poursuivi.

Il s'agit, cas après cas, de trouver un équilibre entre « dotation structurelle » (structure du bâtiment, installations, et une partie de la décoration fixe par exemple des cabines-armoire ou d'autres équipements) et « personnalisation » non pas seulement de la décoration mobile mais aussi des parties du bâtiment non structurales, par l'intervention (sur commande privée) de la structure productive même plus petite.

Le choix d'une fourniture publique de « structures du bâtiment » équipées à côté des indispensables services sociaux d'agregat pour un nouvel équilibre entre intérieur et extérieur du logement, ne demande pas que le membre du bâtiment ou l'ensemble soit anonyme ou n'ait pas de caractérisation esthétique: au contraire, surtout là où il doit supporter une variété extrême d'interventions mineures, il doit avoir une grande force figurale, comme n'importe quel élément industrialisé devrait avoir une précise identité figurale dans un répertoire ouvert de produits et « traitements » des éléments conformateurs intérieurs et extérieurs au logement, mis à disposition des usagers à travers des répertoires appropriés.

Dans cette direction, émerge un possible franchissement de l'alternative apparemment irréductible que quelques-uns ont proposée sur la conformation des intérieurs habités considérée comme un produit d'une opération projective et totalisante du décorateur ou bien comme expression du soi

de l'habitant.

Dans celle-ci en effet « la décoration et architecture des intérieurs », discipline située à un point de connexion entre projet spatial et bâtiment et *design* de l'objet ou du membre du bâtiment, perd son caractère d'intervention totalisante et supplémentaire et se transforme dans un support cognitif et méthodologique à des solutions originales et autonomes de la part de l'usager, dans lequel l'auteur du projet ne renonce pas à jouer sa partie de compétence dans la démagogie de la supposée « liberté » des usagers, ni d'autre part se place comme son extrinsèque représentant et « interprète ».

Dans cette optique elle se distingue de l'opposition conventionnelle entre architecture et *design*, la première entendue comme figuration cohérente avec le contexte d'un produit manufacturé à un endroit, le second comme prédominante fonction technologique, indifférente au contexte (comme il est caractéristique de ses objets les plus typiques, tels que les voitures: mais le contexte ne leur est pas indifférent, et d'une certaine façon il faut poser la connexion).

#### Conséquences dans la recherche et dans l'enseignement

On a traité le sujet de l'habitation dans la trame des contacts qu'on peut conventionnellement rapporter aux disciplines « composition architectonique », « décoration » et « dessin industriel » présents dans les règlements des facultés italiennes d'architecture.

Il a pris en considération une pluralité d'échelles dimensionnelles (bâtiment - équipements - objets d'emploi) dans laquelle la jouissance corporelle de l'espace « intérieur » passe du domaine global, comme dans un milieu, à celui des éléments de décoration, souvent de véritables « goussets du corps », selon une spécificité qui est encore une fois distinctive de l'architecture par rapport aux autres arts.

Autôt que comme domaine découpé sur l'échelle « mineure » des objets et comme méthodologie systématique du projet, en Italie le *design* (certainement à cause du travail persistant d'« architectes-designers ») s'est affirmé comme « attitude de l'architecture » pour une recombinaison originale, dans celle-là, d'attention aux usagers (du confort ambiant à l'ergonomie, à la psycho-sociologie, à l'anthropologie culturelle), de capacité constructive et du bâtiment (dans l'optique de la mise en valeur rationnelle des ressources et de la réponse aux exigences de masse) et de recherche d'une figuration comme élément évocatoire et libérateur de la vision, impulsion à la recherche, découverte et construction de nouvelles identités personnelles et sociales.

Dans les écoles de *design* extra-universitaires le centre de l'attention reste « le produit » industriel et la méthodologie de son projet; c'est pourquoi le sujet de la décoration de l'habitation est considéré comme étude d'éléments particuliers (tout au plus la capsule-maison, roulotte ou *caravan*, considérée comme « macro-objet ») ou comme répertoire coordonné d'éléments (« système de décoration »), mais au-delà d'une attention particulière et compétence « spatiale » sur la constitution ambiante d'ensemble qui peut en venir.

D'autre part dans les Facultés d'architecture le *design*, après l'époque de la contestation qui l'avait mis à l'écart comme « expression du capital », pour privilégier les sujets territoriaux et urbanistes, lieux d'une lutte de classe plus immédiate, vit, pour des raisons académiques, à l'écart, ce qui donne d'un côté libre espace à la formation des initiatives privées dans le secteur, de l'autre côté ne favorise certainement pas le rapport entre disciplines que la complexité analytique-historique et de projet, du problème de la maison (dans tous ses aspects) demande. Même le début expérimental, à la Faculté de Milan, d'une orientation de licence de « dessin industriel et décoration » souffre d'un tableau disciplinaire que la récente réforme des études ne fait que confirmer. Passée l'époque où le Rationalisme, fort de l'unicité de la doctrine du fonctionnalisme et d'un code linguistique de référence, pouvait penser de résoudre automatiquement par

le dessin de la pièce particulière la qualité de l'ensemble, pour la naissance d'une nouvelle culture de l'habitation il faut, au moins dans les écoles d'architecture, une convergence thématique et globale qui complète les nécessaires caractérisations terminales des procédés formatifs.

Même dans le domaine de la recherche appliquée on considère urgent le concret début de la part de l'université d'un rapport avec le territoire qui, par la référence privilégiée proposée envers les structures d'organisation des usagers et la prédominante structure productive du secteur, trouve avec celles-là un renouvelé champ d'initiatives de promotion, *expérimentations*, vérifications.

Au-delà du sujet spécifique de l'habitation et de la décoration, le sujet du rapport entre *design* et les autres matières du projet présentes dans les facultés italiennes d'architecture ouvrirait une plus complexe question théorique et méthodologique, pour l'enseignement et la pratique du projet qu'on ne peut pas développer dans ce lieu: celle des fondements non métaphysiques du procédé créateur de configuration formelle, et de la possibilité et nécessité de leur traitement scientifique c'est-à-dire expérimental.

La comparaison avec les traitements disciplinaires et les procédés formatifs d'autres pays peut être utile sur l'organisation des études dont le but est le projet, même si dans le domaine plus limité des écoles de *design*. Dans ce pays c'est évidente l'importance du contact théorique et du *basic design* (considéré comme exercice sur la forme) vis comme des instruments propédeutiques et parallèles à l'activité de projet, qui peuvent être donnés à l'avance dans la scolarité pré-universitaire mais qu'on ne peut certainement pas déléguer à des structures extérieures.

A ce propos, contre la minimisation du problème formatif du *designer* à profit d'un simple « apprentissage » dans la production et dans les laboratoires de modélisme, il faut nettement réaffirmer la nécessité d'un autonome moment formatif du *designer* de la part des structures éducatives publiques, non pas à l'intérieur et subordonné au cycle productif.

Outre qu'à l'augmentation de puissance des structures scolaires qui existent dans ce domaine, il s'agit de favoriser la naissance de nouveaux circuits entre école obligatoire et supérieure et université, surtout dans la formation et dans la mise à jour des professeurs et dans des coordinations didactiques et de recherche.

De la même façon, exactement à côté du premier début de recherches appliquées de la part de l'université sur des commandes sociales ou privées, on doit réaffirmer le caractère essentiel d'une autonome recherche primaire sur les matériels et demi-produits, sur les forces abstraites comme sur les besoins et les nouvelles typologies et morphologies des produits qui y correspondent (bâtiment, équipements, objets), comme moment de réflexion et dialectique par rapport au plus largo rapport d'utilité réciproque commencé avec l'extérieur, en celui-ci non pas épuisable.

#### Note d'explication concernant le thème: D'autres considérations à propos du « design »

Enzo Fratelli

En abordant le sujet « Question de l'habitation et *design* » on a constaté et expérimenté en commun la difficulté d'intégrer le champ d'application du dessin du produit industriel dans le secteur spécifique, avec le concept plus tout-comprenant du *design*. Par conséquent, même si dans une atmosphère de pleine collaboration à la conception et à la structure de l'essai au sujet du thème central (suivant le plan originnaire de Gianni Ottolini, qui est plus spécifiquement compétent dans le domaine des « intérieurs » — essai dont, pourtant, il était logique qu'il assumait la paternité —) il m'a paru opportun de développer un traité additionnel, bien que relatif aux implications du *design* industriel sur le sujet particulier, afin de pouvoir ajouter des argumentations et des données ultérieures. Ce *post-scriptum* est par conséquent étroitement

lié à l'essai précédent, et il faut le considérer comme sa naturelle suite structurée selon la même succession de thèmes.

Il y a donc deux concepts ou notions distincts, chacun ayant ses propres méthodes de projet: le *design* de la pièce de décoration et le projet d'ensemble ou intérieur décoré. Le premier (de la pièce individuelle, au système combinable, à la paroi équipée, à l'interparoi, au monobloc) nous semble un sujet plus pertinent au *design*, tandis que le deuxième intéresse plutôt l'architecture d'intérieurs.

Après ce *distinguo*, qui pourra engendrer la discussion, on pourra comprendre comment, dans le développement du sujet, le projet d'intervention décorative plus en général, la gamme des arrangements possibles pour les destinations spécifiques, leurs typologies d'ensembles décorés, représentent un supplément indispensable de connaissances pour le *design* conçu de façon pertinente, une composante qui déplace l'axe du concept-limite d'« ubiquité relative » propre du thème du *design* comme on vient de le présenter par rapport à son futur placement dans l'ambiance. Ce concept est typique de la mentalité du *designer* (aussi en tant que lié à la productibilité en série) et il faut le rapporter à une position tendant à la « coupe faite sur mesure » dans la conception de la décoration — comme lieu de rencontre, ce dernier, entre auteur de projet et usager des intérieurs — une coupe qui appartient historiquement plutôt à une perspective d'exécution artisanale.

Parmi les premières références connotatives du décor domestique dans le logement populaire, l'essai précédent fait allusion au *kitsch* (survivant aujourd'hui plutôt dans le *neo-kitsch*) et au *banal*; il faut entendre le premier comme attribut « superstructural » de l'objet (1) et le deuxième comme adjectivant sa fonctionnalité esthétiquement neutre. Il s'agit de genres (2) qui peuvent rendre témoignage d'eux dans cette « représentation de son identité » que l'habitant individuel ou le noyau de vie en commun expriment par le logement décoré. Cette aspiration à réaliser sa propre personnalité est justement le phénomène portant dans l'intervention du sociologue et historien allemand du *design* Gert Selle au cours du Séminaire au sujet de « *Habitation et identité* » qui a eu lieu à l'École de Dessin Industriel de Offenbach au mois de juin 1982 et qui est publié ailleurs dans la revue. Dans son propos qu'on a cru utile de faire connaître dans sa traduction italienne, l'homme d'étude assume une position polémique radicale à l'égard des *designers*, les pédagogues ainsi que les élèves d'une école de *design* industriel en général; il considère leurs projets (on peut supposer cela, même si l'auteur ne le dit pas explicitement) impositifs dans les images aussi bien que dans le caractère fonctionnel des solutions, conditionnantes pour les comportements, et de toute façon diminuants à l'égard de l'aspiration légitime de l'habitant à imprimer sa propre personnalité au logement décoré, à affirmer, c'est-à-dire, le « moi » par sa propre habitation — et cela dans la mesure où la communauté pourra reconnaître la validité du résultat — c'est-à-dire sans risquer le sens d'étrangeté chez les visiteurs. Il s'agit de ce que l'auteur définit comme l'*équilibre de l'identité*. De son intervention émerge une indulgence pour le *kitsch*, qui ne donne pas lieu à d'équivoques en vertu de sa possibilité d'être classifié dans la classe bourgeoise (il s'agit, à vrai dire, d'une destination sociale tout à fait différente de celle qui nous intéresse ici), celle de sa famille, évoquée en souvenirs d'enfance; et surtout son intervention laisse transparaître un définition-cléf pour laquelle la *représentation de sa propre identité* consisterait dans la *biographie socio-culturelle*, dotée par conséquent de *signes* historiques, affectifs, d'appartenance sociale, etc. Une dernière constatation serait encore une individualisation du *kitsch* sur la base de contenus psychologiques subjectifs de l'usager, comme choix dans la vaste gamme du vocabulaire linguistique-expressif de cette catégorie esthétique.

Le *banal*, du moins explicitement, plutôt que le *kitsch*, on le sait, constitue l'objet de la décou-

verte et de l'attention bienveillante chez le même milieu culturel qui a mûri ce langage *néo-moderne* exprimé surtout par la production Alchimia et ensuite par la collection Memphis; dans ce milieu court, depuis quelque temps, la locution *new design* — selon l'habitude actuelle d'étiqueter, demandée par des raisons d'« image » productive nationale — ainsi que des expressions précédentes: depuis le thème de la conférence de Aspen de 1981, *The Italian Idea*, jusqu'à *The Italian Style*. A ce point il convient d'évoquer l'explication théorique de Andrea Branzi (3) sur sa signification, où l'on peut s'accorder pour:

— le dépassement de l'acceptation du *design* comme *culture du produit industriel*, suivi à la séparation (divergence parallèle) survenue entre les vicissitudes du *design* et celles de l'industrie pendant ces derniers quinze ans;

— une plus grande portée assumée par les contenus du *design* (la charge de valeur culturelle du produit et le problème de l'acculturation des usagers) dépassant la notion de *projet industriel*;

— une substantielle coexistence de la production industrielle avec celle artisanale suivant l'échelle ininterrompue: grande-moyenne-petite industrie, et plus (4);

— la *pansensorialité* dans la perceptibilité de l'objet (qui était déjà un postulat du *radical design*);

— la possible « discontinuité » entre la technique constructive de l'objet et l'expression formelle, comme dépassement du principe de « sincérité » (dans la structure, dans le matériau, dans la dénonce de l'« empreinte » des procédés productifs) (5); tandis que, à l'égard des « nouvelles » hypothèses au sujet de la société usagère, si d'un côté le dépassement affirmé de la consommation de masse peut s'être vérifié — dans un bien plus grand broyage du marché (toutefois, si le mirage de l'égalitarisme est tombé en crise, c'est plutôt pour la définitive déception d'une idéologie sociale progressive) —, de l'autre côté il semble évident que la présence de « broyages ethniques et culturels en conflit » ne substitue ni ne supprime des conflits de classe basés sur les « fonctions productives ».

De ce *nouveau design*, justement, adressé entre autres à un niveau de consommations d'habitations privilégiées (6), l'« incohérence formelle » du langage, mieux précisée par Barbara Radice dans la préface au catalogue de la collection Memphis (7) comme... *corruption de toute unité stylistique*, cette sorte d'anarchie compositive, selon des accents plus modérés, a été saisie avec finesse par la critique de *design* allemand Herber Lindinger et par Claus-Henning Huchthausen dans *Geschichte des Industrial Design* où il fait allusion à un nouveau tournant à la fin des années Soixante-dix, dans le *design* ainsi que dans l'architecture: «... au lieu de la simplicité... l'articulation; au lieu de l'uniformité, la multiformité... Si autrefois l'on cherchait la subordination des formes partielles de l'objet à un but complexif donnant le principe générateur de la forme, aujourd'hui l'on essaye d'assembler les parties dans un ensemble « ouvert » où les formes partielles sont soulignées et exprimées individuellement... l'on cherche une charmante complexité » (8).

Nous utilisons la citation de ce *designer* et critique connu, d'extraction ulmienne, pour nous demander si après la faillite d'une idéologie d'héritage bauhausien basée sur le mirage de répandre dans les vastes couches des usagers des décors, dans les logements pour les classes subalternes la conscience d'une qualité faite d'intransigence esthétique, ne soit pas imaginable aujourd'hui de la part de la culture de la néo-avant-garde — l'hypothèse d'une contrepartie en ramenant aux masses, opportunément filtrée par une opération cultivée, les mêmes catégories iconiques qu'elles expriment ou préfèrent.

Et encore, une façon pour en mettre en évidence les connotations de langage *néo-moderne* peut naître de leur confrontation avec celles d'un exemplaire *néo-fonctionnaliste* d'aujourd'hui; ce qui est, en effet, une comparaison entre deux façons de faire du *design* (9).

La recherche de principes théoriques — qu'on vient d'examiner, — du *new design* en support au

succès d'une ligne de tendance qui de « culturelement éversive » risque de s'institutionnaliser, lié aussi aux possibilités de promotion du marché, trouve un équivalent dans les opérations stratégiques de relance de notre *design* à l'étranger, oxygène nécessaire à l'état d'inquiétante crise d'une industrie en état d'asphyxie en plusieurs secteurs. Nous assistons ainsi à un ensemble d'initiatives remarquables inspirées à la promotion culturelle du *design* italien telle que, par exemple, l'Exposition *Italian Re evolution* à La Jolla (Californie). Un autre événement qui encadre le catalogue historique de notre *design* et qui vient en aide à l'exigence de combler une grave lacune, est l'ouvrage récent de Vittorio Gregotti (10); entre autres, il inclut dans la perspective historique le thème de la décoration populaire comme champ significatif d'intervention du *design* enquêté dans un passé plus ou moins lointain. Le sens dernier de cet ouvrage, la « *design-philosophy* » qu'on en tire, reflète une conception intégraliste « *design-industrie* » de matrice productiviste, en dernière analyse alternative à la conception en support de l'autonomie culturelle du *design*.

Mais au delà de cette occasion de débat (est-ce que le *design* et l'industrie sont des cultures en contact ou bien constituent-ils une unité intégrée?), les connotations de cette culture, son image devraient se détacher sur la base d'une commune distance diamétrale: celle à l'égard d'une politique de dévaluation commerciale qui inspire un *design* dépourvu de valeurs intrinsèques puisqu'elle l'emploie comme patine superficielle et de façon approximative aux buts de la cosmétologie du produit. Ce *styling*, largement prévu dans sa vieille, historique et éternelle vie en commun avec le *design*, rapporté à notre sujet, entre et participe au « vécu » domestique dans le domaine des électroménagers et des audio-visuels; si on le met en rapport avec le mobilier, il assumera un différent étiquetage (les formes imitatives du faux ancien ou du faux moderne, celles stylisées inspirées à une pseudo-élégance, etc.). Le *testing* de cette « planification de l'obsolescence » du produit, se vérifie justement sur les paramètres représentés par les quatre obsolescences: l'obsolescence physique qui intéresse la rapide dégradation de l'objet; l'obsolescence technologique (suivant la double voie du dépassement d'une nouveauté technique ou bien d'un procédé productif se rapportant au matériau); la déchéance d'une façon d'emploi liée à une sorte d'objet; et, enfin, le paramètre esthétique d'un modèle formal. Parler de *styling* est de toute façon plus pertinent quand il s'agit d'un objet monotype parce qu'il entraîne de préférence son image unitaire, caractérisée par un système linguistique fermé en soi dans ses stylèmes. A cette condition se soustrait relativement tout système de compossibilité pour sa tendentielle neutralité esthétique due aux conditionnements de l'agrégation et de l'interchangeabilité, dans les implications dimensionnelles et des jonctions.

En référant ces considérations à l'usager, il faudrait en tirer les conséquences afin d'obtenir une plus grande ou plus petite possibilité d'assimilation à sa propre personnalité. Or, justement dans le but d'offrir à l'usager la possibilité de se représenter dans la situation de son propre logement, la voie pour acquérir une plateforme de soin et de sensibilité opportune au niveau des choix et de la jouissance passe à travers une opération de « médiation » et communiquant « l'information esthétique » de la part des hommes de culture qui se sont dédiés au problème et qui sont préparés à parler avec les masses.

Un homme d'étude allemand travaille justement dans cette direction, à côté de la campagne plus générale en cours visant à favoriser la participation des usagers aux choix des projets aux différents niveaux sociaux. Il s'agit de Bazon Brock qui se fait considérer un « généraliste » dans le sens de l'« antisécialiste »: il a condensé son activité d'« acculturation » du monde des usagers de toute sorte de « message » informatif caractéristique des *mass media*, dans le livre *Esthétique comme médiation* (11), dans lequel il développe une sorte d'apostolat où il ne renonce pas à la technique

de l'*happening* pour obtenir une prise suggestive, l'« acculturation » d'un auditoire générique. Pour cette raison outre qu'un filtrage éducatif de la communication de masse (cinéma, radio, publicité, ainsi que l'école-guide des visiteurs dans les expositions et dans les musées), il a dédié un chapitre de son livre justement à *L'habitation et le design social* (12). La thèse de Brock est que le milieu qui nous entoure est une source d'apprentissage pour l'usager opportunément sensibilisé, de sorte qu'il puisse gérer sa propre formation culturelle en se soustrayant à celle « hétérodirigée » des modèles culturels de l'institution scolaire.

Toujours dans le but de contribuer à la solution du problème de cette monographie, en ce qui concerne l'intervention du *design*, il semble évident que, par l'intermédiaire d'une plus étroite relation, selon une continuité théorique des projets entre structure de maçonnerie du logement et sa décoration, l'on crée ces présupposés visant à demander aux organismes du logement populaire l'approvisionnement des décorations fixes, des solutions d'interparoi, etc., c'est-à-dire cette partie de la décoration qui est incorporée dans la structure du bâtiment et qui peut être vendue à des conditions avantageuses par les organismes mêmes parce qu'elle a été soustraite à la production et au marché libre et elle est fabriquée en série par commande directe.

En comparant cette perspective de solution coordonnée du projet architectural des espaces de l'habitation avec celle des composants du répertoire des solutions décoratives possibles émerge la question des « structures » de formation du *designer* député et particulièrement qualifié pour les affronter.

Il semble maintenant évident que dans la comparaison entre les cours qui durent plusieurs années de « Projet pour l'industrie » dans les Facultés d'architecture et des Ecoles ou les Instituts pour le *design* industriel à niveau moyen-supérieur, les premiers, du moment qu'ils sont parallèles aux cours d'architecture des intérieurs (décoration) disposent d'une base (outre qu'à une plus grande qualification de niveau) plus appropriée à cette thématique spécifique, en vue d'une préparation qui intègre les deux matières, pourvu qu'il y ait la volonté de créer cette orientation d'étude dans les facultés intéressées.

La vérité de ces mots de Carlo Scarpa est incontestable: «...ce n'est pas tant la série (avec ses conditionnements) qui oblige le *design* à être banal, que certaines méthodes trop économiques » (13). Cette limite aux possibilités de langage imposée par la destination du marché de la production, bien connue par les *designers*, effectivement ne sert pas d'encouragement à l'égard de leur possible et toutefois idéale aspiration à s'occuper de la sphère sociale; et il est aussi imaginable que l'opposition entre les deux mobiles: d'un côté le désir d'intervenir dans ce contexte par le plus grand nombre de ressources imaginatives et d'efficacité de langage possibles, de l'autre les surmenées limitations imposées par le thème, déterminent un conflit intérieur dans le *design*, qui est très difficile à résoudre.

L'on sait de toute façon que la question de l'intervention qualifiée du dessin du produit dans la décoration de la maison pour tout le monde n'est pas une carte que l'on joue sur la table de travail du *designer*, mais, plutôt, dans les cadres du commandement de la politique industrielle et que, par conséquent, dans un régime de libre marché et faute d'efficaces initiatives du gouvernement, l'entière question restera constamment irrésolue.

(1) Voir A. Moles, *Psychologie du Kitsch. L'art du bonheur*. De Noel Gouthier, Paris 1971. Cette catégorie socio-esthétique pour les différents attributs analysés par Moles (le « confort », la « perception sinesthétique », le « cumul... ») est capable de susciter chez l'usager une charge imaginaire qui favorise l'idée d'une association de sa propre personne avec l'ambiance décorée (d'une identification avec lui), contrairement au peu d'attitudes de ce sujet révélées par le projet dans le domaine de la décoration culturellement qualifiée qui, dans les limi-

tes de l'héritage du Mouvement moderne suit la méthode fonctionnaliste, en résultant ainsi décidément *anti-kitsch*.

(2) Ou le banal pourrait influer comme composante figurative de la fonction « intégratrice » mentionnée par B. Brock.

(3) Voir A. Branzi, *Il nuovo design*, dans *Modo*, n. 56, décembre 1982.

(4) L'attention aujourd'hui est en effet adressée de plusieurs côtés à l'artisanat, avec le déplacement conséquent de l'index d'intérêt par rapport à la destinée canonique de l'objet de *design* qui est celle industrielle.

(5) Un principe, celui de la sincérité, qui conditionne une rigueur éthique du projet au but des sujets actuels de privilégier dans l'objet la valeur de l'image et la charge de signification du message.

(6) Dont nous parlons seulement parce qu'il s'agit de modèles qui, au cours du temps, par l'intermédiaire du phénomène imitatif largement diffusé, peuvent parvenir banalisés au marché de la décoration destinée à un public de consommateurs plus vaste.

(7) Voir B. Radice, *Introduction*, dans AA.VV., *Memphis - The New International Style*, Electa, Milan 1981.

(8) Dans H. Lindinger et C. - H. Huchthausen, *Geschichte des Industrial Design*, dans *Design Materialien*, par le IDZ Berlin et V. Rat für Formgebung.

(9) A ce but nous allons examiner la lampe *Parenthèse* réalisée par Castiglioni et Manzù (1970), conçue comme un assemblage de composantes techniques qu'on peut réperer en grande partie dans le magasin de matériel électrique et dans celui de quincaillerie; il s'agit de l'expression directe de la fonctionnalité d'ingrédients de *design* anonyme, bien différente de la méthode du projet de la leçon du fonctionnalisme historique. La typologie impensable, la nouvelle invention de la structure, font partie d'un « système » de montage produisant l'image, tandis que, au niveau des parties, il n'y a aucune intervention sur la forme. Considérons maintenant un meuble ou un objet de la collection Alchimia ou de la Memphis; sa caractéristique est la superstructure décorative programmatiquement voulue, tandis qu'une véritable nouvelle analyse du problème structurel manque (à part les opérations géométriquement définissables telles que les tracés obliques, les dissymétrisations, etc., dans la structure même des types existants) et la nouvelle élaboration est concentrée dans le langage (forme, couleur...) comme traitement hétérogène des parties, d'intention éclectique. Dans le premier cas le jeu savant du raisonnement organise un bricolage de pièces existantes ou presque, grâce à une trouvaille de fonctionnement, source d'une charge de surprise singulière; dans le second, on est tenté de voir le *designer* comme un habile couturier qui parvient à déformer le corps du client (sans dommages pour sa fonctionnalité) pour lui faire porter un costume de sa création.

(10) Voir V. Gregotti, *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*, Electa, Milan 1982.

S'il est vrai que l'histoire du *design* — avant que ce dernier existait comme nouvelle discipline et profession — naît de la rencontre du Mouvement moderne (qui s'est originairement développé dans les arts appliqués), avec le « machinisme industriel » alias le projet « suivant l'art de l'ingénieur », dans un ouvrage si exhaustif à peut-être manqué la reconnaissance explicite de mérite pour ces uniques protagonistes du *protodesign* d'un côté, et de l'autre, étant les cartes de ces deux grands courants mélangées, dans une vision en aval du résultat du « fait » industriel, l'on risque de superposer, en antichambre le *design* (comme on vient de le noter), des matrices culturelles assez différentes. Par conséquent sur le plan idéologique, exactement dans cette optique, la relative autonomie du projet par rapport au monde de la production — de laquelle, en tout cas, il n'est pas généré par force productive instantanée — est effacée. A mon avis, en d'autres mots, il devrait s'agir de deux cycles différents: la production du « projet » et la production de l'« objet » qui s'entrelacent dans la texture historique.

(11) Voir B. Brock, *Aesthetik als Vermittlung*, Du Mont, Köln 1977.

(12) Dans le précédent chapitre ayant pour titre: Le monde quotidien comme milieu d'apprentissage, l'auteur individue, entre autres, quatre fonctions fondamentales de l'habitation, et précisément: 1) la fonction d'« abstraction » qui paraît à l'habitant comme un ensemble de parties mises en corrélation de façon organique (tandis que si on les regarde de l'extérieur elles résultent hétérogènes) de sa décoration dans l'arrangement préféré; 2) la fonction de l'« appropriation » qui consiste, aux yeux de l'usagers, dans l'expression de la possession par les choses; 3) la fonction d'« intégration », qui établit pour celui qui habite la mise en rapport de son milieu de vie avec la communauté voisine; un rapport ou interviennent les règles du goût et les modèles perceptifs par lesquels l'habitation est décorée; 4) enfin la fonction de l'« objectivation », représentée par l'« autel domestique » avec les photos de famille et ce qui sert à tracer une biographie iconique de l'habitant.

(13) Voir Isa Vercelloni, *Interview à Carlo Scarpa*, dans *Corriere della Sera*, 5 Octobre 1970.

# HINTERLAND

anno 6 numero 26  
giugno 1983

Trimestrale di Architettura & Urbanistica  
Quarterly review of Architecture & Urbanism  
Revue trimestrielle d'Architecture & Urbanisme

Direttore Guido Canella  
Hanno redatto questo numero: Donatella Braghin,  
Nayla Renzi con il coordinamento di Gianni Ot-  
tolini con Margherita De Carli. Traduzioni: Paola  
Cantoni, James Pallas, Patrizia Passamonti, Vi-  
vien Sinnott. Copertina: Gianni Sassi

**Redazione:**  
Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695222-4695333  
Direttore Responsabile: Guido Canella  
© Hinterland s.r.l., Via Revere 7, 20123 Milano,  
tel. 4695222-4695333

Tutti i diritti di proprietà letteraria e artistica ri-  
servati  
Manoscritti e fotografie anche se non pubblicati  
non si restituiscono

**Amministrazione:**  
Quadratum s.p.a., Via Turati 8, 20121 Milano,  
tel. 6571392

Pubblicazione trimestrale registrata al Tribunale  
di Milano N. 152 del 15/4/1977  
Fotocomposizione: Intercompos, Via Dugnani 1,  
Milano

Stampa: CO.P.E.CO., Via Figino 24, Pero

**Promozione abbonamenti:** Hinterland s.r.l., Via  
Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695333

Abbonamento a 4 fascicoli:  
Italia Lit. 20.000  
Estero Lit. 30.000 - US \$ 25  
Copia arretrata Lit. 5.000

Gli abbonamenti possono avere inizio in qualsia-  
si periodo dell'anno. Per cambio di indirizzo in-  
formarci almeno 20 giorni prima del trasferimento  
allegando l'etichetta con la quale arriva la rivista.

Agente per la distribuzione e gli abbonamenti all'e-  
stero: A.I.E. s.p.a. - Agenzia Italiana di Esporta-  
zione -, Corso Italia 13, 20122 Milano, tel. 809426,  
telex: 321011 AIDI/315367 AIEMI-I

**Pubblicità:** SEAT, Via Saffi 18, 10138 Torino, tel.  
33301

Ricordiamo che abbonamenti e corrispondenza re-  
dazionale vanno indirizzati a:  
Hinterland, Via Revere 7, 20123 Milano  
telefoni (02) 4695222/4695333

## Sommario

L'unità abitazione nel paesaggio dei falsi truismi	Guido Canella	2
<b>Cultura dell'abitare e «design»:</b> L'interno domestico	Gianni Ottolini	4
<b>Note esplicative in margine al tema:</b> Ulteriori considerazioni attinenti al «design»	Enzo Frateili	12
<i>Schede:</i> L'ultima civiltà materiale: 16. Analisi museale e ricostruzione evocativa (G.O.) 18. Testimonianze e ricerche 20. Il problema delle risorse oggi (estratto da R. Arnheim)		
<i>Schede:</i> 22. Esordi di un abitare urbano operaio: tecnologia e cultura del- l'800 verso nuovo produrre (G.O.) 24. L'arte nuova per la borghesia: dal floreale al funzionalismo 26. L'arte nuova per la casa operaia: prodotto seriale e prodotto artigiano		
<i>Schede:</i> Il programma riformatore del Razionalismo: 28. Nuova estetica e nuove tipologie arredative (G.O.) 30. Cellula abitativa e arredo nell'edili- zia pubblica 32. Decorativo, industriale, artigianale evoluto (estratto da J. Baudrillard)		
<b>Identità e inculturazione:</b> La «stanza di soggiorno tedesca»: un abisso storico del «non io»	Gert Selle	34
<i>Schede:</i> Verso un «Disegno Italiano»: 40. L'influenza americana e il Con- corso RIMA 42. La coerenza edilizia-arredo (G.O.) 44. Poetiche naziona- li (estratto da G.C. Argan)		
<i>Schede:</i> Cultura e centri di produzione: 46. Esposizioni e concorsi inter- nazionali (Margherita De Carli) 48. Dall'oggetto allo spazio arredato		
<i>Schede:</i> Anni '60/'70: monotipi e sistemi: 50. Dalla capsula-alloggio ai com- ponenti attrezzati 52. Dal blocco-arredo ai componibili (G.O.) 54. Elementi singoli e coordinati/Cucine aperte 56. Flessibilità funzionale e scomposi- zione figurale (estratto da E. Frateili)		
<b>Nuovi orizzonti tecnologici:</b> Tendenze strutturali nel settore mobiliario	Massimo Florio, Aurelio Volpe	58
<i>Schede:</i> Per una normativa edilizia-arredo: 62. Costruzione e fruibilità del- l'ambiente 64. La scomparsa della forma/1 nuovi oggetti (G.O.)		
<i>Schede:</i> Materiali di un nuovo comportamento: 66. Progettazione par- tecipata (G.O. con estratto da E. Frateili) 68. Kit e High-Tech (Marghe- rita De Carli) 70. High Craft		
<b>Libri ricevuti</b>		72
72. Concorsi: Premio MEGARIS 82		

# L'unità abitazione nel paesaggio dei falsi truismi\*

Non ho niente a che fare con il *design*: non solo, ma, dal fondo della mia incompetenza, confesso di aver sempre coltivato nei suoi confronti una serie di pregiudizi. Perché, allora, mi trovo qui? Potrei dire che ho ceduto alle lusinghe di un caro amico. E invece no: sono venuto a questo Convegno premeditato, carico di accoramento, ma anche di speranza. Ritengo che, dopo il fatale distacco determinatosi fra progettazione dell'architettura e *industrial design*, sia arrivato il momento di cercare, non certo un'identità — daché io continuo a ritenere che *design* e architettura siano due percorsi troppo distanti per poter essere confusi nell'identità —, ma piuttosto un punto d'incontro e di confronto su comuni equivoci; un luogo (quello dell'abitazione) dal quale dischiudere un futuro più autentico e consapevole, che occorre sapere intravedere al di là dell'effervescenza dell'architettura — se me lo consentite — dell'euforia del *design*; due maschere identiche che pure nascondono le rughe del travaglio in atto nell'«età della ragione», quando all'esperienza in qualche modo maturata si coinvolge sempre più la necessità — con parola ormai caduta di moda — di una certa «coscienza».

Devo aprire e chiudere due parentesi, per richiamare due momenti che considero importanti e ricorrenti nella storia del paesaggio domestico. Alla metà dell'Ottocento lo scrittore americano Henry David Thoreau, allievo del grande Emerson, dava corpo a un sogno descrivendo la casa ideale, dislocata al confine tra paesaggio naturale e paesaggio antropizzato, consistente nella nuda autenticità di un grande ambiente, alle cui pareti si trovassero appesi soltanto gli attrezzi domestici e di lavoro, dove qualcuno potesse sedersi dentro al focolare, qualcuno a un capo qualcuno all'altro del grande tavolo, qualcuno isolarsi sulle travi insieme ai ragni. Circa 75 anni dopo, a Francoforte, un gruppo di architetti si impegnava su un modello di cucina (la *Neue Frankfurter Küche*), di superficie inferiore a 6 metri quadrati, di cui dotare come *standard* l'alloggio minimo razionalizzato, perché tempi e modi della produzione industriale uscissero dalla fabbrica a coinvolgere il lavoro domestico nell'abitazione, diffondendovi quei vantaggi materiali (in attrezzi e percorsi) capaci di minimizzare la fatica, favorire la ricostituzione della manodopera e così aumentarne la produttività.

Ma, ogni volta che il progetto si avvicina fino a identificarsi con la logica industriale, inizia una grande crisi. Fu così nel 1929, quando andarono in frantumi tanto le teorizzazioni ispirate a Taylorismo e Fordismo, quanto le controteorizzazioni sull'avvento della tirannide industriale, come quella di Aldous Huxley in *Brave New World*. Comunque, tutto intero l'iter funzionalista del progetto è contenuto entro queste due parentesi, queste *Colonne d'Ercole*, questi estremi (rispettivamente pragmatico e integralistico) ritenuti fino a qualche tempo fa invalicabili, dentro i quali si è articolata e intrecciata la sua ideologia provvidenziale, sempre condizionata nel presente dall'ipoteca di un immancabile futuro progredito.

Per la verità, il trapianto italiano si sviluppò in modo un po' diverso rispetto alle radici recise e disperse nel resto d'Europa. In Italia, durante l'ambiguità sociale del fascismo — unico regime totalitario ad ammetterne la presenza, e in situazione non sempre marginale —, il Movimento moderno, nonostante tutto, ebbe facoltà di sopravvivere. Non a caso — o forse proprio perché — la poetica del «moderno» non coltivava qui i sogni eversivi, perseguiti in altre nazioni più industrializzate e socialmente avanzate, come la Germania, trovandosi perlopiù (e almeno fino allo scorcio degli anni Trenta) costretta dentro un circuito di classe, sostenuta da una borghesia d'avanguardia. Dentro un'economia ormai predisposta alla guerra, ma discoste da Pagano — socialmente arroccato su uno *standard* di «salute pubblica» —, furono due personalità destinate a influire sulla successiva costruzione di una via italiana al *design*: Edoardo Persico e Giò Ponti. Mentre Persico (in linea con Piero Gobetti e Lionello Venturi) affidava alla discriminante del gusto moderno la residua possibilità «purista» di riscatto spirituale della borghesia europea, ottenuta da una rigenerazione «calvinista» di intellettuali e imprenditori rivolta contro le barbarie del totalitarismo, Ponti (che pure si servì talvolta di Persico come teorico sulle pagine di *Domus*) coltivava un compromesso modernamente eccentrico e semi-industriale, congruente alle risorse dell'Autarchia. E questa particolare origine italiana del *design*, figurativamente emblematica o accattivante, ha influito decisamente sui tempi a venire.

Nel Dopoguerra l'aspirante linguistico dell'*International Style* e dell'*industrial design* apparve come uno dei simboli promettenti della politica adottata in Occidente dalle nazioni vincitrici ed estesa ai popoli vinti, come il nostro, tesa al rilancio delle forze produttive e intellettuali, per la conversione di un'industria bellica rigonfiata in economia di pace, nel quadro della nuova suddivisione internazionale del lavoro e dei mercati aperti a una incrementata distribuzione di beni.

Vi fu allora chi interpretò il dualismo da sempre esistente in Italia, tra Nord industrializzato e Mezzogiorno agricolo, come occasione di un *new deal* italiano, al quale corrispondere secondo incentivi e un paesaggio diversificati. È il caso, per esempio, della Industria Olivetti, dall'Anteguerra benemerita del Movimento moderno, che, coerentemente all'ideologia dell'azienda-comunità, si proponeva ai mercati del Nord con un'immagine unitaria (grafica, produzione, architettura, insediamento) e d'avanguardia. Mentre al Sud, dove lo stesso Adriano Olivetti guidò gli aiuti ERP attraverso il piano

dizionale civiltà contadina, disgregando le storiche agrocittà e distribuendone le popolazioni in borgate, situate direttamente sui luoghi di lavoro (si pensi al caso di Matera e della Martella). Ma è anche il caso di ex-industrie di guerra che in pochi anni riuscirono a trasformare gli Italiani metropolitani da «ladri di biciclette» in cavalieri di motorette, tanto che Franco Marascotti si chiedeva perché la Fiat non si dedicasse alla produzione di abitazioni. Queste e una serie di altre esperienze di quel momento imposero all'*industrial design* italiano (come del resto all'architettura) di evadere da una logica tecnologica fine a se stessa e di adottare realisticamente una duttilità polivalente, capace di tener conto, appunto, delle diversità contestuali allora esistenti; duttilità che ha finito per fare del *design* italiano, non tanto una disciplina, quanto una vera e propria poetica, magari articolata ed eclettica formalmente e metodologicamente, ma alla lunga in grado di promettere e di mantenere quegli impegni di immaginazione, creatività e adattamento richiesti da un mercato (ancor più che da una produzione) in profonda trasformazione.

Nel frattempo (1951) un noto critico di arti figurative, Giulio Carlo Argan, aveva pubblicato un suggestivo saggio su *Walter Gropius e la Bauhaus*, dove, attraverso un'interpretazione neofenomenologica, condotta per progressive induzioni e deduzioni, veniva proposta la risignificazione di una ormai appiattita relazione tra funzione e forma, come insieme, non disgiungibile di concretezza operativa. Pochi anni dopo (1957) Argan scriveva un altro saggio su *Marcel Breuer, disegno industriale e architettura*, dove, schematicamente, si affermava che, mentre Gropius postulava la ricerca della qualità nella quantità, per Breuer invece il problema stava nel quantificare la qualità.

E a questo apparente gioco di parole possiamo simbolicamente delegare la legittimazione di una verità densa di conseguenze importanti per la cultura italiana del progetto sullo scorcio degli anni Sessanta. In primo luogo, rispetto al dettato strettamente industriale del *design* internazionale, quello italiano conciliava problematicamente l'anomalia di certe tendenze, tanto naturalistiche, confortevoli, domestiche presenti nel mobilio nordico, quanto rappresentative, nei «mobili-personaggio» che i maestri del Razionalismo italiano continuavano ad allestire alla scala del prototipo artigianale. In secondo luogo, spostava l'operatività del *design* al centro del destino sociale dell'intero ventaglio delle arti figurative (architettura compresa), determinando per reazione le premesse di quella frattura di fatto tra poetiche dell'architettura e del *design* — rispettivamente riferibili al contesto della città e al paesaggio domestico —, volgarmente reclamata (1959) — nello *slogan* del critico inglese Reyner Banham — come *la ritirata italiana dall'architettura moderna* e ritorno alla monumentalità. Certo è che quella frattura liberò certe valenze eccentriche ed estremizzanti già latenti nelle poetiche dell'architettura e del *design*.

Ma a questo proposito, e approfittando della presenza qui di Bruno Zevi (che ne fu fiero antagonista, seguito dalla totalità degli altri critici), viene qui da richiamare l'esperienza che alcuni giovani architetti tentarono allora (1960) con la mostra *Nuovi disegni per il mobile italiano*, tendente a forzare fino a rottura l'artificialità di quel rapporto funzione-forma, al quale il *design*, ma ancora più ambigualmente l'architettura, sembravano voler affidare, e per sempre, ogni superstita possibilità di sopravvivenza etica nella società. *Imperativo morale, spirito dei tempi, compatibilità tecnologica*: erano questi i tre termini sui quali, appunto, si reggeva il compromesso di una irrisolvibile affermazione sociale. Quella mostra fu superficialmente e male interpretata, e forse intenzionalmente strumentalizzata per una «caccia alle streghe» che non fa certo onore alla critica. Approfittando di talune delle opere esposte, che evocavano vagamente modi prerazionalistici, sotto il marchio ripugnante di *Neoliberty*, si accumulavano e vennero liquidate posizioni che coesistevano con difficoltà e, comunque, tutt'altro che omogenee (come il tempo avrebbe fedelmente dimostrato) in un fenomeno di proporzioni internazionali, assai polarizzato, con la diretta partecipazione di illustranti militanti del Razionalismo.



1. Interno di abitazione a Dedham (USA), 1720-1750; 2. G. Lihotzky, *Neue Frankfurter Küche*, 1923.

Ma non sono certo io a dover fare qui la storia del *design*, non avendone la padronanza delle complesse modalità e della stessa terminologia, dacché esso ha percorso orbite zigzagenti, intersecando e subentrando a tutto quanto circonda l'uomo moderno. Quello che invece qui importa constatare è come alla sua base una logica di mercato abbia sostituito una esclusiva e mistificante logica di produzione; cioè come il *design* (o almeno quello italiano) tenda a riconoscersi — finalmente! — nel mercato e nel consumo, smettendo progressivamente le sembianze (ossia le figure) moralistiche di un tardivo e ormai anacronistico rigore produttivo dettato dall'economia industriale, e offrendosi invece come immagine di merce soggetta alla voga e al deperimento. Forse inconsciamente — ma mi auguro consapevolmente — la cultura del *design* ha fatto tesoro della critica sociologica avviata dalla Scuola di Francoforte, quando, insieme al concetto di invecchiamento dell'avanguardia, aveva sospettato di ambiguità l'eretismo tardofunzionalista. O forse, più praticamente, materie plastiche, elettronica, miniaturizzazione, informatica l'hanno posto di fronte alla volubilità del carrozzare, dello stilizzare per il consenso, e alla necessità di abbandonare lo scientismo e di accettarsi come propedeutica a un consumo sempre più intenso ed esteso. Comunque il *design* italiano degli anni Sessanta-Settanta ha vinto, anzi ha stravinto. Al suo capezzale si sono alternati vorticosamente estetologi, sociologi, semiologi, interpretatori di segni e di codici, proprio dacché... scopiava di salute: forse non ci si riusciva a spiegare perché riportasse un successo tanto clamoroso, che non ha trovato argini al suo dilagare, non incontrando barriere tra pubblico e privato.

Mentre i tentativi eloquenti dell'architettura venivano subito contrastati da una critica violentemente repressiva, al *design* era concesso tutto. Dal mito della produzione a quello della tecnica, a quello della forma in sé, a quello del simbolo, della metafora, il *design* è arrivato via via all'allegoria — perfino alla parodia — di se stesso; portando con sé, insieme alla propria ragione d'uso — ecco la differenza che forse possiamo instaurare fra *industrial design* e *design* —, anche l'iniziazione, la propaganda, l'autoironia, l'autoriflessione fino alla... consapevolezza della fase di transizione che attraversiamo. È un crescendo importante, che oggi riconcilia con la sua ormai disperante affermazione. Mentre la presunzione di costringere uno stile di vita dentro il cerchio suadente tracciato dal *Compasso d'oro* sembra ormai datato all'era del consumatore in «cinturone, borsetto e zampa d'elefante», il tentativo di innestare sistematiche alla normalizzazione e alla industrializzazione per componenti edilizi soggiace tuttora sul fondo, schiacciato dalla cascata di accessori opzionali versata sul mercato dall'industria di settore.

Oggi il futuro della tecnica ci fa vivere una situazione di fosco presagio, di paura, per una progressiva perdita d'identità anticipata dalla fantascienza. Mezzi di comunicazione di massa, come cinema e televisione, tendono a portare direttamente a domicilio ed a surrogare il paesaggio della memoria collettiva, della città, ed a distrarre sempre più dal paesaggio domestico, dai contrassegni della memoria familiare. Di conseguenza, gli oggetti che esprimono la personalità individuale devono connotarsi con sempre maggior esclusività di scelta, spingendosi alla caricatura. All'interno, attraverso una progressiva sublimazione, si va verso una sorta di capsula sterile. Invece all'esterno, nella città, il *design* prolifica la sua presenza, sostituendosi, gradualmente ma inesorabilmente, all'architettura. Non corre forse la patetica locuzione di «arredo urbano», proprio per descrivere l'espandersi del *comfort* individuale insieme alla privatizzazione dei comportamenti civici, attraverso idoletti e tempietti di servizio, piccoli monumenti al comodo immediato, allevati in odio all'architettura pubblica di qualità? Non è questo l'orientamento degli stessi organismi preposti al decentramento? Dacché la domanda di architettura viene soddisfatta dalla villetta del geometra, dal condominio dell'ingegnere, dalla *roulotte* per terremotati del *designer*, dal finto antico nel centro storico dell'architetto, ogni suo tentativo di pronunciarsi in pubblico va ad urtare un ormai addomesticato senso comune, che si pretende antiretorico e laico in quanto passionato, e illuminista in quan-

to non ammette complicazioni nello scegliere e di dover ragionare per poter comprendere ed apprezzare; ma, in realtà, stratificato e omologato a un livello di comodo piccolo-borghese. Può darsi che sia ancora oggi l'artificialità delle istituzioni postunitarie a impedire un'assimilazione autenticamente partecipata e rappresentativa.

Ho affermato che non ritengo assimilabili progetto di architettura e *design*. Mi hanno riferito — ma non so con quanta attendibilità — che un giorno al grande critico Roberto Longhi fu chiesto perché non si occupasse di architettura, al che pare egli abbia risposto: *Perché l'architettura non si compra e non si vende*. Data la mia stima per Longhi, a lungo mi sono rifiutato di credere a quella che ritenevo una venalità. Ci ho ripensato in seguito; quella risposta conteneva invece una ragione strutturale. Il valore aggiunto dell'architettura è tutto immobiliare, mentre nel caso del *design* è ancora valore qualitativo connesso all'oggetto stesso, almeno per il simbolo che trasmette. Questa è tuttora la distanza che divide architettura e *design*.

Ho poi affermato di essere venuto a questo Convegno con un filo di speranza. Sì, poiché — nonostante l'effervescenza e l'euforia da successo, di cui dicevo — penso che, proprio attraverso una analoga afflizione figurativa, vissuta in questo momento dalla parte più cosciente dell'architettura e del *design* italiani, sia possibile dedurre una analoga prova di consapevolezza (magari tetra consapevolezza), prezzo per ogni credibile progetto di verità destinato in comune alla casa dell'uomo.

Su quali previsioni? Ho letto la relazione di Renzo Zorzi che, tra quelle presentate scritte a questo Convegno, ho trovato più interessante, poiché, fra tanti falsi truisimi, tratta di un futuro concreto e non mitico. Prevede una città con fabbriche sotterranee, completamente automatizzate e robotizzate, cioè prive della presenza umana. L'improbabile persistere di una civiltà di pura ragione numerica, come quella industriale. La liberazione, e forse l'esaltazione, del sentimento estetico. Il lavoro a domicilio e la ricomposizione dell'unità «casa-bottega». Vorrei trarre una conclusione da questa ipotesi. Mi sembrano da considerare definitivamente cadute tutte quelle estrapolazioni lineari che, ancora negli anni Sessanta e Settanta, prevedevano l'incontenibile crescita delle città, la gravitazione su megalopoli, l'inevitabile patologia da congestione e da alienazione; come quando teorizzavano che la televisione avrebbe ucciso il teatro (ed è avvenuto il contrario). Invece, ecco il filo di speranza: la fabbrica sotto terra; l'insediamento residenziale diffuso a rivalutare l'armatura storica del territorio; la media città che torna a svolgere un ruolo di acropoli, in un contesto più rarefatto, dove l'architettura riacquista una propria cittadinanza, una propria dignità. E, per altra via ma convergente, la speranza di un *design* meno impositivo, che non voglia pretendersi programma a soluzione dei problemi del mondo; tornando a farsi oggetto-strumento di qualche fatica (anche rappresentativa), per un rapporto di coesistenza meno superfluo tra lavoro e tempo libero all'interno dell'abitazione. Chissà se la televisione alla fine non riuscirà anche ad intellettualizzare, se non noi, se non i nostri figli, almeno i nostri nipoti? Chissà se tutta questa inibizione che ci viene dal futuro non riuscirà a trasformarsi in vantaggio?

Ho concluso il mio intervento, ma prima di finire voglio leggervi un breve passo tratto dalla sceneggiatura scritta dai fratelli Strugackij per il film *Stalker* di Andrej Tarkovskij, che esprime in sintesi quanto avrei voluto dirvi: «*Aspetti*», — disse Valentin — «*stia a sentire. Voi mi chiedete: per cosa è grande l'uomo?*» — cominciò a citare. — «*Perché ha creato una seconda natura? Perché ha messo in moto forze quasi cosmiche? Perché in un periodo di tempo insignificante si è impadronito del pianeta e ha aperto una finestra sull'Universo? No! È grande perché, nonostante tutto questo, è sopravvissuto ed ha l'intenzione di sopravvivere anche in futuro...*».

\* Trascrizione della relazione al Convegno *L'oggetto abitato: l'industrial design nella prospettiva degli anni '80*, tenutosi al Museo nazionale della scienza e della tecnica di Milano il 12 maggio 1983.

## Gianni Ottolini

Il tema abitativo, oggi in Italia, considerato nel polo «privato» (l'alloggio) della più complessiva condizione residenziale e insediativa della popolazione, potrebbe articolarsi in due aspetti: da un lato, nella vera e propria «questione sociale» della *casa ineguale* (1), cioè divisa in modo profondamente squilibrato nei diversi territori e fra le diverse classi sociali; d'altro lato, nel *problema dell'arredamento* (2), che riguarda più propriamente la *cultura dell'abitare* della stragrande maggioranza della popolazione (3). Sul primo aspetto, i risultati dell'ultimo censimento stanno ancora una volta mettendo in luce l'incongruenza del mercato immobiliare con i luoghi e la natura del fabbisogno reale, la squilibrata compresenza di rinnovo e degrado, di affollamento e sottoaffollamento, ecc., dell'insieme del costruito abitativo. Si tratta di temi che in genere vengono formulati in termini puramente quantitativi ed edilizi, senza cogliere le varie connessioni che li legano agli aspetti tipologici e qualitativi; e che, in ogni caso, in tali termini quantitativi si sono ormai imposti alla coscienza politica del Paese, legittimati da imponenti rivendicazioni sociali negli anni Sessanta e Settanta e oggetto di continua e esplicita vertenza fra le classi sociali. Essi rimarranno come sfondo di riferimento della nostra trattazione, che vuole riguardare soprattutto *gli interni abitati*, e quindi soprattutto le loro «attrezzature» e «arredi» (che pure conatteremo alla conformazione spaziale ed edilizia dell'alloggio), oggetto preminente dell'attività di *design*.

Questo secondo aspetto del problema, eminentemente qualitativo, ma altrettanto denso di problemi di quantificazione e di valenze sociali, economiche e politiche, riguarda la cultura e la pratica dell'arredamento «popolare» con la sua ricerca di espressione di un'identità personale e di gruppo e coi suoi modelli di riferimento sia formali sia sociali, autonomamente individuati o eterodiretti, nonché il ruolo e le possibilità di intervento del *design* su di esso, all'interno dello specifico contesto produttivo e di consumo che caratterizza questo settore.

La contrapposizione fra quantità e qualità, storicamente riferita al contrasto fra prodotti dell'industria e prodotti di alto artigianato, affrontata crucialmente nella disputa fra Hermann Muthesius e Henry Van de Velde al Werkbund di Colonia del 1914 (4) e risolta in via teorica a favore del potenziale produttivo della grande industria dal primo dei due contendenti e soprattutto dall'ideologia modellizzante e produttivista del Razionalismo alla fine degli anni Venti con l'idea di «qualità nella quantità» e di standardizzazione, cioè di produzione seriale di un ristretto numero di prototipi (idea che spiega il giudizio di pretestuosità a danno dei meno ambientati attribuito da Gramsci a tale contrapposizione) (5), sul piano pratico sembra aver trovato soluzione solo nel campo degli elettrodomestici, cioè nei prodotti di maggiore *complessità strutturale* (6) fra quelli che entrano nell'alloggio. Questa è anche la ragione di una loro minore trattazione in questa sede.

Per tutti gli altri prodotti quella contrapposizione si ripresenta oggi in termini del tutto nuovi, benché la grande industria adotti anche in questo settore modalità produttive fortemente elastiche sulla base delle nuove macchine e processi a controllo numerico (per cui si passa dallo *standard icastico*, cioè figurale, allo *standard d'informazione*, che supera programmaticamente ogni monotonia formale) (7), nel momento in cui sono le piccole e piccolissime unità produttive (piccola e media industria e artigianato), non

## L'interno domestico

più ancorate alla tradizionale «manualità» ma attrezzate con macchinari sofisticati e versatili, che risultano vincenti nella competizione di mercato rispetto alla medio-grande industria sulla base della relativamente bassa complessità strutturale dei «mobili» e della estremamente diversificata varietà della domanda, sostenuta dal miglioramento generale del reddito e delle condizioni di vita. In questa situazione, la dimensione progettuale significata dal termine *design*, più che nella tuttora relativamente scarsa percentuale di prodotti riferibili alla attività diretta di *designer*, si diffonde in una galassia di strutture produttive e di vendita (8), cui è tornato storicamente il compito di arredare la *casa di tutti*.

**Un paesaggio desolante. Kitsch e «banale»**  
Le documentazioni recenti sugli interni abitati popolari (9) rivelano che alle prevalenti dinamiche speculative e di mercato che regolano l'edilizia abitativa in Italia (solo minimamente contraddette dalla sperimentazione, da parte dell'operatore pubblico, di nuove tipologie edilizie rispetto a quelle convenzionali: soggiorni passanti, duplex, ballatoi, ecc.) corrisponde sul piano arredativo, sia nell'edilizia pubblica che in quella privata, un desolante (10) (benché luccicante) paesaggio interno, pieno di mobili «falsi». In esso il falso-moderno (imitazione orecchiata di modelli qualificati, o prodotti di un superficiale «fare moderno» privo di retroterra progettuale) caoticamente si affianca o sostituisce il falso-antico (ormai ridotto a un terzo dell'intera produzione arredativa) nel paramento esteriore del vistoso ingombro e riempimento quantitativo degli spazi da parte dei «mobili» (poco mobili) e della restante «roba»: metricubi di arredi sempre più «gonfiati» dalla produzione, in risposta da un lato alle necessità di un massimo sfruttamento dello spazio, relativamente contenuto, dall'altro all'accresciuta possibilità dell'utenza di massa di accedere, an-

che a prezzo di grandi sacrifici, al più ingenuo simbolo (quello appunto della grossezza fisica e concentrazione spaziale dei beni) del potere economico.

La mancata sperimentazione e diffusione di modelli di integrazione — o anche solo di semplice coordinamento —, fra edilizia e arredo, fa sì che questo ingombro quantitativo risulti ancor più marcato a causa dell'accelerato ridursi normativo degli *standard* dimensionali edilizi, che avviene (sull'esempio delle politiche abitative dei Paesi nordeuropei) secondo un percorso obbligato per consentire un sia pur minimo soddisfacimento pubblico del fabbisogno abitativo di massa tramite edilizia sovvenzionata e convenzionata, ma che sarebbe più ragionevole se (per coerenza a quei modelli) contemplasse contemporaneamente una politica diffusiva dei servizi sociali («d'aggregato») e urbani, esteriori e complementari all'alloggio (11).

L'aspetto più marcato di questi «interni» è dato dalla finitezza formale di ogni singola zona funzionale, risultato di un persistente modello arredativo e di acquisto «per interi ambienti», cioè per insiemi stilisticamente unitari e tipologicamente consolidati, per quanto «aggiornati»: cucine in laminato plastico sui soliti pseudo-componenti «base + pensile», con la comparsa di elettrodomestici, delle più avanzate tecnologie, «incorporati» in piani continui; letti matrimoniali con testate pseudoarredate (12), inglobanti la vecchia «toilette per signora»; soggiorni con imponenti contenitori pluriuso, in sostituzione-

(1) Cfr. C. Giustiniani, *La casa promessa*, Einaudi, Torino 1981.

(2) Titolo di un famoso saggio di G. C. Argan, in *La casa*, quaderno n. 2, De Luca, Roma 1956.

(3) Parleremo in sintesi di ceti medio-bassi, facendo riferimento ai comportamenti arredativi di piccola e media borghesia e del proletariato. Per una classificazione strutturale della popolazione, cfr. P. Sylos-Labini, *Saggio sulle classi sociali*, Laterza, Bari 1976. Una classificazione della differenziazione sociale sulla base dei comportamenti di consumo che interessano il *design* è in G. Fabris, *Le sei Italie*, in AA.VV., *Italian Re evolution*, a cura di P. Sartogo, catalogo della mostra tenutasi nel 1982 al La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, USA 1982.

(4) Cfr. AA.VV., *Werkbund-Germania Austria Svizzera*, a cura di L. Burckhardt, catalogo della mostra tenutasi alla Biennale del 1976, La Biennale di Venezia, Venezia 1976.

(5) Nel senso ovviamente che ai ceti popolari viene destinata la quantità, mentre la qualità è lasciata ai ceti più abbienti. Cfr. A. Gramsci, i capitoli su *Ford e il Fordismo*, in particolare il paragrafo su *Quantità e qualità*, in *Quaderni del Carcere*, Einaudi, Torino 1975, vol. I, pag. 129.

(6) La nozione si riferisce all'elevato numero di elementi identici, raggruppati in poche classi, che compongono l'oggetto. Assieme a quella di *complessità funzionale* riferita alla serie di atti che l'oggetto consente, può servire a definire e classificare i prodotti della tecnologia moderna. È opposta alla nozione di *complicazione* data da molti elementi diversi poco ripetuti. Cfr. A. Moles, *Esiste una teoria dell'informazione relativa agli oggetti?*, in A. Rosselli, *I metodi del design*, Clup, Milano 1973.

(7) La distinzione è in G. Ciribini, *Dal concetto di industria alla produzione industriale dei beni attualizzati*, in AA.VV., *Industrializzazione dell'edilizia*, Dedalo, Bari 1964.

(8) Cfr. M. Florio, *Il falegname e l'economia politica*, Il Mulino, Bologna 1982, e il testo di M. Florio e A. Volpe pubblicato qui a pag. 58, che illustra appieno la dinamica trascorsa e le tendenze strutturali in questo settore.

(9) Cfr. G. Ottolini, *Spazio e arredo della casa popolare*, Angeli, Milano 1981.

(10) Cfr. A. Pozzi, *La desolazione in casa nostra*, in *L'Unità*, 15 marzo 1982.

(11) Cfr. AA.VV., *Strumenti e metodi per la progettazione degli spazi collettivi residenziali*, dispensa Fac. Arch. Politecn. Milano, Milano 1981-82.

(12) Lo "pseudo" corrisponde a una promessa funzionale data attraverso l'immagine, ma non mantenuta.

(13) Si pensi al monologo di Gian Maria Volontè, ope-

ne del vecchio *buffet*, e tavoli circolari in presunto massello in mezzo ad ampie poltrone «in vera pelle», ecc.

Il risultato è quello di paradossali contrasti fra morfologie e tipologie arredative soprattutto quando l'impianto spaziale dell'alloggio non è più per locali separati ma è più compatto (ad esempio nel caso di soggiorni «passanti» e della sempre più frequente ed obbligata riunione in un unico ambiente, più o meno articolato, del complesso cucina-pranzo-soggiorno). Tali contrasti sono prodotto di una progettazione planimetrica degli spazi assolutamente elusiva del loro valore tridimensionale e delle tipologie arredative esistenti.

Se da un lato questo paesaggio dell'incultura progettuale e produttiva, talvolta evocato da altre espressioni della cultura (ad esempio nel cinema) (13), è tema sostanzialmente ignorato dalla pubblicistica corrente delle riviste di arredamento, che presumibilmente lo danno per scontato e in via di «naturale» superamento per l'azione dimostrativa della produzione rivolta ai ceti medio-alti con la conseguente capacità di trascinare i consumi dei ceti medio-bassi, dall'altro alcuni suoi aspetti sono stati parzialmente esplorati negli ultimi anni secondo le due chiavi di lettura del *kitsch* (e del *neo-kitsch*) (14) e del *banale* (15).

Mentre il primo è interpretato psicologicamente come *arte della felicità* per il suo giocare sulla ricchezza elaborativa della forma con rimandi metaforici a valori che hanno

presa nella fantasia collettiva (dal folklore all'avvenimento), il secondo, denotato da una specie di *neutralità estetica* (16), è stato proposto come espressione della *coscienza infelice* e dell'impotenza, cioè della *scomparsa del proletariato rivoluzionario* (17).

Forse, più che la propria «scomparsa», quel proletariato — che non rinuncia a un ideale di radicale trasformazione sociale — esprime semplicemente nel «privato» la volontà di non rinunciare a quello che in nessun modo può trovare nel «pubblico», sia per la natura intimamente soggettiva e personale di certi bisogni, sia per l'assoluta carenza di qualificati (anche sul piano arredativo e di *design*) servizi collettivi relativi ai bisogni socializzabili.

Un tale atteggiamento critico sembra soprattutto tendere ad affermare la bontà delle scelte autonome dell'abitante generico contro il *terrorismo* (18) prevaricatore del progettista intellettuale, secondo una linea di eversione culturale nei riguardi dell'*establishment* del *design*.

Il condizionamento dell'utenza da parte del *design* potrebbe anche essere inteso come risultato della «distanza istituzionale» da essa nel ciclo produzione-commercializzazione-consumo. Avvantaggiato si troverebbe così il commerciante per la maggiore possibilità di colloquio con l'utente e la capacità di mediazione di fatto fra bisogni pratici e ideali estetici di questo da un lato, e produzione dall'altro.

In realtà, a nostro avviso, nel mercato oggi si realizza solo l'incontro fra una incultura non penalizzabile dell'utenza di massa, e il generale disinteresse a una dimensione culturale nella struttura della produzione e del commercio, sottratta a qualsiasi stimolo critico e orientativo da parte dell'operatore pubblico (enti per l'edilizia, normative) e delle istituzioni culturali di ricerca, educative ed espositive. È d'altro lato significativo che questa rivalutazione del *neo-kitsch* e del *banale* sia in sintonia con l'atteggiamento di psicologi sociali e sociologi (da cui ovviamente non si pretendono indicazioni propositive, o la capacità analitica di cogliere l'evoluzione delle tipologie abitative e arredative) teso, dopo l'epoca della contestazione e nell'era del «riflusso», al riscatto della cultura della vita quotidiana e alla affermazione del privato individuale che in essa si esprime.

Ma il riconoscimento delle ragioni di esistenza dei prodotti e del paesaggio abitativo *neo-kitsch* e *banale* e la rinuncia programmatica ad alternative nel campo del *design* rischia di trasformarsi alla fine in elogio della società così com'è e così come, secondo la sola logica del mercato, essa si ristrutturava ed evolve, nei suoi vistosi squilibri e contraddizioni «interni» e fra «interno» e «esterno» dell'alloggio (19).

### Il «new design». Arredamento e moda

All'interno dell'attuale panorama produttivo dell'arredamento, l'affermazione di alcune strutture formali e il loro decadere ed essere sostituite da altre avvengono secondo un ritmo sempre più accelerato, segnato dalla scadenza ormai annuale delle principali esposizioni produttive del settore sul piano nazionale e internazionale (20).

Questa accelerazione del mutamento formale nel gusto dell'inflazione è il termine di riferimento con cui va letta la stessa produzione arredativa e la sostanza dell'attività del *new design* (21), operante secondo una programmata analogia e osmosi col campo dell'abbigliamento (22). Essa è sostenuta da «avanguardie» che, dalla espressione minoritaria di esigenze della visione e comporta-



Foto L. D'Alessandro



Foto G. Berengo Gardin



Foto G. Berengo Gardin



Foto L. D'Alessandro

1.2.3.4. Interni di case contadine (da AA.VV., Dentro le case, 1979).

raio licenziato, di sfogo contro l'apparente *comfort* di cuscini e bambole nel film di Elio Petri, *La classe operaia va in paradiso*, citato da Italo Insolera in *Housing policy and the goals of design in Italy*, in AA.VV., *Italy: The New Domestic Landscape*, a cura di E. Ambasz, catalogo della mostra tenutasi al Museum of Modern Art di New York nel 1972, MOMA, New York 1972.

(14) *Neo-kitsch* è per Abraham Moles il *kitsch* moderno, quello del supermercato e del prezzo unico. Cfr. A. Moles, *Psychologie du Kitsch. L'art du bonheur*, De Noel-Gauthier, Paris 1971.

(15) Concetto proposto da Alessandro Mendini nell'introduzione all'edizione italiana di A. Moles, *La psicologia del Kitsch*, Officina, Roma 1979.

(16) Questa neutralità potrebbe corrispondere al *messaggio equiprobabile* in teoria dell'informazione. Cfr. A. Moles, *Théorie de l'Information et Conception Esthétique*, Flammarion, Paris 1958. Si può considerare il *banale* (riferito agli oggetti d'uso massificati) come la scoria di una traduzione in forma di una esigenza funzionale coerente con la produzione di serie e, in parte, dell'immaginario collettivo. La *neutralità estetica* è così quella che autorizza e consegue al minimo sforzo creativo di progettazione.

(17) Cfr. P. Zappulla, *Nacque l'industria e fu subito Kitsch*, in *Modo*, n. 22, settembre 1979.

(18) Il termine è usato da Mendini nell'introduzione a Moles, *cit.* Questa linea opposta al *design* istituzionale o «canonico» trova oggi prosecuzione nell'ideologia del *design neomoderno*, che ritiene di aver assunto nella società progettuale carattere analogo a quello svolto dalla guerriglia nella società civile. Cfr. *L'Avanguardia oggi*, intervento dello Studio Alchimia al Convegno *Per chi lavora il designer*, organizzato dalla CGIL e tenutosi alla Casa della cultura di Milano nel gennaio 1983 (ciclostilato).

(19) Interno e esterno dell'alloggio, l'uno ridondante e sovraccarico, l'altro squallido e ostile sono due facce della stessa medaglia. Sullo stato dell'arredo dei servizi, cfr. G. Ottoloni, *L'arredo dei servizi culturali di base*, in *Biblioteca e territorio*, n. 7, dicembre 1982.

(20) Si veda il passaggio da biennale ad annuale della Fiera del Mobile di Colonia, secondo un ritmo già tipico di quella milanese.

(21) Un quadro articolato dei programmi e delle attività del *design neomoderno* è dato da G. D'Amato, *Il design fra «radicale» e «commerciale»*, in *Op. cit.*, n. 53, gennaio 1982.

(22) Il trattamento unitario degli «involucri del corpo» (vestiti e spazi abitati) è tipico nell'architettura e nell'arte moderna, da Henry Van de Velde a Sonia Delaunay-Terk, all'attuale *drinking design*.



5



6



7



8

5. Interno «Biedermeier», Austria, 1820 c. 6. V. Horta, Sala da pranzo, Esposizione di Torino, 1902 7. M. Breuer, Sala da pranzo di casa Piscator, Berlino, 1927. 8. R. Buckminster Fuller, Modello della casa «Dimaxion», 1927-30.

mentali, negate e incompatibili col sistema produttivo e culturale dominante (com'era il caso delle avanguardie storiche rispetto al conformismo borghese tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento), e dalla estetizzazione della protesta tipica nel settore alla fine degli anni Sessanta si sono trasformate sempre più consapevolmente in «leader del gusto» e, benché direttamente rivolte alle élite economiche e intellettuali, funzione indirettamente trainante l'intera produzione e consumo (23).

Non c'è dubbio che il *design neo-moderno* abbia colto una situazione di latitanza e di crisi del contenuto ideologico del *design* istituzionale e forse anche una crisi di *leadership* del consumo privilegiato, di fronte a una generale modernizzazione del gusto, risolta con una rivisitazione delle avanguardie storiche.

Esso ha reagito a questa situazione con l'intelligenza strategica di adottare modi linguistici (ad esempio del *punk*, così come esso oggi si esprime nell'abbigliamento, nella scenografia delle discoteche e dei *musical* televisivi, nella grafica, ecc.) che, scavalcando negli ideali del gusto la generazione di mezzo, più portatrice immediata di reddito, si rivolgono direttamente ai giovanissimi, nuovi consumatori di domani.

Sul piano strettamente disciplinare si può leggere l'innovazione formale del *neo-moderno* usando i suoi stessi principi di *antifunzionalismo* e di *incoerenza stilistica* (24) applicati ad oggetti nettamente individuati (non componibili) (25).

Mentre il primo aspetto, volendo affermare la preminenza della invenzione figurale, evoca il fantasma da tempo superato di un giustificazionismo estetico su base funzionale (ma la «funzione» non ha forma, essendo solo un principio di connessione della parte e dell'insieme rispetto a uno scopo), rischiando così di ridurre ulteriormente la già impoverita relazione operativa, tipicamente funzionale e «contenutistica», che lega le persone agli oggetti e agli ambienti di vita svuotandola nella sola dimensione estetica, il secondo aspetto (dell'incoerenza stilistica), negli esempi migliori, sembra cogliere più nel profondo una condizione umana e societaria attuale, cui viene a corrispondere sul piano figurale (raramente su quello tipologico) una disgregazione della funzione principale nell'accentuazione delle funzioni parziali come enti espressivi autonomi (26), in un insieme caratterizzato da labile connessione strutturale e da marcati trattamenti superficiali, coloristici e grafici.

Al di là degli interventi specifici del *neo-moderno*, nell'accelerato mutamento delle forme promosso dall'intero settore produttivo, occorre più generalmente notare da un lato l'impraticabilità economica, da parte dell'utenza di massa, di un modello di rapido cambiamento dei prodotti di arredo (cioè di beni costosi e di uso relativamente prolungato nel tempo, assai diversi dai prodotti di abbigliamento), d'altro lato il suo correre, attraverso le sommarie invenzioni e imitazioni figurali di un ricorrente e generalizzato intervento di *styling* (27), ad un decadimento complessivo della qualità dei prodotti per il mercato di massa, dato da aderenza a bisogni inconsistenti, inadeguatezze fabbricative e di impiego dei materiali, cattivo funzionamento.

È all'opposto di primaria importanza che sia l'utenza a potersi garantire preventivamente delle prestazioni e della durata fisica dei prodotti e a poter decidere della loro potenziale durata estetica.

Pur operando su piani per molti versi comuni alla moda, cioè sulla possibile evoluzio-

ne delle esigenze e dei comportamenti d'uso, il *design* come autonomo momento progettuale non può che distinguersi dai ritmi accelerati di un cambiamento ritualizzato, in cui ogni forma diviene in sé equivalente e intercambiabile.

Esso infatti tende ad interpretare non superficialmente e a corrispondere a bisogni pratici e simbolici dell'utenza, nonché a tendenze di fondo del progresso tecnico-scientifico, operando non solo sul piano del linguaggio, ma anche sulla stessa tipologia funzionale e tecnologia costruttiva degli oggetti: per il contenuto creativo introdotto, i suoi prodotti tendono così ad acquistare una maggior validità relativa nel tempo.

## Eclisse del tema del design e dell'arredo popolare

Nella dinamica di urbanizzazione e periferizzazione, cioè di ristrutturazione sociale continua, avvenuta negli ultimi decenni, sono riconoscibili diversi modelli abitativi via via proposti ai ceti medio-bassi, fra cui quello per essi «originario» (della civiltà contadina) e quello più «elevato» (dei ceti medio-alti) sono i termini estremi di riferimento. L'«interno» contadino, ormai abbandonato e impraticabile, ha l'attualità di un'epoca dominata dalla scarsità delle risorse e torna alla coscienza collettiva (almeno in certe sue fasce giovanili) dopo gli anni di maggiore crescita economica: ma è certo irripetibile e «distante», al di là della mutazione generale del contesto produttivo e insediativo e della tipologia dei prodotti, proprio nel suo più profondo significato di cornice e strumento, lentamente individuato e caratterizzato, di una società «chiusa» e riprodottesi nell'orizzonte dato, cioè con scarsa capacità di innovazione e dinamica sociale. Dopo i falliti (in Italia) tentativi di definire un arredo per il proletariato industriale di prima urbanizzazione, coerente ai presupposti sociali ed estetici della *Art Nouveau* (28),

(23) Le esposizioni nazionali e internazionali dimostrano la capacità dell'attuale struttura produttiva di appropriarsi e riprodurre rapidamente fac-simili di tali prodotti o di alcune loro caratteristiche formali (ad esempio, il rosa e il verdino delle cucine, tipologicamente sempre le stesse «cucine componibili», presenti in massa alle ultime edizioni della rassegna milanese Eurocucina o il rivestimento con coperte bordate di colori vivaci di molte poltrone, su modello della *Simbad* di Vico Magistretti, all'ultimo Salone del Mobile di Milano).

(24) Cfr. A.A.V.V., *Memphis-The New International Style*, a cura di B. Radice, Electa, Milano 1981.

(25) O pseudo-componibili per la variabilità di posizione del repertorio formale, come nel caso del «mobile infinito» di A. Mendini e dello Studio Alchimia. Cfr. A. Mendini e Studio Alchimia, catalogo *Il mobile infinito*, Alchimia, Milano 1981.

(26) Cfr. il testo di E. Fratelli qui pubblicato a pag. 12. La preminenza degli aspetti di trattamento superficiale su quelli tipologici può essere emblematicamente rappresentata dalla poltrona *Proust* di A. Mendini o dalla parete attrezzata *Novanova* di E. Sottsass.

(27) Cosmesi stilistica (ad esempio, applicazione di stili antichi su tipologie arredative modernamente «componibili»), camuffamento dei materiali realmente impiegati nel finto «massiccio» e nel finto «legno», ecc.

(28) Il principio compositivo fondamentale è quello della «opera d'arte di insieme», stilisticamente coerente in ogni dettaglio. Per la connessione della «nuova» cultura artistica italiana agli inizi del Novecento col clima riformistico giolittiano, cfr. M. Rosci, *Arte e industria nell'età giolittiana*, in *L'Italia liberty*, Görlich, Milano 1973.

(29) La razionalizzazione del lavoro domestico trova le sue anticipazioni teoriche e pratiche nell'applicazione alla casa dei principi del Taylorismo. Cfr. S. Giedion, *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967.

(30) Cfr. il trionfo tele-moto-frigo come elemento essenziale del quadro di vita della «nuova borghesia» (proletariato avanzato) descritta da film e romanzi negli anni Cinquanta.

il secondo modello messo a punto dai progettisti del Movimento moderno è quello del Razionalismo e della civiltà industriale fra le Due guerre, ancora segnato dalla scarsità delle risorse e dall'etica protestante del lavoro domestico (29), appena corretto dalla gaiezza dei colori primari proposti dagli artisti di De Stijl e del Bauhaus e mai diventato realmente popolare sia sul piano tipologico (cucina-laboratorio separata dal pranzo tramite armadio passavivande, arredi fissi a muro), sia su quello del linguaggio (estrema semplificazione formale, impiego di materiali industriali "freddi" tipo acciaio, vetro, linoleum).

Occorre andare al fervore democratico del Dopoguerra per trovare, in Italia, un'assunzione unitaria e passibile di ampia generalizzazione del tema dell'abitazione e dell'arredo della casa di tutti, con significativi interventi dimostrativi e sperimentali. In essa la suggestione tecnologica e formale dei prodotti di altri paesi (USA, Paesi scandinavi) si intreccia al recupero di un patrimonio storico di immagini e di sapere tecnologico diffuso nella ricerca di un'originale identità formale di un moderno abitare di massa.

A differenza di quanto è avvenuto nel campo degli elettrodomestici, arrivati nella casa di tutti come fondamentale strumento e segno di emancipazione (30), nel campo del mobile questa ricerca è stata rapidamente travolta dalla dinamica del mercato del "miracolo economico" e dell'accresciuta e più difficile competitività delle imprese mobiliere di cui la sagra annuale del Salone del Mobile di Milano, non più sorretta da autonome iniziative culturali e dall'apertura all'utenza ma riservata ai soli operatori economici, diventa la massima espressione (31). La tematica dell'arredamento, lasciata alle sole rubriche e riviste sull'argomento, diventa sempre più un problema "di superficie" rispetto a quelli che ormai investono più direttamente l'attività del design (32): ne è pro-

va il disinteresse assoluto del *Compasso d'oro* per l'arredo destinato all'utenza di massa. Con il rapido blocco dell'ipotesi di riforma delle politiche abitative alla metà degli anni Sessanta decadono i propositi di una riqualificazione parallela dei settori edilizio e arredativo, ed anzi si consolida la frattura fra i due settori inutilmente esorcizzata dalle utopie tecnologiche che caratterizzano la fine del decennio.

Ben diversa è la strada che perseguono altri Paesi europei, in cui l'iniziativa pubblica in entrambi i settori prosegue una tradizione empiricamente e sistematicamente riformatrice con nuove realizzazioni sperimentali e nuove normative esigenziali e prestazionali (33).

Nonostante l'arrivo, anche in strutture produttive medie e piccole, di una generazione di giovani architetti che hanno concorso al generale processo di modernizzazione formale dei prodotti, il design italiano nel campo del mobile ritorna ad essere riservato alla produzione rarefatta di oggetti di qualità elevata per il mercato privilegiato, mentre è lasciata alla "produzione imitativa" del mercato la risposta alle esigenze di massa. La stessa riflessione sul design si riduce progressivamente in tutti gli anni Settanta passando dagli stimoli provocatori del radical e dalle iniziative di denuncia (soprattutto sullo stato ancor più grave, rispetto agli interni domestici, della qualità dell'ambiente esterno e dei servizi pubblici) (34) alla isolata revisione critica del suo percorso storico nel riesame di Tomás Maldonado (35).

Mentre il nodo consumi privati-consumi collettivi, al centro del dibattito sindacale e politico alla metà degli anni Settanta, è articolato dallo stesso Maldonado nel campo del design del prodotto industriale con le proposte di riduzione del ventaglio dei prodotti e di sviluppo della loro varietà formale strettamente collegato al controllo della loro finalizzazione (36), viene accantonato nel mutato quadro politico e sociale, il tema dei rapporti fra generale cultura dell'abitare e design torna solo episodicamente (37).

La stessa riflessione critica sul *Compasso d'oro*, riattivato dopo nove anni dall'ultima assegnazione, sostenuta dalla proposta di Enzo Mari di un confronto fra design legato all'iniziativa privatistica dell'industria e design socialmente impegnato (*DESIGN & design*, come titolo della mostra proposta), verrà cancellata dall'operazione trionfalistica del "Compasso d'oro del decennio".

Di fronte alla contestazione ideologica del design e ai problemi produttivi e di destinazione sociale presenti nei settori del suo intervento, le stesse più recenti iniziative editoriali (fra cui spicca l'ampio e ben documentato libro di Gregotti) (38) ed espositive sul piano internazionale (ad esempio, la mostra *Italian Re evolution* in USA) (39), possono risultare più sostegno celebrativo e promozionale dei prodotti e del design italiano che verifica critica del suo operato (40).

**Problemi di una diversa immagine abitativa**  
Nella accelerata circuitazione di progetto, produzione e consumo, e nella accelerata compresenza e accessibilità, nel mercato dell'arredamento, di tutto e del contrario di tutto, ciascuno sembra poter avere ciò che vuole, e tutto sembra andare per il meglio nel migliore dei modi possibili.

Ma solo apparentemente i nuovi prodotti e le loro imitazioni "si aggiungono" nel mercato a quelli preesistenti, ampliando il ventaglio delle scelte dei consumatori.

Sul piano culturale e sociale le nuove forme e i nuovi oggetti "di moda" spodestano i precedenti e li sostituiscono, secondo un



Foto G. Berengo Gardin

9



Foto G. Berengo Gardin

10



Foto G. Berengo Gardin

11



Foto L. D'Alessandro

12

9.10.11.12. Interni di case borghesi (da AA. VV., *Dentro le case*, 1979).

(31) L'inadeguatezza di strutture espositive di questo tipo anche rispetto alla sola razionalizzazione economica dei rapporti fra produttori e commercianti è da più parti rilevata. Cfr. in particolare M. Florio, *cit.*

(32) L'evasività del tema dell'arredo rispetto alla circuitazione consumistica che restringe lo spazio di autonomia progettuale del design è già presente nella relazione di G. Argan al *Compasso d'oro* del 1959, cfr. *Crisi del disegno o crisi del premio?*, a cura di A. T. Anselmi, in *Stile e Industria*, n. 26-27, maggio 1960.

(33) Ad esempio, quelle documentate dai Design Bulletins inglesi o dal Manuale del Möbelrad svedese per le associazioni dei consumatori.

(34) Cfr. l'intervento del Gruppo Sturm al MOMA del 1972, in AA. VV., *Italy: The New Domestic Landscape*, *cit.*; cfr. la denuncia del design degli squilibri fatta da Carlo Guenzi all'Internationales Design Zentrum di Berlino del 1973, in *Casabella*, n. 383, novembre 1973.

(35) Cfr. T. Maldonado, *Disegno industriale-un riesame*, Feltrinelli, Milano 1976.

(36) Cfr. il numero monografico di *Casabella*, n. 427, luglio-agosto 1977, dedicato alla situazione del prodotto industriale.

(37) Cfr. il numero monografico di *Casabella*, n. 467, marzo 1981, sulla condizione femminile, tipicamente interdisciplinare.

(38) Cfr. V. Gregotti, *Il disegno del prodotto industriale*, Electa, Milano 1982.

(39) Volendo illustrare i diversi aspetti del modello di vita italiano attraverso i prodotti di design, è stato adottato il criterio espositivo di presentare gli oggetti incontrati nell'arco di una giornata. Essa si svolge fra un gradevole ufficio e un felice tempo libero, secondo un tipo molto particolare di vissuto privato e consumo.

(40) Sugli aspetti strategici del rilancio del design italiano nel mercato USA, tramite prodotti di alta qualità (oltre che di buone riproduzioni degli stili antichi), cfr. Istituto Nazionale per il Commercio Estero, *Il mercato del mobile negli Stati Uniti*, ICEI, Roma 1981, 2 voll.

«codice dell'attualità» che è stato interpretato come codice di distinzione e discriminazione sociale fra chi può accedervi e chi ne è escluso, sostanzialmente eterodiretto (41).

In esso i tradizionali parametri di scelta degli arredi (il valore d'uso, la bellezza, la praticità, la resistenza del materiale, l'accurata fattura, il *comfort*) diventano fattori subordinati a quello di appartenenza (immaginaria) a uno status sociale dominante (quello delle élite che vengono «inseguite» attraverso il consumo), ovvero di appartenenza a uno status sociale ritenuto dominante (in realtà semplicemente maggioritario) da cui non si vuole essere esclusi.

In anni ove la volontà di potenza, o anche solo di esistenza «riconosciuta» socialmente, sposta continuamente in avanti la separazione fra fasce «forti» e «deboli» della popolazione, fra «garantiti» e «non garantiti», fra nuclei con uno solo o più redditi, con carichi familiari o senza, ecc., e rispetto a una costante prospettiva da parte del mercato dell'arredo di *status-symbol* alienanti (42), nel campo della cultura dell'abitare il problema non è ovviamente quello di opporsi alle aspirazioni o alle reali dinamiche di cambiamento individuale e sociale (che richiedono certo il supporto e lo stimolo di una figurazione e rappresentazione adeguata), quanto di operare perché questa mobilità si traduca in approfondimento e affermazione della propria identità anziché in evasione simbolica e alienazione.

Si tratta al limite di verificare la possibilità di una relativa autonomia dei ceti subalterni dai ceti medio-alti e dai loro *designer*, e della proposta e sostegno di originali modelli abitativi e arredativi (43), capaci di condizionare in parte l'intero mercato (44).

Benché ogni persona viva il conflitto fra la necessità di farsi accettare da una collettività di riferimento e la propria singolarità espressiva, è generalmente diffusa l'aspirazione a realizzare nell'abitazione un luogo in cui ci si senta sicuri e «ci si ritrovi» con semplicità e confidenza con le «cose», quindi confortevole e insieme occasione di potenziamento della propria personalità attraverso il rispecchiamento di sé a se stessi e la rappresentazione del sé (individuale e dell'intero nucleo di convivenza) agli altri.

Il testo di Gert Selle, qui pubblicato, è un significativo esempio, in campo psico-sociale, dell'interpretazione dei rapporti esistenti fra ambienti arredati e loro significati per gli abitanti.

Una identità originale degli interni abitati non può che essere espressione di una originale identità personale e sociale, che non è data a priori ma si costruisce nel tempo sulla base di una autonoma capacità di mediazione (o rottura) fra passato e futuro, in un processo complesso di «crescita» o di «fissità e regresso». Quanto più questo processo è dinamico e contrastato, tanto più può entrare in conflitto col tranquillizzante e bloccato ordine compositivo degli stereotipi arredativi vigenti.

La partita non si gioca naturalmente solo sul piano del *design*: ritenerlo sarebbe un'elusione estetizzante e acquisizione superficiale dei nodi strutturali che si presentano allo sviluppo materiale e culturale di ogni individuo e dell'intero Paese. Il *design* non condiziona infatti un modello o comportamento generale di vita ma, inerendo comportamenti episodici di consumo e la costante relazione intersoggettiva che avviene attraverso gli oggetti, può dare un sottofondo stimolante al vivere quotidiano tramite il contenuto creativo posto negli oggetti (e nella loro disposizione e relazione spaziale) e l'assonanza

emotiva che esso può trovare nei fruitori. Investendo gli aspetti figurativi e iconici dei prodotti, esso tocca un universo simbolico che si rivolge all'immaginario del singolo e collettivo.

In campo psicologico la risonanza emotiva di ogni forma chiaramente individuata, sia essa presente in natura o nei prodotti artistici della storia, è attualmente oggetto di studi che approfondiscono il tradizionale approccio *gestaltico* verso una più complessa interpretazione emozionale della percezione (45).

Di particolare interesse ci sembrano le ricerche sulle unità invarianti e precostituite delle strutture profonde del significato affettivo (dagli *archetipi collettivi* di Carl Gustav Jung agli *erometri* e *parentemi* di Franco Fornari) (46) e sulle valenze, positive o negative, suscitate in ciascuno dal diversificato trattamento (spaziale, luministico, cromatico, ecc.) degli archetipi formali che ogni opera specificamente compie.

Già nei lontani dibattiti sull'«arte popolare» (47) erano state messe a fuoco alcune caratteristiche formali degli oggetti che incontrano il gusto di massa (48), in particolare una certa «ridondanza estetica» che ha fatto fallire come popolari gli arredi «da ospedale» messi a punto dal Razionalismo rigorista e risparmiatore, e che oggi trova evidente diffusione commerciale nel *neo-kitsch*. Forse connessa alla tradizione spettacolare del culto cattolico e del barocco (49), essa ci sembra fare tutt'uno con la gioia e l'esibizione del possesso di un avere a lungo desiderato: non a caso la radice mediterranea del verbo «abitare» (da *habere*, avere) è legata alla sicurezza che deriva dal possesso delle cose con cui si vive (50).

La risonanza emozionale delle forme chiaramente individuate rimanda d'altra parte alla seconda radice del verbo «abitare», da quella inestricabile, rilevata da Heidegger: quella legata all'«essere» (abitazione e costruzione uniti nel termine *bauen*, legato a *bin*, sono) (51) e cioè (nel mondo antico, cui si rivolge la ricerca etimologica) allo «stare in pace», al «coltivare la propria vigna» (e quindi avere equilibrati rapporti fra casa e lavoro, fra interno e esterno dell'alloggio) ed essere in accordo col mondo e coi suoi ritmi naturali, avendo una giusta visione del proprio io in esso. Nella più complessa e mutevole condizione della vita contemporanea le ragioni dell'essere e dell'aver sono frequentemente in conflitto, e più difficile diventa la ricerca delle forme simboliche adeguate alla nuova realtà.

In campo abitativo ciò che certo si può dire è che sul piano sia materiale e sociale, sia ideologico, sta avvenendo nel mondo occidentale in questi anni una nuova profonda trasformazione dopo quella radicale della prima industrializzazione e urbanizzazione, che ha segnato la fine della famiglia patriarcale contadina e del suo mondo simbolico. In essa la «famiglia nucleare» si trasforma strutturalmente (per taglio e tipo di composizione anagrafica e sociale dei membri) e ideologicamente (per influsso principale della cultura del femminismo) in più libero «nucleo di convivenza volontaria» costantemente soggetto a verifica (52).

## Linee di intervento

Il *design* è legato alla commessa, sa benissimo che non progetta «per tutti». Attraverso la scelta dei materiali, del modo produttivo, del circuito pubblicitario e di vendita, della stessa tipologia dei prodotti e immagine figurale, ogni prodotto si rivolge a precise fasce d'utenza.

Lasciata ogni velleità di «serialità infinita»,

internazionale e interclassista, degli oggetti, e contro un ruolo di puro e semplice acceleratore del mutamento formale e del consumo, si tratta di dare al *design* nuove radici e precisi ancoraggi a ceti, forze produttive, istituzioni culturali, contesti territoriali. Ceti medio-bassi, cooperative d'abitazione, produzione arredativa di massa (cioè delle imprese medio-piccole e artigianali) sembrano oggi i referenti da privilegiare da parte delle istituzioni culturali, in particolare di quelle pubbliche come l'università. Con questi referenti, il problema di *design* si riassume in quello della massimizzazione della qualità formale e tecnologica dei prodotti con la minimizzazione dei costi, in un processo aperto di partecipazione e sperimentazione.

Una funzione innovativa e d'avanguardia in questo senso è svolta dai consorzi regionali delle cooperative d'abitazione in Toscana ed Emilia-Romagna con la promozione di «laboratori tipologici» che, oltre alla sperimentazione tecnologica e progettuale, consentono all'utente di confrontarsi «al vero» con le soluzioni spaziali e arredative proposte (53). Essi approfondiscono le attuali linee di ricerca in campo edilizio su «varianti a catalogo» aperte alla scelta dell'utenza, e sono integrate dalla attivazione di circuiti culturali e commerciali per le scelte in campo arredativo (54), che vanno segnalate nonostante i limiti che derivano dall'aver accantonato il più complesso rapporto col reale retroterra produttivo del settore ed essersi af-

(41) Cfr. J. Baudrillard, *Per una critica dell'economia politica del segno*, Mazzotta, Milano 1978.

(42) Su questo tipico aspetto del settore dell'arredamento e la ricerca razionalista di un'alternativa, cfr. P. Bottoni, *Arredamento della casa popolare*, in *Quadrante*, n. 3, luglio 1933.

(43) Un esempio di resistenza dei ceti subalterni a un modello spaziale e arredativo riformista e quello relativo alla «cabina di cottura con armadio passavivande verso il pranzo», rifiutato a vantaggio della «cucina abitabile». Cfr. G. Ottolini, *Verso una nuova cultura dell'abitare*, in AA.VV., *Lavorare in architettura. La cooperazione d'abitazione*, catalogo della mostra alla Biennale di Venezia del 1982, La Biennale, Venezia 1982.

(44) Nel campo dell'abbigliamento si può fare l'esempio dei *jeans*, prodotto e immagine della libertà di comportamento dei giovani della contestazione, e divenuto oggi di generale diffusione. È interessante notare come esso presenti un'alta qualità di prestazione, simile a un prodotto di *design*, sul piano materico (resistenza, lavabilità, ecc.), funzionale (rivestire, sottolineare il corpo, ecc.) e simbolico (comportamento giovanile).

(45) Cfr. E. Funari, *La struttura e il desiderio. Saggio sulla percezione in psicoanalisi*, Guaraldi, Firenze 1978.

(46) Per Jung gli archetipi, forme congenite dell'intuizione umana, e le relative figure, sono rintracciabili nel simbolismo onirico e nei miti, cfr. C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino 1977. In campo freudiano la teoria psicoanalitica e semiologica di Franco Fornari si è applicata in particolare allo studio della pittura, cfr. F. Fornari, *Cinema e icona*, Il Saggiatore, Milano 1979. Fra i tentativi recenti di lettura simbolica dell'architettura, cfr. R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano 1981, e sul tema abitativo, P. Coppola Pignatelli, *Spazio e immaginario*, Officina, Roma 1982.

(47) In AA.VV., *Arte Popolare Contemporanea*, atti del 15° Convegno Internazionale di artisti, critici e studiosi d'arte, tenutosi a Verucchio nel settembre 1966 (ciclostilato).

(48) Ad esempio per Banham, quelli che simbolizzano contenuti di potenza meccanica, di vita sana, e i piaceri del sesso. Cfr. R. Banham, *Industrial design e arte popolare*, in *Civiltà delle Macchine*, n. 6, anno III, novembre-dicembre 1955.

(49) È la tesi sostenuta da Argan nella introduzione alla mostra *Italian Revolution*, cfr. G. C. Argan, *Il design degli italiani*, in AA. VV., *Italian Revolution*, cit.

(50) Cfr. M. Praz, *La filosofia dell'arredamento*, Longanesi, Milano 1981.

(51) Cfr. M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in

fidati alle grandi firme e relativi modelli e costi (ad esempio, con l'impiego delle convenzionali "pareti attrezzate").

Nelle ultime pagine di questa rivista, a lato della segnalazione dei modi con cui una persona a basso reddito può oggi muoversi nella giungla della produzione arredativa, andando a caccia di oggetti nuovi e durevoli (anche esteticamente) in settori non finalizzati preventivamente all'uso abitativo (*high-tech*) (55) o comunque di produzione arredativa di qualità a minor costo (*kit*, cioè acquistata smontata, e montata dall'utente), viene segnalata una ripresa dell'artigianato più qualificato (*high-craft*) (56) come recupero, in strutture aziendali sempre autonome e permanentemente minute e diffuse (57), di un sapere tecnologico ed estetico consolidato già in via di scomparsa e oggi ripreso e reinterpretato da parte di una nuova generazione di operatori, sulla base degli spunti offerti anche dalle tecnologie più sofisticate (58).

Il sostanziale limite della attuale struttura produttiva dell'arredo di massa è la relativa debolezza economica dei suoi singoli membri con la connessa impossibilità di avere una autonoma capacità di ricerca, sperimentazione, modellistica, e di gareggiare sul piano dei circuiti commerciali interni ed esteri con le grandi ditte (59): per questo essa non può che puntare, con successo economico, ma a prezzo della generale perdita di qualità dei prodotti di cui s'è detto, sui sottoprodotti del *design d'élite*.

F. Choay, *La città. Utopie e realtà*, Einaudi, Torino 1973.

(52) Un recente testo di Chombart de Lauwe riassume i punti nevralgici di questo processo verso una più libera soggettività e intersoggettività e offre un sintetico quadro di riferimento per una identità formale dell'abitare di massa diverso dall'attuale. Cfr. P.H. Chombart de Lauwe, *Les rapports femme-homme et enfant-adulte*, in *Psychologie sociale du changement. Vers de nouveaux espaces symboliques*, a cura di M. Cornaton, Chronique Sociale, Lyon 1982. Cfr. anche L. Balbo, *Interferenze. Lo stato, la vita familiare, la vita privata*, Feltrinelli, Milano 1979, e R. Pavesi, *La famiglia tra casa e società: nuovi comportamenti e trasformazioni funzionali degli spazi domestici*, tesi di laurea, Fac. Arch. Politecn. Torino, relatori S. Bellforte e G. Ciribini, 1982.

(53) Cfr. AA. VV., *Lavorare in architettura. La cooperazione d'abitazione*, cit.

(54) Cfr. programmi e attività della Cooperativa «Spazio Casa», promossa dall'Associazione regionale delle cooperative d'abitazione toscane, in *Progetto casa*, a. 2, n. 10-11, marzo-luglio 1982.

(55) Secondo una tendenza anticipata dagli strati giovanili e intellettuali in altri paesi. Cfr. J. Kron e S. Slesin, *High-tech, The industrial style and source book for the home*, Clarkson N. Potter, New York 1978. Questa tendenza è oggi investita da un'operazione di mercato, che ne travolge il significato originario (economico, prima ancora che estetico) proponendo costosissimi prodotti di «stile industriale».

(56) Cfr. M. De Carli, U. Polazzo, E. Salvi, *La cultura dell'High-Craft*, in *Interni*, n. 321, giugno 1982.

(57) Cioè diverse da quella presenza, a nostro avviso non più «artigiana», rilevata da Mari all'interno del ciclo produttivo industriale, ad esempio per la definizione dei prototipi. Cfr. E. Mari, *Dov'è l'artigiano*, catalogo della mostra tenutasi a Firenze nell'aprile-maggio 1981, Electa, Firenze 1982.

(58) Ci si riferisce qui anche all'opera del WCC italiano. Cfr. G. De Vecchi e P. Quarzo, *Manualità*, in *Interni*, n. 320, maggio 1982.

(59) Cfr. L. Frey, *Per una politica dell'occupazione immediata*, in *Tendenze dell'occupazione*, n. 3, marzo 1976, e *Riconversione industriale e occupazione giovanile*, in *notiziario CERES*, n. 15, settembre 1976. Per superare i limiti strutturali dei settori produttivi di questo tipo, viene proposta la costituzione di consorzi tra piccole aziende, amministrazioni locali, enti di credito (per nuove politiche commerciali e organizzative, e innovazioni tecniche e sul prodotto) nonché di centri di consulenza tecnico-finanziaria (per favorire l'occupazione giovanile qualificata).



Foto G. Berengo Gardin

13



14



15



16



Foto G. Berengo Gardin

17



18



19

13.14.15.16.17.18.19. Interni di case dei ceti medi e bassi (le foto 13. e 17. sono tratte da AA. VV., *Dentro le case*, 1979).



20



21



22



23

20.21.22.23. Fasi di volo del pellicano (da H. Her-  
tel, *Structure, Form, and Movement*, 1966).

Uno strumento particolarmente efficace per alzare la qualità della produzione arredativa sembra essere quello, praticato in altri Paesi capitalisti a tutela del consumatore (ma, in ultima analisi, degli stessi produttori e della "immagine" dei loro prodotti), dei "marchi pubblici di qualità" (60).

Mentre in questo campo lo Stato brilla per la sua assenza, la resistenza pervicace alla loro introduzione in Italia da parte della produzione, che paventa qualsiasi controllo oggettivo della qualità anche solo tecnologica dei prodotti, non è che il segno più evidente della sua debolezza strutturale.

Ma il punto centrale di applicazione di un impegno di rinnovamento del *design* per l'abitazione non può che essere la stessa cultura abitativa, arredativa e degli oggetti nei loro diretti utenti. Si tratta di mettere a punto iniziative didattiche e sperimentali che consentano agli interessati di esercitare una critica selezionatrice sia della conformazione edilizia e dell'attrezzatura fissa dello spazio, sia dei singoli elementi di arredo mobili offerti dalla produzione, e di praticare il compito più difficile, quello di una loro composizione in insiemi che abbia le necessarie caratteristiche di unità e di varietà formale dell'immagine senza le paralizzanti scorciatoie degli stili e degli ambienti tradizionali, o quelle delle *unità di arredamento totale* (61) tipiche del *design* degli ultimi anni Sessanta, o quelle stesse degli attuali "sistemi arredativi" onnicomprensivi e spersonalizzanti (fondati come sono sull'estetica della individualizzazione formale degli elementi d'arredo, ma su quella produttiva del "giunto" e della "componibilità" formalmente neutralizzante), che vanno ricondotti agli essenziali "arredi fissi" a lato di più caratterizzati e personali "mobili" anche di tipologia tradizionale.

In tale ottica può essere significativo il riferimento di Bazon Brock per una "scolarizzazione" di massa in RFT sugli elementi della cultura dell'abitare (62).

In questa stessa direzione, come s'è detto, si muovono nei fatti le più avanzate ricerche di *design* "della partecipazione" avviate negli ultimi anni sul nodo stesso dei rapporti fra arredi e conformazione spaziale ed edilizia della cellula abitativa, e i relativi problemi di "coerenza" e "continuità" fra progettazione edilizia e attrezzatura degli spazi. Mentre le nuove normative regionali per l'abitazione eludono il problema, sul piano teorico tale coerenza è stata finora individuata come "coordinazione modulare" (ma è sorprendente che tutta la produzione, fortemente industrializzata, dei "sistemi componibili" e delle pareti attrezzate non abbia alcun riferimento, in Italia, al modulo edilizio convenzionale) ovvero come "integrazione" più o meno spinta di arredi "fissi" ed edilizia. La sostanza del problema riguarda in realtà la divisione economica delle "competenze" fra due operatori tradizionalmente separati, l'ente pubblico per l'edilizia da un lato e l'utente singolo, con la sua capacità di acquisto (in rapporto al titolo di godimento, proprietà o affitto, dell'alloggio e alle sue esigenze di mobilità residenziale) dall'altro: al primo, il modello di integrazione spinta fra spazio e arredo attribuiva economicamente una impraticabile funzione integralmente suppletiva del privato; al secondo la logica del mercato lascia la totale responsabilità economica e degli strumenti culturali per l'intervento, completamente a valle del processo edilizio.

Una ricomposizione creativa dei due termini "edilizia" e "arredo" nell'abitazione di massa non può che passare attraverso un più equilibrato rapporto fra fornitura pubblica

e intervento privato, in un più consapevole e non demagogico processo di "partecipazione".

Come in alcune esperienze avviate negli ultimi anni dai progettisti in vari Paesi, si tratta di favorire la ripresa in nuovi termini e ruoli della "industrializzazione edilizia", col disincentivo dei fallimenti passati e la forza delle nuove "metodologie esigenti" approntate (63), aperte a una più libera e partecipata figurazione, un cui esito formale possibile (ma non l'unico) è anche quello "informale" in taluni casi consapevolmente perseguito (64). Si tratta, caso per caso, di trovare un equilibrio fra "dotazione strutturale" (struttura edilizia, impianti, e una parte dell'arredo fisso, ad esempio cabine-armadio o altre attrezzature) e "personalizzazione" non solo dell'arredo mobile ma anche delle stesse parti edilizie non strutturali, con l'intervento (su commessa privata) della struttura produttiva anche più minuta (65). La scelta di una fornitura pubblica di "strutture edilizie" attrezzate a lato degli indispensabili servizi sociali di aggregato per un nuovo equilibrio fra interno e esterno dell'alloggio, non comporta che il componente edilizio o l'insieme sia anonimo o non abbia caratterizzazione estetica: al contrario, soprattutto là dove deve sopportare una estrema varietà di interventi minori, deve avere una grande forza figurale, così come precisa identità figurale dovrebbe avere qualsiasi elemento industrializzato in un repertorio aperto di prodotti e "trattamenti" degli elementi conformatori interni e esterni all'alloggio, posti a disposizione dell'utente tramite appositi repertori.

In questa linea emerge un possibile superamento della apparentemente irriducibile alternativa da alcuni proposta (66) sulla conformazione degli interni abitati, vista o come prodotto di una operazione proiettiva e totalizzante dell'arredatore o come espressione del sé dell'abitante. In essa infatti "l'arredamento e architettura degli interni", disciplina posta ad un punto di connessione fra progettazione spaziale ed edilizia e *design* dell'oggetto o del componente edilizio, perde il carattere di intervento totalizzante e suppletivo e si trasforma in supporto conoscitivo e metodologico ad originali ed autonome soluzioni da parte dell'utente, in cui il progettista non rinuncia a giocare la propria parte di competenza nella demagogia della presunta "libertà" dell'utenza, né d'altra parte si pone come suo estrinseco rappresentante e "interprete". In tale ottica essa si distingue dalla contrapposizione conven-

(60) Cfr. N. Marchi, *Norme di qualità del mobile nei Paesi della CEE*, Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura, Como 1981 (ciclostilato).

(61) È il nome di un celebre prodotto di Joe Colombo, per la mostra del MOMA di New York del 1972, qui pubblicato. Come altre opere di quegli anni si caratterizza per la compattezza e l'estraneità al problema dell'involucro spaziale in cui è posto.

(62) Cfr. B. Brock, *Aesthetik als Vermittlung*, Du Mont Köln 1977.

(63) Ci si riferisce qui alle nuove normative sull'abitazione elaborate in varie regioni (Emilia-Romagna, Liguria). Cfr. le relazioni di M. Zaffagnini e N. Sinopoli, in AA.VV., *Lavorare in architettura*, cit.

(64) È il caso di L. Kroll, ispirato all'ordine caotico degli squatter e della natura. Cfr. E. Fratelli, *La progettazione partecipa alla scala edilizia e il contributo della prefabbricazione*, Istituto di Architettura e Urbanistica dell'Università di Trieste, n. 35, gennaio 1979.

(65) Un'ipotesi analoga e per certi versi sostenuta da L. Benevolo, in *Urbanistica e crisi economica*, Laterza, Bari 1981.

(66) Cfr. P. Malj, *Wohnen als komplexe Gestaltungsleistung des Interieur-Designers oder Wohnen als Selbstverwirklichung des Bewohners?*, relazione al seminario *Abitare e identità* della Hochschule für Gestaltung di Offenbach, in *H.F.G. Forum*, n. 7, maggio-giugno 1982.

zionale fra architettura e design (67), la prima intesa come figurazione contestualizzata di un manufatto a un luogo, il secondo come prevalente funzione tecnologica, indifferente al contesto (come è proprio dei suoi oggetti più tipici, quali le automobili: ma il contesto non è indifferente ad essi, e in qualche modo la connessione va posta).

#### Risvolti nella ricerca e nell'insegnamento

Il tema abitativo è stato assunto in questa sede nell'intreccio degli approcci convenzionalmente riferibili alle discipline "composizione architettonica", "arredamento" e "disegno industriale" presenti negli ordinamenti delle Facoltà di architettura italiane.

Esso ha riguardato una pluralità di scale dimensionali (edilizia-attrezzatura-oggetti d'uso) in cui la fruibilità corporea dello spazio "interno" passa dal campo globale, come in un ambiente, a quello degli elementi di arredo, spesso veri e propri *bacelli del corpo* (68), secondo una specificità che si pone ancora una volta come distintiva dell'architettura rispetto alle altre arti.

Più che come campo ritagliato sulla scala "minore" degli oggetti e come metodologia progettuale sistematica, in Italia il design (certo per la persistente opera in esodo di architetti-designer) si è posto piuttosto come atteggiamento dell'architettura (69) per una originale ricomposizione, in essa, di attenzione all'utenza (dal *comfort* ambientale all'ergonomia, alla psico-sociologia, alla antropologia culturale), di capacità costruttiva e fabbricativa (nell'ottica della valorizzazione razionale delle risorse e della risposta alle esigenze di massa) e di ricerca di una figurazione come elemento evocativo e liberatore della visione, stimolo alla ricerca, ritrovamento e costruzione di nuove identità personali e sociali.

Nelle scuole di design extrauniversitarie il centro dell'attenzione rimane "il prodotto" industriale e la metodologia della sua progettazione (70), per cui il tema arredativo dell'abitazione è posto come studio di elementi singoli (al limite la stessa capsula abitativa, come *roulotte* o *caravan*, vista come "macro-oggetto") o al massimo come repertorio coordinato di elementi ("sistema arredativo"), ma al di fuori di una specifica attenzione e competenza "spaziale" sulla costituzione ambientale d'insieme che ne può derivare.

D'altra parte nelle Facoltà di architettura il design, dopo l'epoca della contestazione che l'emarginava come *espressione del capitale* (71), privilegiando i temi territoriali e urba-

nistici luogo di più immediato contenere di classe, vive per ragioni accademiche una emarginazione che da un lato dà libero spazio al sorgere di iniziative privatistiche (72) nel settore, dall'altro lato non favorisce certo quel rapporto interdisciplinare che la complessità analitico-storica e progettuale del problema abitativo (in tutti i suoi aspetti) richiede.

Lo stesso avvio sperimentale, nella Facoltà di Milano, di un indirizzo di laurea in "disegno industriale e arredamento" soffre di un asfittico quadro disciplinare che la recente riforma degli studi non fa che confermare. Superata l'epoca in cui il Razionalismo, forte dell'unicità della dottrina funzionalista e di un codice linguistico di riferimento, poteva pensare di risolvere automaticamente col disegno del singolo pezzo la qualità dell'insieme, per la nascita di una nuova cultura dell'abitare occorre, almeno nelle Scuole di architettura, una convergenza tematica e globalizzante che integri le pur necessarie caratterizzazioni terminali dei percorsi formativi. Nello stesso campo della ricerca applicata sembra urgente il concreto avvio da parte dell'università di un rapporto col territorio che, con il riferimento privilegiato proposto verso le strutture organizzative dell'utenza e la prevalente struttura produttiva del settore, trovi con esse un rinnovato campo di iniziative promozionali, sperimentazioni, verifiche.

Al di là dello specifico tema abitativo e arredativo, il tema del rapporto fra design e altre materie progettuali presenti nelle Facoltà di architettura italiane aprirebbe una più complessa questione teorica e metodologica, non sviluppabile in questa sede, per l'insegnamento e la pratica della progettazione: quella dei fondamenti non metafisici del processo creativo di configurazione formale, e della possibilità e necessità di una loro trattazione scientifica cioè sperimentale. Sull'ordinamento degli studi finalizzati alla progettazione, e pur nell'ambito più limitato delle Scuole di design, può essere utile il confronto con trattazioni disciplinari e processi formativi propri di altri Paesi (73). È in essi evidente l'importanza dell'approccio teorico e del *basic design* (inteso come esercitazione sulla forma) come strumenti propedeutici e paralleli all'attività di progettazione, parzialmente anticipabili nella stessa scolarizzazione preuniversitaria, ma certo non delegabili ad altre strutture esterne.

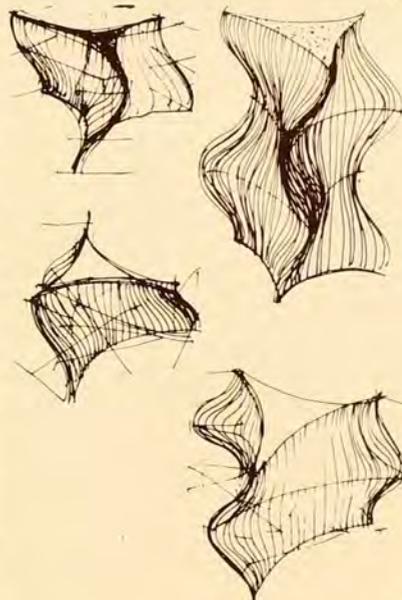
A questo proposito, contro la minimizzazione del problema formativo del designer a vantaggio di un semplice apprendistato nella produzione e nei laboratori di modellistica (74), occorre riaffermare nettamente la necessità di un autonomo momento formativo del designer da parte delle strutture educative pubbliche, non all'interno e subordinato al ciclo produttivo.

Oltre al potenziamento delle poche strutture scolastiche esistenti in questo campo, si tratta di favorire la nascita di nuovi circuiti fra scuola dell'obbligo e superiore e università, soprattutto nella formazione e aggiornamento degli insegnanti e in coordinamenti didattici e di ricerca.

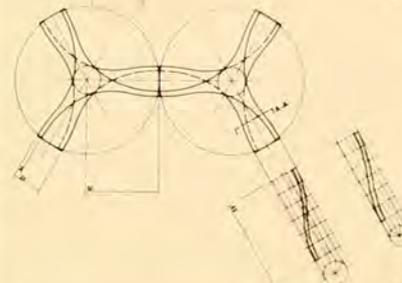
Allo stesso modo, proprio a lato del primo avvio di ricerche applicate da parte dell'università su commesse sociali o private, va riaffermata l'essenzialità di una autonoma ricerca primaria sui materiali e semilavorati, sulle forme astratte così come sui bisogni e le nuove tipologie e morfologie dei prodotti che ad essi corrispondono (edilizia, attrezzature, oggetti), come momento riflessivo e dialettico rispetto al più ampio rapporto interattivo avviato con l'esterno, in esso non esauribile.



24



25



26



27

24.25.26.27. Processo di astrazione geometrica dall'originale di una foglia incurvata ai disegni e al modello (da G. Bonsiepe, Teoria e pratica del disegno industriale, 1975).

(67) Emblematicamente riassunta da G. Canella in *Mausolei contro computers*, in *Il Confronto*, a IV, n. 1, gennaio 1968, ora in *Hinterland*, n. 18, settembre 1981.

(68) L'immagine è di M. Praz, cfr. *La filosofia dell'arredamento*, cit.

(69) Cfr. A. Rosselli, *Lo spazio aperto. Ricerca e progettazione tra design e architettura*, Pizzi, Milano 1974.

(70) Cfr. l'attività dell'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche alla seconda Mostra-convegno sull'ISIA di Roma, in AA.VV., *Atti del Convegno*, tenutosi il 20 ottobre 1978 al Centro Kappa di Noviglio (Milano), ISIA, Roma 1979.

(71) Il richiamo è di G. K. Koenig nella *Introduzione* al catalogo della mostra su A. Rosselli, tenutasi al Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, ottobre 1980, in AA. VV., *Stile Industria: Alberto Rosselli*, in *Quaderni*, n. 50, CSAC, Parma 1981.

(72) L'ultima nata è la Domus Academy, promossa dai gruppi milanesi del *new-design*.

(73) Si veda l'ordinamento delle materie nella Hochschule für Gestaltung di Offenbach, qui pubblicato a pag. 15.

(74) La proposta viene sorprendentemente da uno storico del design come Vittorio Gregotti nella tavola rotonda tenutasi il 20 gennaio 1983 alla Casa della Cultura di Milano promossa dalla CGIL di Milano sul tema *Per chi lavora il designer*, cfr. G. Carrari, *Design «firmato» prodotto migliore*, in *La Repubblica*, 22 gennaio 1983.

Enzo Frateili

Nell'affrontare il tema «questione abitativa e design» si è constatata e sperimentata in comune la difficoltà di integrare il campo di applicazione del disegno del prodotto industriale nel settore specifico al concetto più onnicomprensivo di *design*. Per questo, pur in un clima di piena collaborazione alla concezione e struttura del saggio sul tema centrale — su traccia originaria di Gianni Ottolini, più specificatamente competente nel dominio degli «interni», saggio di cui pertanto era più logico assumesse la paternità — mi è sembrato opportuno sviluppare una trattazione aggiuntiva, per quanto attinente ai coinvolgimenti del disegno industriale sul tema particolare, così da poter aggiungere argomentazioni e dati ulteriori.

Questo (post) scritto è quindi da considerare strettamente legato al saggio precedente, sua naturale appendice strutturata secondo la stessa successione di temi.

Esistono dunque due concetti o nozioni distinte con proprie metodiche progettuali: il *design* del pezzo di arredamento; e il progetto di insieme o interno arredato. Il primo (da pezzo singolo, a sistema componibile, a parete attrezzata, a interparete, a monoblocco da arredo) appare tema più pertinente al *design*, mentre il secondo investe piuttosto l'architettura degli interni.

Dopo tale «distinguo», che potrà prestare il fianco alla discussione, si comprenderà come nella trattazione del tema, la progettazione cioè di intervento arredativo più generale, la casistica delle possibili sistemazioni per le destinazioni specifiche, le loro tipologie di insiemi arredati, rappresentino un supplemento indispensabile di conoscenze per il *design* pertinentemente inteso, una componente che sposta l'asse del concetto-limite di «ubiquità relativa», proprio della tematica del *design* come dianzi focalizzata rispetto al suo futuro ambientamento. Concetto questo tipico della mentalità del *designer* (anche in quanto legato alla producibilità di serie) da vedere di mediare in direzione di un approccio tendente al «taglio su misura» nella concezione arredativa — come punto di incontro, quest'ultimo, fra progettista e fruitore dell'ambiente interno —, taglio che poi storicamente appartiene piuttosto a una prospettiva di esecuzione artigianale. Fra i primi riferimenti connotativi dello scenario domestico nell'alloggio popolare, il saggio precedente di Ottolini fa cenno al *kitsch* (oggi sopravvive piuttosto nel *neo-kitsch*) e al *banale*; il primo da intendere come attributo «sovrastutturale» dell'oggetto (1) e il secondo come aggettivante una sua funzionalità esteticamente neutra. Si tratta di «generi» (2) che possono informare di sé quella «rappresentazione della propria identità», nell'abitante singolo o nel nucleo di convivenza, attraverso l'alloggio arredato; questa aspirazione a realizzare la propria personalità è appunto il fenomeno portante nell'intervento del sociologo e storico tedesco del *design* Gert Selle al Seminario sul tema «Abitare e identità» tenutosi presso la Scuola di disegno industriale di Offenbach nel giugno 1982 e pubblicato in altra parte della rivista. Nel suo discorso, che è sembrato utile far conoscere nella traduzione italiana, lo studioso assume una posi-

## Ulteriori considerazioni attinenti al «design»

zione polemica radicale nei riguardi del *designer*, pedagoghi ed allievi di una scuola di disegno industriale in genere, ritenendo la loro progettazione (come è dato supporre anche se non viene esplicitato dall'autore) impositiva nelle immagini e nella funzionalità delle soluzioni, condizionante per i comportamenti e deprimente comunque rispetto alla aspirazione legittima dell'abitante ad imprimere all'alloggio arredato la propria personalità, ad affermare cioè l'«io» tramite la propria abitazione, e questo compatibilmente con il riconoscimento di validità del risultato da parte della comunità, cioè senza rischiare il senso di estraniamento nei visitatori. È appunto quanto dall'autore è definito il *bilancio della identità*. Dal suo intervento emerge una indulgenza per il *kitsch* descrittivamente inequivocabile nella sua collocabilità nella classe della borghesia benestante (diversa a vero dire dalla destinazione sociale che qui ci interessa), quella della sua famiglia, rievocata in ricordi della infanzia, e soprattutto sembra trasparire una definizione-chiave per cui la *rappresentazione della propria identità* consisterebbe nella *biografia socioculturale* dotata perciò di *segni* storici, affettivi, di appartenenza sociale, ecc. Ultima constatazione sarebbe ancora una individuazione del *kitsch* sulla base di contenuti psicologici soggettivi del fruitore, come scelta nella estesa gamma del vocabolario linguistico-espressivo di questa categoria estetica.

Non il *kitsch*, almeno esplicitamente, ma il *banale*, come si sa, costituisce oggetto della

scoperta e della attenzione benevola presso la stessa area culturale che è andata maturando quel linguaggio *neo-moderno* espresso dalla produzione Alchimia e poi dalla collezione Memphis; dove corre da qualche tempo la locuzione *new design* — secondo il costume attuale di etichettare, richiesto da motivi di «immagine» produttiva nazionale — al pari di precedenti espressioni: dal tema della conferenza di Aspen del 1981, *The Italian Idea*, al *The Italian Style*. Giunge in questo senso opportuna la puntualizzazione teorizzante di Andrea Branzi (3) sul suo significato dove si può concordare con:

— il superamento della accezione del *design* come *cultura del prodotto industriale* seguito alla separazione (divergenza parallela) sopravvenuta fra la vicenda del *design* e quella della industria nell'ultimo quindicennio; — una maggiore ampiezza assunta dai contenuti del *design* (la carica del valore culturale del prodotto e il problema della acculturazione della utenza) oltrepassante la nozione di *progetto industriale*;

— una sostanziale coesistenza della produzione industriale con quella artigianale lungo la scala ininterrotta: grande-media-piccola industria, ed oltre (4);

— la *pansensorialità nella percettibilità dell'oggetto* (già postulato del *radical design*); — la possibile «discontinuità» fra tecnica costruttiva dell'oggetto ed espressione formale, come superamento del principio di «sincerità» (nella struttura, nel materiale, nella denuncia della «impronta» dei processi produttivi) (5); mentre nei confronti delle nuove ipotesi circa la società utente, se da un lato può essersi verificato il superamento asserito del consumo di massa — in una ben maggiore frantumazione del mercato (se però il miraggio dell'«egualitarismo» è entrato in crisi è piuttosto per il definitivo disinganno di una ideologia sociale progressiva) —, dall'altro lato sembra evidente come la presenza di «frantumazioni etnicoculturali in conflitto» non venga a sostituire né a sopprimere una conflittualità di classe basata sulle «funzioni produttive».

Di questo *nuovo design* appunto, rivolto fra l'altro ad un livello di consumi abitativi privilegiati (6), la «incoerenza formale» del linguaggio, meglio precisata da Barbara Radice nella prefazione al catalogo della collezione Memphis (7) come ... *corruzione di qualsiasi unità stilistica*, questa sorta di anarchia compositiva, secondo accenti più moderati, è stata colta con acutezza dal critico di *design* tedesco Herbert Lindinger con Claus-Henning Huchthausen in *Geschichte des Industrial Design*, laddove accenna ad una nuova svolta alla fine degli anni Settanta così nel *design* che in architettura: ... *al posto della semplicità... la articolazione; al posto della unitarietà la multiformità... Dove prima si cercava la subordinazione delle forme parziali dell'oggetto ad uno scopo complessivo che dava il principio generatore di forma, oggi si cerca di assemblare le parti in una compagine «aperta» dove vengono sottolineate ed espresse singolarmente le forme parziali... si cerca una affascinante complessità... (8).*

Utilizziamo la citazione di questo noto *designer* e critico di estrazione ulmiana per

chiederci se dopo il fallimento di una ideologia di eredità bauhausiana, basata sul miraggio di diffondere nei vasti strati degli utenti di arredi, negli alloggi per i ceti subalterni la consapevolezza di una qualità fatta di intransigenza estetica, non sia pensabile oggi — da parte della cultura della neo-avanguardia — l'ipotesi di una contropartita nel riportare alle masse, opportunamente filtrate attraverso una operazione colta, le stesse categorie iconiche da loro espresse o preferite.

E un modo ancora per evidenziare le connotazioni di linguaggio neo-moderno può nascere dal confrontare con quelle di un esemplare neo-funzionalista di oggi; che è poi una comparazione fra due modi di fare del design (9).

La ricerca di assunti teorici — vista poc'anzi — del new design in appoggio al successo di una linea di tendenza, che da «culturalmente eversiva» rischia di istituzionalizzarsi, legato anche alla promozionalità di mercato, trova riscontro in operazioni strategiche di rilancio del nostro design all'estero, ossigeno necessario allo stato di preoccupante crisi di una industria in più settori asfittica. Assistiamo così ad un complesso di iniziative ispirate alla promozione culturale del design italiano di notevole impegno come ad esempio la mostra *Italian Re evolution* a La Jolla (California).

Un altro avvenimento, che sistematizza la catalogazione storica del nostro design, venendo incontro alla esigenza di colmare una grave lacuna, è l'opera recente di Vittorio Gregotti (10), che fra l'altro include nella prospettiva storica il tema dell'arredo popolare, come campo di intervento del design, investito in un passato più o meno lontano. Il senso ultimo di questa opera, la «*design-philosophy*» che se ne ricava, rispecchia una concezione integralista «*design-industria*» di matrice produttivista, in ultima analisi alternativa alla concezione a sostegno della autonomia culturale del design.

Ma, al di là di questa occasione di dibattito (che il design e l'industria siano culture a contatto oppure costituiscano una unità integrata), le connotazioni di questa cultura, la sua immagine dovrebbe stagliarsi sulla base di una comune distanza diametrica: quella rispetto ad una politica di mercificazione che ispira un design privo di valori intrinseci in misura del servirsene come patina superficiale e in maniera orecchiata ai fini della cosmesi del prodotto. Questo styling, largamente scontato nella sua vecchia storia e perenne convivenza con il design, riportato al nostro tema, entra e partecipa al «vissuto» domestico nell'ambito degli elettrodomestici e degli audiovisivi, mentre riferito all'ammobiliamento assumerà una diversa etichettatura (le forme imitative del falso antico o del falso moderno, quelle stilizzate ispirate ad una pseudoeleganza, ecc.). Il testing di questa «pianificazione della obsolescenza» del prodotto avviene appunto sui parametri rappresentati dalle quattro obsolescenze: quella fisica interessante la rapida degradazione dell'oggetto; quella tecnologica (lungo il duplice binario del superamento di un ritrovato tecnico o di un procedimento produttivo connesso con il materiale); il decadimento

di un modo di uso legato ad un tipo di oggetto; e infine quello estetico di un modello formale. Parlare di styling è comunque più pertinente quando si tratti di un oggetto monotipo perché coinvolge di preferenza una sua immagine unitaria, caratterizzata da un sistema linguistico chiuso in sé nei suoi stili. Mentre a questa condizione si sottrae relativamente qualsiasi sistema di componibilità per la sua tendenziale neutralità estetica dovuta ai condizionamenti posti dalla aggregabilità e intercambiabilità nelle implicazioni dimensionali e di giunzioni.

Riferendo queste considerazioni al fruitore, se ne dovrebbero trarre le conseguenze ai fini di una maggiore o minore possibilità di assimilazione alla propria personalità.

Ora, appunto ai fini di una capacità nell'utente di autorappresentarsi nella situazione abitativa del proprio alloggio, la via per acquisire la piattaforma di avvertenza e sensibilità, opportuna sul piano delle scelte e della godibilità, passa attraverso un'opera di «mediazione» e comunicativa della «informazione estetica» da parte di uomini di cultura dedicatisi al problema e preparati a dialogare con le masse.

È appunto in questa direzione che, a fianco della campagna più generale in atto, diretta a favorire la partecipazione della utenza alle scelte progettuali ai vari livelli o scale, opera uno studioso tedesco, che si fa considerare un «generalista» — nel senso di «antispecialista» —, Bazon Brock, che ha condensato la sua attività di «acculturazione» del mondo dei fruitori di ogni specie di «messaggio» informativo proprio dei *mass media* nel libro *Estetica come mediazione* (11), svolgendo una sorta di apostolato (dove non rinuncia alla tecnica dell'*happening* per ottenere una presa suggestiva), la «scolarizzazione» di un uditorio generico. Perciò, oltre a questo filtraggio educativo della comunicazione di massa (cinema, radio, pubblicità, come pure la scuola-guida dei visitatori alle mostre e nei musei), un capitolo del suo libro è dedicato appunto a *L'abitare e il design sociale* (12). La tesi di Brock è che l'ambiente che ci circonda costituisce fonte di apprendimento per il fruitore opportunamente sensibilizzato, così da poter autogestire la propria formazione culturale sottraendosi a quella «eterodiretta» nei modelli culturali della istituzione scolastica.

Sempre nella prospettiva di contribuire alla soluzione del problema di questa monografia, per quanto attiene all'intervento del design, sembra evidente che attraverso una più stretta relazione, lungo una continuità teorica e progettuale fra struttura muraria o edilizia dell'alloggio e suo arredo, si creano quei presupposti rivolti a sollecitare dagli enti di edilizia popolare la fornitura di arredi fissi, soluzioni di interparete, ecc., quella parte cioè di arredamento che viene incorporata nella struttura edilizia e può essere ceduta a condizioni vantaggiose dagli enti stessi perché sottratta alla produzione e al mercato libero e fabbricata in serie per commessa diretta.

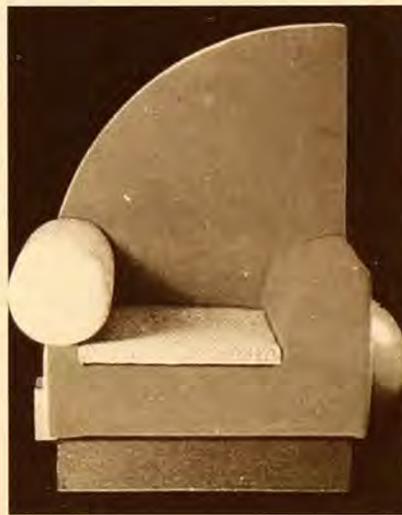
Rapportando ora questa prospettiva di una soluzione coordinata della progettazione architettonica degli spazi abitativi a quella dei componenti il repertorio delle possibili siste-



1



2



3

1. Esempio di neokitsch: La cabina di «*Rischia tutto*», XVI Triennale di Milano, 1982. 2. Esempio di oggetto banale: Studio Alchimia, *Spremi-agrumi*, mostra *Elogio del banale*, Venezia, 1980. 3. Esempio di new design: P. Shire, *Poltrona*, 1982.



4



5



6



6

4.5. A. Castiglioni, P. Manzù, Lampada «Parentesi», 1970: la lampada e gli elementi componenti. 6. Protodesign degli ingegneri: Omnibus Fiat 28/40 HP, 1907.

mazioni arredative, si prospetta la questione delle «strutture formative» della figura del designer destinato e particolarmente qualificato ad affrontarle.

Sembra allora evidente che, nel raffronto fra corsi pluriennali di «Progettazione per l'industria» nelle Facoltà di architettura e Scuole o Istituti per il disegno industriale a livello medio-superiore, i primi, per essere paralleli ai corsi di architettura degli interni (arredamento), dispongono di una base (oltre alla maggiore qualificazione di livello) più congeniale a questa tematica specifica, in vista di una preparazione integrante le due materie, sempre che vi sia volontà di dare vita a questo indirizzo di studio presso le Facoltà interessate.

È innegabile la verità di queste parole di Carlo Scarpa: ... non è tanto la serie (con i suoi condizionamenti) quanto certi metodi troppo economici che costringono il design a essere banale (13). Anche questo limite alle

possibilità di linguaggio imposto dalla destinazione di mercato della produzione, ben conosciuto dai designer, è di fatto un disincentivante rispetto ad una loro possibile, comunque ideale, aspirazione ad occuparsi del sociale; ed è anche pensabile che la contrapposizione fra i due moventi (da un lato il desiderio di intervenire in questo contesto con il massimo di risorse inventive e di efficacia di linguaggio, dall'altro le già dette limitazioni imposte dal tema) determini una conflittualità interna al design difficilmente risolvibile.

Si sa comunque come la questione dell'intervento qualificato del disegno del prodotto nell'arredo della casa per tutti non sia una carta che si gioca sul tavolo da lavoro del designer, bensì nei quadri di comando della politica industriale, e che per ciò, sempre in un regime di libero mercato e nell'assenteismo di efficaci iniziative di governo, l'intera questione resterà costantemente irrisolta.

(1) Cfr. A. Moles, *Psychologie du Kitsch. L'art du bonheur*, De Noel Gouthier, Paris 1971. Questa categoria socio-estetica per i vari attributi analizzati da Moles (la «comodità», la «percezione sinestetica», l'«accumulo»...) risulta capace di indurre nell'utente una carica immaginaria assecondante l'idea di una associazione della propria persona con l'ambiente arredato (di un identificarsi con esso), a differenza delle scarse attitudini al riguardo dimostrate dalla progettazione nel campo dell'arredo culturalmente qualificata che nell'ambito della eredità del Movimento moderno segue il metodo funzionalista, risultando come tale decisamente antikitisch.

(2) Dove il banale potrebbe influire come componente figurativa della funzione «integratrice» menzionata da B. Brock.

(3) cfr. A. Branzi, *Il nuovo design*, in *Modo*, n. 56, dicembre 1982.

(4) L'attenzione viene oggi infatti rivolta da più parti all'artigianato con il conseguente spostamento dell'indice di interesse rispetto al destino canonico dell'oggetto di design che è quello industriale.

(5) Un principio, quello di sincerità, che condiziona un rigore etico della progettazione all'intento dei temi attuali di privilegiare nell'oggetto il valore della immagine e la carica di significato del messaggio.

(6) Di cui parliamo solo trattandosi di modelli che nel tempo attraverso il fenomeno imitativo largamente diffuso possono pervenire banalizzati al mercato dell'arredamento destinato ad un più vasto pubblico di consumatori.

(7) Cfr. B. Radice, *Introduzione*, in A.A. V.V., *Memphis - The New International Style*, Electa, Milano 1981.

(8) In H. Lindinger e C. - H. Huchthausen, *Geschichte des Industrial Design*, in *Design Materialien*, a cura del IDZ di Berlino e V. Rat für Formgebung di Darmstadt, 1979.

(9) Allo scopo esaminiamo la lampada Parentesi di Castiglioni-Manzù (1970) concepita come un assemblaggio di componenti tecnici reperibili in gran parte fra il negozio di materiale elettrico e quello di ferramenta, espressione diretta della funzionalità di ingredienti di design anonimo, ben diversa nel metodo progettuale dalla lezione del funzionalismo storico. La tipologia impensabile, la reinvenzione della struttura, investono un «sistema» di montaggio che produce l'immagine, mentre a livello delle parti è nullo l'intervento sulla forma. Prendiamo ora un mobile o un oggetto dell'Alchimia o della Memphis; sua caratteristica è una sovrastruttura decorativa programmaticamente voluta, mentre manca una vera riproblematizzazione strutturale (a parte operazioni geometricamente definibili come: obliquazioni, dissimmetrizzazioni, ecc., nella struttura stessa di tipi esistenti) e la rielaborazione si concentra nel linguaggio (for-

ma, colore...) come trattamento eterogeneo delle parti di intento eclettico. Nel primo caso il gioco sapiente del ragionamento organizza un bricolage di pezzi esistenti o quasi, grazie ad una trovata di funzionamento, fonte di una singolare carica di sorpresa; nel secondo si è tentati di vedere nel designer un abile sarto che riesca a deformare il corpo del cliente (senza danni per la sua funzionalità) per fargli indossare un vestito di propria creazione.

(10) Cfr. V. Gregotti, *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*, Electa, Milano 1982.

Se è vero che la storia del design — prima che questo esistesse come nuova disciplina e professione — nasce dall'incontro del Movimento moderno (originariamente sviluppatosi lungo le arti applicate) con il «macchinismo industriale», alias la progettazione «di ingegnere», forse è mancato, in un'opera così esaustiva, un riconoscimento esplicito di alta benemerita per questi unici protagonisti del protodesign industriale da un lato, e dall'altro, risultando le carte dei due grandi filoni ora detti mischiate, in una visione a valle dell'esito del «fatto» industriale, si rischia di sovrapporre nella retrodatazione del design (più sopra connotato) matrici culturali abbastanza diverse. Di conseguenza sul piano ideologico, proprio in questa ottica, viene cancellata la relativa autonomia del progetto rispetto al mondo della produzione, dalla quale in ogni caso quello non è generato per forza produttiva spontanea. Dovrebbe in altri termini, e sempre a nostro avviso, trattarsi di due cicli diversi: la produzione del «progetto» e la produzione dell'«oggetto» che vengono a intrecciarsi nella tessitura storica.

(11) Cfr. B. Brock, *Aesthetik als Vermittlung*, Du Mont-Köln 1977.

(12) Nel capitolo precedente intitolato: *Il mondo del quotidiano come ambiente di apprendimento* l'autore individua, fra l'altro, quattro funzioni fondamentali dell'abitare, e precisamente: 1) la funzione di «astrazione» che all'abitante appare come un assieme di parti organicamente correlate (che viste dall'esterno risultano invece eterogenee) del proprio arredamento nella sistemazione preferita; 2) quella della «appropriazione» che consiste agli occhi del fruitore nella espressione del possesso attraverso le cose; 3) la funzione della «integrazione», che stabilisce per chi abita la messa in rapporto del proprio intorno di vita con la comunità vicina; un relazione dove intervengono le norme del gusto e i modelli percettivi con cui l'abitazione è arredata; 4) quella infine della «oggettivizzazione» rappresentata dall'«altare domestico» con le foto di famiglia e quanto serve a tracciare la «biografia iconica» dell'abitante.

(13) Cfr. Isa Vercelloni, *Intervista a Carlo Scarpa*, in *Corriere della sera*, 5 ottobre 1970.

ON THE JOB  
SLEEPERS  
OBJECTS

AL LAVORO  
GLI OPERAI  
INSONNI

Paolo Pellegrini  
del Tribunale Superiore

Stando nel caffè, nel 1968, si era  
già cominciato a parlare di  
"design italiano".

<p>Composizione Architettonica (I.a)</p> <p>Composizione Architettonica (2.a)</p> <p>Progettazione Architettonica</p> <p>Arredamento e Architettura degli Interni (I.a)</p> <p>Arredamento e Architettura degli Interni (2.a)</p> <p>altre due materie dell'area, ad es. Allestimento e Museografia (I) e Arte dei Giardini</p>	<p>Composizione Architettonica (I.a)</p> <p>Composizione Architettonica (2.a)</p> <p>Progettazione Architettonica</p> <p>Arredamento e Architettura degli Interni (I.a)</p> <p>Arredamento e Architettura degli Interni (2.a)</p> <p>altre due materie dell'area, ad es. Allestimento e Museografia (I) e Arte dei Giardini</p>
---	---



7. Pagina dal Catalogo della mostra Italian Revolution, tenutasi a La Jolla, 1982. 8. Esempio di styling italiano. 9. B. Munari, Blocco abitabile, XIV Triennale di Milano, 1968. 10. A. Astori, Intereparete sistema «Oikos», 1972.

**UN CONFRONTO FRA DUE PIANI DEGLI STUDI**

La recente riforma dell'ordinamento delle materie per la laurea in Architettura nell'Università italiana, e in particolare l'avvio sperimentale presso la Facoltà di architettura di Milano di un indirizzo di laurea in Disegno Industriale e Arredamento, offrono l'occasione di un sintetico confronto con l'ordinamento degli studi a livello universitario nel campo del disegno industriale in altri Paesi.

Si è assunto come termine di riferimento la semplice titolazione delle materie nella Scuola Superiore di Disegno Industriale di Offenbach sul Meno, che è stata istituita da pochi anni e concepita in un momento (fine degli anni Sessanta) in cui l'orientamento prevalentemente tecnico dell'insegnamento dell'Architettura e dell'Industrial Design era divenuto oggetto di critica generale, tanto da suggerire una rimeditazione e ricollocazione dell'insegnamento del design nell'ambito prevalentemente estetico-formale di una Scuola Superiore Artistica.

La stessa titolazione della Scuola di Offenbach, nel termine Gestaltung (configurazione) assunto per designare la progettazione del prodotto industriale, esprime un approccio progettuale che è tipico del campo plastico-formale. Esso si distingue da quello proprio delle Scuole di architettura, in cui l'attività di progettazione è convenzionalmente designata da altri termini (Entwurf o Planung).

Nelle Facoltà di architettura italiane, finalizzate alla laurea in Architettura con specificazioni formative-professionali date dagli indirizzi, il Disegno Industriale viene collocato come disciplina interna all'area tecnologica, sulla base della sostanza prevalentemente tecnologica che attualmente lo informa.

Nel titolo dell'indirizzo sperimentale milanese, esso è affiancato all'Arredamento e Architettura degli Interni, che si pone come disciplina « di cerniera » fra progettazione edilizia e progettazione dell'oggetto. Ulteriori diversità risultano dal complesso delle materie e delle aree disciplinari, che in Italia si pongono prevalentemente come ambiti tematici e professionali, mentre sembrano concorrere strumentalmente all'attività di progettazione secondo un'impostazione metodologica più unitaria nel caso tedesco.

**Ordinamento secondo aree disciplinari delle materie di insegnamento (1)**

Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (3)  
Laurea in Architettura, indirizzo  
Disegno Industriale e Arredamento  
durata: 5 anni

Hochschule für Gestaltung di  
Offenbach am Main (2)  
Diploma in Disegno Industriale  
durata: 4 anni

- AREA PROGETTUALE ARCHITETTONICA**
- Composizione Architettonica (I.a)
  - Composizione Architettonica (2.a)
  - Progettazione Architettonica
  - Arredamento e Architettura degli Interni (I.a)
  - Arredamento e Architettura degli Interni (2.a)
  - altre due materie dell'area, ad es. Allestimento e Museografia (I) e Arte dei Giardini

- (AREA PROGETTUALE)**
- Teoria del design (I b)
  - Metodologia del design (fond. I b)
  - Ideazione ed elaborazione del progetto (I b)
  - Ideazione ed elaborazione del progetto (II b)
  - Funzione indicativa (I b)
  - Funzione indicativa (II b)
  - Funzione simbolica (I b)
  - Funzione simbolica (II b)
  - Uso del colore (I b)

- AREA DELLA PROGETTAZIONE TERRITORIALE E URBANISTICA**
- Urbanistica (I.a)
  - Urbanistica (2.a)

- (AREA STORICO-CRITICA)**
- Estetica (I b)
  - Estetica formale (fond. I b)
  - Estetica formale (appr. II b)
  - Storia del design (fond. I b)

- AREA STORICO-CRITICA E DEL RESTAURO**
- Storia dell'Architettura (I.a)
  - Restauro Architettonico
  - altre due materie dell'area, ad es. Storia dell'Arte (I) e Estetica (I)

- (AREA TECNOLOGICA)**
- Pianificazione del prodotto (II b)
  - Tecnica della produzione (fond. I b)
  - Ergonomia (fond. I b)
  - Ecologia (II b)

- AREA TECNOLOGICA**
- Tecnologia dell'Architettura (I.a)
  - Tecnologia dell'Architettura (2.a)
  - Disegno Industriale (I.a)
  - un'altra materia dell'area, ad es. Disegno Industriale (2.a) (I)

- AREA IMPIANTISTICA**
- Fisica Tecnica e Impianti
  - un'altra materia dell'area, ad es. Illuminotecnica, Acustica e Climatizzazione dell'Edilizia (I)

- AREA FISICO-MATEMATICA**
- Istituzioni di Matematica

- (AREA DELLA COSTRUZIONE)**
- Scienza dei materiali (fond. I b)
  - Tecnica della produzione (fond. I b)
  - Costruzione meccanica (II b)

- AREA DELLA SCIENZA E TECNICA DELLE COSTRUZIONI**
- Statica
  - Scienza delle Costruzioni
  - un'altra materia dell'area, ad es. Tecnica delle Costruzioni

- AREA SOCIO-ECONOMICA**
- Estimo ed Esercizio Professionale
  - un'altra materia dell'area, ad es. Psicologia Ambientale (I)

- (AREA PSICOLOGICA E SOCIOLOGICA)**
- Psicologia (fond. I b)
  - Sociologia (fond. I b)
  - Dinamica dei gruppi (I b)

- AREA DELLA RAPPRESENTAZIONE**
- Disegno e Rilievo
  - un'altra materia dell'area, ad es. Strumenti e Tecniche di Comunicazione Visiva (I)

- (AREA DELLA RAPPRESENTAZIONE)**
- Tecniche del disegno (fond. I b)
  - Fotografia dell'oggetto (fond. I b)
  - Tecniche della rappresentazione (2 b)
  - Costruzione del modello (I b)
  - Layout, tipografia, riproduzione (2 b)
  - Disegno tecnico (2 b)

**Legenda**  
I.a = prima annualità  
2.a = seconda annualità  
I b = primo biennio (inferiore)  
II b = secondo biennio (superiore)  
fond. = fondamenti  
appr. = approfondimento

(1) Gli insegnamenti della Hochschule für Gestaltung di Offenbach am Main sono stati raggruppati a giudizio dei curatori questo numero di *Hinterland*.  
(2) Dal Quaderno Hochschule für Gestaltung - Offenbach am Main. Fachbereich Produktgestaltung (Specializzazione: Disegno Industriale), Offenbach am Main, 1982.  
(3) Nel piano di studi della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano vanno aggiunte altre tre materie a scelta dello studente. Alcuni insegnamenti, fino a un massimo di 9, possono essere sostituiti da altri attivati presso altre Facoltà. Le materie in Statuto ma attualmente non attivate sono indicate con (I).

L'inclusione di iconografia del mondo contadino in una ricerca dedicata all'abitazione e al *design* non vuole essere evocazione nostalgica di un'età felice (o meglio: fantasmatica come felice, essendo l'età dell'infanzia dell'umanità e di molti della generazione oggi adulta), e neppure ricordo critico di ciò da cui, in imponenti masse, si è fuggiti per scappare a una costrittiva condizione materiale e sociale. Vuole essere un richiamo di forme e di problemi che hanno immediata connessione con l'attualità sia degli studi di *design* sia, più in generale, del vivere quotidiano.

Gli interni abitati del mondo contadino, in via di rapida scomparsa e alterazione, sono poco documentati. Tanto più importanti e sorprendenti sono quindi le fotografie di interni attuali o quelle di anni non lontani, fissate sistematicamente dalla ricerca antropologica. La memoria di questa cultura abitativa è oggi soprattutto affidata ai nuovi *musée della civiltà contadina*, che tendono a superare le vecchie raccolte di folklore per immettere la storia materializzata dell'insediamento umano sul territorio, con i suoi contenuti liberatori o regressivi, in vivo della contesa sociale attuale sullo spazio. È affidata infine alla ricostruzione poetica, entro cui è significativo il mutamento di ottica con cui il mondo contadino è stato rappresentato nel cinema dal Dopoguerra ad oggi, dall'attualità sociale e politica dei pescatori scelti a interpretare se stessi da Luchino Visconti, al distacco meditativo su un diverso presente dei *Tre fratelli* di Francesco Rosi, passando attraverso l'evocazione lirica di Federico Fellini o di Ermanno Olmi.

L'abitazione contadina realizza generalmente una stretta coerenza e continuità fra interno e esterno, fra abitazione e lavoro, fino alla immediata contiguità fisica o integrazione spaziale e funzionale fra i due momenti, per cui l'alloggio sembra essere più prolungamento e ricettacolo della stalla e del campo, e degli strumenti di lavoro, che loro matrice. In esso la ricchezza (e la bellezza) è riassunta da una donna incinta. I figli costano poco, lavorano presto e sono l'unica garanzia per la vecchiaia, e la stessa donna è una persona «totale», che lavora e non dipende economicamente dall'uomo: condizioni antropologiche, queste, profondamente difformi da quelle della famiglia nucleare urbana, così come si è caratterizzata nell'Ultimo secolo prima dell'attuale crisi. D'altro lato, l'abitazione contadina presenta forme ed oggetti frutto di una lunghissima e lenta storia di determinazioni funzionali, costruttive ed estetiche, fuse organicamente in assetti formali nettamente individuati e durevoli, altrettanto diversi dalle accelerate dinamiche formali, tecnologiche, funzionali degli odierni prodotti di consumo. Gli oggetti prevalenti che affiorano in questo universo della fatica e del lavoro hanno una tipica estetica: quella funzionalista della *forma dell'utile*. Essa è stata riferimento ideale o polemico ricorrente del moderno *design*, ed è oggi ancora una volta profondamente criticata dalle ricerche figurative che riaffermano l'autonomia o la contrapposizione fra momento espressivo e momento utilitaristico. Nella civiltà contadina il momento este-

tico sembrerebbe a prima vista avere uno spazio di vita specifico: al di là dei sobri decori e dei segni esorcistici o religiosi sovrapposti a certi oggetti d'uso, finalità espressive e forme simboliche autonome si ritrovano come concentrate in intere categorie oggettuali (vestiti, stoviglie, decori «della festa»), distinte da quelle dell'uso quotidiano. È come se il piacere estetico fosse concentrato nel privilegio momentaneo del consumo, in contrappunto dialettico ai giorni del risparmio e della fatica. Si è molto lontani dai prodotti del *design* moderno, che tende a rendere «festivi» tutti quanti gli oggetti con una generalizzata qualificazione estetica e segnica. Ma anche gli oggetti della quotidianità contadina, ad una più profonda lettura, dimostrano di non aver solo l'estetica dell'utile. Hanno al contrario una pregnanza estetica, per cui gli stessi strumenti di lavoro si caricano di significati emotivi e simbolici strettamente connessi alla forma: si pensi all'ampiezza ineluttabile e alla aggressività della affilata lama concava nella grande falce come simbolo della morte. È una pregnanza estetica che può ancora far inorridire o esaltare nelle «funzionali» forbici moderne del chirurgo o nel blocco meccanico di un motore privo di carrozzeria, e che sollecita una revisione del troppo rapido accantonamento delle forme semplici e «primarie» trovate e fissate dalla storia materiale passata.

La civiltà materiale di età anche lontane nel tempo e nello spazio è infatti molto di più di un repertorio folkloristico di decori o di stili da saccheggiare; è come un territorio aperto a una avventura emotiva e intellettuale in cui le forme più essenziali e le loro imprevedibili combinazioni possono diventare fattori di suggestione profonda per la moderna ricerca progettuale.

Quella civiltà contadina chiusa e rassegnata, prodotto della involuzione difensiva della civiltà tardoromana e bizantina (e dei suoi riti) in nuclei isolati e dispersi nel territorio, radicalmente criticata dall'ideologia del capitalismo (e dallo stesso Marx) come riproducendosi nell'orizzonte dato cioè incapace di innovazione autonoma e di apertura sociale, fattori questi di sviluppo tutti passati alla città e alla sua capacità di dominio del suo intorno produttivo, è oggi ridivenuta elemento di suggestione per alcune fasce generazionali più giovani nel momento in cui è entrata in crisi la società dell'ottimismo tecnologico, dell'autoritarismo centralistico e del consumo.

L'atteggiamento depredatorio nei confronti della natura, privo dei suoi antichi atti di «riparazione» (sul piano psicologico e materiale) nella semina e negli altri atti di sostegno alla ricostituzione del suo potenziale produttivo (le risorse «rinnovabili»), vede ormai l'opposizione di un fronte consolidato (movimenti ecologici, architettura alternativa) che, pur procedendo a tentoni alla ricerca progressiva delle forme di un nuovo abitare e senza averlo forse ancora trovato, certo modifica profondamente i referenti sociali, gli orizzonti culturali e le stesse metodologie del *design*.



1. Ricostruzione dell'ambiente cucina, Museo della civiltà contadina di S. Marino di Bentivoglio (Bologna).  
2.4. Paglione (letto rustico campagnolo) e biancheria ru-



5



6



7



8



9



10

stica femminile, sec. XVIII, Mostra del lino e della civiltà contadina, Crema, 1978. 3. Gardrobbo (mobiletto personale del corredo della sposa), sec. XVIII, Museo

Storico Valdese di Torre Pellice (foto M. Bonnet). Fotogrammi da: 5. L. Visconti, La terra trema, 1948; 6. B. Bertolucci, Novecento (atto primo), 1973; 7.8. E. Ol-

mi, L'albero degli zoccoli, 1978; 9. P. e V. Taviani, Padre padrone, 1977; 10. F. Rosi, Tre fratelli, 1981.

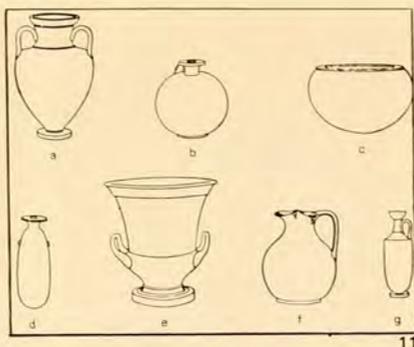
Rudolf Arnheim, 1977

Gli edifici, scrive Etienne-Louis Boullée in apertura del suo saggio sull'architettura, dovrebbero essere in certo modo dei poemi: «Le immagini che essi offrono ai nostri sensi devono far sorgere in noi sentimenti analoghi ai loro contenuti». L'accento va posto sulla parola *analoghi*. Ma come intendere il genere di analogia in questione, e in che modo ottenerla? Per una dimostrazione che sia in certa misura sistematica, farò ricorso a un oggetto funzionale che è più semplice, e perciò più facilmente descrivibile, di quasi tutti gli edifici, vale a dire i vasi di ceramica.

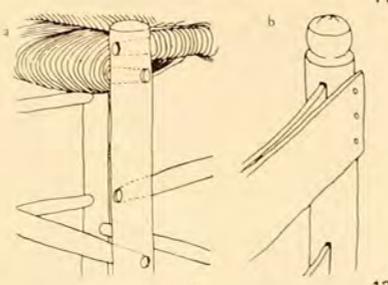
La fig. 11 riproduce i contorni di alcuni tipi di vasi greci, destinati a contenere vino, acqua od olio, e in qualche caso fiori. Per semplificare le cose, presumo che tutti assolvano nel modo migliore la loro funzione fisica, e che la gran varietà di forme, di cui offro solo un piccolo campionario, non è semplicemente spiegabile con i diversi usi che dei vasi si intendeva fare. Tutti svolgono le tre funzioni fondamentali del ricevere, del contenere e del versare, e tutti hanno manici.

Comunemente, l'analisi «estetica» della configurazione di simili oggetti ha ben poco a che fare con la loro funzione o con la loro espressione. Studiando le configurazioni «in sé» — le loro proporzioni, le curve, ecc. — è possibile pervenire a certi criteri formali, conformi al nostro senso intuitivo degli oggetti piacevolmente proporzionati e conformati. Due osservazioni vanno fatte a proposito di questo modo di procedere. Anzitutto, la scoperta della regolarità geometrica in un oggetto non spiega le qualità positive sperimentate nelle concomitanti relazioni percettive. (...) [Inoltre] non c'è modo di valutare l'armonia di relazioni piacevoli tra forme «in sé», se queste devono incarnare un tema funzionale, come quello del ricevere, contenere e versare. La particolare dinamica di ciascuna configurazione e di ciascuna relazione tra configurazioni è comunque influenzata da quella funzione. L'apparenza percettiva varia di conseguenza. Il collo di un'anfora può sembrare elegantemente affusolato se visto come canale attraverso il quale versare il vino (fig. 11a); ma la stessa dimensione relativa potrà sembrare comicamente tarchiata se vista come appartenente a un collo umano. Ciò non avviene semplicemente perché gli uomini hanno in genere un collo più sottile. Alla funzione di sostegno di una testa si addicono standard di dimensione relativa differenti da quelli attribuibili alla funzione di condotto immettente in un'apertura. (...) Le sottili regolarità geometriche possono contribuire alla piacevolezza dell'effetto, ma non sembrerebbero corrette se le configurazioni cui esse si applicano non servissero ai fini della costruzione.

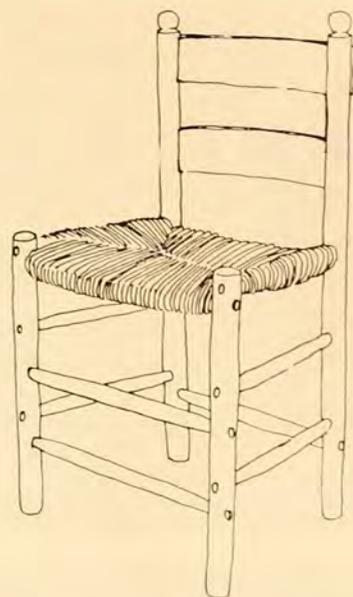
Ma quali sono questi fini? Certo, non semplicemente quelli dell'utilità pratica. Torniamo ai vasi greci. Se osserviamo che i loro contorni incarnano le funzioni del ricevere, contenere e versare, che cosa intendiamo per incarnazione? Non semplicemente il fatto che la configurazione del recipiente è fisicamente adatta a soddisfare tali richieste — che sarebbe una condizione necessaria, ma non sufficiente. Piuttosto, intendiamo indicare, per esempio, che la rotondità in quanto qualità dinamica, esprime contenimento. La convessità del profilo raccoglie il contenuto del recipiente intorno al centro. Tale funzione trova una più completa espressione nello sferico *aryballos*, una bottiglia per olio destinata a contenere una buona quantità di liquido e a dispensarne poco per volta (fig. 11b). Qui la dinamica del contenimento concentrico è così predominante che il piccolo collo sembrerebbe quasi un'insolita interruzione. Negli altri esempi riportati nella fig. 11 il tema della concentricità si fonde con quelli del ricevere e del distribuire. Questi vengono espressi visivamente dalla dinamica lungo un asse verticale. Nel *lebetes* (fig. 11c) questa direzione ascendente è indicata soltanto dalla sagoma mozzata del bordo. Con una sottigliezza tipica di questa configurazione particolare, la curvatura ha inizio dal fon-



11



12



13



14

11. Tipi di vasi greci per vino, acqua, olio, fiori (da R. Arnheim, La dinamica della forma architettonica, 1977).  
12.13. Sedia in legno e paglia, Lazio, 1960 c.: sedia e particolari costruttivi (disegno di A. Regazzoni Caniggia).

14. Funzionalismo, semplificazione formale e costruttiva: Esempio di arredo di una comunità di Shakers, USA, prima metà del sec. XIX. 15.16. Cucina con focolare centrale e piani di lavoro continui e piattataia, Friuli, 1978.



Foto G. Berengo Gardin

15



Foto G. Berengo Gardin

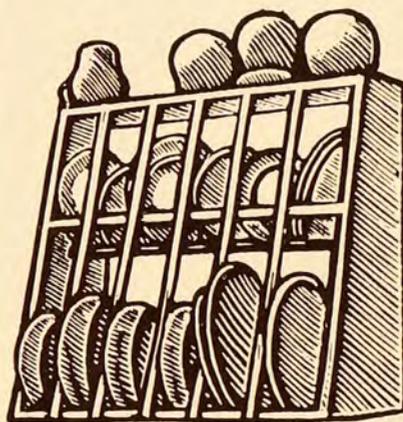
16



Incisa (Toscana), a sinistra tipico focolare rurale toscano, foharole: grande cappa, cammino, con attaccati dei

treppiedi. Alla catena, catenaccio, paiolo di rame con coperchio, carderotto e coperchio; altri utensili da cucina,

17



alari, arali; ventola di paglia, svèntolo; a destra, fornello; a sinistra in alto: scolapiatti, piattataia; sotto: acquatio.

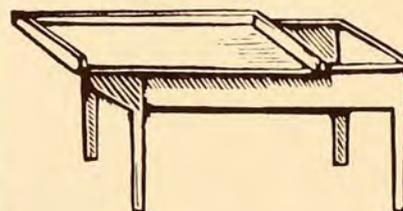
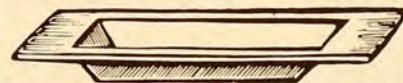
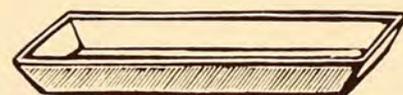
18



19

La ricerca antropologica di Paul Scheuermeier, 1919-1935: 17.18. Ambiente cucina e disegno della piattataia, Incisa (Toscana); 19. Recipienti con beccuccio a Dientis (Grigioni); a destra brocca a doghe e cerchioni di

ferro per portare il vino nei campi, e burcet, tazza di legno per il latte; al centro, garmera, mastello per la crema, e misura per il latte con tacche sul fondo; a sinistra, brocca da ruocc, boccale in terracotta per portare il caf-



20

felatte nei campi, e galaide di legno per abbeverare i vitelli; 20. Conca da impasto piana e con sporgenze laterali per foggare il pane, madia a tavolo con piano scorrevole.

do con un raggio un po' più largo, ma si accenna verso la sommità, come se si rendesse improvvisamente conto del vicino impedimento alla sua chiusura, fin quasi a concludersi prima che l'apertura possa interferire.

L'*alabastron*, un recipiente per profumi, modifica il contenimento distribuendolo fino in fondo attraverso la sua sagoma allungata (fig. 11d). Nel cratere a calice, usato per miscelare il vino, il contorno subordina interamente la grande parte superiore del contenitore alla funzione del ricevere e del versare, con un «crescendo» verso l'apertura come tema principale e con l'adozione della convessità con la concavità (fig. 11e). Qui l'azione interrotta dal bordo non è quella del chiudere, ma di un'ulteriore espansione.

È da notare che quanto stiamo prendendo in esame in queste analisi non sono altro che le caratteristiche puramente visive delle funzioni in quanto temi visivi. Gli aspetti fisici del ricevere, del contenere e del distribuire sono solo elementi di informazione pratica, che forniscono «materia d'argomento» alla dinamica visiva dell'immagine.

La particolare natura del mio approccio sarà forse resa più chiara da un riferimento ai cosiddetti esperimenti di conservazione messi a punto da Jean Piaget, nei quali si presentano a un bambino due bicchieri identici, riempiti entrambi con la medesima quantità di liquido. Poi il contenuto di uno dei due recipienti viene travasato in un terzo, più alto e sottile. Un bambino molto piccolo affermerà che il recipiente più alto contiene più acqua, quantunque abbia assistito al travaso del liquido. Un bambino un po' più grande si accorgerà invece che la quantità è rimasta la stessa. Gli psicologi tendono a presumere che il corretto giudizio di eguaglianza e ineguaglianza riguarda solo la quantità fisica. In tal modo, non riescono a rendersi conto che l'ineguaglianza percettiva delle stesse quantità in due contenitori di forma diversa rappresenta un fenomeno in sé legittimo. L'osservatore ingenuo dichiara che c'è più liquido nel contenitore più alto non semplicemente perché l'apparenza lo inganna — il che può davvero accadere —, ma perché l'apparenza percettiva è la realtà primaria e perciò, del tutto naturalmente, la prima cosa da dire. Il suo giudizio sarebbe confermato da qualsiasi artista visivo, per il quale i fatti percettivi conservano il loro primato; e il bambino più grandicello, non più «ingannato dall'apparenza», potrebbe essere sulla via di acquisire efficienza pratica pagandola con una mutilazione dei suoi sensi. L'evidenza percettiva primaria è quanto dovremo considerare nella presente disamina.

Ho parlato delle tre funzioni principali rappresentate visivamente attraverso le forme dei vasi. Aggiungerò qui che i tipi di vasi differiscono nel modo di rappresentarle. Per lo più essi offrono una chiara distinzione visiva fra il corpo, rappresentativo del contenere, e il collo, che esprime il ricevere e il versare. Tale distinzione può essere tracciata con una aggraziata e graduale svolta della curva, che passa dalla convessità alla concavità, visibile ad esempio nell'*omichoe*, una giara per vino (fig. 11f). Oppure troverà espressione nell'improvvisa presenza di un orlo che interrompe il corpo del contenitore, curva all'interno dando vita al collo e poi, altrettanto repentinamente, si spiega ancora all'infuori per formare l'imboccatura. Queste sinuosità ogivali danno al *lekythos*, uno snello vaso per unguenti, il suo aspetto di nervosa intelligenza (fig. 11g). Ma un vaso può anche essere privo di una simile differenziazione di funzioni. Esso può apparire come una creatura primitiva, che non ha ancora raggiunto quel più raffinato livello di organizzazione. Oppure può manifestare la sofisticata eleganza di una soluzione che va oltre la semplicistica formula di una configurazione separata per ciascuna particolare funzione, riuscendo invece a combinare svariate funzioni in un comune e complesso disegno.

Giungere a tanto, però, richiede un'arte speciale. Occorre che queste svariate funzioni siano tenute

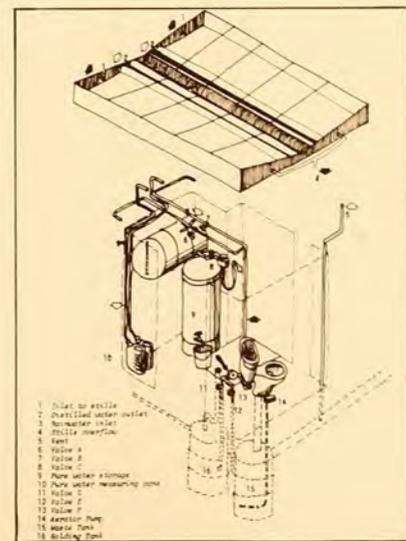
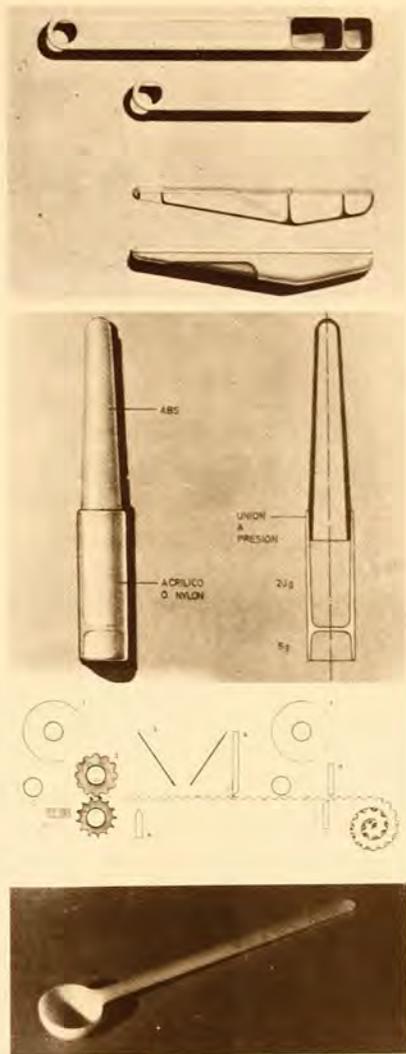
visivamente presenti, a dispetto della loro fusione. (...)

Impossibile descrivere le qualità dinamiche di una forma senza contemporaneamente evocarne il simbolismo spontaneo. Funzioni come quelle del ricevere, contenere e distribuire non sono affatto limitate ai vasi o, più in generale, ad attività fisiche, ma sono immediatamente collegabili anche ad aspetti fondamentali del comportamento sociale umano, a qualità come la generosità e lo sfruttamento, l'attitudine ad acquisire, l'avarizia, l'economia ecc. Personalmente sono dell'avviso che questi richiami accompagnino la percezione non solo nei rari momenti di contemplazione estetica, ma ogni qualvolta guardiamo un oggetto e lo maneggiamo chiamando un po' in causa la nostra sensibilità naturale. Per lo più si tratta di simboli aperti, come più sopra li ho definiti, in quanto non rinviano ad applicazioni specifiche, ma si riferiscono all'ampio arco di possibili esempi per i quali si pongono le generiche proprietà percettive. Nello stesso tempo, questi simboli aperti differiscono da quelli convenzionali per la loro impellente necessità. Come ha osservato Lipps, non c'è in essi nulla di esoterico, nulla di arbitrario. «In particolare è il simbolismo formale di certe forme speciali a diventare semplicissima materia, tanto semplice che alla fine si direbbe una mera tautologia. Di fatto, cosa c'è di più ridondante dell'osservazione che ciò che è diritto si drizza, che una forma curva si piega, o che una forma in espansione si dilata?» E però necessario, prosegue Lipps, ammettere queste qualità con la massima serietà, e rendersi conto di ciò che implicano e che necessariamente ne conseguono.

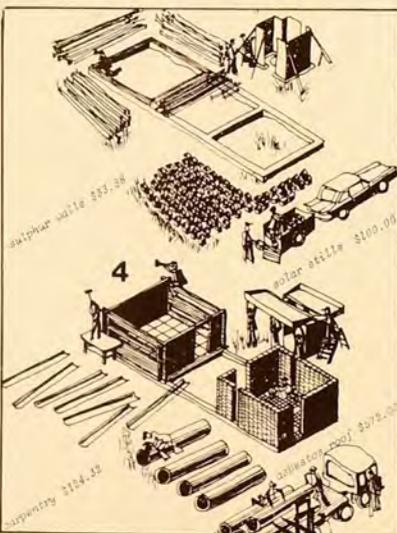
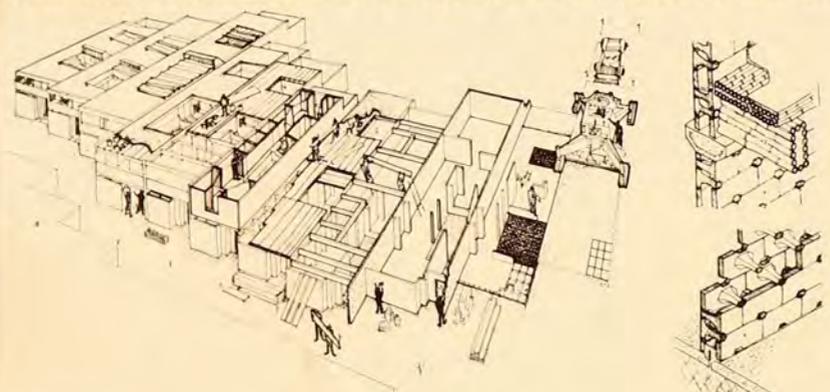
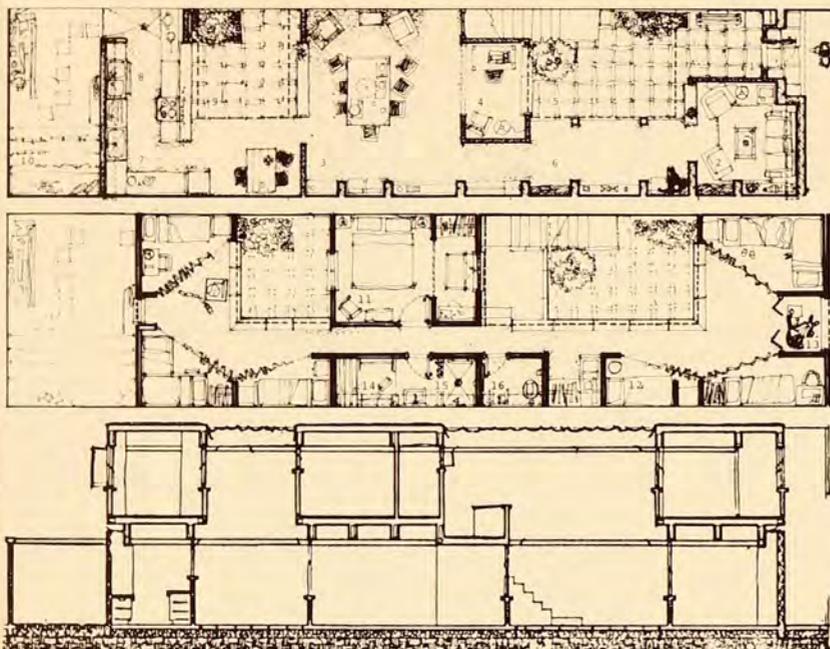
C'è poi un'altra caratteristica del simbolismo spontaneo delle forme percettive che va qui segnalata. Il linguaggio verbale ci ha abituati a pensare alle proprietà degli oggetti come ad altrettanti accessori, ossia come cose annesse a cose. Tuttavia, appena consideriamo queste proprietà da un punto di vista dinamico, ci accorgiamo che esse appartengono non a cose, ma ad attività, e sono perciò avverbiali, anziché aggettivali. (...)

Gli esempi, relativamente semplici, dei vasi di ceramica sono serviti a illustrare la relazione tra forma e funzione. Il fatto è che la forma non rappresenta semplicemente la facilitazione fisica della funzione. Piuttosto essa *traduce* le funzioni di un oggetto nel linguaggio dell'espressione percettiva. La capacità visibile di contenere e di versare in un certo caratteristico modo non è semplicemente quel che osserviamo quando ci rendiamo conto che ciò ha luogo fisicamente. Si tratta di un'*analogia visiva* — per dirla con Boullée — rispetto alle funzioni pratiche dell'oggetto.

(R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, 1977, ed. it. Feltrinelli, Milano 1981, pagg. 284-291)



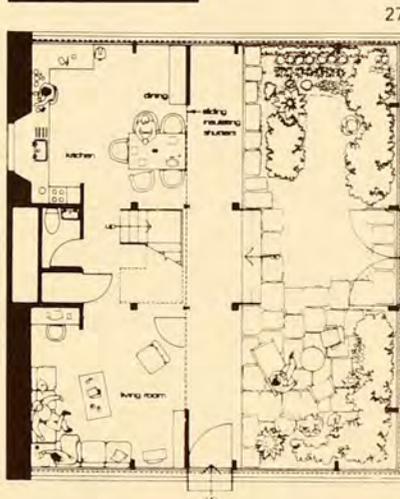
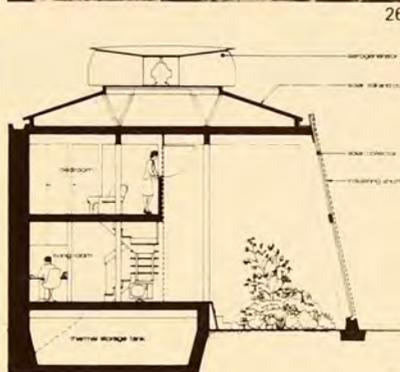
21. G. Bonsiepe, Misurino per il latte in polvere per il programma Nazionale per il Latte, Cile, 1973: sviluppo di alternative e prodotto della serie iniziale (senza colorazione della plastica). 22. C. Alexander, Progetto di in-



24  
sediamento abitativo a basso costo per il Concorso PRE-VI, Lima, 1969: piante, sezione, assonometria e dettagli del sistema costruttivo. 23.24.25. A. Ortega e Gruppo di studio Minimum Cost Housing (McGill University di



25  
Montreal), Progetto «Ecol Operation», 1972: unità di riciclo dell'acqua, componenti della costruzione, sistema di montaggio. 26.27.28.29. A. Pike e Technical Research Division (Department of Architecture, Universi-



26  
27  
28  
29  
tà di Cambridge), Progetto per unità residenziale autonoma, 1972: modello, sezione, pianta del piano terra, particolare del fornello a risparmio di energia.

# Esordi di un abitare urbano operaio

A pochi anni di distanza dai primi studi europei per l'arredo di un alloggio operaio (G. Serrurier-Bovy in Belgio, G. Jarav in Austria) i riferimenti ideali e i modelli estetici della prima *Art Nouveau* trovano in Italia occasione di manifestarsi nel *Concorso per l'ammobiliamento di una casa operaia* indetto nel 1905 dalla Società Umanitaria.

Già a Torino, nell'Esposizione internazionale del 1902, con i prodotti di Ernesto Basile per la ditta Ducrot e quelli della Famiglia Artistica milanese, erano apparsi arredi per abitazioni di ceti medi (a lato dei più raffinati ambienti allestiti per l'alta borghesia dai maestri del *Liberty*, da Mackintosh a Horta a Quarti). In essi i limiti di costo e la destinazione ad alloggi in affitto avevano suggerito la netta semplificazione dell'apparato decorativo (in Basile ridotta al puro impianto strutturale in legno naturale) e la relativa indipendenza dal trattamento decorativo dell'involucro murario, secondo una maggiore individualizzazione del singolo elemento che sarà propria della produzione industriale dell'arredo (allora nascente).

Contro gli «addoppi» eclettici degli interni borghesi del secondo Ottocento, col loro addensamento di oggetti dagli stili disparati in un'atmosfera riscaldata dai colori intensi e dagli ampi drappaggi, che nascondono le novità costruttive (i molleggi di poltrone e divani, i meccanismi di montaggio di oggetti aulici, come le sedie Savonarola, resi pieghevoli), il primo «stile moderno» dell'arredamento e dell'architettura europea attualizza le anticipazioni socialiste di Morris nel clima più liberale e ottimistico di fine Secolo, definendo i presupposti teorici e sociali della sua estetica:

— da un lato, la stretta coerenza formale degli interni, visti come *opera d'arte d' assieme* (dal trattamento delle superfici murarie al più minuto dettaglio costruttivo e decorativo del mobile) che piega all'idea formale vitalistica, ispirata alla natura e gareggiante con essa, ogni differente materiale impiegato (legno, marmo, ceramica, bronzo e altre più povere leghe metalliche) e ridà valore allo spazio vuoto (ma, negli alloggi da pigione su ballatoio, le grandi stanze sottendono la redditività del sovraffollamento); — d'altro lato, l'accesso di più ampi strati sociali a oggetti e valori (*comfort* e bellezza) fino ad allora riservati alle *élite* ed ora proposti non solo come fattori di omologazione sociale e di educazione dei ceti emergenti, ma anche come risultato di un compromesso sociale stabilitosi tra riformismo giolittiano e proletariato industriale urbano. Ma ciò che, sia pur per pochi anni, le amministrazioni locali di sinistra dei più importanti centri industriali riescono a realizzare all'inizio del Secolo in campo edilizio (servizi sociali e alloggi) non ha corrispondenza nel settore più «privato» dell'arredamento. A Milano se ne interessa l'Umanitaria, a partire dalle indagini sul settore produttivo del mobile per arrivare fino alle specifiche attività formative della Scuola serale di disegno elementare per operai (basata sull'osservazione scientifica e diretta di elementi naturali, anziché su calchi in gesso o riduzioni) e delle Scuole-laboratorio d'arte applicata all'industria, in particolare con le sezioni per la lavorazione del legno, dei me-

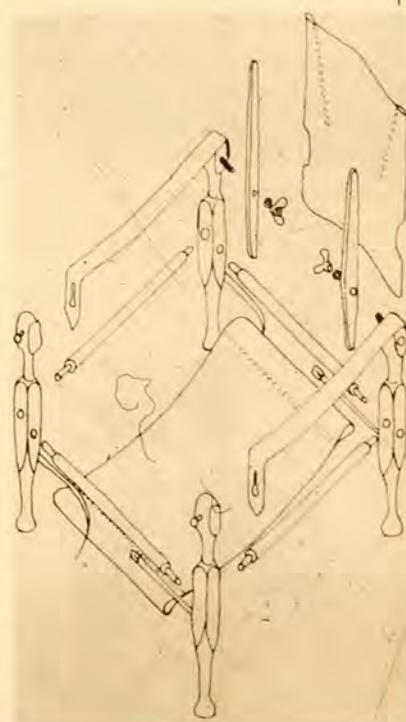
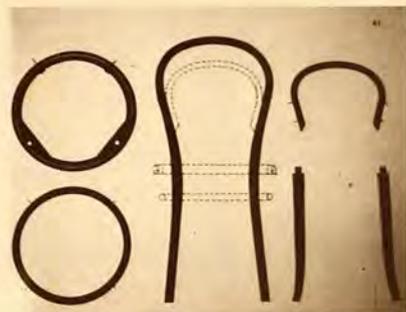
talli preziosi, del ferro (diretta da Mazzucotelli). Essa realizza direttamente dal 1903 al 1909, tramite le agevolazioni della legge istituita degli IACP, due importanti interventi residenziali (Solari e Lombardia), che si pongono come modelli insediativi di ceti proletari nettamente originali rispetto sia all'edilizia speculativa corrente nelle aree a più alta densità sia ai modelli periferici di *città-giardino* a bassa densità: compattamento e attrezzatura ricreativa e sportiva delle corti interne ai fabbricati di tre, quattro piani, abolizione dei sistemi a ballatoio, sviluppo omogeneo delle sobrie decorazioni di facciata verso le corti interne, relativa flessibilità dei tagli di alloggio (tutti attrezzati con cucinino e latrina interna), e soprattutto ricca dotazione di servizi sociali «di aggregato» (asilo nido con allattamento artificiale, bagni e docce, cucine economiche, biblioteca popolare, sala conferenze, palestra, ricreatorio per ragazzi, terrazzi stenditoio, ecc.). È per contribuire al formarsi di un'arte industriale che soddisfi anche le modeste aspirazioni e i bisogni delle classi operaie e cooperi alla loro elevazione intellettuale (1) oltreché per fornire progetti di esecuzione alle proprie Scuole-laboratorio d'arte applicata all'industria del mobile e arredare dimostrativamente uno degli alloggi di due stanze (una per cucina e ritratto e una per camera da letto per coppia con figlio) in costruzione al Quartiere Solari su progetto di Broglio, che l'Umanitaria bandisce il Concorso sull'arredo, richiedendo mobili rispondenti ai requisiti di stabilità, durabilità, praticità d'uso, costo complessivo contenuto (700 lire), un arredo che (secondo la Commissione giudicatrice, composta da Moretti, Beltrami, Quarti, Monti, cioè da alcuni fra i massimi esponenti del *Liberty* italiano) doveva potersi riprodurre in molteplici esemplari senza generare noia, elegante, solido, comodo, economico (2).

Le immagini dell'alloggio allestito con i mobili prodotti sulla base di tale Concorso nel padiglione dell'Umanitaria all'Esposizione di Milano del 1906 non devono trarre in inganno: il Concorso non ebbe vincitori, ritenendo la Commissione giudicatrice del tutto inadeguati i progetti presentati sia in primo che in secondo grado, per l'eccesso di *reminiscenze esotiche, esuberanze di finezze* (sono invece apprezzate le economiche decorazioni di pirografia del progetto Rigorini), inadeguatezze funzionali, costo eccedente quello richiesto o dichiarato.

Nonostante la diffusione del *Liberty* in Italia in un vasto campo di prodotti a destinazione sociale (dai servizi e infrastrutture pubbliche alla grafica di ispirazione socialista), quest'esito concorsuale sull'arredo domestico per i ceti popolari diventa così sintomatico della contraddizione originaria, implicita nell'«arte nuova», fra presupposti teorici e sociali, modi produttivi e realtà dell'utenza, e la sua rapida inadeguatezza e involuzione rispetto alle tendenze più funzionali e geometrizzanti che ormai in Europa segnalavano il passaggio teorico verso il Razionalismo e la standardizzazione. G.O.

(1) In Bando del Concorso per l'ammobiliamento di una casa operaia, in *l'Umanitaria*, n. 5, maggio 1905.

(2) In Relazione della Commissione Giudicatrice, in *l'Umanitaria*, n. 8, agosto 1905 e n. 12, dicembre 1905.



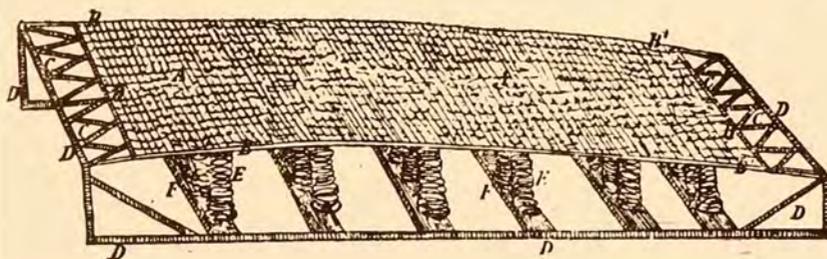
1. Sedia «Thonet n. 14» in legno di faggio curvato, in produzione dal 1859: la sedia, elementi costitutivi smontati e particolare dell'incastro sedile-gambe anteriori. 2. Soggiolina pieghevole «Safari» (in dotazione agli uffici).



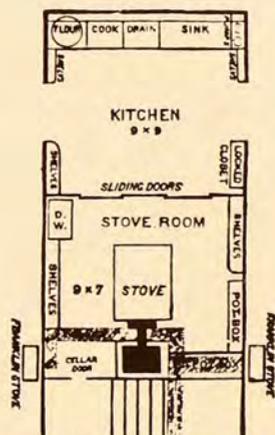
3



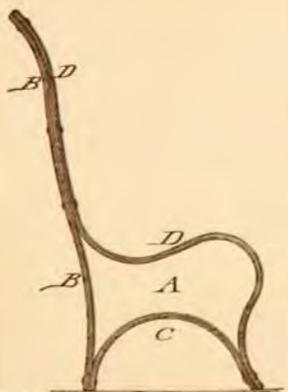
4



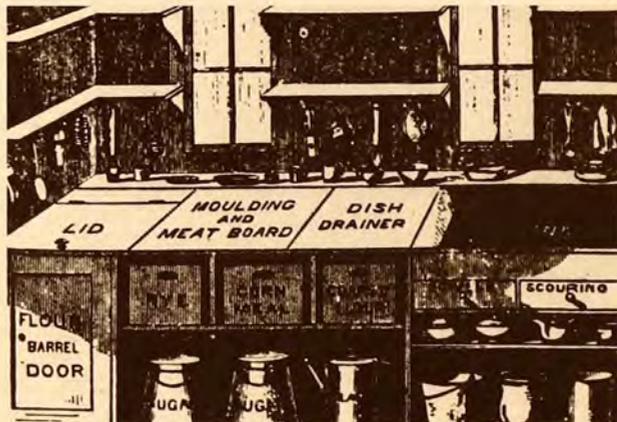
5



7



6

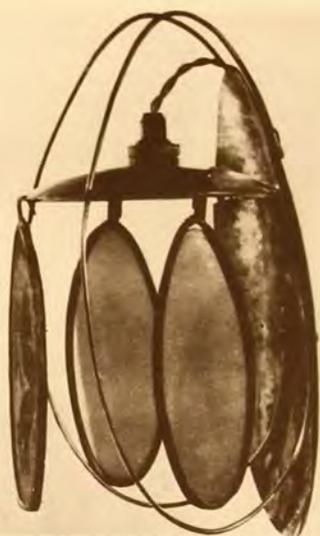
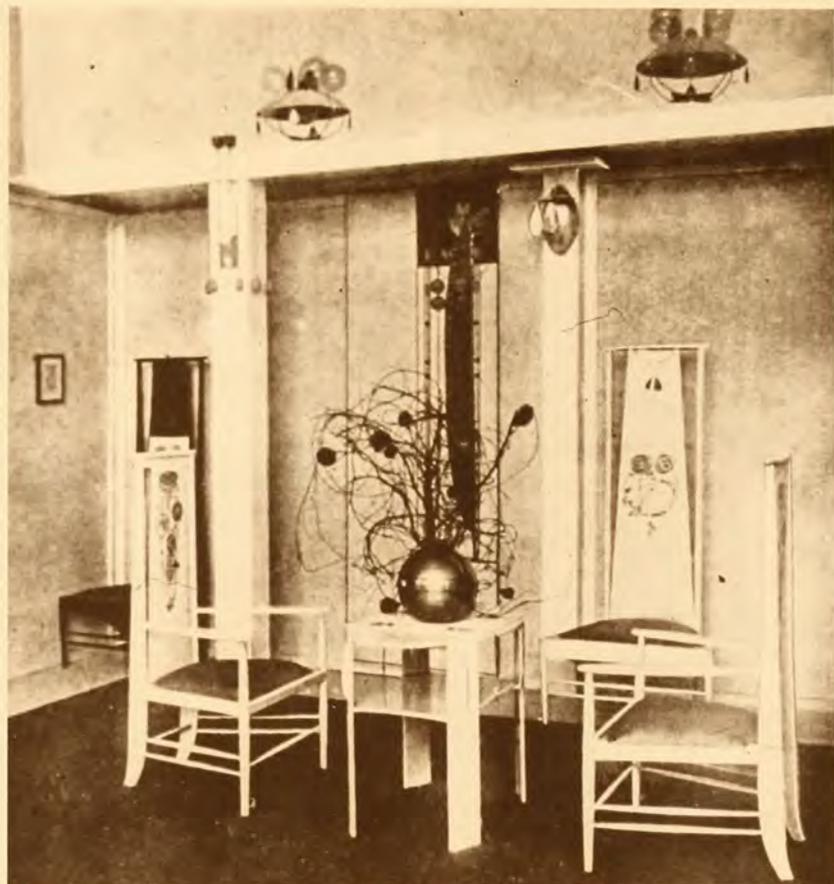


8

ciali coloniali inglesi), 1890 c. 3. Rinnovamento delle arti decorative contro la produzione a macchina: W. Morris, Disegno per carta da parati, 1862. 4. Riduzione dei costi: Poltroncina inglese in cartapesta, 1835 c. 5. Ro-

bustezza, praticità, igiene: Materasso inglese areato in fil di ferro, 1865. 6. Nuove tecnologie: Sedia americana (legno laminato e compensato a tre strati, modellata a fuoco), 1874. 7.8. Problema femminista e razionalizza-

zione dei lavori domestici: C. Beecher, Cucina americana a piani di lavoro continui attrezzati, 1869: pianta e particolare.



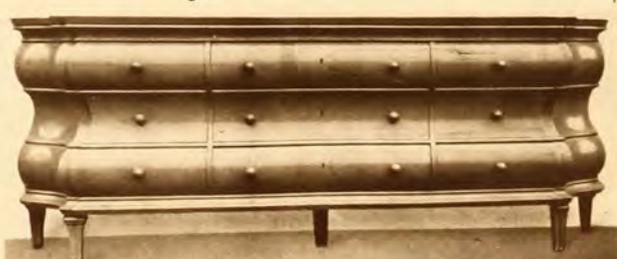
9

10

11



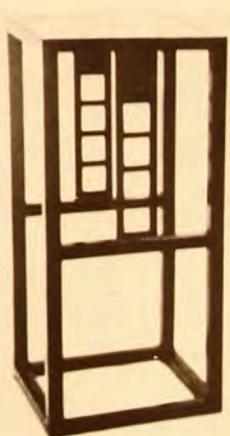
12



13



14



15

9-10. C. Mackintosh, M. Macdonald, Salotto all'Esposizione di Torino, 1902: veduta (poltroncina in legno laccato bianco con spalliera in tela dipinta), particolare della lampada elettrica a parete (pendagli opalescenti). 11. A.

Loos, Casa Loos, Vienna, 1903: nicchia ribassata con camino. 12. G. Serrurier-Bovy, Buffet, Belgio, 1898. 13. B. Paul, Buffet, Berlino, 1914. 14. Materiali diversi nell'unità formale dell'insieme: E. Gaillard, Dettaglio di

buffet (legno di noce con cerniere e maniglie in bronzo), Francia, 1900. 15. J. Hoffmann, Tavolino (quercia ebanizzata e piano in marmo bianco), Vienna, 1904. 16. Alta ebanisteria: E. Quarti, Sala da pranzo, Esposizione di



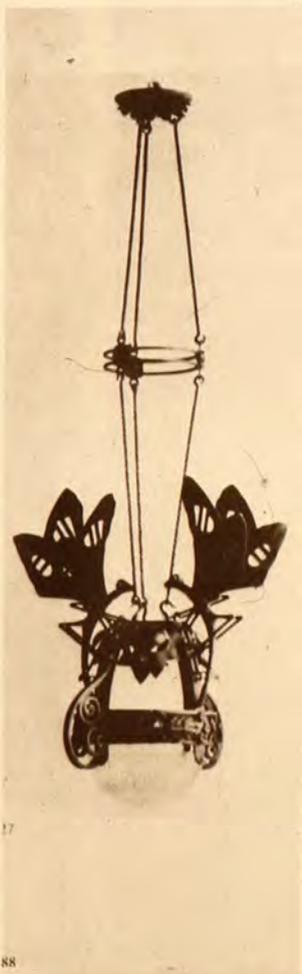
16



17



18



19

20



19



21



22

Milano, 1906. Produzione seriale: 17. E. Basile, Studio, Esposizione di Torino, 1902 (prod. Ducrot, Palermo); 18. G. Richard, Bagno di piastrelle ceramiche, Esposizione di Torino, 1902 (prod. Richard-Ginori, Milano).

19. G. Cometti, Poltroncina a incastri smontabili, Torino, 1906. 20. Rinnovamento delle forme artigianali: A. Mazzucoli, Lampada con libellule in ferro battuto, Milano, 1909; 21. G. Sommaruga, Tavolino con intarsi flo-

reali, Milano, 1910 c. 22. Identità di decorazione e struttura: H. Van de Velde, Buffet, 1896.



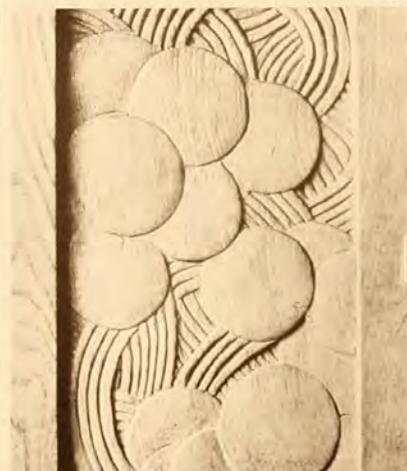
23



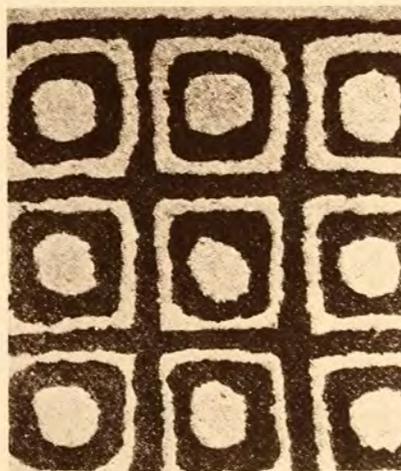
24



25



26



27



28

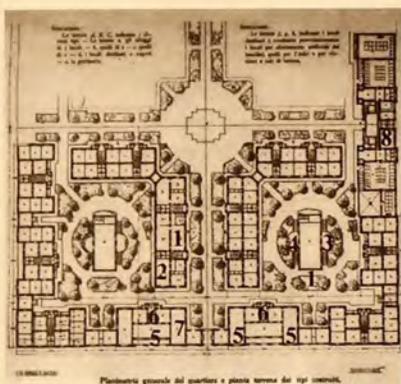


29

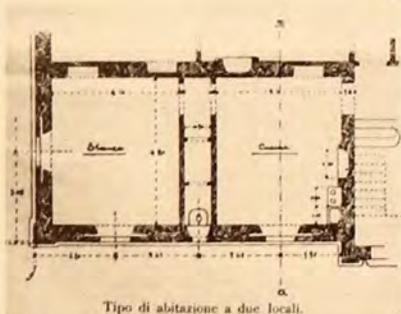
23. Riduzione dei costi: H. G. Reinstein, Poltroncina in cartapesta ondulata, Hannover, 1911. Dall'artigianato alla produzione industriale di massa: 24. R. Riemerschmid, Poltroncina in vimini, 1900 c.; 25. Sedia pro-

dotta a macchina, Monaco, 1906; 27. Disegno per linoleum per la ditta Delmenhorst Linoleum, 1912. 28. P. Behrens, Macchina da cucire «Pfaff», 1910. 26.29. S. Jarav, Camera da soggiorno e letto premiata all'Esposi-

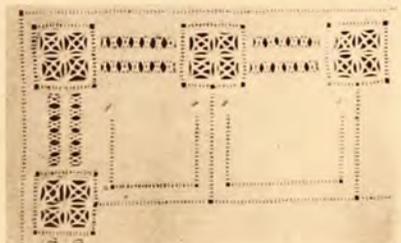
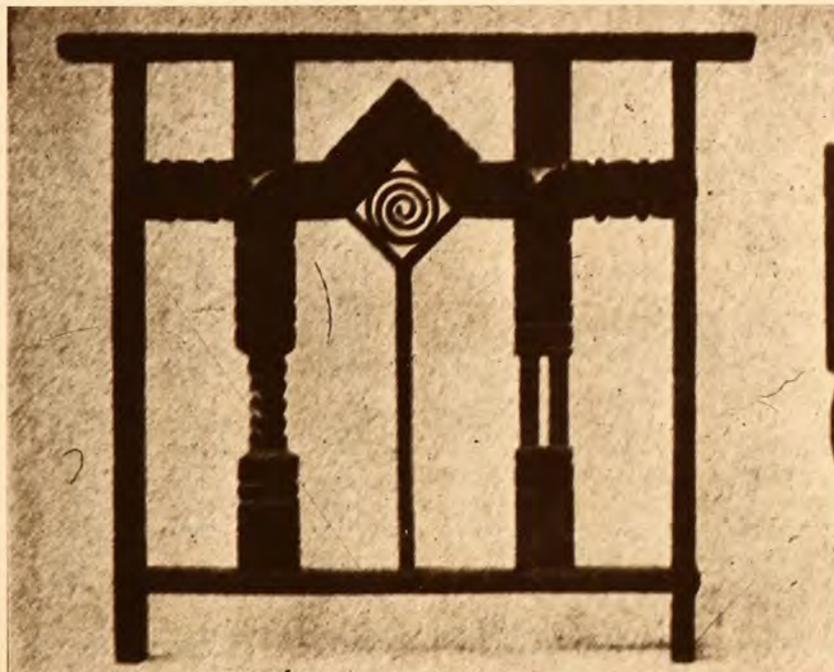
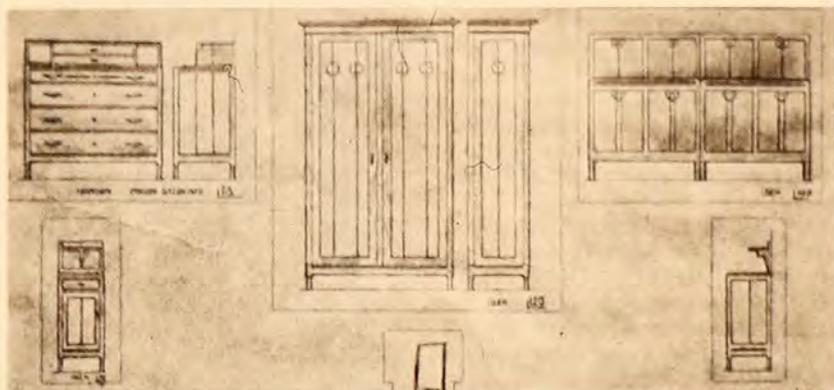
zione del Museo Austriaco, Vienna, 1900: particolare dell'armadio e veduta. L'attività della Società Umanitaria di Milano per l'abitazione operaia e la formazione professionale dei lavoratori: integrazione fra l'alloggio



- 1 Scuola materna e nido
- 2 Centro culturale
- 3 Edificio comunitario di quartiere
- 4 Centro sportivo
- 5 Negozi
- 6 Laboratori
- 7 Ristorante, bar
- 8 Bagni, docce



rispondere ai bisogni di una famiglia operaia di medie condizioni e composta di tre persone (i genitori ed un figlio), non dovrà superare la somma di L. 700.



e servizi sociali: Quartiere Solari, 1903; 30. Pianta; 31. Pianta di un alloggio del Quartiere (con distinzione funzionale degli spazi, latrina interna, lavello, camino, vanti a muro), proposto per il Concorso per l'ammobilia-

mento di una casa operaia, 1905. 32,33. Progetti di secondo grado per il Concorso per l'ammobiliazione di una casa operaia, 1905: L. Rigorini (Torino); F. Zanetti (Milano); 34. 35. 36. Scuole dell'Umanitaria: lavori

eseguiti dalle sezioni di decorazione murale, di ricamo, di ornato in ferro.

# Il programma riformatore del Razionalismo

L'esperienza delle socialdemocrazie austriaca e tedesca di grandi interventi edilizi pubblici per rispondere al problema abitativo di massa del Primo dopoguerra è l'occasione per la messa a punto, da parte della cultura architettonica, di tipologie spaziali e arredative dell'alloggio, di tecniche costruttive e di forme espressive profondamente innovative che, insieme ai prodotti del programma produttivista del secondo Bauhaus e alle esposizioni del Werkbund, diventano paradigma di riferimento per l'attività del Razionalismo italiano.

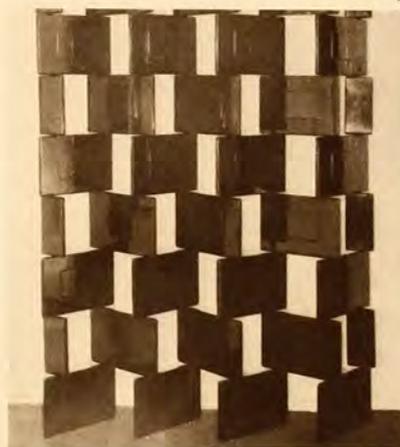
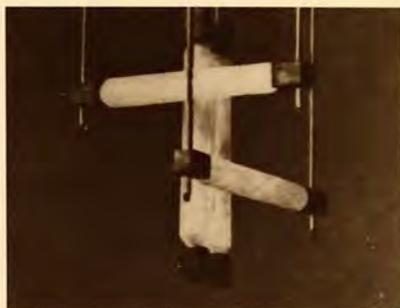
L'arredo dei nuovi quartieri di Francoforte, con la messa in produzione e la vendita a prezzi economici da parte di società comunali di semplici arredi componibili e di serie (in particolare, di cucine standardizzate), segna in questo campo l'esperienza più avanzata del riformismo razionalista.

In Italia l'edificio sperimentale di Bottoni e Griffini alla V Triennale di Milano del 1933, costruito come segmento composto di un più vasto modello di intervento nel campo dell'edilizia economica, è l'interpretazione originale di queste esperienze, in cui gli oggetti d'arredo mantengono una corposa e chiara figuratività contro l'inaridirsi formale dell'estetica del funzionalismo.

Ma ciò che, per quadro politico e grado di sviluppo delle forze sociali e produttive, era stato possibile nella Germania degli anni Venti tesa a un intenso rilancio industriale (e, per altri versi, diventa possibile nell'empirismo riformatore e gradualista dei Paesi scandinavi, tramite un rapporto fra progettisti, artigianato e aziende di media grandezza che anticipa l'esperienza del *design* italiano del Secondo dopoguerra), non sarà realmente praticabile nell'Italia del fascismo. Nel clima sempre più pesante e compromissorio del Regime, inutilmente la *profezia dell'architettura* di Persico riafferma, contro l'arte di stato, il destino dell'arte e dell'Architettura moderna di rivendicare un ordine di libertà spirituale e di consapevolezza collettiva.

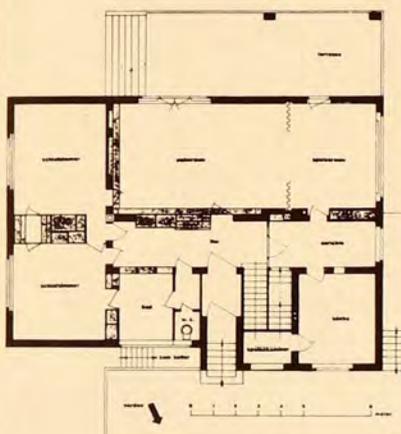
Mentre la borghesia, nel privato, prende le distanze dai valori classicisti evocati nel decennio precedente e dalla retorica dei nuovi simboli e cerimoniali di massa dello stato corporativo, riallacciandosi tramite Ponti al *comfort* e alle raffinatezze dell'*Art-déco* francese e dell'ultimo Hoffmann (e imponendo per questa via al tradizionale artigianato mobiliario della Brianza i modelli di riferimento per gli arredi abitativi dei nuovi strati sociali intermedi rafforzatisi col fascismo), con la Triennale del 1936 si esauriscono in esercitazione dimostrativa le speranze riformatrici del Razionalismo italiano.

G. O.

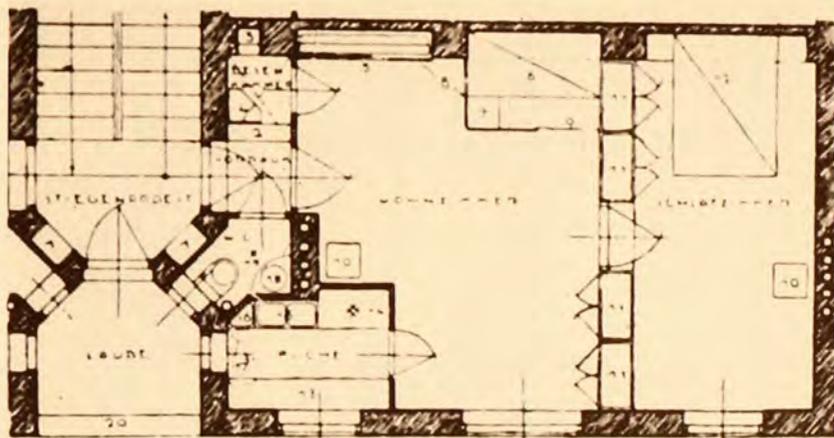


1. Scomposizione tridimensionale e astrazione materica: G. T. Rietveld, Lampada al neon (bulbo in vetro, terminali cubici in quercia ebanizzata, aste metalliche di lunghezza variabile), Maarssen, 1920. 2. Prima Art-Déco: E. Gray, Paravento in legno laccato, Parigi, 1922. 3.

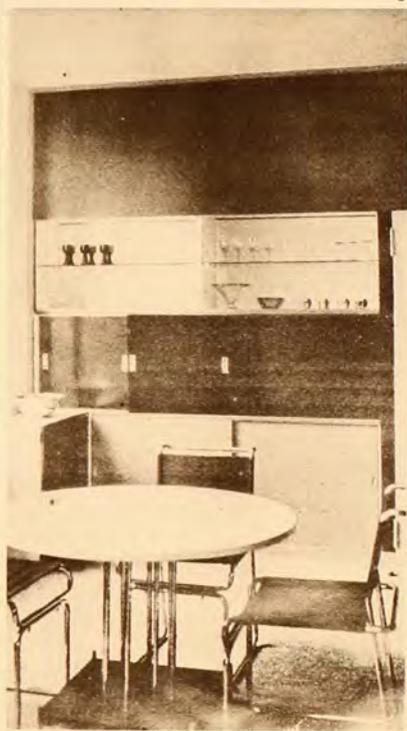
Avanguardie pittoriche e artistiche: S. Delaunay-Terk, Giacca ricamata con disegni geometrici, Parigi, Centre de Documentation du Costume, 1924. 4. Sperimentazione: G. T. Rietveld, Poltroncina (unico pannello di fibro di compensato tagliato, piegato e incollato in una for-



5



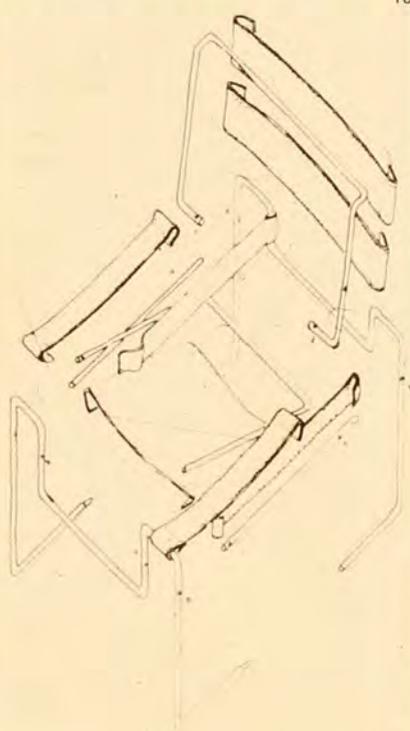
10



6



7



11



8



9



12

ma strutturalmente rigida). 1927. Nuove tipologie arredative: 5.6.7. W. Gropius, Casa Gropius, Dessau, 1925-26: pianta del piano terra, parete armadio con passavivande fra pranzo e cucina, cabina-armadio passante fra due stanze; 8.9. A. Buscher, Armadio dei giochi per

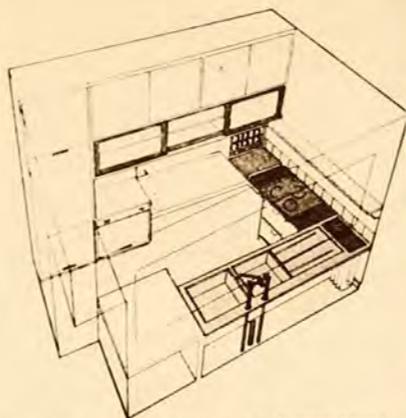
la casa sperimentale della Bauhaus « am Horn », Weimar, 1923: vedute del sistema di elementi pluriuso scomposti a gradoni con piani in linoleum; 10. A. Brenner, Pianta di alloggio operaio (pareti attrezzate, blocco bagno-cucina, letti in rete metallica a ribalta e schermabili),

Vienna, 1924. Estetica dell'acciaio: 11. M. Breuer, Poltrona « Vassilij » (tubi d'acciaio curvato e tela), 1925: assonometria dei componenti; 12. P. Chareau, Scrivitoio attrezzato (metallo e legno), Francia, 1924.

# Il programma riformatore del Razionalismo

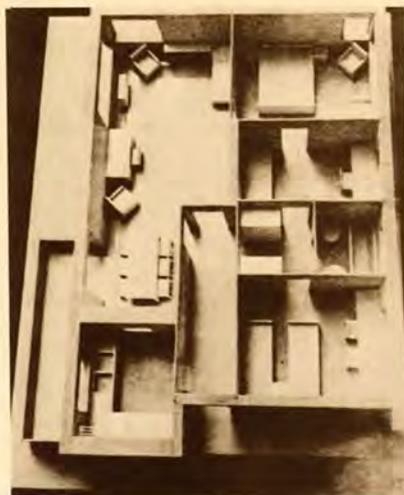
**Jean Baudrillard, 1972**

Non è mai esistita una cultura che abbia prodotto oggetti: il concetto di oggetto è proprio della nostra cultura, quella nata dalla società industriale. Tuttavia, anche la società industriale conosce soltanto il *prodotto*, e non ancora l'*oggetto*. L'oggetto non comincia veramente a esistere che con la sua liberazione formale come funzione/segno, e questa liberazione non avviene che (...) con il passaggio da una società *metallurgica* a una società *semiurgica*: cioè quando comincia a porsi, al di là dello statuto del prodotto e della merce (al di là del modo di produzione, di circolazione, e di scambio economico), il problema della finalità di senso dell'oggetto, del suo statuto di messaggio e di segno (del suo modo di significazione, di comunicazione e di scambio/segno). Questa mutazione comincia ad apparire nel corso del XIX secolo, ma è la Bauhaus che la consacra teoricamente è perciò da quest'ultima che può venir datata, logicamente, la «Rivoluzione dell'Oggetto» (...). L'oggetto, infatti, non è una cosa e neanche una categoria, ma uno statuto di senso e una forma. Prima dell'avvento logico di questa forma/oggetto, niente è tale, neanche l'utensile di uso quotidiano; dopo, tutto lo è, tanto l'edificio, quanto il cucchiaino, o la città intera. È la Bauhaus a dar vita a questa semantizzazione universale dell'ambiente, per cui tutto diventa oggetto di calcolo, di funzione e di significazione: funzionalità totale, semiurgia totale. (...) La Bauhaus segna il punto di partenza di una vera *economia politica del segno*. (...) Tutto l'ambiente diviene significante, oggettivo in quanto elemento di significazione. «Funzionalizzato», e liberato da ogni implicazione tradizionale (religiosa, magica, simbolica), diventa l'oggetto di un *calcolo razionale di significazione*. (...) Questo processo di significazione è di per se stesso sistematico: il segno non esiste al di fuori di un codice e di una lingua. La rivoluzione semiotica (come a suo tempo la rivoluzione industriale) concerne (così) virtualmente tutte le pratiche possibili. Arti e artigianato, forme e tecniche plastiche, grafiche (per attenersi a questo campo che è più strettamente quello del *design*, ma, ancora una volta, il termine si amplia assai al di là dell'ambito delle arti plastiche e dell'architettura), che sino allora erano state particolari e diverse, vengono sincronizzate, omogeneizzate, secondo un medesimo modello. Oggetti, forme, materiali che sino allora avevano parlato il loro dialetto di gruppo, si riferivano a una pratica dialettale e a uno «stile» originale, cominciano a venir pensati e scritti in una stessa lingua, l'esperanto razionale del *design*. (...) Come la rivoluzione capitalista, che dà origine, a partire dal XVI secolo, allo «spirito imprenditoriale» e alle basi dell'economia politica, la rivoluzione della Bauhaus è *puritana*. Il funzionalismo è ascetico. Lo si vede nella nudità, nel disegno geometrico dei suoi modelli, nella sua fobia della decorazione e degli artifici: in breve nell'«economia» del suo discorso. Ma questo è solo, potremmo dire, l'effetto «di scrittura» (che, del resto, è ridiventato una retorica come un'altra) della dottrina fondamentale: quella della razionalità, ossia la liberazione funzionale dell'oggetto ha come conseguenza quella di fondare un'*etica degli oggetti*, proprio come l'emancipazione del lavoro in quanto forza produttiva ha come conseguenza quella di fondare un'*etica del lavoro*. (...) La formula della Bauhaus può essere riassunta così: per ogni forma e per ogni oggetto esiste un *significato oggettivo determinabile*: la sua funzione. E quello che in linguistica si chiama livello della *denotazione*. La Bauhaus pretende di isolare rigorosamente questo nocciolo, questo livello della denotazione, tutto il resto è la gamba, l'inferno della *connotazione*: il residuo, il superfluo, l'escrescenza, l'eccentrico, il decorativo, l'inutile: il *kitsch*. Il denotato (funzionale) è bello, il connotato (parassitario) è brutto. O meglio: il denotato (oggettivo) è vero; il connotato è falso (ideologico). Dietro il concetto di oggettività ciò che in effetti è in



Karl Moschler - Küche in einer Siedlungswohnung

13



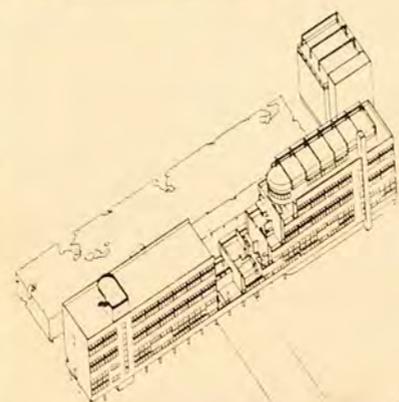
14



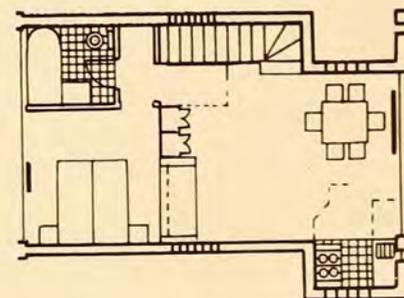
15



16



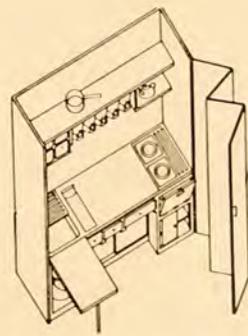
17



18



19

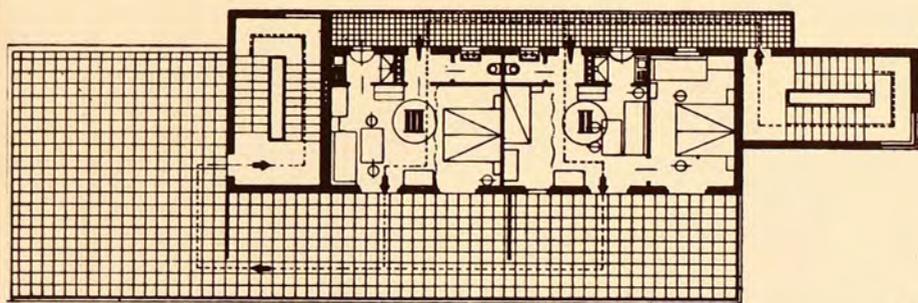


20

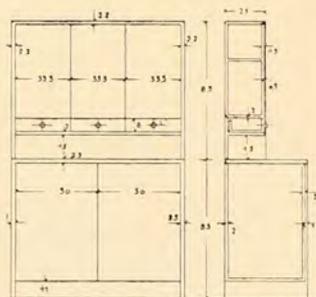
13. K. Moschler, Cucina per alloggio in una Siedlung (piani di lavoro continui, sportello passavivande verso il pranzo), 1927. 14. A. Klein, Gross Siedlung Bad Dürrenberg, Lipsia, 1927: modello di alloggio-tipo (divisione tra zone giorno e notte e tra cucina e pranzo, riduzione delle

stanze da letto a favore del soggiorno-pranzo, blocchi-arredo e parete-armadio passavivande). 15. C. Graser, Soggiorno-pranzo, Esposizione del Werkbund, Stoccarda, 1932. 16. E. Lichtblau, Cucina abitabile nella Werkbundsiedlung di Vienna, 1932. 17. 18. 19. 20. M. J. Ganz

# Cellula abitativa e arredo nell'edilizia pubblica



21



22



23



24



25



26

burg, I. E. Milin, S. L. Prochorov, Casa sperimentale di tipo transitorio «Narkomfin», Mosca, 1928-29: assonometria (servizi collettivi sul tetto e nell'edificio minore), pianta e interno della cellula di tipo F, blocco-cucina standardizzato. 21.22.23. P. Bottoni, E. Griffini, Grup-

po di elementi di case popolari, V Triennale di Milano, 1933: pianta del secondo piano di un alloggio-tipo, disegno della credenza standardizzata (in ontano e linoleum a due corpi sovrapponibili), interno dell'alloggio di due persone. Proposte razionaliste alla VI Triennale di Mi-

lano, 1936; 24. F. Albini, R. Camus, G. Palanti, Pranzo-soggiorno a due letti nell'alloggio popolare di due locali per quattro persone; 25. BBPR, Armadio di testata e letto nella zona notte di un alloggio; 26. Scuola dell'Umanitaria, Soggiorno-letto nell'alloggio di tre persone.

# Il programma riformatore del Razionalismo

gioco è tutto l'argomento morale e metafisico della verità.

Ora, ciò che sta per crollare ai nostri giorni è proprio il postulato della denotazione. (...) Se non esiste più un'utilità assoluta dell'oggetto, non è più possibile parlare di «superfluo», e tutto l'edificio teorico del funzionalismo va in pezzi a profitto della *moda*, la quale, non ponendosi alcun problema di denotazione oggettiva (sebbene ne abbia la pretesa), gioca integralmente sulla connotazione e, nella sua retorica mutevole, «irrazionale», sotto l'unico privilegio dell'*attualità* dei segni, si appropria di tutto il sistema. (...) La vera crisi del funzionalismo consiste in ciò: nulla può opporsi al fatto che una qualsiasi forma, non importa quale, rientri in una combinatoria illimitata della moda, e che in questo caso la sua sola funzione sia la funzione/segno. Anche le forme «create» dal *design* non vi sfuggono. E se lo *styling*, che la Bauhaus ha creduto di squalificare, rinasce attraverso il *design*, senza che quest'ultimo possa mai veramente liberarsene e chiudersi nel proprio «rigore», ciò deriva dal fatto che quanto gli appare come patologico è invece nella logica del suo proprio «disegno». Se la nostra epoca recupera con nostalgia, malgrado la rivoluzione della Bauhaus, tutto il *kitsch* del XIX secolo, ciò accade perché in realtà questo le appartiene già. (...) Ma se il *design* è immerso nella moda, non bisogna compiangere; è il segno del suo trionfo, e dell'ampiezza assunta dall'economia politica del segno, della quale il *design* è stato, con la Bauhaus, la prima teorizzazione razionale. Tutto ciò che oggi vuole presentarsi come marginale, irrazionale, in rivolta, «anti-partecipazione», anti-*design*, ecc., dal pop allo psichedelico e all'arte nella strada, ubbidisce, lo voglia o no, alla stessa economia del segno, è tutto *design*. Nulla sfugge al *design*: è la sua fatalità. (...) Non vi è nulla di più falso dei limiti che un *design* «umanista» vuole fissarsi; in realtà tutto appartiene al *design*, alla sua giurisdizione, che lo si voglia ammettere o no. Il *design* configura il corpo, la sessualità, le relazioni umane, sociali, politiche come i bisogni, le aspirazioni, ecc. Ed è questo universo configurato dal *design* a costituire, in senso stretto, l'ambiente, il quale, come il mercato, non è, in un certo senso, che una *logica*: la logica del valore di scambio (segno). Il *design* rappresenta l'imposizione a tutti i livelli dei modelli e delle pratiche operative di questo valore di scambio segno. Ancora una volta è il trionfo pratico dell'economia politica del segno, e il trionfo teorico della Bauhaus. Come le «relazioni pubbliche», le «relazioni umane», la psicologia aziendale, la consultazione e la partecipazione, il *marketing* e il *merchandizing* si sforzano di produrre la relazione, di ricostruirla là dove i rapporti di produzione la rendono problematica; così il *design* ha come scopo, come funzione strategica nel sistema attuale, di produrre una certa comunicazione tra gli uomini e un ambiente che esiste soltanto come istanza estranea (ancora una volta, come il mercato). (...) A rifletterci bene, la filosofia del *design*, riecheggia da tutta la teoria dell'ambiente, in fondo non è che la *dottrina della partecipazione e delle pubbliche relazioni estesa a tutta la natura*.

(J. Baudrillard. *Per una critica della economia politica del segno*, 1972, ed. it. Mazzotta, Milano 1974)



27



28



29



30



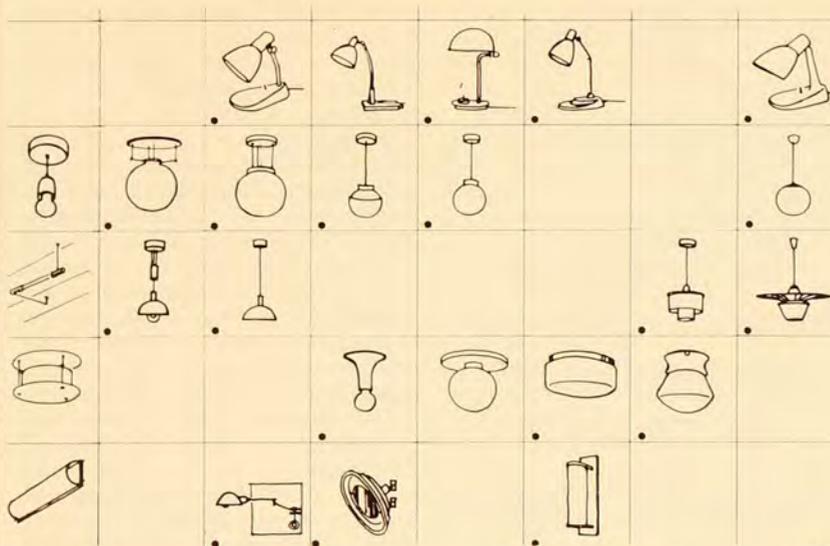
31



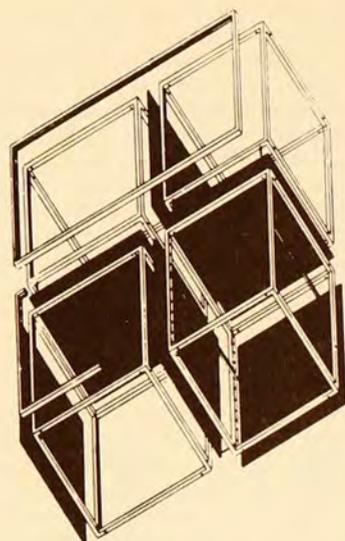
32

Ecclettismo decorativo: 27. *Ari-Déco* francese: J. E. Ruhlman, *Sedia e Coiffeuse*, 1925, 1927. 28. P. Buffa, *Mobile-bar* in noce, 1932; 29. G. Ponti, *Camera da letto per signorina* (prod. Domus Nova), Milano, 1930. Valori plastici: 30. G. Pizzigoni, *Tavolo*, 1929; 31. Le

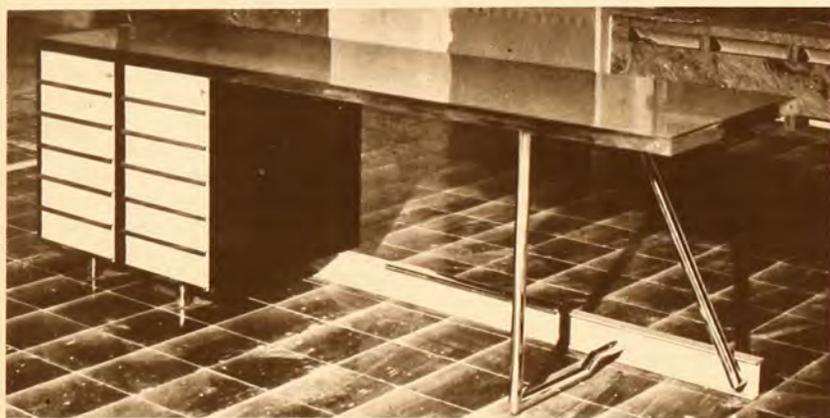
Corbusier, *Tavolo* (tubolare metallico ovoidale verniciato nero e piano in cristallo temperato), 1928; 32. G. Pagano Pogatschnig, G. Levi Montalcini, *Angolo di studio*, Torino, 1929. Stile industriale: 33. *Evoluzione tipologica delle lampade progettate da docenti del Bauhaus e pro-*



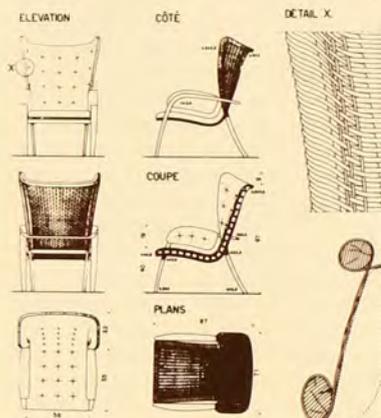
33



34



35



36



37



38



39

dotte industrialmente in Germania a livello di massa; 34. Le Corbusier, P. Jeanneret, C. Perriand, Casiers standard (disegno costruttivo per il brevetto), 1925-29; 35. Scomposizione figurale: L. Figini e G. Pollini, Scrittoio ad elementi, premiato alla VI Triennale di Milano, 1936;

37. Flessibilità dell'oggetto: A. Aalto, Divano-letto in tubolare e rete metallica, 1932. Ripresa dei materiali tradizionali; 36. F. Albini, Progetto di poltroncina in legno e vimini per il Concorso Wohnbedarf, Zurigo, 1940; 38. Mobili per le colonie: B. Tempestini, Poltrona in cu-

stagno e cuoio naturale, 1941; 39. B. Matson, Tavolo pieghevole in quercia e betulla, 1935.

Gert Selle

## La «stanza di soggiorno tedesca»: un abisso storico del «non-io»

Ovvero

cosa si intende per «equilibrio dell'identità» in questo fidato gabinetto delle assurdità?\*

*l'assiro al cubista. Che cosa decidere? L'uomo moderno viene al mondo in una clinica e muore in una clinica: per conseguenza deve anche abitare in una clinica! Questo era l'assioma di un architetto di grido, e un altro riformatore dell'ambientazione esigeva che nelle case vi fossero pareti mobili, per il motivo che l'uomo dalla vita in comune deve imparare la fiducia nell'uomo, e non gli è lecito isolarsi con spirito separatistico. Era incominciata proprio allora una nuova era (ne comincia una ad ogni minuto) e un'era nuova ha bisogno di uno stile nuovo. Per fortuna di Ulrich il castelletto, così com'era, aveva già tre stili sovrapposti, cosicché non si poteva davvero farne tutto quello che la moda voleva; nondimeno egli era assai turbato dalla responsabilità di costruirsi una casa, e si sentiva pender sul capo la minacciosa massima letta sovente nelle riviste d'arte: «dimmi come abiti e ti dirò chi sei». Dopo aver lungamente consultato quelle riviste venne alla conclusione che la costruzione della propria personalità era meglio intraprenderla da solo e si mise a disegnare di sua mano i futuri mobili. Ma appena ideata una linea corposa e d'effetto, gli veniva in mente che si sarebbe potuta sostituirla benissimo con una linea funzionale e smilza;*

\*Testo dell'intervento di Gert Selle al Colloquio sul tema «Abitare e identità», tenutosi nel 1982 presso la Hochschule für Gestaltung di Offenbach e pubblicato con il titolo *Das «Deutsche Wohnzimmer» — ein historischer Abgrund des Nicht-Ich oder was heisst Identitätsbalance in diesem vertrauten Absurditätenkabinett?*, in AA.VV., *Kolloquium 6 — Wohnen und Identität*, a cura di M. Eisenbeis, Studien und Materialien, Band 5, Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main, 1982, pag. 30. (Trad. di E. Frateili).

Oggi rifletterò su un oggetto e su alcuni dei suoi aspetti, un oggetto che noi tutti conosciamo nell'intimo, ciascuno per l'idea che se ne è fatta. La chiave dei problemi estetici dell'abitare si trova «in casa», sul tappeto del pavimento; basta inchinarsi per raccogliarla: come dire che se ne viene a sapere di più, quando si sa utilizzare l'esperienza più intima e personale con l'oggetto. Mi introdurrò perciò nell'argomento non scientificamente, tuttavia reso sicuro dall'esperienza e dall'approccio «biografico». Per la preparazione non mi sono voluto tediare con la sociologia dell'abitazione, con la «teoria dell'identità» o con una psicologia degli spazi interni abitabili, bensì ho fatto appello ai ricordi della vita, ho sfogliato le pagine del mio romanzo prediletto, e ho semplicemente riflettuto su cosa finora ho potuto imparare guardando altre persone.

Di una cosa mi sono reso ben presto consapevole: che cioè la stanza di soggiorno tedesca mi avrebbe lasciato freddo. Mi interessa molto di più che cosa determinate persone in certe situazioni sociali fanno del loro soggiorno e del modo di viverlo. Spero di poter condurre l'analisi in modo che il caso-campione rappresenti la massa.

Le varianti dell'immagine archetipa della stanza di soggiorno ciascuno le conosce fin dall'infanzia. Credo però che l'interesse si acuisca nelle zone sociali ai margini di questo fenomeno. Perciò indicherò più avanti cinque gruppi sociali e il loro modo di vivere come casi-limite significativi: gli Zingari, i Turchi, i lavoratori, gli immigrati, gli studenti. Così vivono molte più persone di quanto si possa credere. Prima vorrei citare un brano dal romanzo di Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, perché mi pare che in esso abbia preso l'avvio una specie di utopia della «rappresentazione della propria identità» tramite l'abitazione. Il romanzo, d'altronde, è nato in un tempo in cui gli specialisti del design credevano di sapere esattamente come la gente dovesse abitare — c'era appunto allora il Bauhaus! — e si riferisce a un tempo, cioè quello precedente la Prima guerra mondiale, in cui ogni persona colta riteneva, per la prima volta, di essere perfettamente cosciente di questo. Ulrich, l'eroe del romanzo, un giovane sportivo, matematico per hobby, fantasioso, nonché intelligente ed eccentrico, riceve una eredità e si procura così uno stimolante castelletto da città nel centro di Vienna. Egli si pone la domanda del come arredare la vecchia casa. Corre l'anno 1913 nello scritto qui riportato: *E quando mise in ordine la sua casa, come dice la Bibbia, fece un'esperienza che in verità s'aspettava. Egli si trovava nella piacevole situazione di dover rimettere in sesto ab ovo e a suo talento il piccolo edificio in rovina che aveva acquistato. Dalla ricostruzione fedele fino alla libertà assoluta si offrivano alla sua scelta tutte le soluzioni, e alla sua mente si proponevano tutti gli stili, dal-*

*e incominciando ad abbozzare una forma in stile cemento armato scarnita dal suo stesso vigore, pensava alle magre forme marzoline di una fanciulla tredicenne e si metteva a sognare invece di decidersi.*

(...) *Alla fine non immaginava più che locali irrealizzabili, stanze girevoli, arredamenti caleidoscopici, congegni per la trasposizione dell'anima, e le sue idee divennero sempre più vuote di contenuto. Così giunse infine al punto verso il quale si sentiva attratto. Suo padre l'avrebbe espresso all'incirca così: «Se si lascia che uno faccia tutto quel che vuole, dalla confusione finirà per dar del capo nei muri». Oppure: «Chi può concedersi tutto ciò che gli piace, presto non saprà più che cosa desiderare». Ulrich si ripeté queste frasi con grande soddisfazione. Quell'antica saggezza tramandata gli sembrava un pensiero straordinariamente nuovo. Nelle sue possibilità, progetti e sentimenti, l'uomo dev'essere prima costretto da pregiudizi, tradizioni e ostacoli di ogni sorta, come un pazzo nella camicia di forza, e solo allora ciò che egli produce acquista forse valore, solidità e durevolezza... in verità è quasi impossibile misurare tutta la portata di questo pensiero! Ebbene, l'uomo senza qualità dopo esser ritornato in patria fece anche il secondo passo per lasciarsi foggiare dal di fuori, dalle circostanze esterne: a questo punto delle sue riflessioni abbandonò senz'altro l'arredamento della sua casa al talento dei fornitori, fermamente convinto che alle tradizioni, ai pregiudizi e ai limiti avrebbero provveduto loro (1).*

Tutto è in realtà più imbrogliato di quanto appaia al primo sguardo. Ma alla fin fine questo Ulrich è da invidiare per diversi motivi: egli dispone di una — oggi diremmo nostalgicamente — bella casa e di denaro per poterla arredare per sé solo secondo «pezzi» liberi di arredo; egli ha agio di dedicarsi a questa stimolante attività. Contemporaneamente determina la distanza appropriata al suo ruolo di padrone di casa, e alla fine può concedersi al talento dei fornitori — leggi il design di arredamento anonimo, quindi all'«estetica delle merci» della sua epoca — nella consapevolezza che questo difficilmente può danneggiarlo nella sua immagine.

Non voglio nascondere che nella lettura di questo brano mi si è affacciata alla mente una tesi paradossale, riguardante le nostre paure di manipolazione e la nostra saccenteria. Facciamo attenzione al caso di Ulrich. Quest'uomo senza qualità si differenzia chiaramente, nei presupposti fondamentali, da tutti gli uomini dotati di qualità, ai quali Musil, nel romanzo, va incontro con amabile sarcasmo, come a uomini medi capaci e vogliosi di un collocamento sociale univoco. Tutti costoro possono essere definiti come persone più inequivocabili che non l'eroe del romanzo, che in maniera assai singolare esercita la «rappresentazione della propria iden-

tità» attraverso l'abitare, proprio esprimendola con l'infischiarci.

Desidererei disporre, proprio come Ulrich, di questa sovrana indifferenza. Io non sono in alcun modo insensibile nei riguardi della bellezza delle merci che mi stanno intorno. Non mi è affatto indifferente come abito e di quali oggetti mi circonda. Io ordino e scelgo, nel procurarmelo, un «astuccio di me stesso» — come forse l'avrebbe definito Walter Benjamin — rigorosamente costrittivo secondo modelli rappresentativi, leggibili tramite la mia biografia, e al tempo stesso secondo norme di cui non sono responsabile, alle quali anzi mi costringe il mio contesto sociale. Sebbene io sia annoverato fra i privilegiati, le mie libertà abitative sono frammischiate a molti condizionamenti. E questo lo vedono, verosimilmente in modo più chiaro di me, gli estranei che mi visitano. Il comportamento di Ulrich di fronte alle norme storico-borghesi del «rappresentare se stesso» attraverso la casa, mi produce inquietudine. Così si conduce ognuno, ma non certo ogni uomo motiva così il proprio comportamento. Cosa è questa maledetta «sovrana» che in fin dei conti risulta come il più ordinario degli adattamenti?

Credo qui di aver imparato già qualche cosa. Evidentemente, al comportamento visibile devo affiancare la motivazione invisibile, che chiarisce una manipolazione o una decisione nel processo di rappresentazione della propria identità. Un esteta delle merci ortodosso sarebbe portato subito e senza esitazione ad attestare l'ingenuità di Ulrich. Ma Ulrich non è naïf. Egli vive in piena coscienza e vive consapevolmente un'utopia della liberazione dalle costrizioni alla oggettivizzazione dell'io. L'abitare come «modo» gli è indifferente, quantunque i «fornitori» possano decidere temerariamente del suo arredamento. Egli riceve amiche e amici nel suo castelletto, percuote in continuità il *punching ball*, pensa e filosofeggia. Degno di invidia, perché ognuno di noi possiede poco o niente di questa libertà, perché ci è impossibile, a tutti noi, fare astrazione dell'esistenza reale, e perché in nessun modo ci riesce di vivere senza la ricerca di espressioni significanti-concrete, semplicemente solo in strutture di pensiero e interattive.

Ulrich abita con sovrana distrazione nell'alta concentrazione sul suo io. Tale è l'utopia del modo di vita di questa figura letteraria intelligentemente progettata. Essa ci indica, per contrasto, che il nostro interesse in realtà non dovrebbe affatto considerare l'abitare come fenomeno socio-culturale secondario. Noi viviamo in questo momento un *boom* dell'abitazione, della pedagogia dell'abitare; ma qualcosa di falso spunta fuori proprio dal punto di vista storico. A volte l'intero fatto dell'abitare è come un peso che mi pende al collo, e vorrei essere di nuovo leggero e mobile. I miei occhi, il mio sentimento, la mia storia e la mia capacità di pensa-

re li ho sempre qui con me, e perciò sono sempre ancora e giustamente io. Ma poi mi sorprende nel mio vecchio sogno della capanna di legno autocostruita sul Rho... e di nuovo è il problema dell'abitare! Non possiamo in alcun modo sfuggire alle nostre esigenze, che sono un prodotto storico-sociale. Non possiamo neppure imitare Ulrich. Oppure sì? Ulrich abita certamente in un soggiorno tedesco del 1913, ma egli non ci aiuta a capire questo luogo della rappresentazione della identità di gente comune, oppure a sostituirlo con qualche altro modello abitativo.

Quando noi visitiamo simili luoghi non dubitiamo che l'utopia di Ulrich di liberarsi dalle costrizioni dell'abitare sia molto, ma molto lontana. «Questo modo di abitare, questa identità? No, grazie!». Noi stessi facciamo sempre come se non sapessimo di noi, del nostro passato. Ciononostante, pur dimorando anche noi in varianti della spaventosa stanza di soggiorno tedesca, consideriamo degli «idioti dell'abitare» coloro che, con disinvoltura, lasciano mano libera ai fornitori. Soprattutto in quanto *designer* o in quanto docenti si tende a guardare nauseati nell'abisso dell'adattamento e della rinuncia all'identità degli altri che non abitano come noi. Ad ognuno di noi si presentano forme di abitare che rivoltano lo stomaco, perché siamo assolutamente sicuri che esse siano false. In base a quale ragionamento, poi, lo sappiamo così esattamente?

Credo che la maggioranza di noi operi in questo caso un vergognoso «taglio» biografico, ovvero rimuova uno spezzone di film. Talvolta crediamo di avere trovato autonomamente la giusta forma di espressione dell'abitazione, ed allora tutto quel che è precedente non ha più valore per noi. Il pensiero che in seguito «qualcosa» possa ancora avvenire, a nessuno salta in mente. In ogni caso, invece, si deve imparare a meditare sul proprio passato e sul proprio futuro; qualche volta bisogna anche ammettere che l'«identità» non è qualcosa di precostituito e di statico, bensì un processo della biografia sociale e individuale; e qui *designer* e docenti, di punto in bianco, non hanno più titolo a partecipare al discorso. La bella forma totale si risolve nei contenuti, nelle relazioni e nei ricorsi, esattamente come tutto il bel *kitsch*.

Prendiamo il mio caso.

Dietro il mio funzionalismo intonato di bianco, si aprono gli abissi personali: i ricordi giovanili e dell'infanzia, le prassi dell'esistenza. Non li ho dissipati né rimossi. Perciò oggi posso trattare dell'«interno arredato del professore» (interno che mi rende esteticamente identificabile) con una certa ironia, come complice di me stesso. Mi ricordo, come se lo vivessi, di essere «a casa»; è sempre l'abitazione dei miei genitori, sul Gutshof in Slesia, da mio padre amministrata. Nel cosiddetto studio c'era un ta-

volo da fumo, presso il quale io, nel periodo di assenza di mio padre, combattevo di guerra, sedevo volentieri e ascoltavo concerti a piacimento. Oltre alla radio c'era, come mangiafumo, una civetta di ceramica i cui occhi, quando le si dava un buffetto, cominciavano a scintillare. Il tavolino bruno a ripiani era rivestito di terracotta ed aveva un vassoio riscaldato estraibile per la caffettiera. Sopra faceva da volta, appeso ad un braccio di legno simile a una forca, un paralume ondulato giallo-bruno con due pere che nascondevano la stanza in una semioscurità crepuscolare dalla quale emergeva soltanto la testa di gesso del Führer appoggiata sulla libreria. Mio padre l'aveva vinta in premio ad un'asta e si inquietava quando mia madre ed io parlavamo della «testa di gesso». Mi sentivo assai bene in questa stanza di soggiorno, in una poltrona da club sul confortevole tappeto persiano falso e sotto la tenue lampada. Lo spaventoso *design* non mi ha prodotto nessuna violenza psicologica. Ancor oggi conservo il ricordo di una «tana» bruneggiante che ben mi si confaceva. Per i miei genitori, che fino al 1945 si potevano annoverare fra i ceti medi, la perdita di questo rifugio fu sicuramente una amputazione: dopo la fuga non ci andò più così bene. Mi ricordo ancora di un quadro ad olio, splendente di vernice, con alcune anatre ed un laghetto. Più volte mio padre si lamentò perché non lo avevamo ritagliato dalla cornice e portato con noi. Era sicuramente di valore inferiore a 50 marchi, ma costituiva evidentemente un oggetto magico per una possibile riacquisizione di identità in uno stato che questa identità intralciava. Mio padre, fra l'altro, dopo la Guerra era stato a periodi alterni disoccupato.

Quando inseguo il mio ulteriore corso abitativo, nel ricordo si inserisce la tensione che provavo verso una mia identità ancorata all'estetico e possibilmente non piccoloborghese. Al pari dei miei genitori io non voll'«abitare» in nessuna circostanza. Ma ricordo, tuttavia, situazioni in cui mi sono lasciato cadere all'indietro nella estetica abitativa della piccola gente come in un mal assestato ma comodo canapé. La stanza di soggiorno tedesca è per me, da vecchia data, un luogo accogliente, fidato. Ci sono cresciuto dentro; dove potrei trovare l'equivalente?

Cosa è propriamente questo ambiente? Un prodotto storico che allude ad una qualità nazionale ma che, sì, anche per altro verso, è servito alla rappresentazione e alla sicurezza simboliche della *privacy* borghese-piccoloborghese ed in conclusione anche proletaria. Parliamo allora schiettamente della stanza di soggiorno. Anche questa è già una specialità dell'industria culturale, risultato di una ripartizione abitativa progredita corrispondente alla progredita suddivisione del lavoro all'esterno. Goethe, nella sua casa, non aveva ancora alcuna stanza di soggiorno espressamente destinata a questo uso,

ma diversi spazi di lavoro e di comunicazione. La stanza di soggiorno è una oggettivazione di condizioni di vita e di nuove esigenze nell'era industriale, una oggettivazione con il cui aiuto intere generazioni hanno esercitato le rappresentazioni della propria identità di specifici strati sociali. Il soggiorno è, detto in termini essenziali, una raccolta di significativi valori d'uso all'interno di un'aggregazione spaziale, che tradisce una utilizzazione fortemente ritualizzata e che è governata da più o meno forti norme sociali e ideali di bellezza. Storicamente penso che gli anni Trenta siano stati l'ultima epoca decisiva in cui l'ambiente di soggiorno abbia spaziato in piena estensione, concorrendo ad un insieme ricco di significato e che esso lo sia ancora oggi in forma leggermente mutata, da quando una sempre maggior quota della popolazione lavoratrice dipendente partecipa all'uso dei simboli ed alla loro interpretazione. Non credo che sia solo il ricordo d'infanzia che mi fa impazzire per un *design* degli interni originario degli anni Trenta. Ci sono «posti di controllo» storici precedenti. Ma la sua modellazione determinante mi sembra compiuta proprio in quel tempo, quando la disposizione favorevole e piena di speranza verso la *Neue Sachlichkeit* democratico-collettivista andò in rovina in uno scenario collettivo tutto diverso; quando la crisi politica ed economica si abbatté su quella parte di ceti bassi che poteva reggere in equilibrio la propria identità solo con la più intensa privatizzazione e con l'estetizzazione del privato, come accadde alla fine della Repubblica di Weimar.

La fuga nella sfera del privato fu preparata a lungo. Essa comincia con il regresso della comunità familiare nel Biedermeier, un periodo pieno di inquietezza politica, ma anche epoca della mutazione connessa al sopravvento dell'industrialismo. La privatizzazione del tempo di vita non produttivo, della quotidianità familiare, è una conseguenza obiettiva dello sviluppo capitalistico industriale, che ha impresso le sue tracce nel modo di vita e nella cultura ordinaria. Intorno al 1900 la sistemazione degli interni di tipo borghese diventa ben presto un fatto storico-culturale, di psicologia di classe, che, in una parola, è emblematizzato nella casa di campagna *Jugendstil*. Con qualche ritardo la tendenza alla privatizzazione e alla dissoluzione del nucleo familiare si afferma anche nella sfera della cultura proletaria. Perciò non dovremmo meravigliarci se oggi nelle famiglie degli strati subalterni incontriamo un arredamento particolarmente borghese che ci commuove. Dal punto di vista socio-culturale questa tendenza ha un lungo respiro e perciò l'anno 1933 non ha rappresentato alcuna cesura: la *stanza di soggiorno tedesca* è esistita a lungo nell'orizzonte rappresentativo di tutte le classi, così che anche la sua sopravvivenza era assicurata. Già, questa stanza di soggiorno che è sopravvis-

suta a Hitler senza scalfiture, si è lasciata dietro le spalle l'era di Adenauer, ed oggi vi abitano gli Schmidt. E anche noi. Sono cambiate solo le superfici, la pelle, e quel misero *design*. L'estetica delle merci, di fatto, è ancora e sempre rimasta un «gradimento» sullo sfondo delle *reali* esigenze non soddisfatte e la stanza di soggiorno un *medium* di riproduzione di identità privata, analogamente alla prassi di quei fotografi dilettanti e cineamatori che adottano la famiglia come soggetto dominante. Si può considerare questo soggiorno come un punto di fuga, come simbolo dell'escapismo, come un luogo della cecità politica. Ma attenzione! Forse era ed è anche un luogo della resistenza, aperta nel privato, contro la estraniamento e le pretese prevaricatrici dall'esterno. Come i miei genitori vi si raggruppavano intorno e io la utilizzavo dopo la scuola e dopo il servizio popolare giovanile, così la stanza di soggiorno può essere intesa anche quale territorio personale di difesa. Mia madre ed io abbiamo praticato silenziosi accordi tra le mura di questa stanza, nonostante la testa di gesso di Hitler sopra la libreria: dandosi l'occasione, lei bruciò senza fiatare le *brochure* che io, in qualità di «Jungzugführer» (guida giovanile), avrei dovuto distribuire, e quando lo «Stammführer» (la guida anziana) intese mettermi alle strette, lei lo giocò di astuzia, da vera regina, attraverso l'accento alla sua conoscenza con il dirigente distrettuale del Partito. Lei era una piccoloborghese con il senso della famiglia e della concretezza: dove noi più tardi, sempre nelle peggiori condizioni, fummo costretti ad accasarci, lei mise in piedi una stanza di soggiorno provvisoria. Si trattava comunque sempre di un segno retrospettivo della nostra identità così seriamente danneggiata. Vorrei generalizzare questi ricordi facendoli confluire in una tesi: laddove non soltanto i singoli, ma larghi strati, anzi intere classi non possono più essere sicure della propria identità, le affermazioni estetiche dell'abitare prendono necessariamente il posto di altre forme di produzione della identità e di rappresentazione di essa. È quanto si ricava dalla «stanza buona» del suddito piccoloborghese del periodo guglielmino, con una continuità attraverso il Barocco di Gelsenkirchen degli aristocratici lavoratori della prima Federazione tedesca, fino alle garnizioni imbottite che oggi si procurano gli immigrati turchi, non appena sono in grado di sostenere il pagamento rateale. La stanza di soggiorno è oggi, per dirla schiettamente, il palcoscenico delle prassi di affermazione del sé differenziatisi individualmente e sul piano sociale, laddove, poi, ciascuno chiarirà festosamente di realizzare un gusto tutto personale; invece noi ci guardiamo intorno e possiamo solo riconoscere l'adattamento di fatto a norme stabilite dall'esterno. Dove nello spazio convivono pesanti e veristiche imitazioni del legno di quer-

cia che al contempo sottintendono sogni alpini, dove la disposizione degli oggetti appare rispondente ad uno schema, e dove il saggio dimostrativo dell'«aver anche» domina incontrastato, noi sospettiamo a giusto titolo autoritratti estraniati, una identità riflessa, fissa e pietrificata. La rigida estetica dell'interno abitativo delle moderne classi subalterne ci estranea oggi in modo particolare. Persino quando non desideriamo più indossare la maschera di educatori del gusto, crediamo tuttavia di riconoscere il falso, la cristallizzazione del rituale. Inoltre abbiamo appreso cosa sia l'estetica delle merci e come essa trovi riscontro soprattutto proprio presso gli inesperti. Noi ci sentiamo comandati a «illuminarli». Non voglio sostenere che in questo modo di pensare tutto sia falso, ma, a mio parere, è troppo antidialettico e troppo teorico. Sostengo inoltre che noi ci basiamo pregiudizialmente su uno specifico concetto di «identità», quando ci rapportiamo a coloro che ne hanno un altro oppure, soprattutto, a coloro che non posseggono alcun concetto consapevole di identità. Vale a dire: ancora una volta ignoriamo la percezione dei nostri clienti.

Per noi l'identità — il cui più esatto concetto sociopsicologico sarebbe in questo caso l'identità dell'io — nasce sempre da una operazione di bilanciamento fra l'aspirazione all'inconfondibilità individuale e l'aspirazione all'integrazione e al riconoscimento sociale. Quando produciamo e rappresentiamo l'identità dell'io, tentiamo di essere «particolari» e al contempo ci guardiamo a lungo intorno per accertare se anche gli altri accettano la nostra «singolarità».

È così che infine ci comportiamo anche nell'ambito rituale della stanza di soggiorno. Mi scopro sempre a sogghignare quando metto piede in un soggiorno del mio strato sociale e noto questa duplice aspirazione. Essa vale probabilmente per tutte le stanze di soggiorno, ma ritengo che la tendenza all'operazione di bilanciamento fra l'espressione individuale e l'affermazione sociale sia indice di differenziazioni ben specifiche dei vari strati. Cerchiamo forse nei nostri sogni di «Io che abita» esattamente progettato lo stesso miraggio sociale che cerca il netturino turco fra i suoi mobili rateizzati? Credo che noi dobbiamo considerare non solo condizioni sociali diversificate, ma anche tendenze differenziate nell'articolazione dei bisogni, se vogliamo parlare di «identità» e nell'uno e nell'altro caso.

Roland Günther, in una circostanza che non ricordo più bene, sosteneva che non lo meravigliava il fatto che il minatore oppure l'operaio siderurgico si procurassero un focolare confortevolmente accogliente, molleggiato nelle poltrone e nei divani, e dalle tappezzerie variopinte. È sufficiente pensare solo ai connotati fisici ed estetici del loro «intorno» di lavoro. Per noi intellettuali del ceto medio valgono altri presupposti: preferia-

mo ostendere il lavoro intellettuale anche attraverso la stanza di soggiorno, andando a volte così lontano da configurare un ambiente freddo quanto un posto di lavoro-pilota razionalizzato. E troviamo tale soluzione giustificata rispetto al nostro principio di identità.

Vorrei ora riassumere quanto finora ho detto in una successiva tesi: la posizione sociale individua tendenza e prospettive della rappresentazione di identità. Ciò che è la «Io-identità», la individua chi la produce in aderenza ai bisogni, insieme con coloro che nutrono precise attese in rapporto alla propria rappresentazione dell'identità.

Vorrei ora elaborare più chiaramente questa tesi attraverso esemplificazioni. Torno anzitutto ancora una volta ad Ulrich. Egli ha buon gioco: può catapultarsi fuori della contraddizione fra bisogni di rappresentazione dell'Io e i contemporanei bisogni di riconoscimento sociale, giacché in primo luogo è una controfigura del suo autore (Musil); in secondo luogo dà ad intendere di poter rinunciare al riconoscimento sociale; in terzo luogo — ricevendo egli questo riconoscimento indirettamente — è un padrone di casa e lascia fare al *talento dei fornitori*; in ultimo, infine, risolve in chiave ironica questa sottomissione alle regole sociali. Il suo *laissez faire* ha dei metodi e risulta perfino un po' *snob* a paragone del nostro pretendere piccoloborghesemente coerente secondo un principio di coerenza. Si tratta apparentemente del comportamento costrittivo, cieco, nella ricerca dell'identità di ciascuno. Ma in realtà segnala la più personale delle prassi. È certo un salto cosciente nella capacità di giuoco con la propria identità. Possiamo qui in profondità parlare di una ricerca mirante a tenere in sospeso l'Io e di produrre, o di rappresentare, una «Io-identità» flessibile, la cui qualità consiste nell'apertura e nella distanza dall'oggetto. È questa una prestazione della consapevolezza progredita. Essa può riuscire solo in una mente filosofica come quella di Ulrich, che l'autore ha corredato, in maniera indicativa, di tutte le connotazioni di un individuo appartenente alla classe dei borghesi, proprietari e colti. Questo individuo arriva più facilmente alla sua identità che qualsiasi altro; comunque a quella forma di equilibrio borghese dell'Io con evidente accentuazione su quest'ultimo. Un verosimile inquilino di una abitazione a tre vani dei nostri giorni se la caverebbe molto difficilmente nella costruzione e nell'assunzione di una identità flessibile di questo genere. Sul terreno dove Ulrich riesce a operare, altri devono affrontare un lavoro difficile per adeguarsi alle norme di comportamento abitativo e nel contempo per esprimersi, anche minimalmente, in modo personale. Dove Ulrich, con mano leggera, disegna se stesso per cancellarsi subito dopo, ogni utente di una normale abitazione di oggi non può vivere senza una duratura stabiliz-

zazione del proprio debole Io, attraverso una tenace aderenza agli oggetti e agli spazi; contemporaneamente, tale stabilizzazione è raggiungibile solo a prezzo dell'irrigidimento nello *standard* della normalità delle abitazioni a catalogo. Si tratta di un lavoro difficile, non solo perché questo utente medio cade assai facilmente vittima della manipolazione estetica delle merci e delle fittizie promesse del *design* anonimo di arredamento, ma anche perché egli è esposto in modo particolare alla pressione delle norme (di comportamento e insieme delle soluzioni arredobitative) proprie alla sua classe o strato sociale, perché può «sentire» la propria biografia ricca di senso solo in sintonia con questa pressione, e perché deve avere problemi di identità sulla base della sua obiettiva condizione di vita. Fra l'altro la sua bella stanza di soggiorno gli dà l'illusione di non averne. Egli si trova semplicemente in una situazione in cui non può nemmeno sviluppare la consapevolezza di una identità minacciata. Questa è l'estrema contrapposizione alla capacità di riflessione e di interazione di Ulrich. L'inquilino medio non tratta ironicamente la propria stanza di soggiorno, bensì sempre con una somma serietà, sebbene essa sia proprio e di regola un «gabinetto» di assurdità pieno di feticci e di inganni per se stessi.

Può dunque l'utente di un'abitazione standardizzata produrre l'identità dell'Io nel senso di una continua operazione di equilibrio (aspirazione alla individualità-desiderio di convivenza per il riconoscimento della prima)? Come possiamo vedere qui, il processo del bilanciamento fra desideri di individuazione e costrizioni di adattamento per un Io borghese è altrettanto dipendente dalla capacità del soggetto di sviluppare una coscienza di se stesso, quanto dall'attitudine a procurarsi, come individuo, l'ancor necessario riconoscimento sociale nel processo di interazione col proprio ambiente circostante. Ulrich si accompagna costantemente con uomini della sua classe e del suo livello di cultura, è coinvolto in discorsi e interazioni intensive. Giustappunto ciò lo definisce (omologa, conferma) come soggetto, non già il suo mobilio. Egli interagisce direttamente e in modo non convenzionale, laddove evita ogni reificazione dei propri bisogni e del proprio Io. Evidentemente la struttura degli oggetti e dei simboli perde in fatto di peso, quanto più liberamente un soggetto può «aggrare» le «norme». In Krapmann però leggiamo come la somma delle identità dell'Io in questa società sia dipendente dalle ... *chances offerte ai fini della individuazione in particolari rapporti sociali* (2). La posizione sociale di un Io impegnato nell'equilibrio dell'identità e la sua prospettiva di vita connesavi individuano, infine, anche l'orizzonte della forma di identità desiderata e raggiungibile. Si tratta di un progetto del proprio Io, alla configurazione del qua-

le gli altri di volta in volta concorrono notevolmente e, in effetti, per tutto il corso della vita, fintantoché dura il processo di socializzazione, che a sua volta anche concorre a definire il processo di individuazione. È chiaro che sono date impronte di identità (borghesi, piccoloborghesi e proletarie) discernibili da questi punti di vista, ed è chiaro che avranno luogo differenziazioni comparabili anche nelle biografie del nostro tempo, con la corrispondente tendenza alla reificazione.

Dovremmo perciò imparare ad accettare il prodotto di identità *stanza di soggiorno* come una prestazione non comparabile, indipendente dallo stato sociale e dalle prospettive di vita.

A questo scopo voglio ora indicare alcune situazioni — che rappresentano casi limite — come testimonianza dell'espressione dell'identità rigida, ma anche del giocare e del ricercare, quindi dell'identità ancora flessibile. Vi è in primo luogo l'interno del carrozzone di una famiglia Sinti, che mostra come gli Zingari, nell'osservanza meticolosamente precisa di regole insediative, esercitano la rappresentazione della loro identità estetico-abitativa in forma del tutto funzionale segnalando con ciò i loro bisogni di riconoscimento sociale. Rimango agli esempi estremi: l'abitazione di una famiglia di lavoratori immigrati turchi appena arrivata, e l'abitazione di un'altra che ha già provveduto ad adattarsi totalmente alle «norme» tedesco-occidentali. Un quarto interno rappresenta una famiglia tedesca di ceto subalterno, nel proprio soggiorno notevolmente estraniato e tuttavia «a casa propria». L'ultimo esempio riguarda la camera, sistemata in proprio, di uno studente in tirocinio come insegnante. Questa immagine è esattamente tanto tipica quanto l'esempio relativo al modo di abitare degli immigrati «mimetizzati» con i Tedeschi.

Crediamo di cavar fuori al primo sguardo le differenze fra le rappresentazioni di sé rigide e quelle flessibili, e naturalmente diamo già un giudizio inconscio. Questo non dovremmo farlo. Vorrei interpretare, una buona volta, gli spazi differenziati e comincio con l'esempio della camera dello studente.

Giustamente gli studenti sviluppano oggi, nella loro formazione culturale di futuri accademici disoccupati, esigenze fortemente regressive, ma vivono tuttavia in una specie di moratoria, in una fase di proroga della loro biografia, che permette loro di progettare, in certo qual modo a titolo di prova, la propria identità e di reificarla nell'abitazione; perché per questo hanno tempo e mezzi. Esteticamente i loro ambienti rispecchiano da un lato forti desideri di individuazione, dall'altro lato l'impronta delle norme dell'intelligenza e del cosiddetto «abitare alternativo». Non è grande il margine di gioco della ricerca di espressione, ma esso permette so-



Foto H. Koelbl



Foto H. Koelbl



Foto G. Jakobi



Foto H. Koelbl



Foto H. Koelbl

La «stanza di soggiorno tedesca»: 1. nella casa di un poliziotto; 2. nella casa di un'assistente universitaria; 3. nella casa di immigrati turchi (in Germania da 11 anni); 4. nella casa di un'operaia; 5. nella casa di un artista (foto 1.2.4.5. da Stern, n. 37, 6 settembre 1979; foto 3. da Stern, n. 22, 27 maggio 1982).

Le immagini qui pubblicate non corrispondono a quelle cui fa riferimento Gert Selle nel proprio saggio, ma sono state selezionate dalla Redazione.

luzioni soggettive. Dall'indipendenza e dalla flessibilità di Ulrich, questi studenti tuttavia sono assai distanti: in definitiva essi non hanno ancora le sue stesse prospettive di matrice sociale. Essi non appartengono alla classe possidente, e se poi appartengono a quella colta è da vedersi. Ma essi sviluppano un grado riconoscibile di identità flessibile, che si fa leggere nella loro estetica arredativa e che si colloca in contrasto sia con i cosiddetti *standard* borghesi, sia con la cultura abitativa delle classi subalterne. Essi praticano la rappresentazione di se stessi in forme molto più libere di quasi ogni altra fascia della popolazione residente della Repubblica Federale.

Non vi può essere alcun discorso sui rituali flessibili e su una estetica giocosa di ritrovamento di se stessi presso gli immigrati turchi, o presso la famiglia Sinti. Questo lo si può pronosticare già in anticipo in base alla loro obiettiva condizione di vita, anche senza conoscere simile modello di abitazione. Quale ruolo gioca questa abitazione per coloro che sono socialmente sradicati in un mondo estraneo, per coloro che sono doppiamente estraniati, in quanto strappati da una cultura e non ancora integrati in un'altra? Molte di queste stanze non rispecchiano nulla l'altro — se si eccettuano pochi dettagli che alludono all'origine turca — che il riuscito adattamento, perpetrato fra le vittime, alla piatta cultura del Paese ospite.

Altre si presentano come campi di battaglia, sui quali i bisogni di appropriazione e di conservazione sono rimasti a metà strada. Per metà l'appetito, spinto in avanti verso le forme correnti di rappresentazione dell'identità degli strati subalterni tedesco-occidentali, è stato placato; per metà agisce ancora la fame verso un'elevazione esistenziale nella cultura popolare di origine. Una situazione più difficile per l'equilibrio dell'identità non è quasi pensabile. Si cercano prestazioni di identità che segnalino l'ascesa dal sottoproletariato del Paese ospitante. Si coltivano rituali che in qualunque momento garantiscano il ritorno in Patria degli individui che nei contesti d'origine possono già passare per benestanti. La scissione si manifesta spesso attraverso la stanza di soggiorno. È un palcoscenico di interazione fessurato, aperto davanti e di dietro, anche se è piuttosto un palcoscenico di desideri di interazione che non dello scambio sociale compiuto. In questo, esso è simile alla stanza di soggiorno tipicamente tedesca degli strati subalterni. Da questa sono mutuati, per esempio, i simboli di ascesa, ad esempio le guarnizioni da poltrona, il divano-letto. Ma a ciò si aggiunge il decoro di memoria patria: una particolare sorta di piccole coperte orlate di pizzi, il tappeto figurato pseudo-orientale, l'accendino da tavolo dorato ornato con rubini falsi; e Kemal Atatürk sul piatto di portata.

Cosa può un *designer* o un docente apprendere da questo? Quel che sempre si è detto

a proposito del *design* commisurato ai bisogni, si avvera qui in modo anonimo. La lezione sta nella vetrina di ogni bottega turca e nei magazzini di vendita. Le Scuole di disegno industriale dovrebbero intraprendere pellegrinaggi in quei luoghi: là ci si può erudire di più sulla cultura sociale del *design* e su un'estetica del prodotto a misura dei bisogni, che non nei seminari sulla forma e la funzione.

Se fossi oggi messo nell'imbarazzo di dover insegnare qualcosa agli studenti di *design*, confronterei le lampade a luce variopinta con i tentacoli illuminanti in plastica attorcigliati fra loro e a forma di medusa, con piedi di *plexiglas* fluorescente, esposte nelle botteghe turche, con la lampada Bauhaus di Wagenfeld e esorterei a non riflettere sopra la designazione degli oggetti di *design* come specificità culturale. Naturalmente si danno proprio in questo caso le peggiori deformazioni dell'estetica delle merci. Ma ora vengo alla ipotesi inizialmente frenata per sostenere qualcosa che gli esteti ortodossi delle merci indicheranno come loro distante, giacché non si affidano né ad un'empiria sociale non prevenuta — vale a dire ai propri occhi —, né al pensiero dialettico, bensì confidano solo sulla propria teoria, che è naturalmente sempre giusta ed è trasmissibile. Sostengo che si può dare un momento nella storia dell'appropriazione personale e sociale degli oggetti di *design*, in cui la legittimità estetica delle merci non ha più riscontro, in cui la bellezza delle merci, in apparenza solo seducente e estraniante, è suscettibile di altre interpretazioni; ormai quasi disperando di se stessa separata dagli utenti, si ribalta in ciò che solo promette e mai si ricorda di mantenere: cioè nei simboli di una cultura quotidiana onestamente intesi e onestamente usati, una cultura che viene vissuta realmente e a misura dei bisogni, non solo fittiziamente, e che sicuramente è alternativa ma, al contempo, anche genuina. Sicuramente l'estetica delle merci propria alla quotidianità di massa inganna mille volte gli uomini come soggetti culturali, eppure essi soggetti attuano spesso — secondo l'espressione di Tilman Osterwold — un *egoistico aggiramento della «norma» di tutti i giorni* (3). Direi che essi si presentano come puri soggetti che si appropriano, appunto, di quelle cose e di quei simboli, che sono stati loro offerti solo in apparenza. Si fanno intrappolare da questa apparenza, ma la interpretano come autentica anche per i propri obiettivi. L'inganno riesce e al tempo stesso, però, non riesce. Potrei chiarire ulteriormente questa dialettica servendomi dell'esempio della stanza di soggiorno degli immigrati turchi.

In questo caso esigenze di ricordo, di conservazione e di identità di sé si affidano a progetti ingannevoli, e noi possiamo dire che questi uomini sono ora effettivamente caduti nella trappola.

Tuttavia il conferimento di significato a que-

sti pezzi di arredo estranei rimane parzialmente aperto ai bisogni, la loro appropriazione avviene sotto condizioni che gli utenti, e non già gli oggetti né i loro venditori, recano con sé.

Chi come me conosce i notturni cumuli di immondizie di Brema, il rovistare e raccattare nelle strade fino alle cinque del mattino, sa come i più poveri degli immigrati si servono ampiamente dei rifiuti, di una bellezza delle merci sopravvissuta a se stessa. È qui che ci si viene ad appropriare di valori d'uso, mentre gli studenti scavano alla ricerca di bellezze impallidite. Per questo, anche, i due gruppi di interessi non entrano mai in conflitto davanti al mucchio di immondizie sulla strada. Sono gli studenti che cavalcano l'estetica della nostalgia, mentre gli immigrati scavano in direzione di oggetti reali per bisogni reali.

Con ciò che essi acquistano per questo obiettivo, congiuntamente al «bel» decoro del *design* anonimo della madrepatria, si sviluppa «a casa» un uso di oggetti che, fra l'altro, serve alla rassicurazione di una identità fortemente minacciata. Il rituale è semplicemente necessario alla sopravvivenza e perciò va oltre ogni morale estetica. Inversamente, l'appropriazione del tremendo «interno» delle classi subalterne tedesche da parte dei lavoratori immigrati meglio retribuiti non è solo semplicemente una sottomissione ai dettami, destinati agli inesperti, di un'estetica delle merci autoctona, bensì si tratta di una certa azione di integrazione, senza la quale un immigrato nella Repubblica Federale difficilmente è in grado di produrre una identità permanente e continua. Nessuno più di un immigrato in Germania è posto di fronte a tale pressione di attesa nei riguardi delle prove di identità da fornire agli altri e a se stesso.

Che cosa effettua costui nel corso di questo pesante lavoro? Ricordo e appropriazione sono atti del consumatore, non già proprietà degli oggetti. Ricordo e appropriazione sono processi fondamentali nell'utilizzazione reale e simbolica della stanza di soggiorno e, al contempo, nell'assunzione e nella costruzione di una identità, che in essa viene visibilmente portata alla forma espressiva. La forma sostanzialmente borghese-piccoloborghese dell'equilibrio dell'identità (nel senso di identità dell'Io, per come noi la esercitiamo) non è la sola e l'unica significativa prestazione. Nel caso di famiglie turche immigrate viene forse fatto meno un bilanciamento fra Io e gruppo che non fra gruppo ed esigenze di un ambiente socialmente estraneo. Dal punto di vista dell'Io, l'associazione familiare, la piccola unità etnica che si deve affermare in un intorno straniero si collocano meno individualisticamente. Qui si tratta della stabilità dell'esperienza di identità di un Io casomai collettivo. Questa deve essere ricostituita due volte: in occasione dell'insediamento nel Paese ospiti

e di nuovo al momento del rimpatrio. Chi non abbia imparato mai a sperimentare la flessibilità come mezzo della delimitazione dell'«Io» nei confronti delle norme sociali, deve riorientarsi *ex abrupto* due volte. In questo caso non vi è un trattamento di prova come per l'abitazione degli studenti; si tratta sempre ugualmente di una sanguigna necessità di vita. Quando da un monolocale «soggiorno-cucina-letto» si ottiene una regolare abitazione con almeno due camere per cinque-sette anime, allora non si tratta, in famiglie simili, di sperimentare se stessi nelle forme di espressione individualistico-estetiche dell'abitare, come è tipico della nostra storia della socializzazione borghese-piccoloborghese. Ciò non può certo essere il traguardo di queste persone; ad essi rimane soltanto la stabilizzazione di comuni possibilità di espressione in un ambiente circostante che è interamente caratterizzato da esperienze di interazione negative. Affinché questa identità collettiva possa preservarsi e trovare la propria espressione, essa deve essere ancorata ad un rigido ordine, a significati comuni (uno per tutti) degli oggetti nelle abitazioni, così come ci dimostra la famiglia Sinti nel suo grottesco carrozzone. Alla frammentaria biografia degli immigrati, alla quale, proprio con questa definizione, viene sottratta una parte di identità, corrisponde il sistema dei simboli rigido, ma in disintegrazione per frammenti, della loro stanza di soggiorno, appena essi li considerano loro propri.

Ancora una volta, cosa può un *designer* o un docente da tutto questo?

Spero, in ultima analisi, che a nessuno venga l'idea di voler progettare un «soggiorno per immigrati» pratico, culturalmente rivoluzionario e piacevole a vedersi. Sarebbe uno scherzo ritardato della storia del *design*, nella quale si sono avuti già tanti tragici naufragi di ricerche estetico-sociali. Quel che una famiglia turca «autocostruisce» sul tetto della vecchia Ford-Record, oppure nella cadente Ford Transit in viaggio verso l'Anatolia, è *design* universale. Con ciò essa presta uno stupefacente lavoro di «identità», come abbiamo potuto vedere. È con questa chiave, e anche pieni di comprensione, che accetto che ci si introduca nella normale stanza di soggiorno tedesca. Forse che in questo caso si apre effettivamente solo un abisso alla tutela di una assurda esistenza di possesso connotata da uno spolverino e un piccolo inaffiattoio? oppure si rintracciano anche qui quei *pazzi* di Musil con la *camicia di forza* dei loro rapporti, che proprio sotto la pressione di norme limitative, di stimoli estetici e di necessità di vita quotidiana, hanno prodotto qualcosa dalla loro esistenza contraddittoria, per esempio una *cultura ordinaria dal basso*, in cui si configurano anche *punti di rottura dell'identità dal basso*? Credo si debba imparare a interpretare anche queste forme di rappresentazione dell'identità co-

me forme di espressione di bisogni che, in quanto collettivi, *non* possono essere valutati sulla misura del «soggettivo» e della consapevolezza dei ceti medi intellettuali. Anche l'«identità dell'Io» è un prodotto di una cultura specifica, a volte più, a volte meno Io. E là non c'è nulla, in un paragone al riguardo, di migliore o di peggiore.

Quando, in conclusione, mi domando che cosa tutto questo potrebbe avere a che fare con l'educazione dei *designer* presso la Scuola di Disegno Industriale di Offenbach, mi trovo in difficoltà a rispondere. Presumibilmente non ha niente a che fare. Spero che a nessun docente venga l'idea di volersi intromettere, controllando e cercando di soccorrere, nell'estetica abitativa degli strati subalterni della società tedesco-occidentale. Considero pleonastici i tentativi professionali di voler assegnare alla stanza di soggiorno di oggi altri valori di uso rispetto a quelli che questa già offre. L'utente fa in questo campo una storia del *design* molto più duratura che non il *designer*. La riproduzione di quel monumento alla cultura che è la stanza di soggiorno è quindi assicurata già senza l'alta pretesa del *design*. Il suo smantellamento si compirà nella prassi sociale dell'abitare al di là dell'intromissione del *design* e, del resto, anche al di là di tutti i «supporti» pedagogici. Da tempo la gente fa della propria stanza di soggiorno ciò che ritiene giusto e in rapporto a quanto la propria situazione sociale permette. Da tempo il *designer* è l'anonimo «fornitore» di ciascuno, e il pedagogo della cultura abitativa risulta alquanto superfluo. L'ambito della cultura dell'abitare sarà di nuovo un compito estetico-sociale, pedagogico e politico quando la rigidità dei desideri di rappresentazione dell'identità delle maggioranze silenziose comincerà a sciogliersi. Una figura così convincente come Ferdinand Kramer non può oggi, neanche con tutti gli sforzi possibili, diventare un *designer*. Da un Muthesius ci guardi il cielo! Lasciamo allora, per prima cosa, la gente abitare in pace, una buona volta. Il ritorno di una prassi social-estetica e utopica può essere garantito solo dalla storia della società. Per il momento potremmo prendere esempio dall'assenza di attenzione di Ulrich verso l'abitare e, come *designer* e come docenti, evitare di fare chечessia che non rientri nella nostra responsabilità e nella nostra competenza. Ottanta anni di tentativi di «interdizione» perpetrati contro poveri utenti di stanze di soggiorno ad opera di *designer* e di pedagoghi non bastanza.

L'insuccesso, del resto, mi dà ragione.

(1) In R. Musil, *L'uomo senza qualità*, 1923, ed. it. Einaudi, Torino 1978, pagg. 15-16.

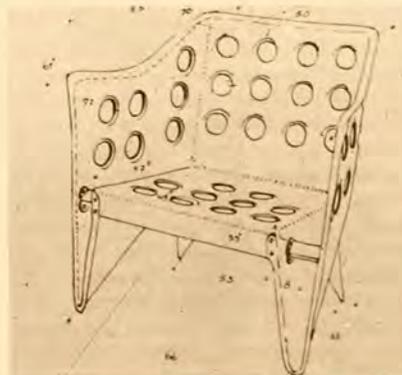
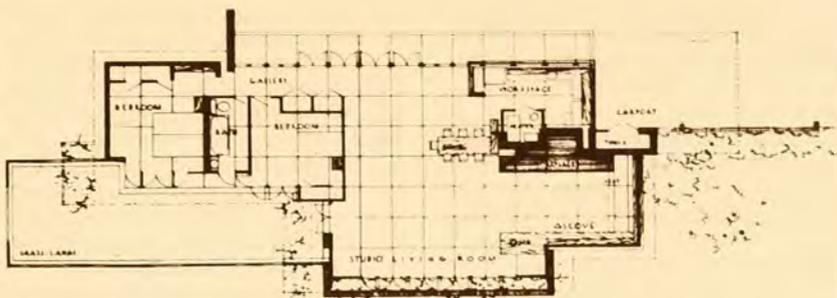
(2) In L. Krappmann, *Soziologische Dimensionen der Identität*, Stuttgart 1975.

(3) In T. Osterwald, *Laienkultur*, in AA.VV., *Szenen der Volkskunst*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1981.

# Verso un «Disegno Italiano»

Negli anni dell'immediato Dopoguerra in Italia la cultura degli architetti drammaticamente maturata con la Guerra è spinta, dalla caduta di credibilità di qualsiasi precedente *ordine* ideologico, sociale ed estetico, a un impegno realizzativo dapprima basato su una disamina realistica dei problemi, delle risorse, dei modi produttivi con cui far fronte alle nuove necessità in uno sforzo collettivo, e quindi, nel volgere di pochi anni, orientato all'espressione di un nuovo *stile* organicistico, fondato sull'affermazione della singolarità creativa dell'uomo in assonanza con la vitalità della natura. Più che nei decenni precedenti, in cui erano già apparse come riferimenti essenziali per la nascita e lo sviluppo dell'architettura moderna, sono le opere di Wright e di Aalto che incontrano la nuova sensibilità (quindi, in campo abitativo: i principi di fluidità e continuità dello spazio, e di dinamica e tesa corporeità dell'involucro murario contro l'astrattismo geometrico del funzionalismo), unite ai contributi tecnologici di grande portata che erano maturati negli USA e nei Paesi nord-europei fin dagli anni antecedenti la Guerra o derivanti dalle ricerche belliche dell'industria aeronautica (materie plastiche, leghe leggere di alluminio, metodi di saldatura di materiali diversi).

I disegni di Charles Eames e Eero Saarinen per sedie e poltrone, vincitori del concorso *Organic design in home furnishings* indetto dal Museo d'Arte Moderna di New York nel 1940 (messe a punto e in produzione dal 1946), con la loro nuova curvatura tridimensionale del compensato leggero (opportuna-mente scavato fra sedile e schienale, e sottilmente imbottito) saldato agli esili sostegni metallici, così come le *unità a cassetta* presentate nella stessa occasione, con la loro semplicità e flessibilità compositiva, segnano l'avvio di una ricerca formale e tecnologica che trova successive messe a punto nell'immediato Dopoguerra (impiego di poliestere rinforzato con fibre di vetro, di reti e stecche metalliche saldate in pochi punti, di supporti leggeri in alluminio per le nuove imbottiture) e trovano immediata assonanza e originale rispondenza in Italia. Dopo le proposte produttive presentate al concorso RIMA del 1946, il *disegno italiano* trova una sua progressiva identità e riconoscimento internazionale, passando da suggestioni e deformazioni naturalistiche, plastiche e scultoree, a forme di più equilibrato rapporto fra disegno e producibilità seriale del prodotto. Contemporaneamente, maturano le condizioni di un superamento della ricerca abitativa razionalista fra le Due guerre, tutta centrata sull'aggregabilità indefinita dei tipi edilizi, verso una nuova scala urbana di intervento residenziale (integrativa di abitazioni e servizi sociali) non riconducibile alla semplice misura dell'iniziativa fondiaria e immobiliare privata, ma fondata su un ruolo preminente dell'iniziativa pubblica. Mentre l'*Unité d'habitation* di Le Corbusier si impone come modello sperimentale di questa nuova scala integrata di intervento, il Quartiere sperimentale della VIII Triennale di Milano, il QT8 di Piero Bottoni, non vedrà neppure realizzati i servizi sociali previsti, e il pittoresco di molti interventi INA-Casa risolverà rapidamente in vivacità formale l'impra-



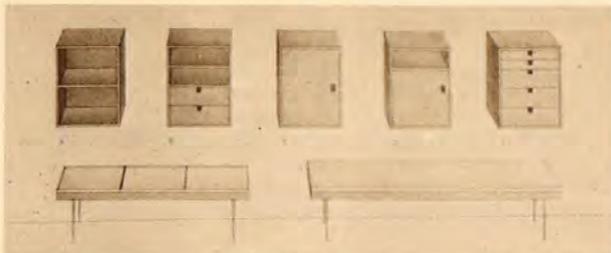
1.2. Architettura «organica»: F. L. Wright, Casa Winckler a Okemans nel Michigan, USA, 1939: pianta, veduta dell'interno. 3. G. Nelson, Parete-armadio (in sostituzione di un normale tavolato), 1946. 4. Nuovi materiali leggeri: G. T. Rietveld, Poltroncina in alluminio, 1942.

5. R. Day, Contenitore per pranzo (premiato al Concorso per arredi economici di serie indetto dal MOMA di New York), 1948. C. Eames, E. Saarinen: 6. Sedie in compensato (curvato in tre direzioni, gommapiuma e basi in alluminio); 7. Contenitori standardizzati sovrapponibili

# L'influenza americana e il Concorso RIMA



6



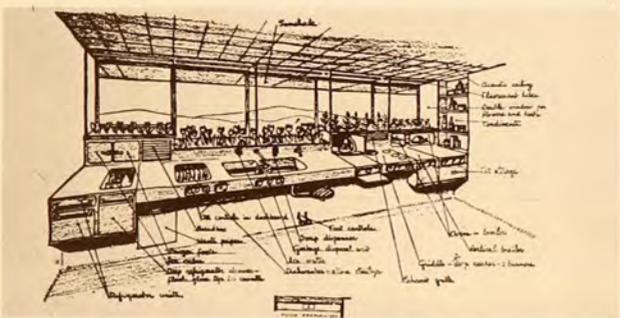
7



8



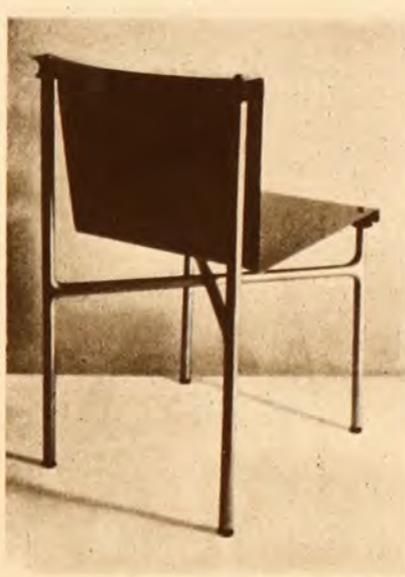
10



9

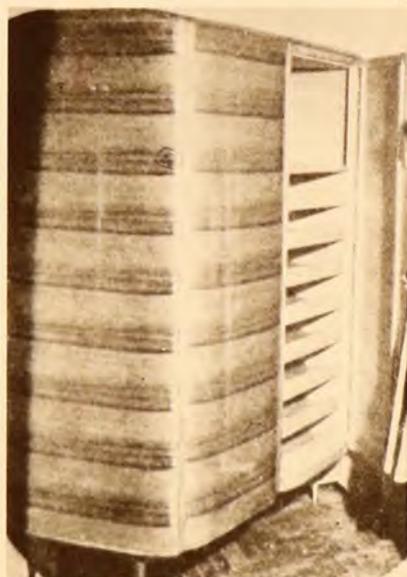


11 su panchette (modular storage, progetto vincitore del Concorso Organic Design del MOMA), 1940. 10. C. Eames, Sedie accatastabili (compensato curvato con sostegno in compensato o acciaio e giunti di gomma, produz. H. Miller), 1946. 9. G. Nelson, Centro di lavoro in cucin



12

na (piano di lavoro continuo e attrezzato), 1944. 10. C. Eames, Storage Units, (struttura in alluminio satinato e piano in legno compensato stampato o laminato plastico; sul fondo, poltrona in fibra di vetro e base in stecche metalliche, produz. H. Miller, 1950), 1949. Concor



13

so RIMA, Milano, 1946: 11. I. Gardella, Scaffali componibili, indipendenti o a muro; 12. M. Cristiani, L. Frattino, Sedia (tubo e lamierino metallico, giunti in gomma); 13. C. De Carli, Armadio (unico elemento in compensato curvato per ante, fianchi e copertura).

# Verso un «Disegno Italiano»

ticabilità politica di una nuova scala edilizia pubblica di intervento. Ma all'atto del loro concepimento, tutto ancora si tiene: città, abitazione, arredo.

In entrambe le esperienze, italiana e francese, c'è intervento sperimentale e dimostrativo sull'intero tema abitativo, in un quadro di riqualificazione integrata, o almeno parallela dei settori edilizio e arredativo. Le Triennali di Milano si incaricano di questo svolgimento del tema dell'arredo, che nel volgere di pochi anni da problema culturale e sociale si trasforma in *problema di superficie* rispetto a una realtà di mercato sempre più caratterizzata dal *design* del singolo prodotto e dall'implicita presunzione che la sua corretta soluzione formale e costruttiva possa automaticamente tradursi in qualità dell'insieme.

Svolgendo un ruolo analogo a quello che, fra le Due guerre, con maggiore gradualismo era stato anticipato dai *designer* scandinavi rispetto alla struttura produttiva artigianale dei loro Paesi, e in aperta concorrenza di mercato con la produzione di massa che da là si diffonde in tutto il mondo nel tipico *stile teak* (di estrema semplicità formale e costruttiva e di originale integrazione fra metallo e legno, che via via sostituisce le più fluenti forme degli anni Quaranta), progettisti già emersi fra le Due guerre e nuovi collaborano con le strutture imprenditoriali (Cassina, Poggi, Arflex, Tecno, Kartell, ecc.) disposte a sostenere ricerca e sperimentazione innovativa. Si determinano così sviluppi creativi e produttivi che, connessi a nuove politiche commerciali, consentono a queste aziende di passare a dimensioni medio-grandi rispetto alla dimensione minutissima del settore e di porsi come aziende-guida di un più generale processo di modernizzazione. L'obiettivo perseguito, e a volte raggiunto, è quello della grande serie, ma la struttura fortemente concorrenziale del settore e i suoi limiti strutturali (in campo tecnologico, e in quello distributivo) riduce molte ricerche ai soli prototipi o a piccole serie, mentre le unità produttive di dimensione minore dimostrano presto la loro vitalità e capacità di adeguamento tecnologico rispetto a questi sviluppi, anche là dove sono richiesti salti produttivi per la comparsa di nuovi materiali (le plastiche e gli altri prodotti dell'industria chimica) che caratterizzeranno il panorama produttivo degli anni successivi.

Il *Compasso d'oro* segna dal 1954 le tappe di questo rinnovamento formale e produttivo, ideologicamente orientato dall'*estetica industriale*, dalla *forma dell'utile*, dal *buon disegno* e dallo *stile* nella produzione industriale, ma variamente connotato dalla originalità creativa e figurativa dei singoli *designer*. Con il tumultuoso "miracolo economico" e l'urgenza produttivistica e consumistica che caratterizza la società italiana a partire dagli ultimi anni Cinquanta, passano in secondo piano i problemi di riqualificazione strutturale del settore: la mancata assegnazione del «gran premio nazionale» nel *Compasso d'oro* del 1959 (1) segnerà anticipatamente problemi di fondo (organizzativi, produttivi e didattici) che resteranno a lungo aperti nel *design* italiano.

G. O.

(1) Cfr. G.C. Argan, *Relazione della Commissione*, in *Stile Industria*, n. 26-27, maggio 1960.



14



15



16

14.15.16. Le Corbusier, Unité d'habitation à grandeur conforme, Marsiglia, 1946-52: stanza genitori con affaccio sul soggiorno a doppia altezza, schema dell'alloggio inserito arredato nella maglia strutturale dell'edificio, veduta del soggiorno (nicchie a parete, arredi fissi e mobili

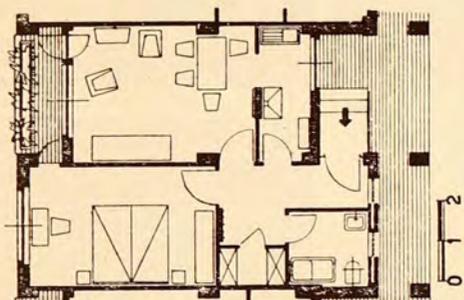
standardizzati). Quartiere sperimentale QT8, Milano: 17. F. Drugman e Collettivo di Architettura, Soggiorno-pranzo in alloggio INA-Casa, IX Triennale, 1951 (scaffali sovrapponibili in ferro verniciato e rovere); 18.19. L. Zuccoli, P. Lingeri (edilizia), G. Minoletti, G. Ponti,



17



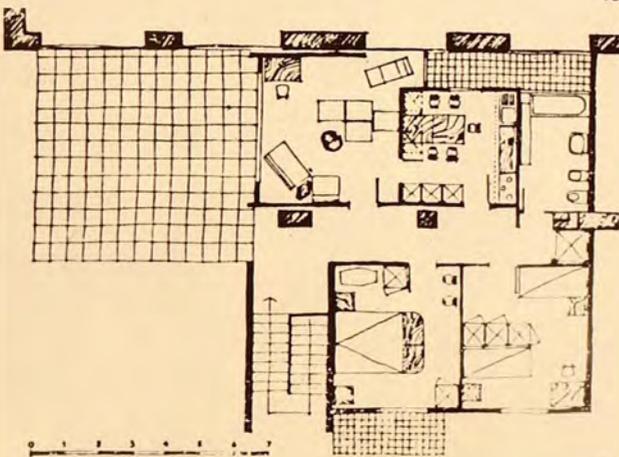
21



18



19



20



22

A. Rosselli (arredo), Alloggio per l'INA-Casa, IX Triennale di Milano, 1951: pianta e veduta del soggiorno (sedia leggerissima e poltroncina di G. Ponti, produz. Cassina); 20.22. I. Diotallevi (edilizia), V. Gregotti, L. Meneghetti, G. Stoppino (arredo), Alloggio per l'INA-Casa,

X Triennale, 1954: pianta e veduta della cucina-pranzo (legno laccato bianco con ante in formica grigia, sedie in compensato con gambe a due elementi incastrati). 21. Cucina all'americana: A. Magnaghi, Cucina componibile (piano di lavoro continuo, elettrodomestici allineati,

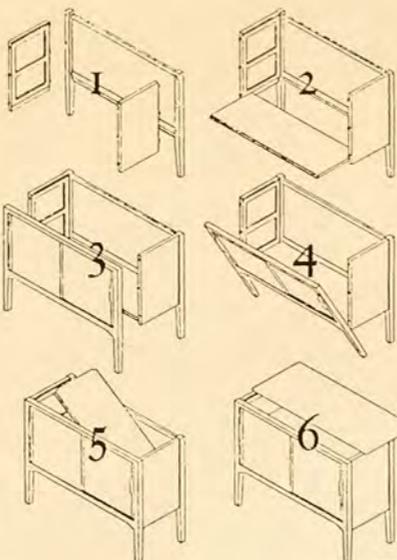
ti, laminato plastico colorato, produz. Saffa), 1954.

## Giulio Carlo Argan, 1956

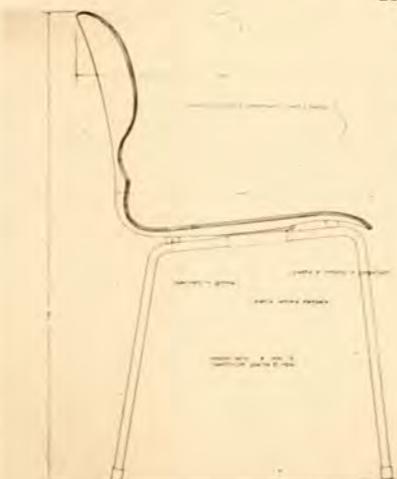
(...) L'architettura moderna, dopo avere affrontato nell'urbanistica i grandi problemi quantitativi della società nei suoi gruppi e nel suo insieme, recupera poi nell'arredamento i valori «qualitativi», cioè la sensibile coscienza della presenza e della funzione, ma soprattutto dell'inalienabile valore dell'individuo nella società. (...) È senza dubbio probabile che le contraffazioni e le contaminazioni degli stili storici scompaiono poco a poco dal mercato e che le fabbriche di Cascina o della Brianza si dedichino a produrre (come, di fatto, già avviene) tipi dalle linee più sobrie e corrette; ma non sarà certamente questo naturale aggiornamento della produzione quello che darà una soluzione logica al problema estetico e sociale dell'arredamento.

L'architettura moderna muove, com'è noto, da precisi assunti sociali: il suo obiettivo non è la produzione di *élite*, ma il raggiungimento di valori di qualità, e di qualità estetica nella produzione quantitativa o di serie. (...) Sappiamo che soltanto le classi storicamente attive o in progresso, e cioè quelle che tendono a identificare il ritmo della propria ascesa con il ritmo di progresso della società come un tutto, possono produrre quel fatto per eccellenza creativo e progressivo che è l'opera d'arte; ma appunto nel carattere universale di quel valore d'arte si prova come quella classe abbia superato il proprio limite di classe e venga identificandosi con la società nel suo insieme. (...) Ora, suggerendo uno *standard*, l'architetto o il *designer* suggeriscono una forma che non risponde alle esigenze di una certa classe, ma di una società senza classi: e i ceti che non vorranno accettare quello *standard* pagheranno quel falso orgoglio acquistando, a prezzi sicuramente più alti, oggetti di qualità sicuramente inferiore. Non si nega che anche nelle forme dello *standard* si esprima un mito sociale, il mito della società armonica, impegnata in una funzione, immune da contraddizioni; ma (...) forse che l'*industrial design* non nasce, anch'esso, dal bisogno di dare all'oggetto un senso mitico, un valore di bellezza che ne trascenda la mera strumentalità? (...) Ciò che si cerca non è un irrilevante risparmio di spazio e di tempo, da scontare magari con l'estensione di una sorta di «taylorismo» dall'officina alla casa, ciò che positivamente si cerca è il trapasso di un'esperienza estetica dal creatore dell'oggetto a colui che se ne serve, è il piacere che la forma perfettamente adatta dà a chi la frequenta o l'adopera, col senso della compiutezza e dell'efficienza del proprio gesto. (...) Né potrebbe essere diversamente: infatti il progettista, nello studiare la forma dell'oggetto, null'altro ha fatto che immedesimarsi con il futuro utente, riprodurre in sé le sue esigenze e le sue aspirazioni, ricostruire la sua esperienza (...). Un fatto nuovo s'è dunque prodotto, o è in via di prodursi, nel campo dell'arredamento: se fino a ieri il pubblico ha influito, con la propria richiesta, sulla produzione degli oggetti, oggi influisce sul processo ideativo di chi li disegna: è esso stesso, in certo senso, il creatore dell'arredamento moderno, (...) oggi, attraverso gli interessi e la coscienza sociale degli architetti moderni, influisce sulla produzione con quanto ha in sé di più autentico, con la lucida e civile semplicità della propria esistenza, con la chiara coscienza del valore e dei limiti dell'individualità umana nell'ambito di una funzione collettiva o sociale.

(G.C. Argan, *Il problema dell'arredamento*, in *La casa*, n. 2, 1956)



23



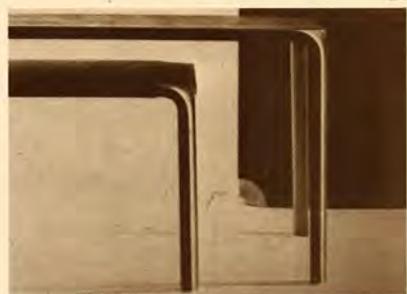
25



28



24



26



27



29

23. Produzione di massa: Contenitore (prod. Portex), Danimarca, 1945. 24. Alto artigianato: F. Juhl, Particolare di poltrona, 1949. 25. A. Jacobsen, Seggiolina sovrappponibile (prod. F. Hansen), Danimarca, 1952. 26. A. Aalto, Tavolo (prod. Artek), 1954. 27. Scaffali in

tondino metallico e legno teak (prod. La Nordiska), Svezia, 1954. 28. J. Penraat, Libreria in tubolare metallico quadro e legno, Danimarca, 1953. 29. H. Wegner, Poltrona in acciaio e corda intrecciata, 1959. 30. C. Molino, Sedia in compensato curvato e ritagliato, 1953. 31.



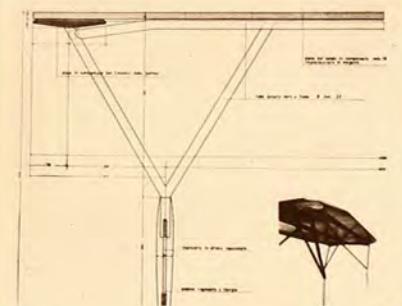
30



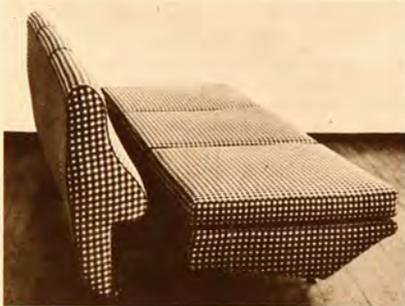
31



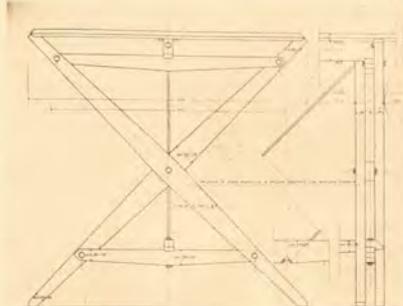
32



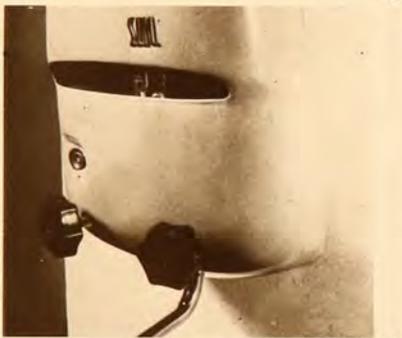
33



34



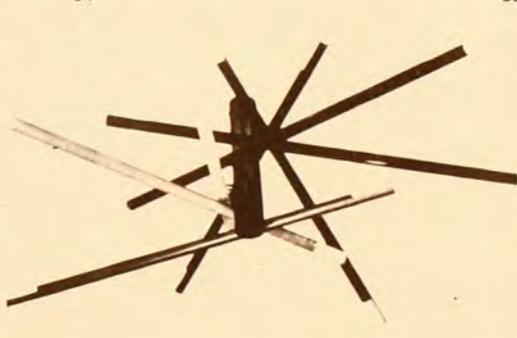
35



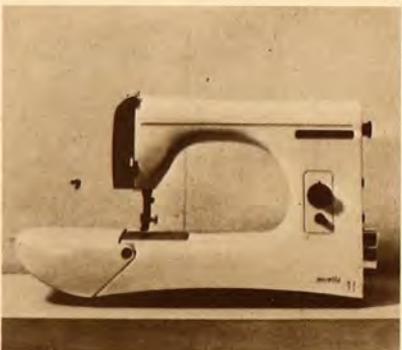
36



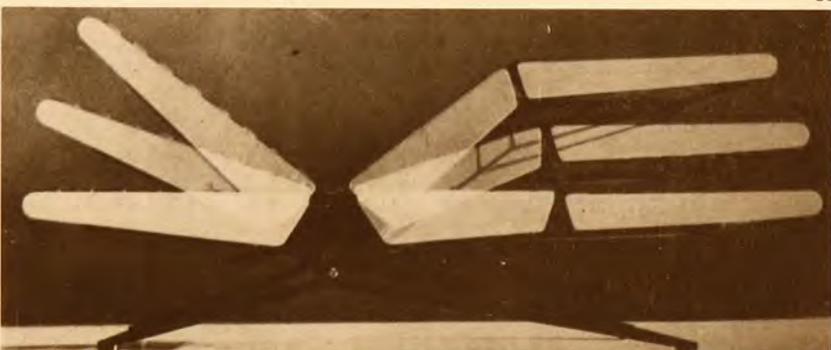
37



38



39



40

L. Canella, Lampada, 1942. 32. P. L. Spadolini, Televisore portatile a gambe svitabili (produz. Radiomarelli), 1954. 33. C. De Carli, Tavolo (tubolare di ferro laccato nero, ottone, compensato impiallacciato, produz. Anelli), 1951. 34. M. Zanuso, Divano-letto (tubo metallico,

nastri elastici, imbottitura in gommapiuma, produz. Arflex), 1954. 35. F. Albini, Tavolo smontabile (legno massiccio a sezione sagomata, tiranti in ferro, produz. Poggi), 1952. 36. A. Rosselli, Scaldabagno a gas in lamiera stampata (produz. SIM), 1957. 37. I. Gardella, Poltrona

«Digamma» (produz. Kartell), 1956. 38. G. Sarfatti, Lampada da soffitto (metallo laccato a vari colori, produz. Arteluce), 1954. 39. M. Nizzoli, Macchina da cucire «Mirella» (produz. Necchi), 1957. 40. O. Borsani, Letto pieghevole (produz. Tecno), 1957.

Negli anni Cinquanta, a lato del decollo produttivo di aziende medio-grandi tese ad impostare grandi serie di prodotti di qualità, la cultura architettonica promuove il consolidamento delle forze produttive artigiane e piccolo-industriali prevalenti nel settore del mobile, ormai inadeguate rispetto alle esigenze economiche e sociali del mercato e alle condizioni tecnologiche, di produzione e di commercializzazione delineatesi sul piano internazionale. Al tempo stesso, consapevole dei valori culturali della tradizione produttiva, sollecita una nuova configurazione dell'artigianato come struttura di ricerca sperimentale e di "formazione culturale" per il rinnovamento del "disegno" e dei "procedimenti" tecnici (i due temi principalmente dibattuti) a fronte del "consumo culturale" connesso alla produzione di massa.

Mentre *Stile Industria* (1) sollecita soprattutto la qualificazione dei prodotti nei nuovi settori industriali che vanno dalla produzione dei mezzi di trasporto, agli elettrodomestici, alle attrezzature per l'ufficio, alla prefabbricazione edilizia, nel campo della produzione di arredo il problema della riqualificazione della struttura esistente coinvolge con analogo interesse progettisti, artigiani e industriali tesi a superare i semplici "esperimenti personali" degli anni precedenti in una dimensione sistematica di ricerca.

La nascita del giornale *Il mobile italiano*, diretto da Carlo De Carli, concorre a definire quest'orientamento, promuovendo la creazione di attività associative fra produttori e progettisti e soprattutto l'organizzazione di centri-studio legati ai diversi contesti produttivi del mobile, col compito specifico di orientare la produzione e assisterla dal progetto all'esecuzione dei prototipi, alla realizzazione e alla immissione sul mercato dei prodotti.

In tal modo si tende a riconoscere e a garantire autonomia culturale e di mercato ai centri mobiliari periferici (rispetto ai centri metropolitani, dalle cui attività espositive e culturali internazionali, come le Triennali, rischiavano di restare sempre più emarginati). Essi in quegli anni sono sede di numerose iniziative espositive e concorsuali, mostre e rassegne che svolgono un'importante funzione provocatoria rispetto al tessuto produttivo e culturale circostante, di stimolo a nuovi modi di operare e alla costituzione di programmi associativi e di consorzi. Queste iniziative sono occasione di intensi scambi e confronti coi principali architetti e designer operanti sul piano internazionale, soprattutto scandinavi, che partecipano ai vari concorsi direttamente come progettisti di elementi prodotti dagli artigiani locali o come membri di giuria.

La popolarità di queste manifestazioni, aperte al pubblico, e l'interesse con cui tecnici e studiosi le hanno seguite, hanno contribuito a un'evoluzione della produzione e della cultura dei consumatori in direzione del mobile di serie, e alla diffusione del "disegno italiano" del mobile sull'intero mercato nazionale e internazionale.

Nel 1960, Silvio Leonardi (2) fa un consuntivo dei processi di rinnovamento, soprattutto tecnologico, avvenuti nel decennio trascorso e sottolinea i restanti problemi produttivi e distributivi, di ricerca, di rapporto

fra progettisti e produttori e con l'utenza, e in particolare rileva la mancanza di adeguati studi tipologici sull'"abitazione media" che stimolino il superamento dell'abitudine ad acquisti di insiemi di mobili tradizionali strutturati in "ambienti", mentre (in accordo con l'ideologia del design ormai prevalente) ritiene che la ricerca dovrebbe essere spostata sullo studio di singoli "oggetti" come potenziali matrici di spazi d'uso. La trattazione estesa del tema arredativo, oltre all'approfondimento dei temi immediatamente connessi con l'organizzazione del lavoro e la qualificazione del prodotto (marchi di qualità, ecc.), coinvolge anche i problemi legati all'insegnamento sia nelle scuole professionali sia nei Corsi di architettura di interni, arredamento e decorazione presso le Facoltà di architettura, con la proposta di laboratori di sperimentazione per gli studenti e di più stretti rapporti tra scuola e mondo della produzione.

Nel 1959, a Venezia, Franco Albini avvia una collaborazione didattica con la produzione e alcuni prototipi studiati dagli allievi della Facoltà sono realizzati grazie alla collaborazione dell'Istituto del mobile di Lisbona e dei mobili friulani. Nello stesso anno, a Milano, De Carli organizza un corso libero in cui tende a portare l'attività accademica sul piano anche dell'esperienza di laboratorio ai fini di un insegnamento completo, e pone il problema di corsi di specializzazione per la produzione del mobile. Queste sollecitazioni sono accolte dagli studenti e giovani neolaureati milanesi, favoriti dalla vicinanza con la principale area produttiva del mobile italiano, e molti partecipano operativamente alle diverse iniziative. In questo quadro, alla metà degli anni Sessanta si avvia in Facoltà una prima struttura di laboratorio come "ufficio strumentale di ricerca", poi distrutta dalle incomprensioni e opposizioni che colpiscono la sperimentazione milanese.

Gli orientamenti di ricerca delineati trovano nuova occasione di manifestarsi nei primi anni Settanta con l'esperienza delle "settimane lissonesi", in cui il tema dell'arredo è riconosciuto criticamente a quello più globale della tipologia abitativa e insediativa, con la riaffermazione del ruolo centrale dell'iniziativa pubblica in questi campi, dell'importanza della ricerca universitaria in rapporto con l'utenza oltre che con la produzione, e con il privilegio di aspetti sociali e culturali che qualificano queste iniziative in modo assai diverso rispetto alle convenzionali manifestazioni merceologiche.

Margherita De Carli

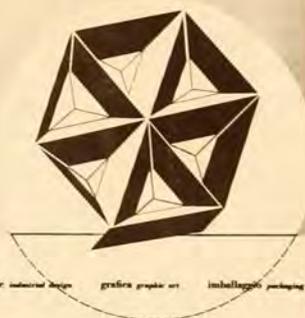
(1) Nell'articolo *Perché disegno italiano*, pubblicato su *Stile Industria*, n. 20, gennaio 1959, Alberto Rosselli scrive: *A tutti i popoli che entrano nella nuova civiltà industriale con l'eredità di una grande tradizione di artigianato, con una notevole potenzialità creativa...*, si presentano oggi gli stessi importanti problemi; di armonizzare una evoluzione tecnica e produttiva necessariamente di carattere internazionale con un ambiente culturale e creativo necessariamente raccolto; di attuare un'evoluzione dall'artigianato all'industria conservando integri i principi derivanti da una particolare cultura; di realizzare sul piano degli scambi internazionali il concetto di concorrenza creativa, sulle basi di spontanea differenziazione del disegno, nella libertà di concezione, nella salvaguardia di una autenticità di provenienza, anziché di un conformismo produttivo.

(2) Cfr. S. Leonardi, *Produzione e consumo del mobile per abitazione in Italia*, Feltrinelli, Milano 1960.

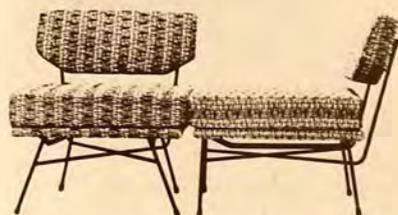
## STILE INDUSTRIA

forma e stile nella produzione

20 1959



### il mobile italiano



1. Copertina di *Stile Industria*, n. 20, gennaio 1959, con l'editoriale di A. Rosselli, *Perché disegno italiano*. 2. Frontespizio de *Il mobile italiano*, n. 2, gennaio 1958, diretto da C. De Carli. 3. Laboratorio con prototipi degli studenti e documentazione della produzione, Istituto



4



6

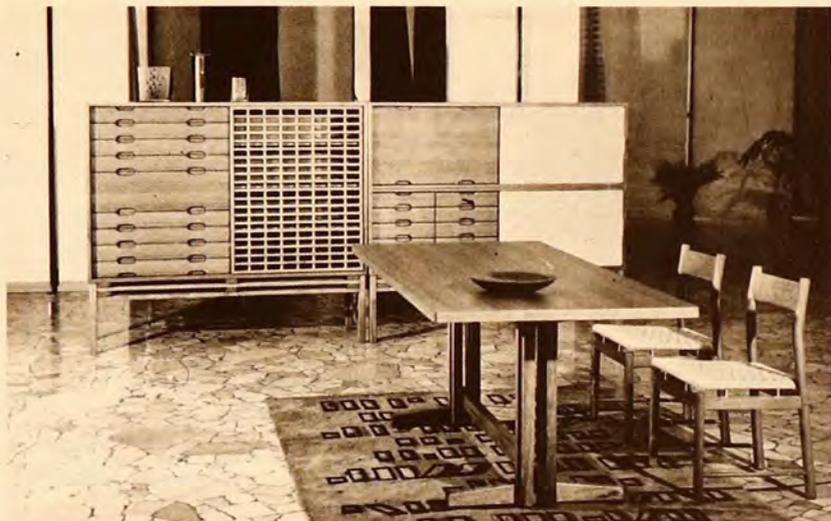


7



9

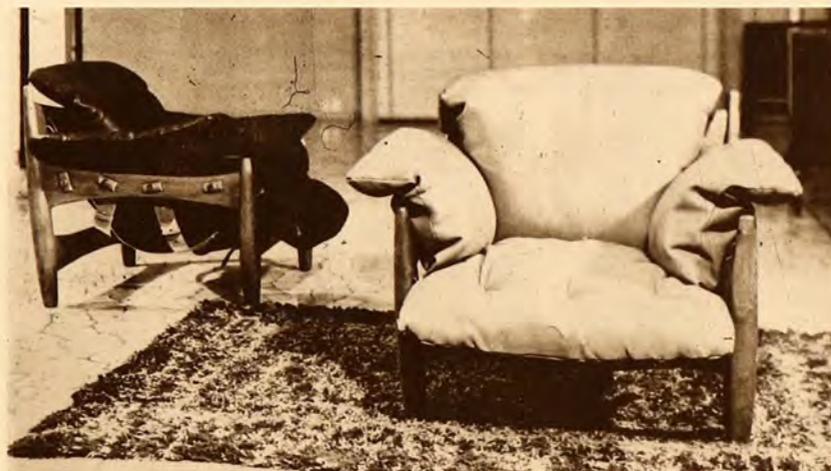
di architettura degli interni della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, a.a. 1966-67. Mostra selettiva e Concorso Internazionale del Mobile di Cantù: 4. T. Nakay, Contenitore per soggiorno (prod. La Permanente Mobili), 1955; 5. I. Tapiovaara, Contenitore per



5



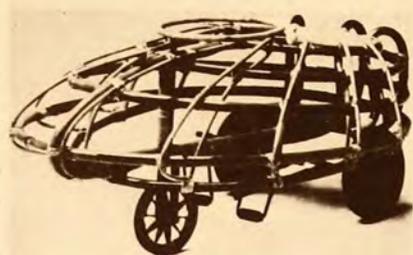
8



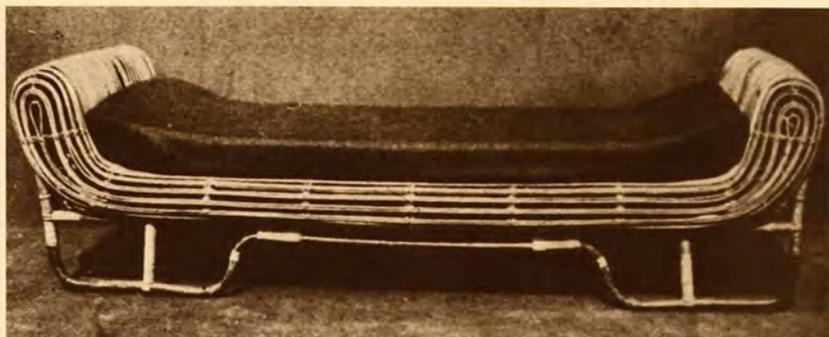
10

pranzo (prod. Tonelli e Broggi), 1955; 6. H. Fukuoh, Contenitore (prod. Gavina); 7. W. Blaser, Contenitore (prod. La Permanente Mobili), 1955; 8. A. Salvati, A. Tresoldi, Pranzo con elementi componibili in orizzontale e verticale, (prod. A. Molteni), 1965; 9. E. Al-

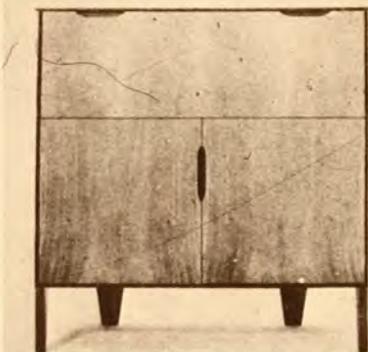
berti, R. Scaioli, Poltrona smontabile (struttura in massiccio e compensato curvato, prod. Legni d'Arte), 1957. 10. S. Rodriguez, Poltrona (telai in legno, cinghie in cuoio, cuscino in pelle montato a sella, prod. ISA), 1963.



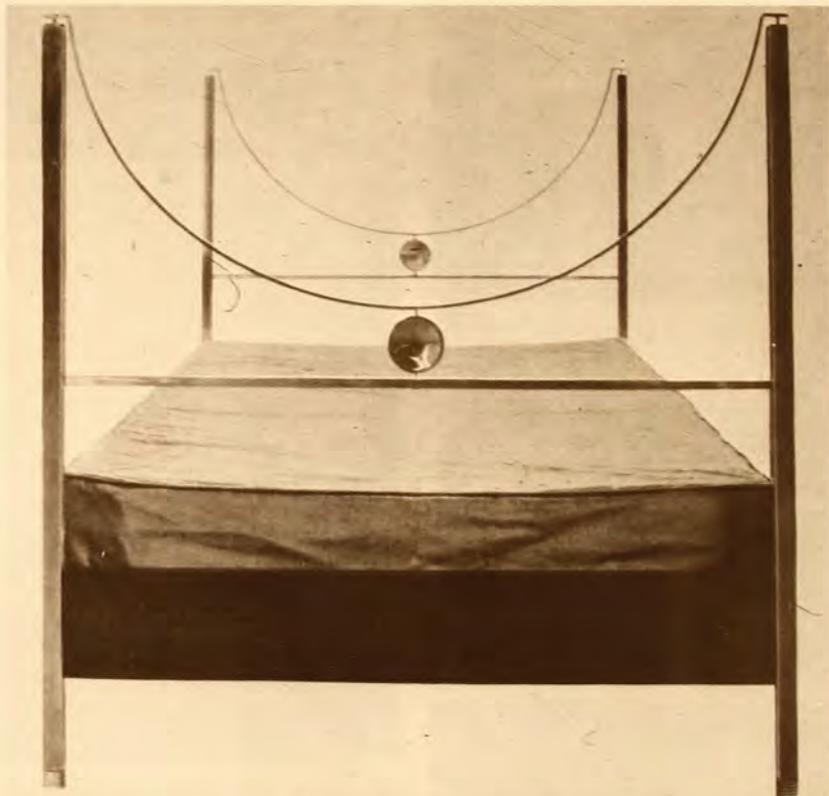
11



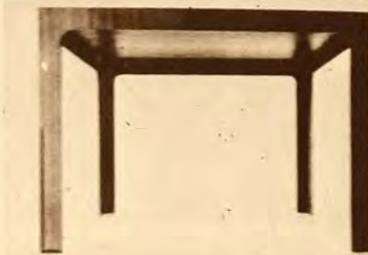
12



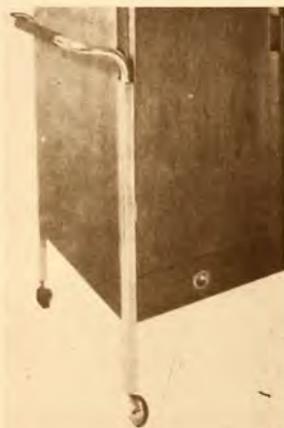
13



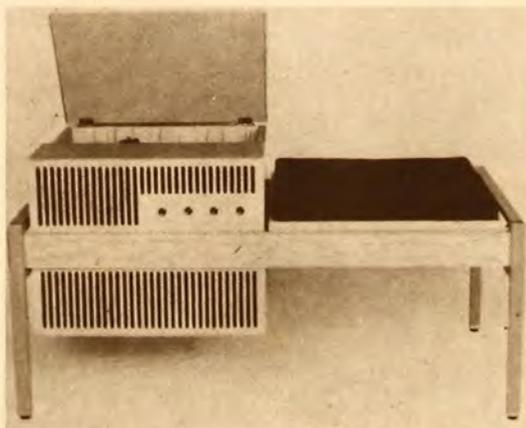
15



14



16



17

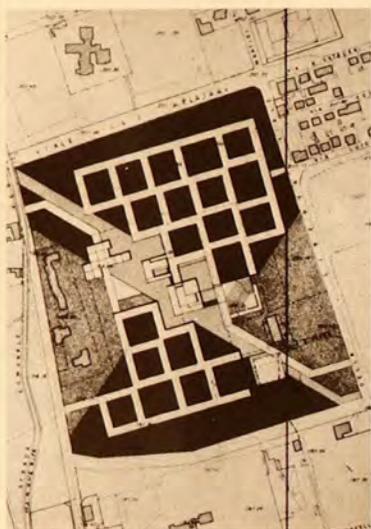


18

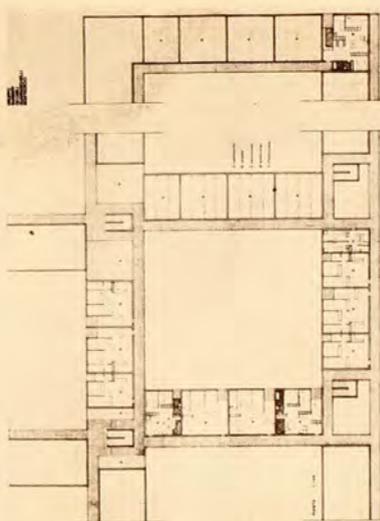
Mostra del vimini di Lurago d'Erba: 11. R. Crespi, *Giocattolo* (prod. G. Masciadri), 1959; 12. M. Comolli, *Letto* (prod. A. Conti), 1959. Biennale dello standard nell'arredamento-Mariano Comense: 13. R. Menghi,

*Cassettoni a elementi componibili* (prod. Figli di A. Turati), 1958; 14. M. Bellini, *Tavolo in compensato o laminato plastico*, 1962; 15. C. De Carli, *Letto in ottone* (prod. Sormani), 1962; 16. I. Lupi, O. Cagna, *Con-*

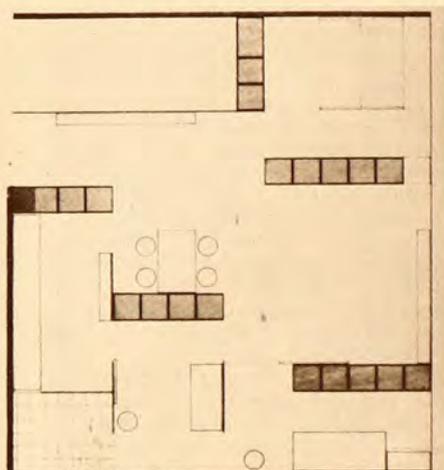
*tenitore su rotelle*, 1964. Mostra del mobile di Trento: 17. P. L. Spadolini, *Mobile giradischi*, 1959. Convegno Internazionale del Mobile-Trieste: 18. A. Jacobsen, P. D'Aniello, *Sedia pieghevole* (struttura in legno e sedile



19



20



SETTIMANA LISSONESE 1970  
CELLULE E AMBIENTI PER COPRA CON DUE P.I.C.C.  
DEI PROGETTISTI: BARBERO CERRI, LOMAZZI E ROSSETTI  
PIANTA: SCALA 1:50

21



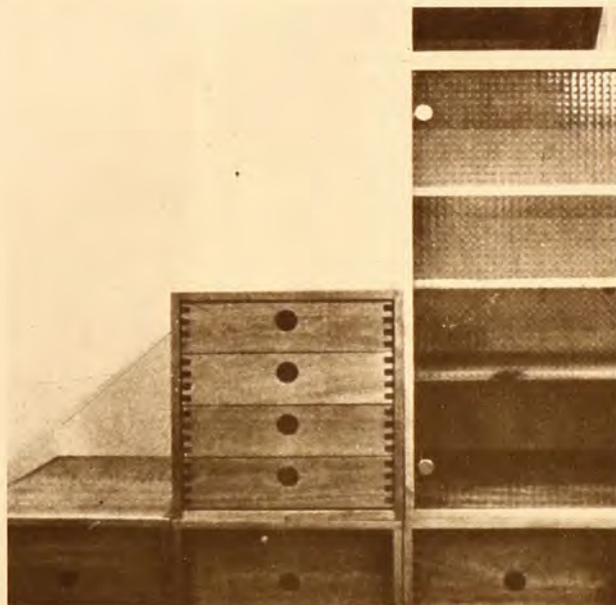
22



23



24



25

incannettato, produz. A. Bazzani, 1966. Settimana lissoneze: R. Barbieri, M. De Carli, L. Montecroci: 19.20.21. Progetto di intervento 167: inserimento del progetto nel lotto, pianta dell'alloggio e arredo campione;

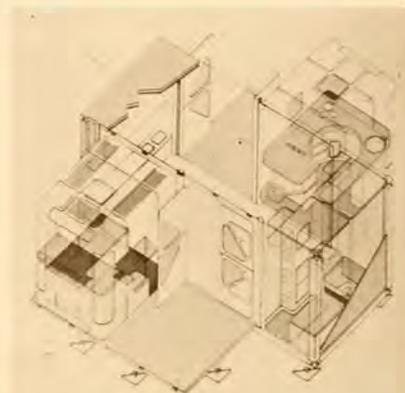
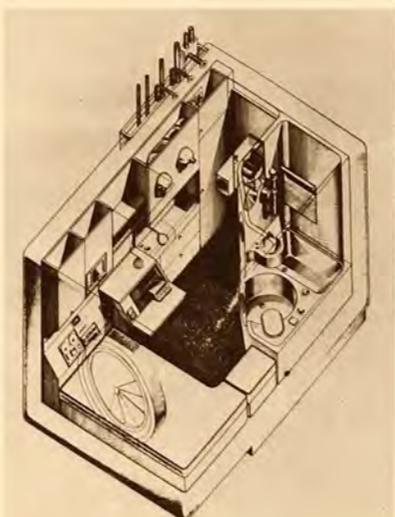
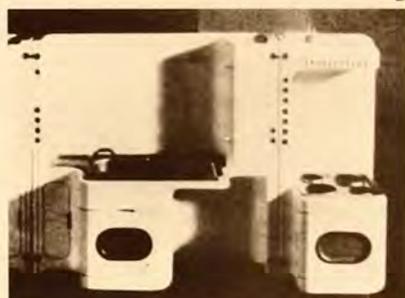
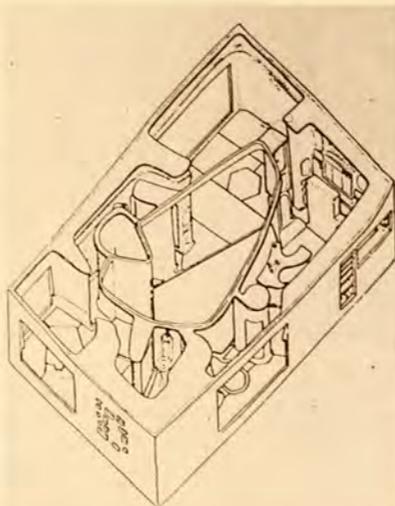
22. Prototipo di poltrona in tubo di acciaio cromato e pelle (produz. Multimetel), 1970; 23. W. Barbero, P. Cerri, Contenitori componibili per pedana attrezzata del letto (rivestimento in moquette, ante in legno laccato,

produz. A. Fossati), 1970; 24.25. J. De Pas, D. D'Urbino, P. Lomazzi, Pranzo-soggiorno con libreria a scala (produz. G. Arosio e Figli), 1973: veduta dell'arredo e particolare dei contenitori componibili pluriuso.

Le proposte di nuovi rapporti fra spazio e arredo dell'abitazione nell'ottica di una industrializzazione dei rispettivi settori produttivi per rispondere alle necessità dell'utenza di massa (messe a fuoco dalle vertenze sociali e dai propositi riformisti e programmatori che, in tutta Europa, caratterizzano i primi anni Sessanta) vedono l'esplorazione di una gamma assai diversificata di alternative tipologiche e tecnologiche che riguardano sia l'edilizia sia le attrezzature e l'arredo (fisso e mobile) e i loro reciproci rapporti. Si va così da assetti fortemente chiusi e "finiti" (ad esempio in campo edilizio, le cellule interamente stampate in plastica o conglomerati cementizi, dalla *Casa dell'avvenire* degli Smithson alle capsule accatastabili dei giapponesi, ai soli complessi bagno e cucina; e in campo arredativo, i blocchi compatti ad alta complessità funzionale, dall'*Unità di arredamento totale* di Joe Colombo ai letti o divani attrezzati di gran voga nei primi anni Settanta) a ipotesi di estrema flessibilità e trasformabilità spaziale interna (ad esempio, nell'*Ipotesi per un habitat contemporaneo* di Chenut) e di illimitata componibilità (soprattutto nelle pareti attrezzate e nei sistemi componibili, siano essi posti-poltrona per soggiorno o basi e pensili convenzionali per cucine).

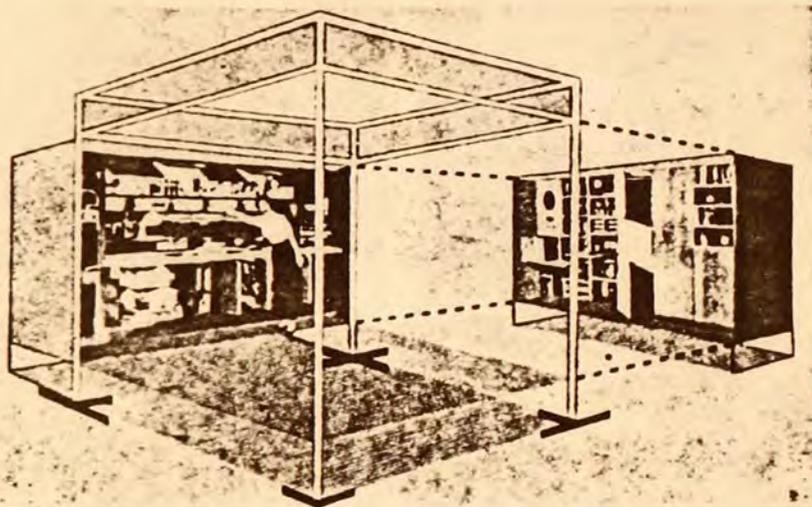
Le proposte integrate o coordinate di industrializzazione edilizia e arredativa hanno plausibilità politica fino alla metà degli anni Sessanta, con culmine nel Concorso internazionale promosso dalla Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio per un'Unità d'abitazione da produrre in grande serie (diecimila alloggi/anno) in diversificate e flessibili tipologie spaziali, con impiego dell'acciaio. Successivamente, la frattura fra edilizia e arredo si fa più netta.

Nonostante la persistente crescita economica generale, il mutamento del clima politico (in Italia, l'ostinata resistenza del "blocco edilizio" — proprietari terrieri e immobiliari, imprenditori edili, forze politiche di centro-destra — alla riforma del regime fondiario e immobiliare nonostante l'acuirsi della vertenzialità sociale sulla casa e sui servizi sociali) e le crescenti difficoltà finanziarie dello Stato a mediare fra i contrapposti interessi con crescenti spese sociali del reddito, nonché la stessa crisi di legittimità culturale e sociale dei modelli produttivistici finallora elaborati, renderanno infatti impraticabili sia le proposte di industrializzazione integrale a ciclo chiuso della cellula abitativa (che avrà unico esito possibile nell'industrializzazione leggera di *roulotte* e case mobili, per vacanze o per emergenze) sia le più equilibrate proposte di "sistemi aperti" per l'edilizia industrializzata. La ricerca in questo campo sarà così costretta a un ripensamento profondo delle sue stesse metodologie e obiettivi, che verranno spostati dallo studio di soluzioni concrete al "metaprogetto" e alla "normativa esigenziale e prestazionale" di qualsiasi soluzione possibile. Quasi altrettanto effimere, nonostante la suggestiva forza plastica, si riveleranno le proposte di blocchi arredativi attrezzati (dotati, a volte, di spazialità interna e praticabilità) che alla fine degli anni Sessanta segnano un processo di monumentalizzazione

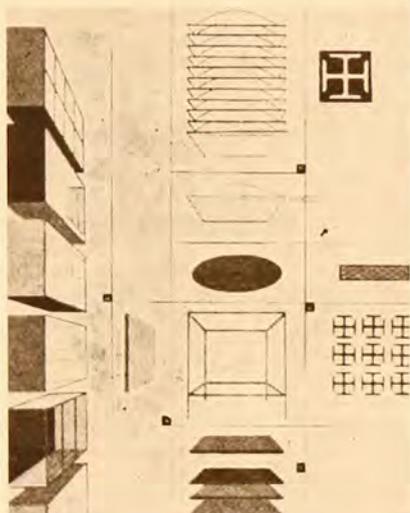


1. A. e P. Smithson, *Casa a patio stampata in materiale plastico (non realizzata)*, Londra, 1956. 2. M. Scheichenbauer, *Bagno monoblocco in poliestere rinforzato (produz. RPD)*, 1965. 3. M. Umeda, *Blocco cucina mobile e apribile in materiale plastico (premio Braun)*, 1968. 4.

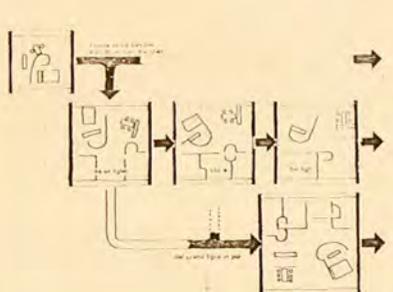
5. K. N. Kurokawa, *Capsula monolocale accatastabile, Tokio*, 1971. 6. L. Savioli, *Cellula duplex (in c.a. e elementi prefabbricati in conglomerato leggero)*, Firenze, 1965. 7. M. Zanuso, R. Sapper, *Unità di emergenza (container abi-*



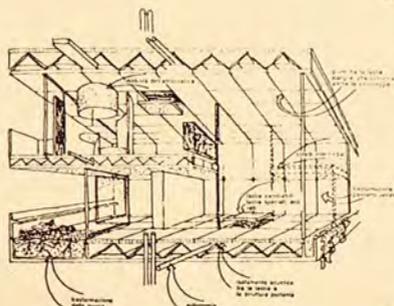
8



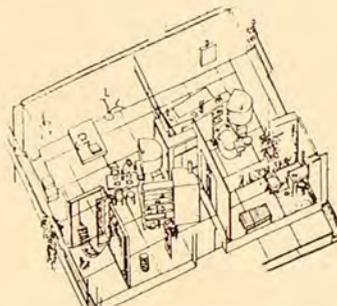
9



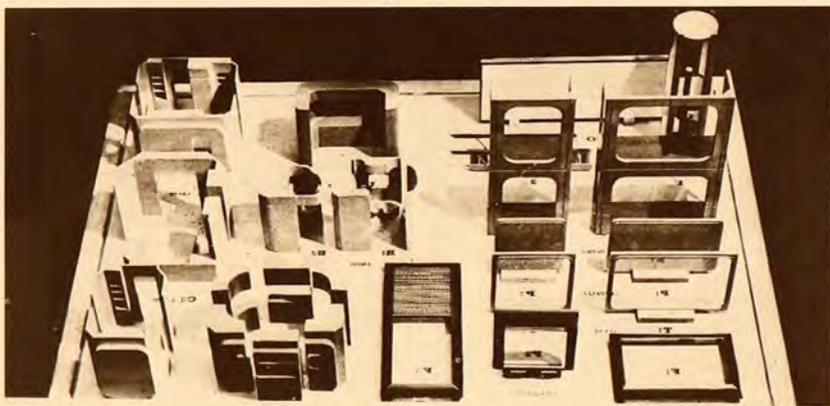
10



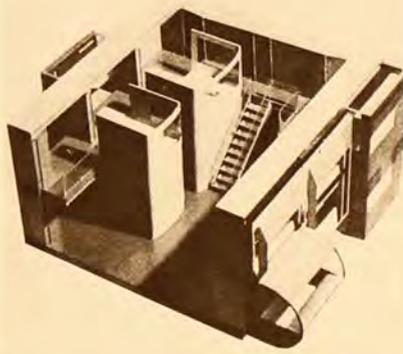
11



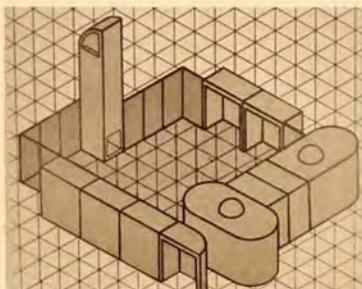
12



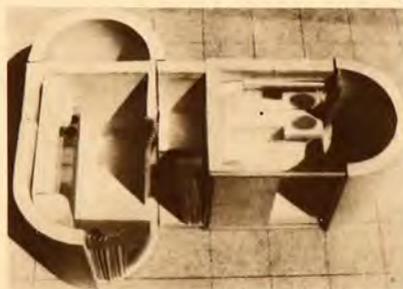
13



14



15



16



17

tativo espansibile), MOMA, New York, 1972. 8.9. G. Nelson, Progetto di casa industrializzata, USA, 1957: assonometria e schema degli elementi. Flessibilità totale di edilizia e arredo: 10.11.12. D. Chenuit, Ipotesi per un habitat contemporaneo, Francia, 1958-68: schemi di evo-

luzione spaziale in rapporto alla dinamica familiare; macrostruttura fissa di base e intercambiabilità degli equipaggiamenti; fase di un alloggio da 3 a 5 persone. 13.14. M. Indiat, R. Severino, B. Conti, Progetto di cellula prefabbricata in acciaio per il Concorso CECA, 1966: aba-

co dei pannelli e arredi fissi componenti una cellula. 15.16.17. A. Rosselli, Progetto di sistema per l'edilizia industrializzata per il Concorso ANIACAP, 1970: componenti tridimensionali, piani in conglomerati cementizi, programma di arredi integrati.

dell'oggetto per cui l'elemento d'arredo si propone al centro dello spazio e relativamente indifferente al contesto edilizio in cui si colloca (ma in realtà presuppone o è comunque compatibile solo con ampi spazi d'uso circostanti), proprio mentre all'opposto, sul piano ideologico, si rivendica una maggiore libertà di comportamento di chi abita. La produzione dell'ultimo decennio svilupperà queste complesse aggregazioni funzionali nei più operabili "sistemi arredativi" (in particolare, le "pareti attrezzate" come elementi di margine e divisori dello spazio), generalmente anonimi sul piano figurale sia per una scelta di assimilazione allo sfondo edilizio dell'abitazione sia come risultato dei semplici sistemi costruttivi e di componibilità impiegati.

Alla sistemica e totalizzante onnicomprensività dei componibili, tesi al limite ad involucrare integralmente lo spazio (come nella proposta di Gianantonio Mari al MOMA nel 1972), si contrappone oggi la ricerca di una più riconoscibile e dimensionalmente contenuta individualità degli elementi d'arredo, soprattutto mobili, o comunque di insiemi "finiti" di elementi; mentre entro la stessa produzione del comparto mobiliario più industrializzato, quello delle cucine, compaiono finalmente tipologie arredative "aperte" meno oppressive e codificate dei tradizionali sistemi continui di contenitori.

Nel *design* degli oggetti, abbandonato il revival solo linguistico del più raffinato stile "internazionale" d'Anteguerra, la tumultuosa ricerca formale e tecnologica degli anni Sessanta è caratterizzata dall'esplorazione e impiego delle nuove materie sintetiche derivate dal petrolio e dall'industria chimica (plastiche resilienti e flessibili dai colori brillanti, vernici al poliestere, schiume poliuretatiche per gli imbottiti ecc., cui corrispondono importanti innovazioni per quanto riguarda impianti e metodologie produttive) ma anche di materiali insoliti e poveri (dal cartone piegato all'aria dei gonfiabili) e infine di pregiati materiali tradizionali (pelle, marmo). Essa determina una supremazia del disegno italiano sul piano internazionale, celebrata in modo significativo dalla mostra del MOMA di New York nel 1972, che nell'ultimo decennio s'è commercialmente consolidata soprattutto nella direzione di prodotti di lusso di alta qualità formale e realizzativa e che oggi, paradossalmente, trova nuovo sostegno pubblicitario nelle piccole serie del *design* già "della contestazione". L'esistenza di una grande capacità creativa e produttiva del *design* italiano non toglie che nell'abitazione italiana di massa, soggetta nell'ultimo ventennio a un generale processo di modernizzazione formale privo di adeguati supporti conoscitivi e critici, e nella stessa selezione critica della produzione corrente, sia piuttosto arduo trovare prodotti di riconoscibile qualità estetica e tecnologica e di prezzo contenuto.

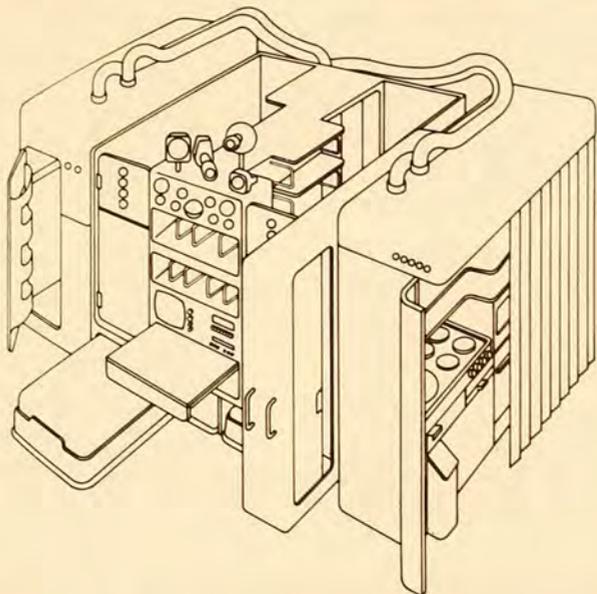
G.O.



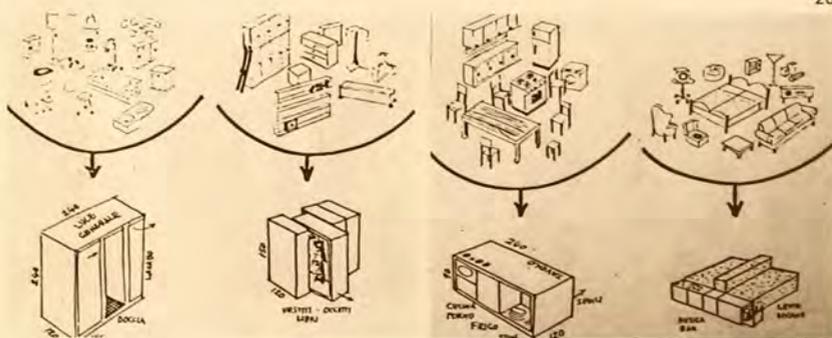
18



19



20



21



22



23

18. J. De Pas, D. D'Urbino, P. Lomazzi, Poltrona gonfiabile in PVC (prod. Zanotta), 1967. 19. A. Rosselli, Poltroncina « Yumbo » in resina rinforzata (prod. Saporiti), 1968. 20. J. Colombo, Unità di arredamento totale in materia plastica, MOMA, New York, 1972. 21.

B. Munari, L. Forges Davanzati, P. Ranzani, Ricerca sullo spazio abitabile, XIV Triennale di Milano, 1968. 22. B. Munari, Abitacolo (prod. Robot), 1970. 23. A. e P.G. Castiglioni, M. Zanuso, R. Sapper, Audiovisivi (prod. Brionvega), 1965 c. 24. A. Mangiarotti, Siste-



## Enzo Frateili, 1982

La esperienza dell'ADI [dei primi anni Settanta] aveva provato come all'impegno a fondo sul terreno politico non avesse potuto corrispondere la acquisizione di modelli culturali e magari filosofie di design adeguati ai nuovi obiettivi del design al di là della tematica preferenziale dei consumi sociali (1) raccomandata costantemente insieme con la priorità alla committenza alternativa. Ora quel refrain della illusione che è stata ed è tuttora la campagna a sostegno del design come servizio sociale è rimasta sempre infruttuosa per via della scarsa sensibilità al problema delle amministrazioni pubbliche, della loro miopia burocratica aggravata dalla scarsità dei fondi per gli acquisti, cui è legata la povertà di quel mercato. Ciò che vanifica il pensiero di una produzione qualificata di beni orientati verso obiettivi sociali.

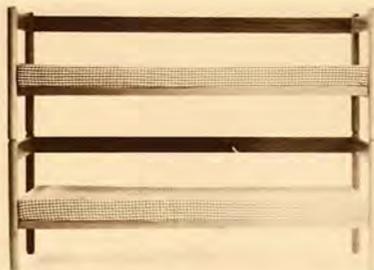
Così il problema dello squilibrio fra le due aree del consumo rimane irrisolto, mentre ambedue gli schieramenti individuati da Ambasz (2), distinti secondo la linea di consenso oppure di dissenso, lavorano nella tematica dei beni di uso privato. La differenza però è notevole nella incidenza produttiva, dato che al largo sbocco nell'area della produzione incontrato dalla tendenza «conformista» o della professionalità disimpegnata, ha corrisposto una accoglienza limitata presso l'industria — ridotta al settore soprattutto mobiliario e con destinazione prevalente a un pubblico intellettuale-elitario per la corrente «riformista», il cui contenuto contestatore si era espresso in una attività progettuale multiforme (visionaria, utopistica, professionale) di cui solo una parte destinata alla produzione.

La linea di tendenza delle neoavanguardie, sorta intorno al 1967 dai contatti con le ricerche sperimentali condotte all'estero da gruppi o personaggi sulla spinta comune della contestazione e dell'indirizzo utopico (3), con al centro gli interessi di architettura — soprattutto alla scala della città, ritenuta condizionata dal mercato al punto di divenire un luogo di merci — ha avuto come principale animatore e «narratore» Andrea Branzi, e Ettore Sottsass come anticipatore e come ispiratore.

In sostanza l'atteggiamento radical risponde, nella sua rottura con il sistema, ad una «utopia della rivoluzione», mirante ad una riappropriazione vitalistica e alla sconfessione della tesi funzionalista del Movimento moderno (4). Mentre conducono una azione dissacrante verso l'«accademia» e la professione, gli architetti e designer «riformisti» intendono stimolare attraverso le soluzioni progettuali negli utenti dei loro prodotti, la riflessione sui problemi e sul significato in essi implicati.

Le conseguenze di questa ripulsa (5) comportavano un cambiamento «radicale» nella attività (il silenzio nella progettazione e la non realizzazione di idee e progetti); tuttavia questa rinuncia giudicata come letargia, astensione totale, immobilismo, ha finito per cedere il posto ad una attività al cui fondamento sono una ideologia, una philosophy, un comportamento nel design che intendono diventare di per sé materia di produzione creativa. Allo scopo un particolare valore assume per il radical design il medium nel senso dei mezzi tecnici di linguaggio e di comunicazione nella creazione dell'oggetto che sono i più estesi (dal disegno al plastico, alla fotografia, all'oggetto stesso, alla parola, ivi compresi gli audiovisivi) (6). Questa concezione è quindi una amplificazione dell'area e del significato di «progetto» che viene a investire tutte le forme del comportamento (dall'uso degli organi di informazione, all'approccio storico-critico del movimento, al programma di lavoro parlato e scritto, e perfino alla condotta del rapporto con la committenza) (7).

Attuata attraverso la attività progettuale degli studi ripetutamente citati, la teoria radical aveva tentato di istituzionalizzarsi nella «Global tools nel 1974 sotto il patrocinio di «Casabella», per promuovere attraverso un sistema di laboratorio, le

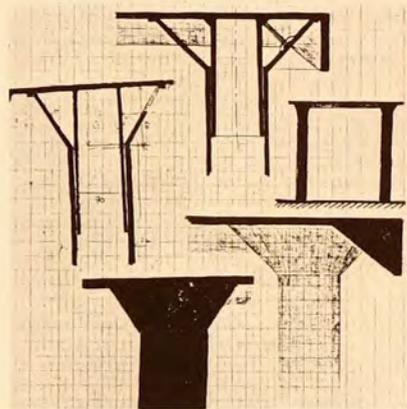


33. V. Magistretti, Letti sovrapponibili (faggio tinto all'anilina, produz. Cassina), 1960. 34. M. Achilli, D. Brigolini, G. Canella, Credenza (palissandro, piano e ante in perspex, produz. ArAl), 1960. 35.36. C. De Carli, Serie «Estruso» (mobili realizzati con un unico elemento

listellare in mogano sagomato), Mostra di Firenze, 1965: zona pranzo e zona notte. 37. G. Michelucci, Letto e comodino in legno di noce (produz. Poltronova), 1968. 38. E. Sottsass, Serie «Kubirolo» (sistema scatolare sovrapponibile, produz. Poltronova), 1968. 39. C. De Carli,



39



40



41



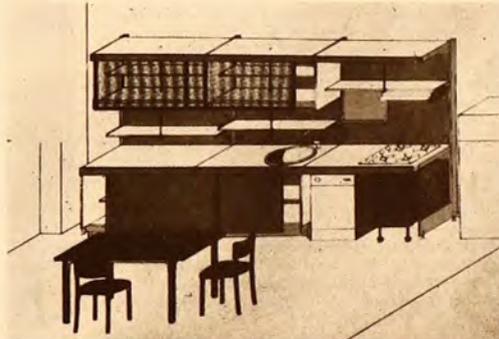
42



43



44



45



46

Cassettone laccato rosso (produz. Sormani), 1964. 40. A. Castelli Ferrieri, Tavolo in plastica stampata ad iniezione (produz. Kartell), 1982. 41. T. Scarpa, Poltrona «Coronado» (cocco gommato su struttura metallica, produz. C & B Italia), 1966. 42. C. Boeri, L. Grizioti,

Serie «Strips» (produz. Arflex), 1972. 43. P. Castiglioni, Lampada alogena «Edy» (produz. Fontana Arte), 1982. 44. A. Rosselli, Cucina «Domo» (contenitori a tre profondità, chiusure ad anta o serranda, vani a giorno, produz. Omfa), 1976. 45. C. Bartoli, G. Ripamonti, Cu-

cina «Knock Down» (montanti e mensole metalliche autoportanti, carrelli in lamiera forata, produz. Arc Linea), 1982. 46. G. e P. Tanzi, Cucina «Gabbialibera» (pino di Svezia autoportante e pannelli bilaminati melaminici, produz. Driade), 1978.

tecnologie povere e la lavorazione manuale, e dar vita ad un'area destinata alla creatività individuale e alla comunicazione spontanea. Una diretta connessione con il radical design ha poi la «ricerca primaria» che, sia pure svolta in settori legati alla qualificazione degli spazi, e quindi non interessati direttamente al design, ha offerto possibilità di studio ai progettisti prima mai praticate (8). Un limite comunque nel battagliero anticonformismo di questa tendenza è stato ad un certo punto il rischio di divenire fine a se stessa, nel cercare a tutti i costi la «diversità» il «divertimento» la «provocazione», secondo una costanza che ha finito per farne a sua volta un neoconformismo. L'altro limite è consistito nell'aver attinto ai modi di un populismo socializzante — così nei temi come nella reinterpretazione del linguaggio formale, per poi filtrare la fonte ispirativa attraverso un tipico processo intellettualistico, del resto perfettamente rispondente alla individuazione del proprio pubblico.

(1) Fra le prime occasioni a richiamare questo tema va ricordato il quarto Congresso dell'ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) tenutosi a Vienna (1965) dal titolo: «Design und Öffentlichkeit».

(2) La strutturazione data nella mostra [Italy the New Domestic Landscape, al MOMA di New York del 1972] dall'ordinatore Emilio Ambasz al panorama della scena domestica italiana, presentava nei designer tre noti schieramenti. Così mentre i «conformisti» conservavano il loro ruolo di tecnici neutrali, i «riformisti» nella loro ribellione retorica per sanare le contraddizioni del momento, proponevano i loro oggetti filtrati attraverso i modi congeniali al movimento «radical», dall'antifunzionalismo come rifiuto mistico del design storico, alle ironie sul feticcio consumistico, con la elevazione dei «pezzi» ad altari per la liturgia domestica, ecc. Finalmente la corrente del controdesign esprimeva il rifiuto di partecipare al sistema socio-industriale, presentando degli «antioggetti», dalla illustrazione utopica alla creazione scenica, ai fumetti cinematografici (fotoromanzi).

(3) Dagli Archigram inglesi, ai «metabolisti» giapponesi, all'americano Paolo Soleri, al viennese Hans Hollein, (4) Per una duplice ragione: progettuale, in quanto aspirazione ad affrancarsi dai vincoli della dimensione utilitaristica dell'oggetto, e politica in quanto il principio applicato al design sarebbe stato strumentalizzato (versione questa non nuova) dal profitto-privatistico della industria.

(5) Il rifiuto nei «radicals» si giustifica con diversi motivi: il disinganno del design per il mancato raggiungimento dei propri obiettivi (che porta alla ricerca di un alibi ideologico proprio nella misura del loro sentirsi coinvolti in questo fallimento); la polemica contro la progettazione «costruttiva»: l'intento di sfuggire all'effetto alienante della proliferazione e della commercializzazione dei prodotti. Si tratta comunque di un dissenso tutt'altro che silenzioso, si può dire infatti che non vi sia mai stato tanto sfavillio e tanta operosità nell'esprimere una rinuncia.

(6) Il ricorso a questi «mezzi» è stato da loro considerato come una «ritorsione» motivata dalla denuncia del consumismo, contro gli stessi «media» usati dalla distribuzione responsabili dell'azione alienante sul mondo della utenza.

(7) Le mutazioni dalle correnti artistiche parallele sono abbastanza evidenti: dalla identificazione dell'appunto, intenzione, programma con l'opera creativa, tipica dell'arte concettuale, ad altre forme di operazioni estetiche come il «comportamentismo», tutto ciò prescindendo dalle analogie con i contenuti e con il linguaggio dell'arte «pop».

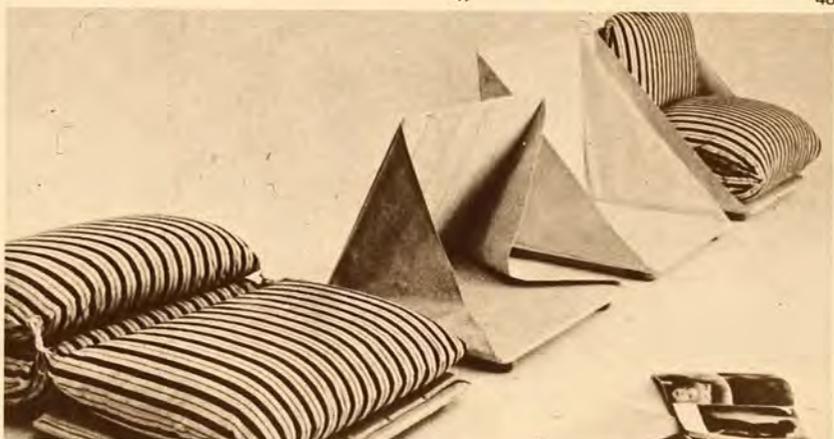
(8) Il design «primario» si sarebbe generato da un concetto sensoriale globale dello spazio architettonico, nel quale giocano non soltanto le percezioni visive ma le altre sensazioni (tattili acustiche e perfino olfattive). In sostanza l'operazione è condotta su alcune condizioni «soft» dei parametri ambientali (microclima), qualità che appunto l'architettura radicale intende privilegiare in un progetto «diffuso» che la coinvolga. La ricerca ha perciò cercato di potenziare dette componenti del valore dello spazio stesso sul piano tecnico-scientifico e della resa ottimale del materiale (dovendo le ricerche sul colore, sulla luce e le sue filtrazioni, solare e artificiale, ecc.). Un altro filone della ricerca convogliato nel design è quello diretto a individuare nuovi semilavorati da utilizzare nei prodotti, orientandosi finora allo studio delle fibre tessili, artificiali, applicato poi nel *designing*.



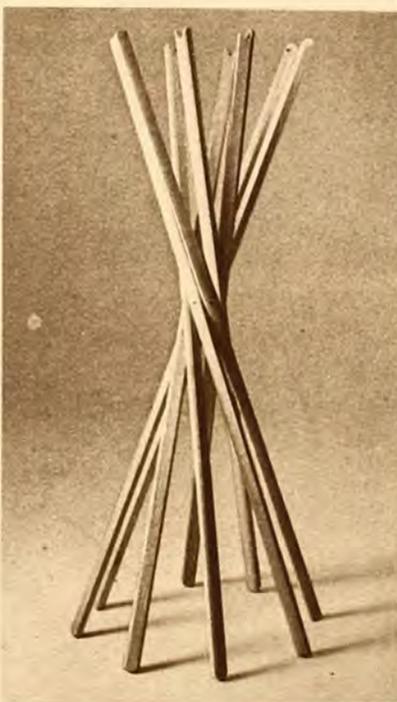
47



48



49



50



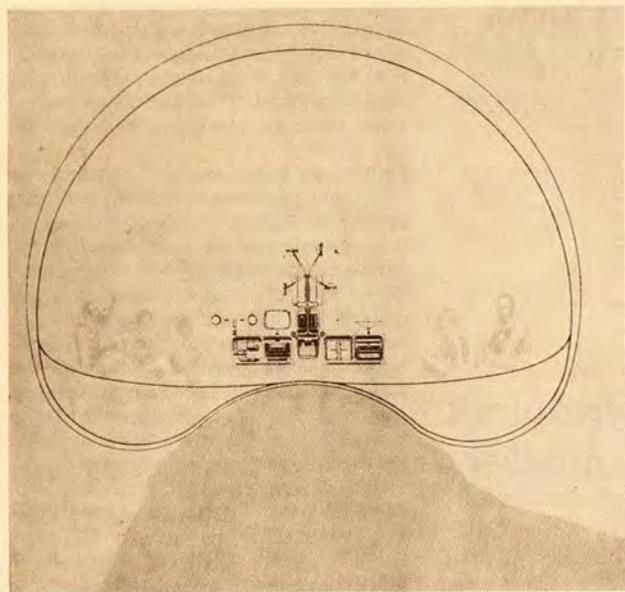
51



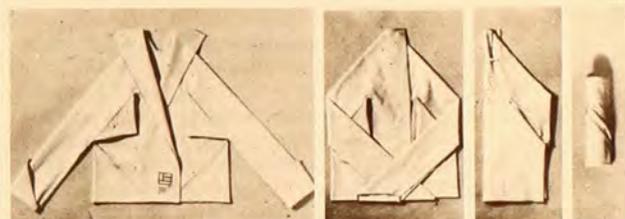
52

47. E. Mari, «Il posto dei giochi» (paravento in cartone ritagliato, produz. Danese), 1961. 48. V. Magistretti, Lampada «Eclisse» (alluminio smaltato a schermo rotante, produz. Artemide), 1965. 49. A. Rosselli, Poltrona scomponibile «Pack 1» (guscio in tela e cuscini in

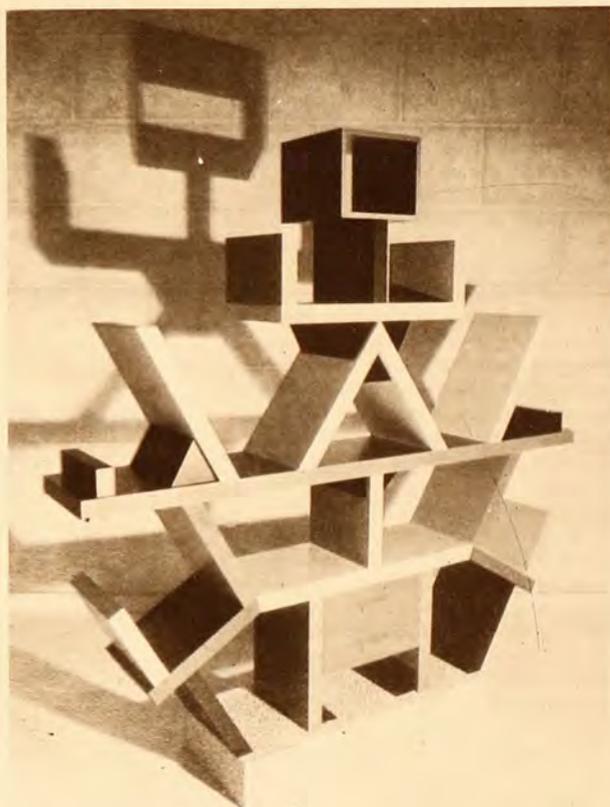
gommapiuma, produz. Bonacina), 1975. 50. J. De Pas, D. D'Urbino, P. Lomazzi, Appendiabiti chiudibile in frassino (produz. Zanotta), 1978. 51. R. Sapper, Carrello pieghevole (produz. Bilumen). 52. R. Locci, P. Orlandini, Sedia sovrapponibile «Tuia» (frassino, metallo



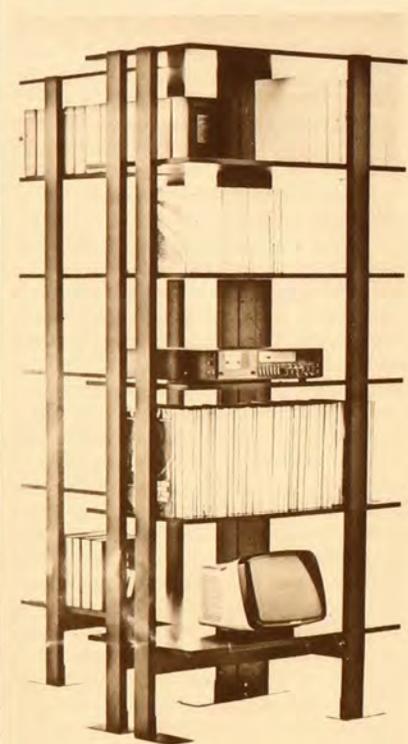
53



54

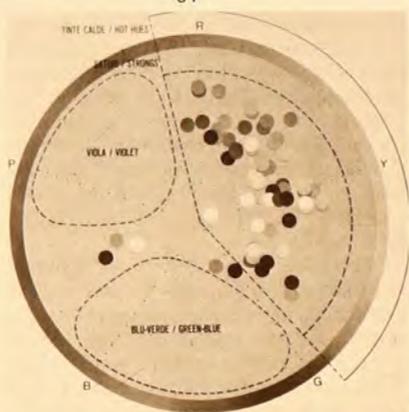


55

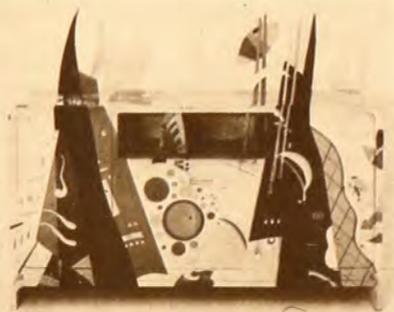


56

verniciato, tela naturale, produz. Tisettanta), 1982. 53. R. Banham, F. Dallegret, «Bolla ambientale» (ambiente gonfiabile climatizzato, attrezzature elettroniche e ad energia solare per cucina e comunicazione con l'esterno), 1965-69. 54. Dressing design: N. Strada, Giacca geomet-

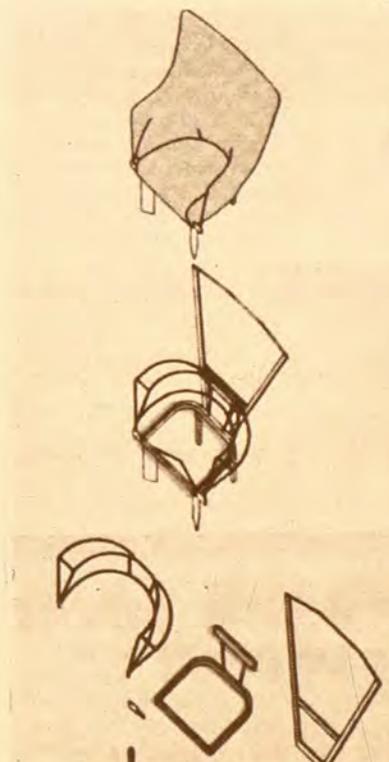


57



58

trica di facile stoccaggio, XV Triennale, 1973. 55. E. Soitsass, Elemento divisorio «Carlton» (produz. Memphis), 1981. 56. A. Castiglioni, P. Ferrari, Libreria «Eta» (massello di faggio, piastre di base in metallo smaltato, produz. BBB Bonacina), 1982. 57. A. Branzi,



59

C. Trini Castelli, M. Morozzi, Analisi sul colore nel mercato tedesco per la casa, Centro Design Montefibre, 1977. 58. A. Mendini, Re-design (decori delle avanguardie pittoriche su credenza del rigattiere), 1978. 59. P. Deganello, Poltrona «Backbottom» (produz. Driade), 1982.

## Le dimensioni di indagine nel settore mobile in legno

Il settore del mobile si caratterizza, in Italia più che negli altri Paesi Europei, per una bassa concentrazione produttiva: la dimensione media era di sette addetti per unità locale al momento del censimento 1971 (trentuno addetti per unità locale considerando le sole aziende industriali).

In attesa dei dati ufficiali, possiamo solo fare delle ipotesi sui dati del recente censimento (1981), in corso di elaborazione:

— la diminuzione degli occupati negli stabilimenti con più di 20 addetti dovrebbe aggirarsi intorno alle diecimila unità, ma è probabile che parte della diminuzione occupazionale venga riassorbita tramite il decentramento produttivo in unità più piccole;

— è probabile un lieve aumento del numero di unità produttive con almeno duecento addetti;

— una relativa costanza di dimensioni medie all'interno delle classi di dimensione aziendale (indizio di stabilità nel tempo dei modelli aziendali corrispondenti a ciascuna delle classi) (cfr. Tab. 1).

## Il settore dei mobili negli anni Settanta

Nel corso degli anni Settanta il settore del mobile è stato uno dei più dinamici comparti industriali dell'economia italiana: il tasso di sviluppo medio annuo (9,3%) è stato quasi il triplo rispetto all'intera industria manifatturiera, che si è sviluppata al tasso del 3,5%.

I successivi diciotto mesi (1981 — primo semestre 1982) sono stati invece momenti di vera crisi: la riduzione produttiva è quantificabile intorno al 14,5%, cifra che può essere confrontata con il suo lieve aumento (+ 1,7%) della industria manifatturiera. La crescita del settore nel periodo considerato è la risultante di una componente estera e di una componente interna della domanda, cresciute rispettivamente a tassi medi annui del 25% e del 6%, espressi a prezzi costanti. Nello stesso periodo la crescita media annua dei consumi non alimentari è stata pari al 3%. Ciò significa che la domanda di mobili è stata sostenuta da un sostanzioso effetto di sostituzione rispetto ad altri tipi di spesa in beni durevoli o comunque non legati alla sussistenza (cfr. Grafico e Tab. 2).

## La domanda interna

Le tradizionali determinanti con cui è correlato il consumo interno di mobili sono rappresentate dal numero delle nuove convivenze (rispetto alle quali le statistiche sui matrimoni costituiscono una approssimazione) e dall'incremento delle abitazioni (riguardo alle quali le statistiche correnti sono notoriamente inattendibili, ma il cui valore di *trend* è rappresentato dal notevole incremento registrato fra i due censimenti circa: quattrocentomila unità all'anno). Una terza variabile è costituita dall'andamento del reddito disponibile delle famiglie, cosa d'altra parte ovvia, trattandosi di un bene di consumo durevole. Soprattutto le prime due variabili « spiegano » sempre meno l'andamento del consumo mobiliario, mentre le variazioni del reddito sono sicuramente più significative.

## Massimo Florio, Aurelio Volpe

## Tendenze strutturali nel settore mobiliario\*

Nel breve periodo (che è quello che interessa la maggior parte degli operatori del settore) il meccanismo è complicato dal gioco delle aspettative sul reddito futuro, dai tassi di rendimento della ricchezza finanziaria, dagli effetti della « moda » e da altre variabili sociologiche. Dal punto di vista delle previsioni di produzione, entra in gioco un'altra variabile esogena, costituita dalle esportazioni che costituiscono una quota rilevante (intorno al 20%) del fatturato del settore (cfr. Tab. 3 e Tab. 4).

## La distribuzione

Le dimensioni della distribuzione di mobili al dettaglio in Italia viene stimata in oltre ventitremila unità e quaranta-cinquantamila addetti. Il punto vendita manuale è un locale che fattura sessanta-settanta milioni per cento annuo. La distribuzione costituisce un nodo irrisolto per il settore, non solo per l'estrema polverizzazione, ma soprattutto per la scarsa presenza di forme distributive diversificate.

Contro il luogo comune secondo cui l'acquirente di beni di arredamento pretenderebbe sempre di fare le sue scelte potendo vedere il mobile opportunamente ambientato e possibilmente in un contesto che crei un'immagine socialmente elevata, il negozio tradizionale è declinante sia negli Stati Uniti che in tutta l'Europa Occidentale. Al crescere delle dimensioni aziendali, in generale, non cre-

sce la quantità intermediata per punto vendita (da due-quattrocento punti vendita nei piccoli mobilifici ai mille-duemila nei mobilifici con oltre cento addetti), segno questo che la crescita delle dimensioni non si accompagna ad un rafforzamento della penetrazione commerciale.

Gli interessi economici della distribuzione spingono il produttore a fornire produzioni per le fasce superiori del mercato e sollecitano un continuo rinnovo dei modelli: obiettivo, la maggiore redditività « per metro quadro » di esposizione, in un contesto in cui più difficile sarebbe invece puntare ad una più veloce rotazione dei prodotti esposti. La durata media di un modello è infatti non superiore a tre anni ed il gonfiamento della fascia media del mercato rispetto alla bassa è probabilmente più effetto di una scarsità dell'offerta in questo ambito che non di una reale domanda (cfr. Tab. 5 e Tab. 6).

## Imprenditori di «prima» e «seconda generazione»

Gli anni Sessanta e Settanta hanno visto la diffusione di nuove tecnologie mobiliere (in primo luogo la tecnologia dei pannelli truciolari e le varie tecniche di loro mobilitazione) che hanno permesso la diffusione di imprese mobiliere organizzate in maniera industriale anche a livello dei quindici-venti addetti. Protagonista di questo processo è stato un tipo di imprenditore che possiamo definire, convenzionalmente, « di prima generazione », dal momento che la generazione precedente praticamente non conosce la produzione del mobile come fatto industriale. È spesso lo stesso imprenditore di prima generazione che gestisce, nel corso degli anni Settanta, la trasformazione della unità produttiva « autosufficiente » verso un nuovo modello di sviluppo decentrato, in cui il mobilificio è più il luogo in cui avvengono solo le ultime fasi del processo produttivo, mentre si delega all'esterno l'acquisto di componenti (cassetti, antine, pannelli già sezionati e bordati, eccetera), di sedie e di tavoli, nonché a volte la stessa verniciatura.

Le dimensioni che ha ormai raggiunto questo settore in Italia rende di primaria importanza la qualificazione professionale degli imprenditori « di seconda generazione », quelli, cioè, che sono oggi impegnati alla qualificazione industriale del settore. Giova ricordare che quasi un imprenditore su due non ha, come titolo di studio, più della licenza elementare e solo uno su sei ha almeno un diploma superiore.

È significativo dell'ispirazione *product - e non market-oriented* degli imprenditori mobiliari il veloce decentramento, al crescere delle dimensioni aziendali, della funzione vendite (dall'85,7% al 46,7% nel passaggio dall'artigianato alla piccola impresa) cui fa riscontro la conferma della direzione imprenditoriale per quanto riguarda produzione ed acquisti, funzioni per le quali il « salto » da accentrato a decentrato avviene solo nel passaggio da piccola a media impresa.

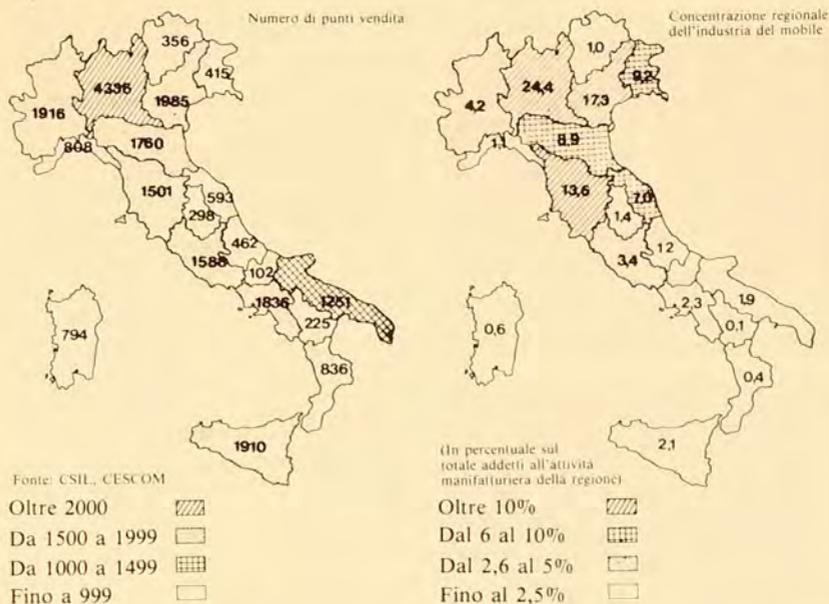
Accanto alle questioni formative riguardanti l'imprenditore si pongono le problematiche

\*Il contenuto di questo articolo, scritto nel febbraio 1983, si riferisce in parte al volume *Il falegname e l'economia politica* di M. Florio, Il Mulino, Bologna 1982, e in parte a nuovi lavori di ricerca svolti presso il Centro Studi Industria Leggera (CSIL) di Milano.

relative alla formazione in generale. Scarsa è infatti la disponibilità di corsi di formazione professionale ed inesistente, in Italia, un corso universitario che formi degli «ingegneri del legno» [un corso post-universitario è stato istituito dal 1983 a Torino, presso la Scuola di Amministrazione Aziendale, ndr] (cfr. Tab. 7 e Tab. 8).

### Un settore di concorrenza «perfetta»?

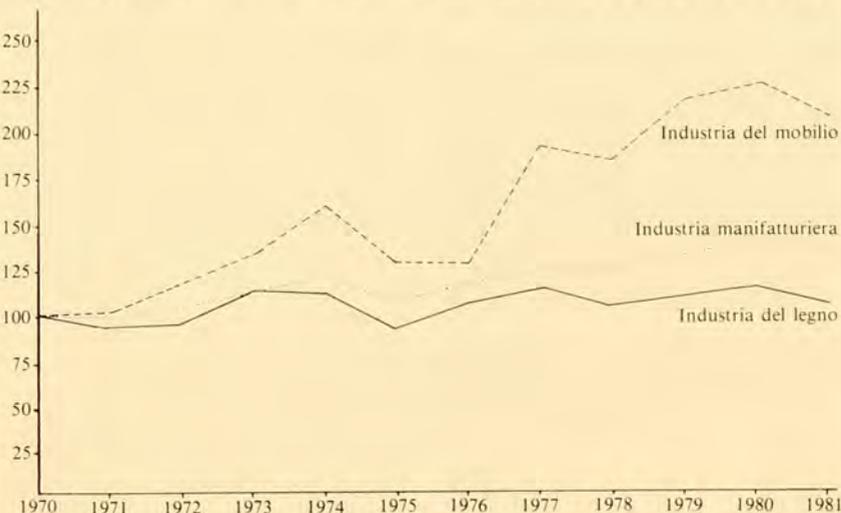
Le economie di scala rilevate all'interno del settore sono estremamente basse: la produttività fisica cresce in maniera veloce solo sino all'area dimensionale compresa fra i venti ed i cinquanta addetti per poi stabilizzarsi fra i cento ed i duecento addetti. Dal lato della produzione, anche senza tenere conto di diseconomie di scala di tipo organizzativo, non sembra esservi convenienza a spingersi oltre la dimensione di cento-duecento addetti e probabilmente, all'interno dell'attuale contesto tecnologico, l'unità produttiva che massimizza il reddito netto è compresa fra i cinquanta ed i cento addetti. Dal lato della domanda questo implica l'esistenza di un mercato altamente concorrenziale e, se la domanda di mobili potesse essere assunta come stabile, ci troveremo in presenza di qualcosa di molto vicino al modello teorico del mercato di concorrenza perfetta. Ora, abbiamo visto come una quota di domanda di mobili possa essere considerata ampiamente prevedibile (un minimo di consumi legato ai nuovi matrimoni, alle nuove case, ai trasferimenti), ma le variazioni nel reddito *pro-capite*, la quota di domanda estera, la distribuzione del reddito fra i diversi gruppi sociali e la «moda» sono altrettante variabili che finiscono per rendere non facilmente prevedibili le variazioni della domanda a breve-medio termine. La risposta di ogni mobiliere è la rincorsa alla differenziazione con l'obiettivo di rendere «diverso» un prodotto che sarebbe di sua natura estremamente simile ai prodotti della concorrenza: l'obiettivo è quindi quello di rendere imperfetta la concorrenza. La corsa alla differenziazione si gioca mediante l'utilizzo delle leve del *design* e della progettazione, dell'investimento in *marketing* ed in pubblicità, nel potenziamento della struttura distributiva. Dal momento che una consistente quota dell'offerta si muove in questa direzione, la conseguenza più immediata è non tanto l'allargamento delle quote di mercato quanto la tendenza alla lievitazione dei prezzi. Ciò avviene in mancanza di barriere all'entrata: una situazione di domanda favorevole rende appetibile l'ingresso sul mercato ad artigiani o (ancor di più) a microimprese che possono scontare anche livelli di produttività più bassi dal momento che tenderanno ad inserirsi in nicchie di mercato non toccate dalla differenziazione e quindi a costi minori. Il modello-base di concorrenza perfetta va così allontanandosi sempre di più: da una parte alcuni mobilifici saranno riusciti a far fruttare i loro investimenti ed avranno acquisito maggiori quote di mercato; inoltre è probabile che il processo di crescita continui e che vada prima o poi incontro a diseconomie organizzative, fra le altre



Tab. 1. Unità locali ed addetti nell'industria del mobilio, 1971 (Fonte: ISTAT-Censimento)

Classe addetti	Unità locali	%	Addetti	%	Addetti unità locali
1 - 9	18.764	84,5	51.183	32,1	2,7
10 - 19	1.833	8,3	24.527	15,4	13,7
20 - 49	1.088	4,9	33.388	20,9	30,7
50 - 19	387	1,7	26.450	16,6	68,3
100 - 119	104	0,5	13.806	8,7	132,7
200 - oltre	31	0,1	9.997	6,3	322,5
Totale	22.207	100,0	159.351	100,0	7,2

Indice della produzione di mobilio, prodotti a base legnosa e dell'industria manifatturiera (Fonte: ISTAT)



Tab. 2. Esportazione di mobilio per aree geografiche, 1977-1982 primo semestre (Fonte ISTAT)

	1977	1979	1981	1982 (primo semestre)
Francia	21,2	22,1	22,1	26,0
Repubblica Federale Tedesca	21,0	23,3	17,6	16,5
Altre Europa Occidentale	24,4	23,0	18,8	19,3
Medio Oriente	19,2	21,1	30,9	26,8
Nordamerica	5,1	3,7	3,5	3,9
Resto del mondo	9,1	6,8	7,1	7,5
Totale	100	100	100	100



motivazioni soprattutto per i limiti dell'imprenditore « di prima generazione » di cui abbiamo parlato.

La maggiore concentrazione produttiva nei comparti da cucina ed ufficio si spiega proprio con la maggiore industrializzazione di questi due comparti, mentre nel caso dei pannelli semilavorati e delle antine siamo in presenza di, sia pure ridotte, barriere all'entrata. Dall'altra parte, si è venuta a creare una struttura di microimprese di dimensioni non ottimali ma che rimane a galla sul mercato sfuggendo alla logica della differenziazione e puntando su una politica di prezzi bassi. Nel momento in cui la domanda va in crisi sono i piccolissimi ed i grossi (entrambi con dimensioni non ottimali) ad avvertire maggiormente le difficoltà del mercato. Se il processo di uscita dal mercato fosse « facile » come il processo di entrata, si tenderebbe a tornare nella situazione del modello-base.

In presenza di forze estranee alla logica del mercato (per le unità minori l'evasione fiscale; per i più grandi la possibilità di attingere a fondi pubblici) la tendenza è invece quella di rendere la forma aziendale « ottimale » di partenza un puro momento di transizione o un caso particolare.

Nell'attuale contesto industriale le forme organizzative ottimali verso cui può puntare l'industria del mobile sono le due varianti dello schema *multiplant*. L'impresa *multiplant* verticale corrisponde ad una terziarizzazione dell'imprenditoria mobiliare: il produttore del mobile finito si concentra nelle fasi finali di produzione (assemblaggio e verniciatura) e delega ad imprese specializzate l'onere di produrre i vari componenti o semilavorati. Questo schema presuppone l'esistenza di aziende industriali solide specializzate nella produzione di componenti, il che è già almeno in parte una realtà nel Veneto e nel Pesarese. In questa maniera il mobiliere « mercante » può concentrarsi sugli aspetti commerciali e puntare alla stabilizzazione di sempre più grandi quote di mercato, mentre le aziende a monte, su cui ricade il peso dell'incertezza del mercato, vi rispondono puntando sulla ottimizzazione delle tecnologie di produzione. L'impresa *multiplant* orizzontale affronta invece l'obiettivo di stabilizzare la quota di mercato anche in questo caso mediante la crescita, la quale però si basa sulla esistenza di piccole imprese monoprodotto ottimali, la cui commercializzazione avviene sotto una direzione unitaria. Una impresa *multiplant* del genere può nascere mediante acquisizione di imprese da parte di una capogruppo o mediante omogeneizzazione di consorzi di vendita, ipotesi quest'ultima che si scontra contro la forte individualità degli imprenditori del settore. Le due alternative possono convivere all'interno della stessa struttura concorrenziale.

## Evoluzione tecnologica e complessiva del prodotto

Lo sviluppo del settore nella seconda metà degli anni Sessanta e nei primi anni Settanta si è basato sui concetti di industrializza-

zione del prodotto e, per certi versi, sullo sfruttamento di economie di scala; pensiamo in particolare a:

- sviluppo della tecnologia del cosiddetto mobile moderno (con uso prevalente di pannelli truciolari) rispetto alle tecnologie tradizionali (mobile tamburato);
- diffusione dei laminati plastici (soprattutto nei comparti cucine e ufficio);
- diffusione di automatismi (ad esempio: caricatori e scaricatori);
- privilegiamento del lavoro in linea e su grossi impianti (basti pensare alla diffusione delle squadrabordatrici di grosse dimensioni).

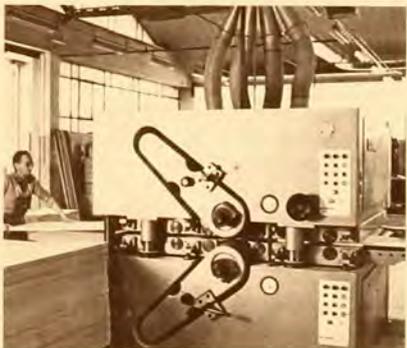
Il nuovo orizzonte tecnologico è fortemente condizionato da una accresciuta concorrenza nel settore, in parte dovuta alla situazione recessiva del mercato, in parte addebitabile alle distorsioni nel meccanismo concorrenziale che abbiamo analizzato nel paragrafo precedente. Tale situazione spinge il mercato ad esigere una continua diversificazione della gamma produttiva, in termini sia di *turn-over* dei modelli che delle singole varianti (colori, misure, accessori, eccetera). La maggiore individualità della domanda rende non più funzionali gli impianti volti alla produzione di gamme *standard* e grandi serie, verso cui si era orientata l'offerta del settore negli anni passati.

In molte aziende, in cui i metodi di produzione ed organizzativi non si sono adeguati alle mutate condizioni, le esigenze della produzione e del mercato entrano in netto contrasto. Il pericolo in cui si incorre producendo ugualmente dei mobili individualizzati con delle strutture produttive rigide è essenzialmente quello di trovarsi di fronte a dei costi aggiuntivi dovuti a:

- un aumento degli *stock* sia nel magazzino semilavorati, che in quello dei componenti e dei prodotti finiti;
- un aumento del numero degli addetti al lavoro manuale di « personalizzazione »;
- un insufficiente utilizzo degli impianti tradizionali di lavorazione dei pannelli dovuti ai lunghi tempi degli attrezzaggi dei macchinari.

Per non incorrere in questi aggravati economici, finanziari e in termini di produttività, sono stati sviluppati negli ultimi anni (grazie soprattutto all'intervento dell'elettronica) delle tecnologie e dei sistemi organizzativi ad elevata flessibilità. Le prime introduzioni del controllo numerico nel settore si possono fare risalire a circa dieci anni fa, con i primi pantografi a controllo numerico. Oggi i modelli più recenti di pantografi sono veri e propri *machining centers*, che incorporano sino a quaranta utensili e permettono la lavorazione della singola antina praticamente senza bisogno di movimentazione. La diffusione del controllo numerico riguarda essenzialmente le fasi di sezionatura, foratura e spinatura mentre invece è prevedibile che solo in una fase successiva si aprirà il mercato delle squadrabordatrici a controllo numerico. La diffusione del controllo numerico implica, sul piano produttivo:

- la crescita di peso del lavoro per gruppi



Fasi di lavorazione del legno in un'industria mobiliare: 1. Preparazione dell'impiallacciatura; 2. Linea di pressatura con calibratrice doppia; 3. Linea di squadrabordatura; 4. Linea di verniciatura; 5. Calibratura di pannelli in legno massiccio.

o centri di lavorazione rispetto al lavoro in linea;

— la possibilità di arrivare alla produzione su commessa;

— la maggiore rilevanza delle fasi di pre-assemblaggio e assemblaggio, fasi che possono essere realizzate già su commessa e non per il magazzino. Ne deriva, sempre sul piano produttivo, la possibilità di:

— riduzione del magazzino semilavorati;

— rinuncia al magazzino intermedio di pezzi forati e premontati;

— rinuncia al magazzino prodotti finiti;

— risparmio sui costi di manodopera per il premontaggio;

— maggiore flessibilità nelle modifiche del programma di produzione (non esistono parti premontate o finite e magazzino).

Un'altra area che vede un forte sviluppo tecnologico nella seconda metà degli anni Settanta è la verniciatura: intorno agli anni 1974-1975 sono state messe a punto vernici e lampade per la verniciatura a raggi ultravioletti adatte alla preparazione di fondi trasparenti per essenze legnose e non più per pannelli agglomerati. Attualmente questi prodotti hanno raggiunto una fase vicina alla maturità nel loro ciclo di vita, come è anche testimoniato dagli sforzi spesi negli ultimi anni, sia da parte di produttori di vernici che di impianti, per la messa a punto di nuovi sistemi, condizionati da preoccupazioni sia anti-inquinamento che *energy saving*.

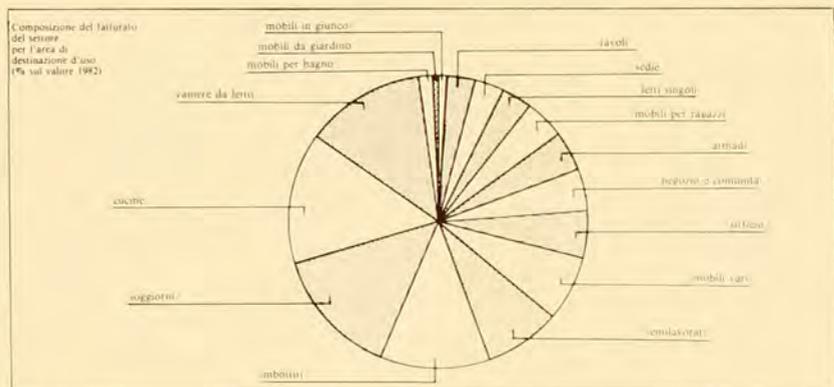
In corrispondenza dello sviluppo del ciclo di vita è iniziato, con una sfasatura di circa 5 anni, il ciclo di diffusione del prodotto: la seconda metà degli anni Ottanta vedrà quindi la diffusione nella maggior parte dei mobilifici di tecniche di verniciature che permettono notevoli risparmi sui costi.

Miglioramenti nelle tecnologie, esigenze di diversificazione e/o necessità di comprimere i costi di produzione porteranno inoltre molti produttori a compiere scelte di verniciatura innovative: maggiore gamma di colori (soprattutto in cucina), laccatura, ecc. Quanto più il mobiliere tende a diventare un assemblatore-mercante, maggiormente attento alle ultime fasi della produzione e alla commercializzazione del prodotto (avendo delegato buona parte delle prime fasi alle aziende della componentistica), tanto più diventano importanti l'accuratezza dell'assemblaggio, la verniciatura e la diversificazione nei materiali (marmo, poliuretano, ecc.).

La *sfida tecnologica* non può non essere raccolta da questo settore, dal momento che la scelta non è fra più o meno posti di lavoro per unità aziendale, ma fra il rafforzamento o la quasi scomparsa di questa industria dal territorio nazionale nel medio periodo. Potenzialmente, l'industria mobiliera è una industria a basso contenuto tecnologico, facilmente delegabile, nel quadro della divisione internazionale del lavoro, a paesi in via di sviluppo. La possibilità di sfruttare opportunità di innovazione in senso stretto ed in senso lato (organizzative, di *design*, ecc.) non diffuse in questi paesi rendono invece ancora possibile «investire» in questo settore per paesi industrialmente avanzati.

**Tab. 3. Struttura della domanda mobiliera, per la casa e totale, 1981 (Fonte: CSIL)**

	Domanda interna di mobili per la casa (% in valore)	Domanda finale totale (% in valore)
Matrimoni e nuove abitazioni	36,8	26,5
Seconda casa	3,2	2,3
Rinnovo	60,0	43,1
Totale domanda nazionale famiglie	100,0	71,9
Mobili per ufficio, negozio e comunità	—	7,5
Domanda estera	—	20,6
Totale complessivo		100,0



**Tab. 4. Composizione del fatturato per tipologia stilistica (Fonte: CSIL)**

	% in valore
Tradizionale (mobile in «stile», mobile d'arte)	30
Rustico	5
Moderno	50
Design	15
Totale	100

**Tab. 6. Durata media di una linea di prodotto per classe di durata in un campione di 1.000 aziende, 1981 (Fonte: CSIL, COSMIT)**

Classe di durata dei modelli (in mesi)	Numero aziende	%
12	140	14,0
13 - 24	285	28,6
25 - 36	245	24,6
37 - 60	178	17,8
oltre 60	150	15,0
Totale	998	100

**Tab. 7. Attività direttive gestite direttamente dall'imprenditore, percentuale sul numero di risposte (Fonte: elaborazione CSIL su dati ISTAO 1978)**

	Artigiani	Piccole imprese	Medie imprese	Totale
Amministrazione	68,2	50	30	50,8
Produzione	77,3	62,5	31,2	58,6
Vendite	85,7	46,7	36,8	58,2
Acquisti	90,9	81,2	42,9	70,2
Marketing	100,0	100,0	60,0	81,0
Personale	75,0	53,3	58,8	62,0
Progettazione	83,3	66,7	50,0	68,3
Totale delle risposte	81,3	59,5	40,9	61,9

**Tab. 5. Canali di vendita in Italia per le aziende espositrici al Salone del Mobile 1981 (Fonte: CSIL, COSMIT)**

	Fatturato per canale	%
	Miliardi Lit.	
Commercianti	2.066	88,2
Gare e appalti	20	0,8
Commesse dirette	88	3,8
Architetti, arredatori	33	1,4
Show rooms propri	30	1,3
Grossisti	93	4,0
Vendite per corrispondenza	12	0,5
Totale	2.342	100,0

**Tab. 8. Confronto tra il grado di istruzione dei dirigenti ed impiegati del settore legnoredamento (1971) ed un campione rappresentativo degli imprenditori del settore del mobile (1978) (Fonte: ISTAT 1971, ISTAO 1978)**

	Percentuale Censimento ISTAT	Percentuale Indagine ISTAO
Laureati-diplomati	13,95	16,3
Licenza media	42,48	33,7
Licenza elementare	37,22	47,7
Senza titolo	6,35	2,3
Totale	100,00	100,0

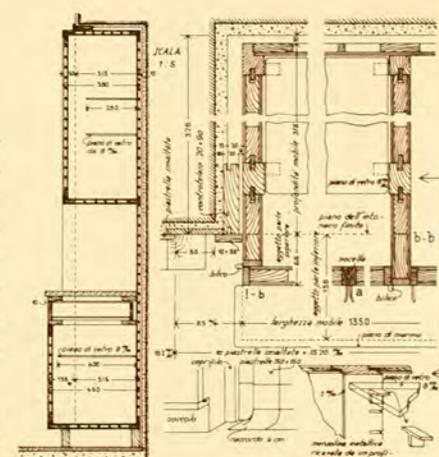
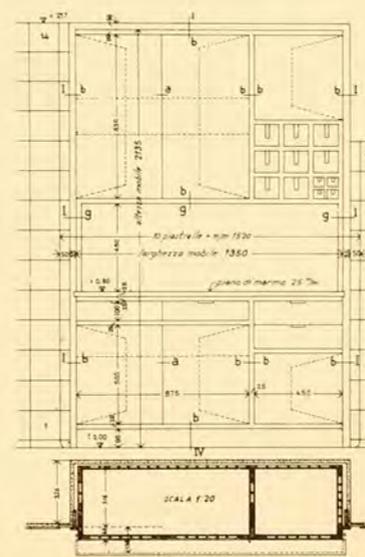
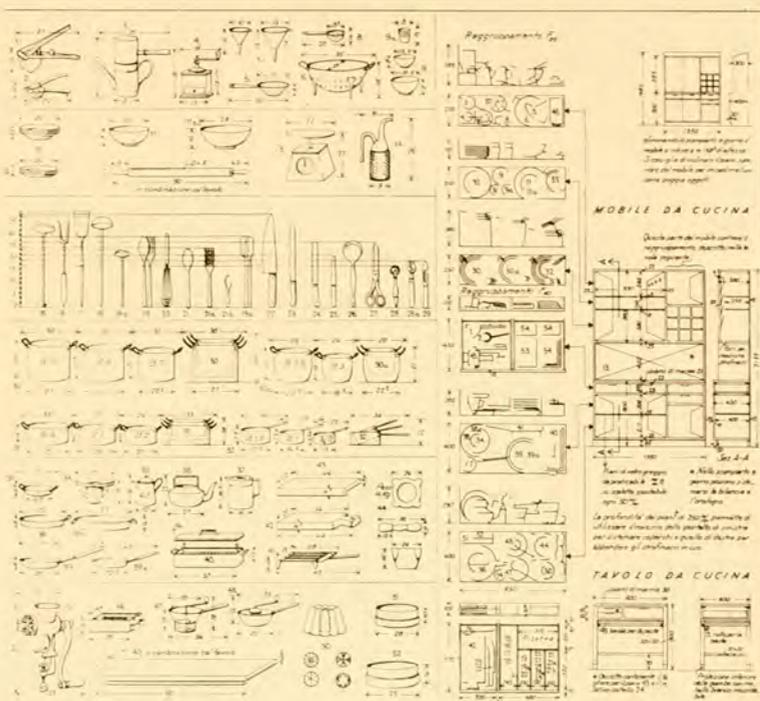
Se si confrontano i manuali italiani del Dopoguerra e le normative dell'INA-Casa e della Gescal con i testi delle più recenti normative edilizie regionali in campo abitativo, si può cogliere un doppio processo che potremo chiamare, di *scomparsa dell'oggetto* e di *scomparsa della forma*.

Sul primo aspetto, risulta che l'individuazione degli elementi di arredo, come fattori di ordinamento e di parziale definizione dello spazio abitativo, si riduce a un ingombro planimetrico in cui la stanca ripetizione dei tipi prodotti, delle loro misure e dei relativi spazi d'uso riferiti alle misure corporee di un astratto utente medio si accompagna a una evidente perdita di determinazione fisica degli elementi sia sul piano delle proprietà di sostegno o di contenimento di più piccoli oggetti d'uso (proprietà ormai genericamente definite in metri cubi complessivi o pro-capite), sia sul loro modo di essere individuati costruttivamente (in sé e nel loro rapporto con il costruito edilizio), sia nel riscontro con reali caratteristiche antropometriche e comportamentali dell'utenza.

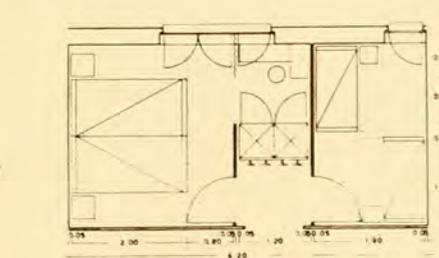
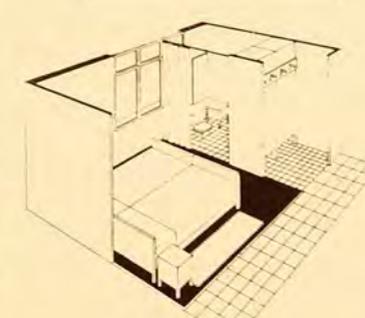
La logica commerciale dell'arredo «componibile», seriale ed anonimo (e del tutto indipendente dall'involucro edilizio) si è sostituita, nei modelli progettuali, all'universo artigiano della produzione edilizia e arredativa del Dopoguerra. È come se gli oggetti d'uso contassero di meno, o fossero meno individuabili, nel loro valore economico e significativo simbolico, diversamente da quanto accade nelle normative e nelle guide alla progettazione in altri Paesi, mentre peraltro il mercato prospetta continuamente un accattivante repertorio di nuovi oggetti. Se poi i manichini che illustravano i gesti dell'utenza nella manualistica di un Griffini o in Diotallevi e Marescotti potevano testimoniare di uno sforzo di adeguamento alle ricerche d'altri Paesi, oggi l'assenza di sistematici studi ergonomici e sul comportamento dell'utenza nelle sue articolazioni (demografiche, sociali e culturali) e nei suoi più complessi risvolti (da quelli percettivi e comportamentali a quelli proiettivi e simbolici), rivelano semplicemente il totale distacco fra progetto abitativo, soprattutto nell'edilizia pubblica, e realtà di chi abita.

Sul secondo aspetto, si ha la sostituzione di normative «esigenziali» e «prestazionali» a quelle precedenti «descrittive» e «formali», soprattutto in quello che viene definito «sistema tecnologico-ambientale» per distinguerlo da quello «tipologico-ambientale» più riferito ai convenzionali assetti formali e geometrici di matrice funzionalista.

Differenziandosi nettamente dalle metodologie sistematiche di progettazione proposte negli anni Sessanta ad esempio da Alexander, in cui si può cogliere un «residuo iconologico» presente negli schemi proposti in corrispondenza alle varie fasi di individuazione dell'opera, la metodologia del «metaprogetto», che sta alla base delle nuove normative esigenziali e prestazionali, tende a delineare solo le precondizioni e l'iter processuale del progetto e a lasciare aperto il ventaglio delle soluzioni concrete, da giudicare sulla base della rispondenza a sistemi predefiniti di requisiti quantificabili. La ulteriore indeterminazione formale e figurale che ne deriva, se da un lato lascia am-



Credenza di cucina. Il mobile è del tipo disegnato alle tabelle precedenti; esso è sistemato in arredo fissa su muro a tre fasce di spessore 120/160/160. L'oggetto nella parte superiore è di cm. 6 e di cm. 12,4 per la parte inferiore. Il modo di aggancio laterale sulla parete consiste di pannelli in lamiera 160/160 e del tipo disegnato a tav. 12. Il mobile impiega una larghezza di rivestimento corrispondente a 10 pannelli - 1620 cm. I modi di sezione fra gli scomparti dell'arredo fissa sono quelli disegnati alle tav. 12/1, 2, e, f. Nota: La credenza può essere pensata anche semplicemente appoggiata alla parete.



1.2. Presenza dell'oggetto, tecnologia artigianale del mobile, integrazione di edilizia e arredo: tavole su oggetti per la casa e credenza a muro (da M. Ridolfi, C. Calcaprina, A. Cardelli, M. Fiorentino, Manuale dell'architetto, 1946, cap. H, Dati caratteristici e misure d'ingom-

bro, tav. H. 1b, part. tav. 10), 3.4. Sistematica progettuale su spazio e arredi: I. Diotallevi, F. Marescotti, Letto con spazio plurisuo e armadio divisorio, 1948. 5. Statistica antropometrica: H. Dreyfuss, Massima estensione e presa della mano, 1960. 6. Il diritto di essere deformi:

H 1<sup>a</sup> DIMENSIONI E BAGGRUPP. OGGETTI PER LA CASA

2

2

3

4



pia libertà e responsabilità espressiva al progettista, d'altro lato risulta il prodotto di una estraneità della normativa esigenziale al nodo dei requisiti estetici e del giudizio estetico inerente ogni architettura, e nel concreto non manca di scontrarsi (proprio e soprattutto in campo arredativo e nei rapporti spazio-arredo così schematicamente assunti) con esigenze figurali, tipologiche e morfologiche di tipo non convenzionale, espresse dai progettisti e dagli stessi utenti.

Se in ogni caso va riconosciuto il processo di rinnovamento della normativa abitativa che sta avvenendo nel settore edilizio, non altrettanto può dirsi del settore dell'arredo, da sempre privo di qualsiasi strumento collettivo e oggettivo di controllo della qualità, affidato all'ente pubblico o ad autonomi strumenti di difesa dei consumatori. Volendo delineare anche per quest'ultimo una possibile direzione normativa verso un « marchio di qualità », potrebbero essere individuati i seguenti requisiti dell'arredo abitativo:

a) **requisiti di dotazione e tipologia**, da definirsi sulla base di indagini sistematiche sull'insieme di arredi e oggetti d'uso degli abitanti e sulle tendenze evolutive negli impianti spaziali dell'alloggio e nei tipi di arredi;

b) **requisiti di funzionalità e fruibilità**, relativi sia ad aspetti morfologico-dimensionali di correlazione fra spazi, arredi e oggetti d'uso sia ai fattori ergonomici, comportamentali e psicologici di rapporto fra arredi ed abitanti;

c) **requisiti di resistenza e durata**, più propriamente tecnologici e connessi sia al degrado d'uso convenzionale (sollecitazioni meccaniche, fisiche, chimiche, ecc.) sia ad azioni accidentali o di uso improprio;

d) **requisiti di sicurezza** per l'utente, riferiti ad entrambi i requisiti precedenti (interferenze ergonomiche, stabilità, ecc.);

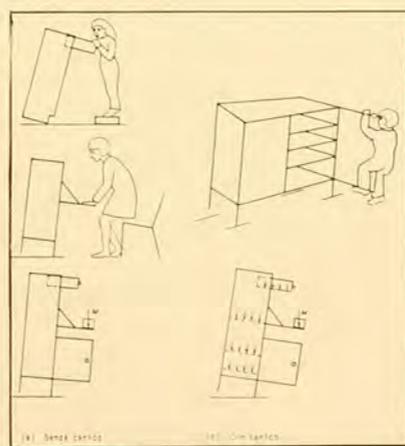
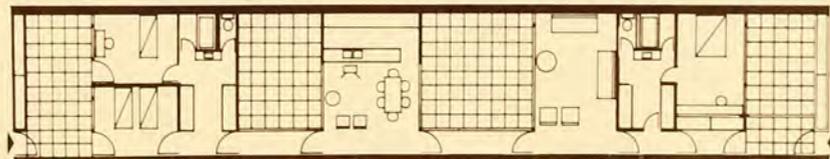
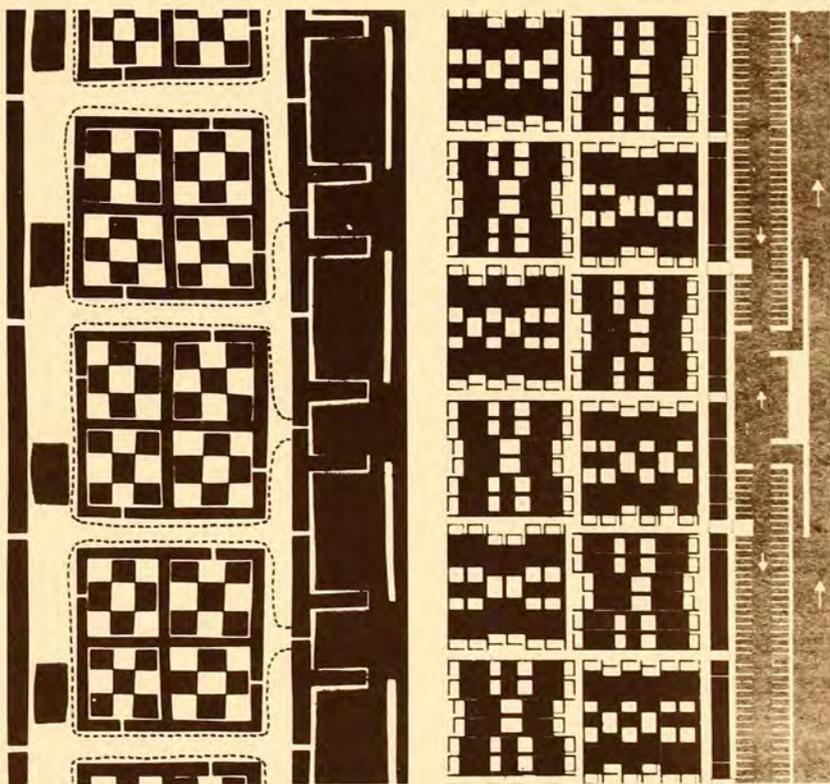
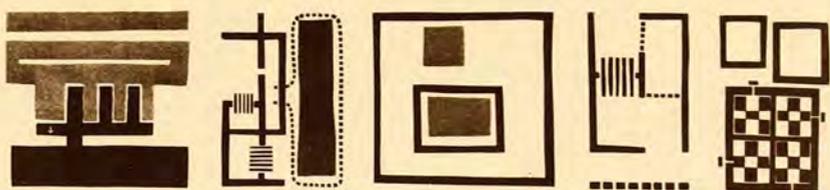
e) **requisiti di adattabilità** rispetto alla varietà degli assetti spaziali in cui essere posti (coordinamento dimensionale, componibilità, ecc.);

f) **requisiti sull'aspetto estetico**, specificatamente riferibili sia alla leggibilità delle proprietà funzionali del prodotto, sia alle sue qualità figurali (in cui sono distinguibili le ripetizioni, corrette o improprie, di assunti formali storici o comunque consolidati, rispetto alle reali innovazioni e rielaborazioni della ricerca estetica, tipologica e morfologica), sia infine ai più generali problemi di coordinamento dell'immagine che possono superare il singolo prodotto a vantaggio della qualità dell'insieme arredato;

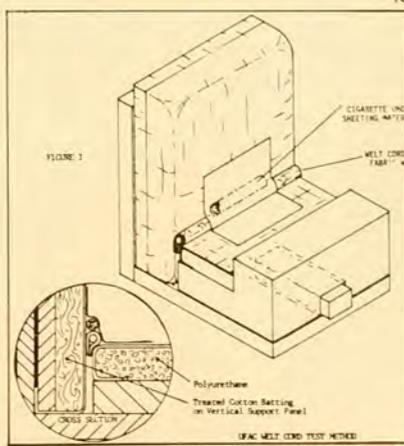
g) **requisiti di costo**, connessi a tutti i parametri precedenti e riferiti sia ai fattori di produzione e commercializzazione sia a quelli di trasporto e installazione dei prodotti. Alcuni di questi aspetti sono oggi autonomamente e sommariamente certificati dalle maggiori industrie del mobile con propri « marchi di fabbrica » a carattere prevalentemente pubblicitario.

Al contrario, una loro integrale e analitica formulazione da parte di enti pubblici di ricerca e una loro adeguata pubblicizzazione potrebbero porsi come stimolo al riorientamento e qualificazione dell'intera produzione e degli stessi comportamenti d'acquisto da parte dei consumatori.

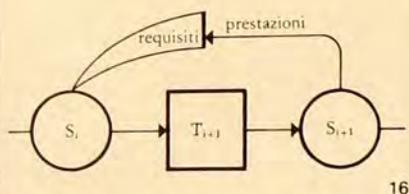
G.O.



13. Evocazione della forma lungo il processo: C. Alexander, S. Chermayeff, *Fasi del processo progettuale di un tessuto residenziale suburbano, 1963*; ambiti funzionali-formali di base e loro aggregazione, diagram-



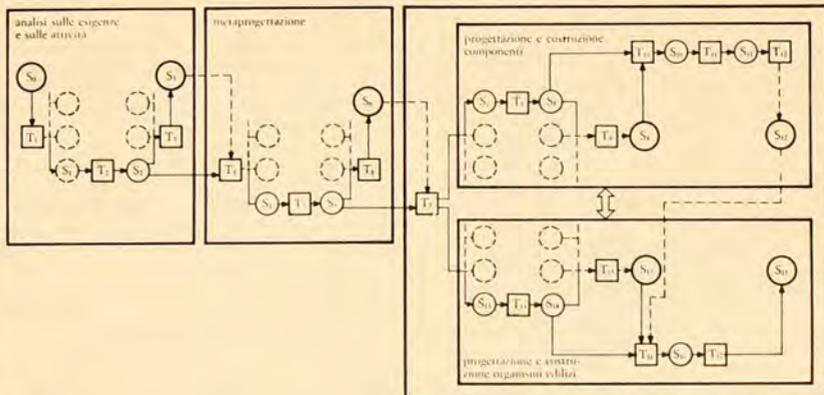
ma di piano, modello dell'insediamento, pianta finale dell'alloggio a patii. Marchi di qualità pubblici per gli arredi: 14. British Standards Institution, *Prove di stabilità per contenitori domestici, 1977*; 15. UFAC, *Prove*



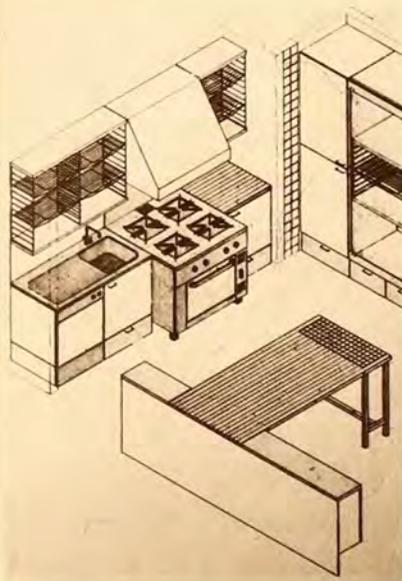
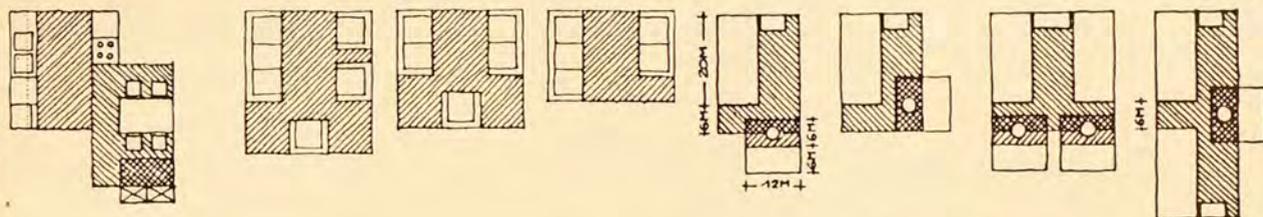
16

TAB. 1  
COMBINAZIONI DI UNITÀ LETTO SECONDO  
LE DIMENSIONI DEL NUCLEO DI UTENZA

	A <sub>1</sub> LETTI MULTIPLO	A <sub>2</sub> LETTI SINGOLI	A <sub>3</sub> LETTI SINGOLI
1	[Diagram]	[Diagram]	[Diagram]
2	[Diagram]	[Diagram]	[Diagram]
3	[Diagram]	[Diagram]	[Diagram]
4	[Diagram]	[Diagram]	[Diagram]
5	[Diagram]	[Diagram]	[Diagram]
6	[Diagram]	[Diagram]	[Diagram]
7	[Diagram]	[Diagram]	[Diagram]
8	[Diagram]	[Diagram]	[Diagram]



- S0: sistema delle esigenze umane
- T1: analisi e scomposizione in sottosistemi di esigenze
- S1: sottosistemi di esigenze umane
- T2: formulazione di ipotesi di soluzione (analisi comportamentistica)
- S2: sottosistemi di attività
- T3: integrazione e ricomposizione
- S3: sistemi integrati di attività
- T4: analisi finalizzata delle attività (scelta di quelle spaziali)
- S4: sottosistemi di attività spaziali
- T5: formulazione di ipotesi di unità spaziali
- S5: sottosistemi di unità spaziali
- T6: integrazione delle unità spaziali
- S6: sistemi integrati di unità spaziali (categorie edilizie)
- T7: analisi finalizzata dei sistemi di unità spaziali
- S7: performance specification a livello di componenti
- T8: progettazione (funzionale) di sub-sistemi di componenti
- S8: progetti (funzionali) di sub-sistemi di componenti (non ancora quantificati)
- T9: integrazione progettuale
- S9: sistemi integrati di componenti
- T10: analisi progettuale di dettaglio
- S10: progetti esecutivi dei sub-sistemi di componenti
- T11: fabbricazione dei componenti
- S11: sub-sistemi di componenti prodotti
- T12: compilazione del catalogo di componenti
- S12: catalogo dei componenti
- S13: performance specification a livello dell'edificio
- T14: progettazione funzionale di spazi
- S14: progetti di sistemi spaziali
- T15: sintesi progettuale
- S15: progetto integrato di spazi e componenti
- T16: progettazione dell'edificio (piani operativi)
- S16: progetto esecutivo
- T17: montaggio (integrazione di componenti in opera)
- S17: sistema derivato finale (bene edilizio)



20



21



22

di infiammabilità su rivestimenti di imbottiti, USA, 1981. 16.17. Normativa esigenziale e prestazionale: CNR, Schema del processo edilizio industrializzato, 1973. 18. E. Zambelli, Tipologia delle unità letto per tagli di alloggio, 1974. 19. Norme tecniche regionali sull'abitazione: Regione Emilia-Romagna, Esempi di unità ambientali, 1979. Ingrandimento e miniaturizzazione dell'oggetto nel mercato: 20. A. Citterio, P. Nava, L. Massoni, Cucina «Factory» con barbecue su rotelle (prod. Boffi), 1980; 21. Teleproiettore da 72 pollici (prod. Sony), 1980; 22. D. Weil, Radio a transistor, 1981.

Il coinvolgimento diretto dell'utenza nelle scelte relative al processo edilizio inerente l'alloggio e l'aggregato residenziale, e la fornitura di supporti orientativi per le scelte d'arredo, benché ancora episodici, risultano nell'ultimo decennio i fenomeni più innovativi nel campo dell'edilizia abitativa di massa con finanziamento pubblico.

Nelle esperienze avvenute nei diversi Paesi, i futuri abitanti degli alloggi hanno concorso in vario modo alla configurazione del proprio spazio abitativo, dalla scelta di una soluzione all'interno di un repertorio di alternative predeterminate dai progettisti alla vera e propria partecipazione al progetto esecutivo tramite l'impiego di disegni e modelli in scala o al vero degli elementi edilizi componibili (soprattutto divisori interni, ma anche pannelli di facciata, blocchi umidi e sistemi arredativi fissi, ecc.).

In situazioni al limite dell'autoprogettazione e autocostruzione, si è avuto il trasferimento all'utente di compiti realizzativi di completamento e finitura delle opere.

La complessità delle procedure e dei problemi progettuali e tecnologici sollevati da questi processi partecipativi non è certo risolta, e sta comportando sensibili revisioni sia dei modelli edilizi, rapporti economici e gestionali tradizionali fra enti pubblici e utenti, sia delle stesse funzioni progettuali professionali, che si spostano dall'invoca e totale prefigurazione del prodotto edilizio alla individuazione dei supporti strutturali e impiantistici per i successivi interventi, e dei sistemi o repertori di unità spaziali o di elementi costruttivi di completamento aderenti a una vasta gamma di esigenze preventivamente esplorate.

Un analogo coinvolgimento dell'utenza si ha nel campo dell'arredo con il diffondersi dei mobili in *kit* (cioè con trasporto e montaggio fatti dall'acquirente) che, oltre alla relativa riduzione dei prezzi, comportano stimoli a una maggiore intelligenza costruttiva dei prodotti, e sembrano particolarmente validi sul piano formale nelle soluzioni che superano la neutralizzazione estetica propria dei componibili a vantaggio di una precisa identità figurale dell'oggetto composto.

Nella stessa linea di rinnovamento della cultura abitativa avviata dal movimento cooperativo verso i propri iscritti con varie forme di assistenza e consulenza, il recente Concorso per un arredo razionale, indetto dalla Regione Toscana con l'ISIA di Firenze, al di là degli esiti progettuali raggiunti segna un risveglio dell'iniziativa pubblica e delle scuole di *design* per il rinnovamento della produzione artigianale e medio-piccola industriale prevalente nel settore del mobile, a fronte dei nuovi problemi di competitività commerciale, del mutarsi dei caratteri strutturali e comportamentali dell'utenza e delle tipologie spaziali degli alloggi.

Il rapporto dei progettisti con queste strutture produttive consolidate negli anni Settanta come moderno elemento portante del settore, è assai diverso dai superficiali *revival* artigianali che in passato hanno fatto da contrappunto nostalgico alle suggestioni di un ricorrente «stile industriale».

Interventi singolari e piccole serie produttive, nell'arredo così come nel settore edilizio, dimostrano infatti in Italia ancora una volta la vitalità e l'ampio potenziale creativo di questa minuta struttura produttiva, se affiancata da adeguati stimoli culturali e materiali, come luogo di originale mediazione fra innovazione figurale, nuove tecnologie e sapere consolidato di trattamento morfologico dei materiali e di cura esecutiva dei prodotti.

## Enzo Fratelli, 1979

Uno strumento fondamentale su cui fare leva, particolarmente nell'edilizia residenziale economica, in vista di predisporre la progettazione all'intervento decisionale degli utenti, è la ricerca della flessibilità, la disponibilità cioè della struttura di base prefissata dal progettista a prestarsi a una molteplicità di soluzioni funzionali e distributive all'interno del perimetro dell'alloggio, tenendo anche conto della sua possibile estensione o contrazione. Quando si parla di flessibilità è opportuno ricordare i tipi con cui operare:

La flessibilità di uso dell'alloggio (quale che sia la tipologia) [va] intesa come capacità di adattamento a diverse ipotesi di utilizzazione della superficie abitativa ottenibili specialmente operando con gli elementi di partizione interna come pure di parete esterna e più raramente con i terminali degli impianti fermi restando i nodi della struttura portante (che questa sia a gabbia oppure a parete) e delle reti impiantistiche. A questo proposito la distribuzione interna dell'appartamento prevede la separazione di un'area di servizio caratterizzata dalla presenza della unità bagno e cucina (che rimane sostanzialmente inamovibile) da un'area abitativa libera, in vista di una successiva sua definizione in collaborazione con l'utenza. La posizione rigida dei servizi però risponde ad una scelta precisa ispirata alle considerazioni economiche che più avanti rileveremo, rinunciare cioè alla predisposizione di più canalizzazioni verticali da utilizzare in alternativa, tali da permettere una disposizione variabile anche per l'area di servizio. In effetti l'uso della prefabbricazione, anche limitatamente alle partizioni interne risolte con tramezze componibili, permette di conciliare la autodeterminazione da parte dei futuri fruitori nelle soluzioni personalizzate, e quindi sensibilmente differenziate fra loro, degli alloggi, con la massima riduzione della varietà nei tipi di pannelli interni, producibili quindi in serie con i vantaggi di costo già accennati. Cosa poi che su un piano teorico corrisponde a una delle infinite applicazioni del principio dello standard, accordato con quello di una componibilità aperta.

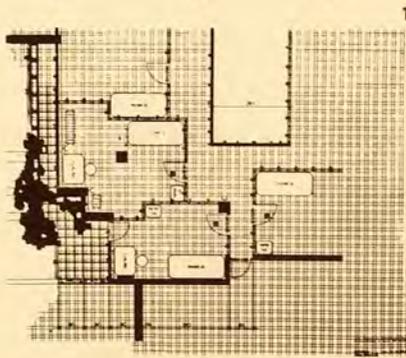
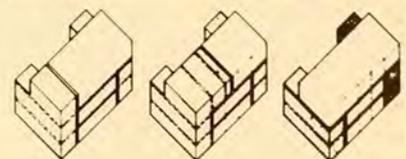
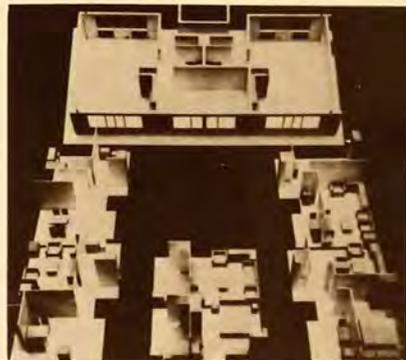
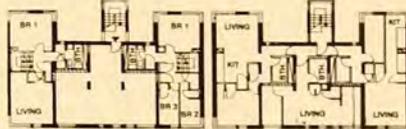
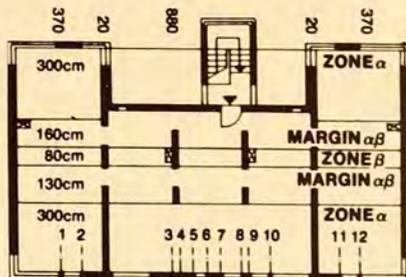
Le caratteristiche del sistema SAR (1) sono:  
 — la formula già postulata in senso generale dei punti fissi prestabiliti (struttura, gabbia scale, ecc.) e degli elementi mobili di chiusura, anche con possibilità di ampliamento della struttura;  
 — la applicazione della coordinazione modulare dei componenti, tale che essi siano inseribili in un reticolo avente un modulo base di cm.30, come somma di moduli addendi di cm.20 e di cm.10 in combinazione alternata;  
 — la introduzione dei concetti di divisione in zone distributive-funzionali (zoning), di settore (fasce interzona), di margine, come esigenza da rispettare nella progettazione.

Va infine fatto presente che questa metodologia nonostante il successo ottenuto nel suo impiego nella progettazione partecipata è ancora lontana da un sistema ottimale auspicabile in questo senso, se non altro per un limite che le è proprio, quello di predisporre secondo collocazioni separate i nodi rappresentati dalla struttura verticale e quelli delle canalizzazioni impiantistiche.

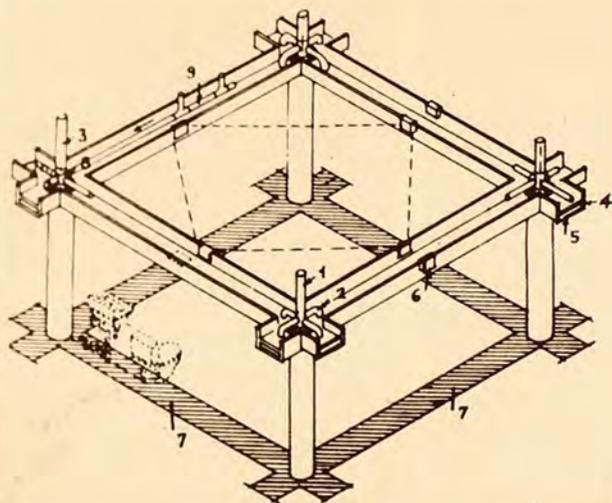
Una soluzione che certo non agisce a favore di quella riduzione al minimo degli ingombri fissi, dianzi accennata, che potrebbe invece raggiungersi integrando in un nodo unico il supporto strutturale e le canalizzazioni impiantistiche.

(1) Un posto di primo piano per la maggiore diffusione avuta, come base metodologica comune ad una quantità di applicazioni, spetta al metodo denominato SAR (Stichting Architekten Research) esposto originariamente dall'architetto olandese Nicolas Habracken (che lo ha progettato) nel suo libro, *Support an alternative to mass housing production*, Amsterdam 1961.

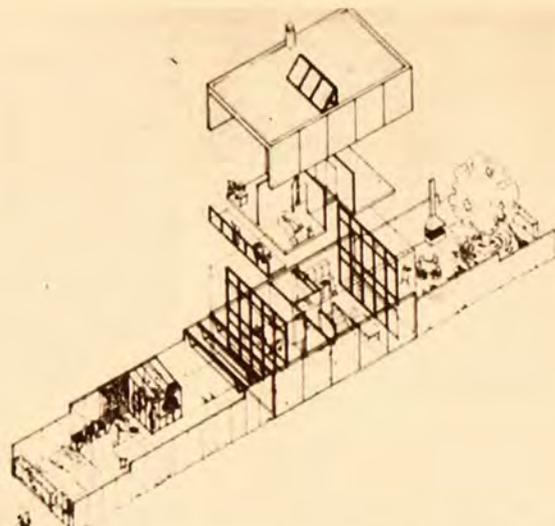
(E. Fratelli, *La progettazione partecipata alla scala edilizia e il contributo della prefabbricazione*, Istituto di architettura e urbanistica dell'Università degli Studi di Trieste, gennaio 1979)



1. Greater London Council, Sistema PSSHAK: pianta di base con le zone funzionali, esempi di alloggi simplex e duplex, modelli degli arredi (due alternative per ciascun alloggio), assonometria di insieme. 2.3.9. L. Kroll, *Residenza per studenti «La Mémé»*, Lovanio (Belgio),



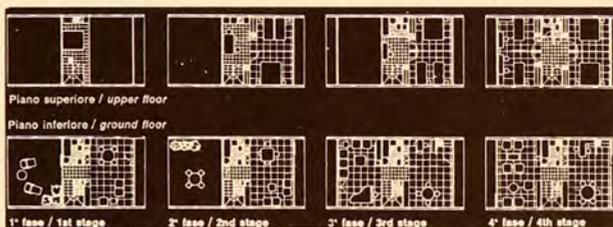
4



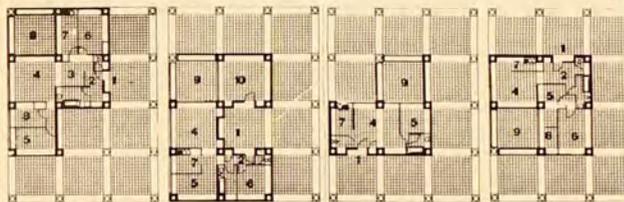
7



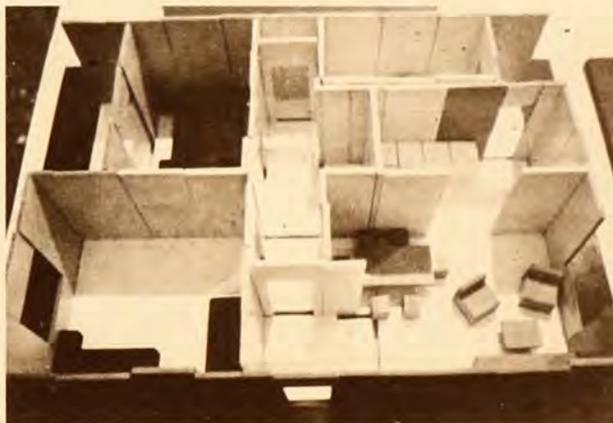
5



8



6



10



9



11

1976: varietà del passo strutturale e del posizionamento dei pannelli su griglia « scozzese » del Sistema SAR, pianta di un piano tipo con servizi di aggregato comuni, prospetto con libera composizione di elementi a catalogo. 4.5.6. Integrazione totale di edilizia e impianti: P. Mau-

rios, Complesso residenziale « Les Marelles », Boussy-Saint Antoine, 1971-75: assonometria delle strutture, veduta esterna del complesso in costruzione, esempi di planimetrie proposti dai futuri abitanti. 7.8. R. Piano, Casa a schiera a Corciano, 1978-80: assonometria e fasi di

successivo ampliamento dei solai interni. 10.11. Cooperativa Spazio Casa, Laboratorio tipologico, Firenze, 1982: modello di un alloggio e degli arredi, discussione di varianti.

# Materiali di un nuovo comportamento

Rispetto alla crisi economica e alle contraddizioni dello sviluppo sociale, una parte della cultura progettuale in campo abitativo tende oggi a fare ricorso a mezzi reperiti anche al di fuori dei convenzionali circuiti produttivi e distributivi dell'edilizia e dell'arredo, a supporto da un lato di una riappropriazione creativa da parte degli utenti del proprio spazio di vita, che comprende il ritrovamento negli oggetti di radici di identità culturale, e d'altro lato di un contenimento dei costi, pur garantendo i massimi livelli qualitativi possibili. In particolare, dalla cultura giovanile intellettuale degli USA deriva la tendenza, nota col nome di *high-tech*, ad estendere all'abitazione l'impiego di prodotti di alta tecnologia industriale normalmente destinati ad usi produttivi o commerciali: in essa gli oggetti, le forme, i materiali, vengono indagati e assunti in modo spregiudicato e indipendente dalle destinazioni per cui sono nati e dai significati acquisiti, per valorizzare e insieme progettare requisiti e prestazioni latenti, lontani dagli schematismi comportamentali e formali connessi alla produzione arredativa corrente. La qualità tecnologica, le prestazioni funzionali, la programmata stabilità formale garantiscono della durata materiale ed estetica di questi prodotti rispetto al mutamento del gusto e di un loro costo relativamente contenuto, almeno fino a quando per ragioni di moda non vengono inglobati, come sta avvenendo, in convenzionali circuiti commerciali dell'arredo o epidermicamente imitati in prodotti che semplicemente « somigliano » a quelli di alta tecnologia.

In Italia il tema delle risorse per il progetto abitativo non può trascurare il patrimonio culturale esistente relativo a materiali, tecniche e capacità di lavoro derivanti dal complesso rapporto di consuetudini, storia e tecnologia, legato a significati tradizionalmente acquisiti dalle culture locali. Frutto sia della tradizione popolare sia della cultura d'élite, esso ha portato nel tempo al fissarsi di tecniche e forme che sono diventate patrimonio collettivo e che, grazie anche alla flessibilità tecnologica dell'attuale artigianato, possono essere verificate e riproposte attraverso nuove intuizioni ed esperienze creative e l'impiego anche di tecnologie avanzate, ponendosi come fattore di riequilibrio rispetto alla decontestualizzazione dei prodotti e alla unificazione e omologazione dei modi abitativi che derivano dall'esigenza di soddisfare mercati sempre più vasti, e contribuendo in ultima analisi a un più equilibrato rapporto fra l'uomo e il suo spazio.

Possiamo parlare di queste esperienze come di *high-craft* (con un termine che risponde per analogia all'*high-tech*), identificandole appunto con quelle soluzioni singolari o sperimentazioni aperte a successive applicazioni che, indipendentemente ma non in contrapposizione ai modelli e circuiti della produzione industriale, operano rinnovando antiche regole di progettazione e realizzazione. Nel campo edilizio diversi esempi ci vengono dal Veneto, dove in particolare l'opera di Carlo Scarpa ha saputo rendere attuale una tradizione architettonica e artigianale ancora viva.

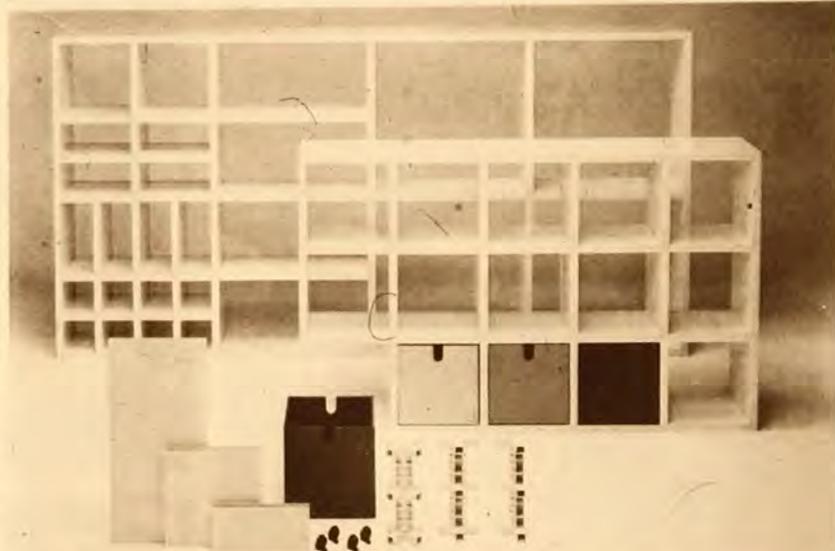
In questa direzione si muovono sia le ricerche che riprendono in architettura l'uso di tecniche tradizionali (ad esempio il « terrazzo alla veneziana »), sia quelle che, pur utilizzando processi e prodotti industriali, ottengono una maggior qualità del prodotto avvalendosi dell'apporto gestuale e creativo dell'operaio (pannelli in gesso di Sandri e Salvi, tappeti e tessuti di Renata Bonfanti, ecc.), sia infine quelle che, allargando la ricerca dai materiali tradizionali lavorati artigianalmente a quelli derivati dalle più sofisticate tecnologie industriali, ne valorizzano le differenti potenzialità tecniche ed espressive, associandoli creativamente in nuove configurazioni oggettuali.



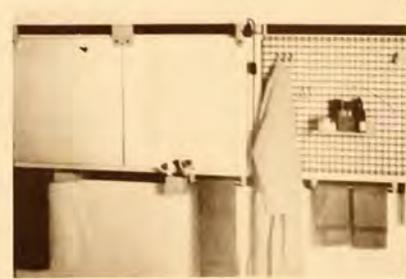
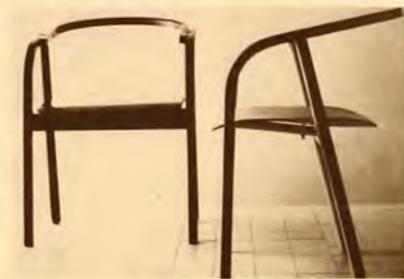
12

13

14



15



16

17

12. G.T. Rietveld, Mobili da week-end « Crate » in assicelle di faggio e viti, 1935. 13.14. A. e T. Scarpa, Poltrona « Carlotta » (faggio verniciato all'anilina e corde elastiche, cuscini in poliuretano espanso; produz. Cassina), 1967. 15. G. Polvara, Scaffale in ABS (produz. Kar-

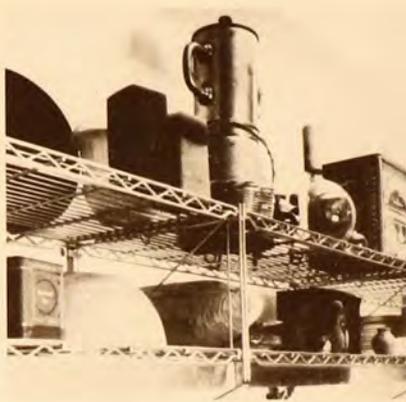
tell), 1975. 16. W. Toffolini, Sedia « Otto » (faggio curvato e laccato con viti, produz. Ibis), 1981. 17. Boccato, Gigante, Zambusi, Sistema di telai e rete portaoggetti (laminierino metallico verniciato a fuoco, produz. Secco), 1981. 18.19. R. Dorigati, Recupero edilizio a Pavia, 1981.



18



19



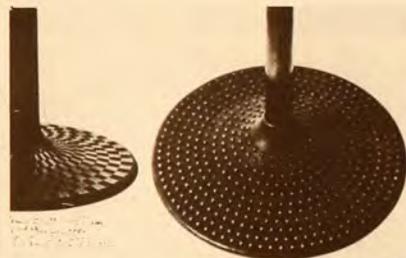
20



21



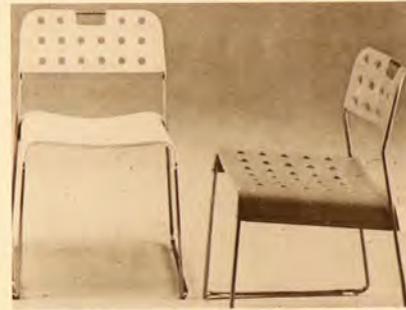
22



23



24



25



26



27



28

vedute del divisorio tra cucina e pranzo in blocchi Leca, particolare del lato cucina. 20. Scaffali in filo d'acciaio cromato (prod. Metro), 1955. 21. G. Cavaglia, Letto in elementi plastici modulari per trasporto (pallettes). 22. Lampada di sicurezza con gabbia metallica (prod.

Woodhead). 23. I. Tapiovara, Base di tavolo in acciaio brunito chiodato (prod. ICF). 24. Contenitori in alluminio forato (prod. Alvi). 25. R. Kinsman, Sedia «Omstack» in tubo d'acciaio cromato e lamierino metallico stampato e verniciato (prod. Bieffe Plast), 1972.

26. S. Crotti, E. Invernizzi, Scala in lamiera industriale forata, 1978. 27. Scaffali in lamierino piegato e smaltato (prod. Armes). 28. B. Munari, Carrello pieghevole «Biplano» in acciaio e cristallo (prod. Robots), 1979.



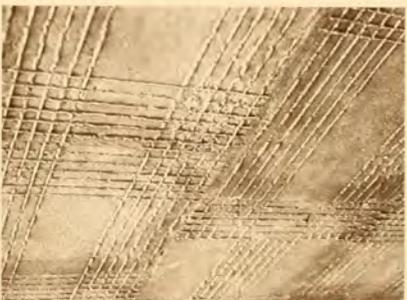
29



30



32



34

29.30. D. Sandri, E. Salvi, Prove di produzione di pannelli modulari in gesso con trattamenti superficiali con materiali diversi (vetro, foglie, polvere di marmo, sabbia, produz. Lanaro), 1980. 31. E. Sottsass, Stanza da letto (contenitori a giorno con fianchi grigliati in legno natu-



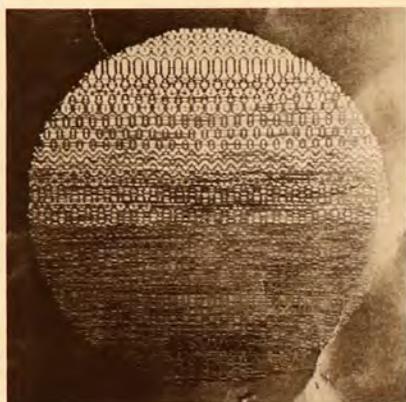
31



33

rale o laccati bianchi con finestrelle vetrate, produz. R. Brugola), Firenze, 1965. 32. C. Scarpa, Parete in cemento armato visto con inserti di tessere in pasta di vetro, Venezia, 1963. 33.34. D. Sandri, E. Salvi, Fasi di produzione di pannelli in gesso con sola rigatura della superfi-

cie e pannello finito usato nella realizzazione di un controsoffitto a Vicenza (produz. Lanaro), 1980. 35. R. Bonfanti, Arazzo della serie «Algeria» (fessitura a mano con variabilità di disegno da parte dell'operaia), 1974. 36. C. De Carli, Letto in massello di frassino a doghe (secondo la



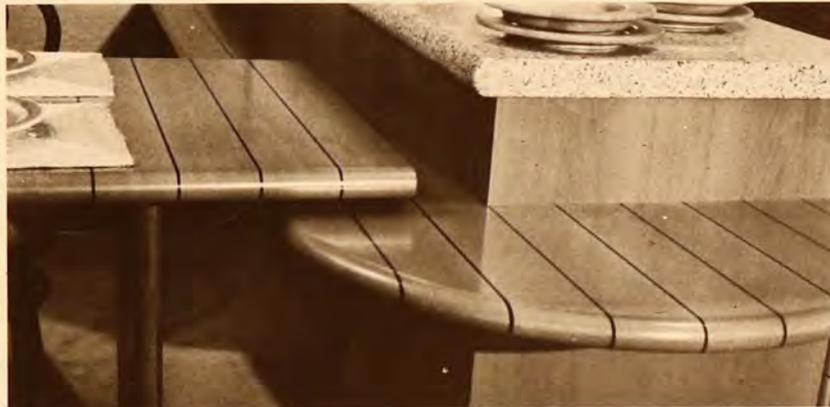
35



36



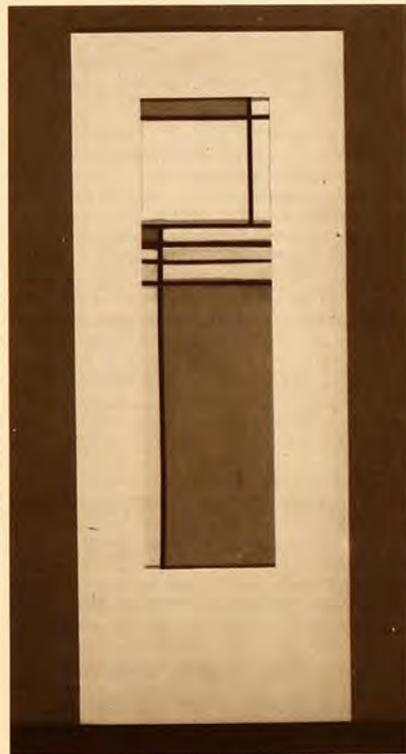
37



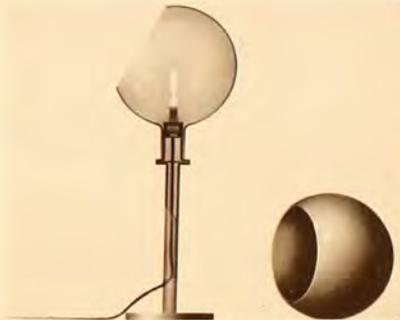
38



39



40



41



42

tecnica dei bottai, produz. Frigerio), 1973. 37. B. Balderacchi, P. Padova, Cassettiera in frassino olivato e cassetti in perspex (produz. Legnoimmagine, World Craft Council italiano), 1982. 38. A. Salvati, A. Tresoldi, Particolare di cucina (impiallacciatura in ciliegio con filettatura

intarsiata in legno nero, produz. Gaffuri), 1975. 39. A. Mangiarotti, Gancio (cordone di vetro ovoidale piegato per lampade e diaframmi semitrasparenti, produz. Vistosi), 1964. 40. E. Hultberg, Porta con vetri opaline piombate, 1983. 41. G. Aulenti, P. Castiglioni, Lampada da tavolo

«Parola» (lampada alogena, diffusore in vetro opalino colorato, stelo e base in cristallo naturale e molato, produz. Fontana Arte), 1980. 42. U. Palazzo, Libreria in metallo smaltato, vetro, legno con moquette, 1983.

**710** **URBANISTICA**  
**711.41** **Urbanistica: geografia urbana**

(45) **ITALIA**  
 Marco Giordano, Paolo Godio, Giorgio Pompa, Massimo Sacchi, Franca Scendrate Gattico, *Catalogo delle proprietà comunali: zone 2 e 8, Ripartizione Demanio e Patrimonio del Comune di Milano, Milano 1982 (45.21).*  
 Toti Celona, Gianni Beltrame, *I Navigli Milanesi - Storia e prospettive*, Provincia di Milano, Milano 1982 (091) (45.21).  
 AA.VV., *Città di Udine 983-1983*, Casamassima, Udine 1982, con scritti di C.T. Altan, *Udine in Friuli*; G. Francescato, *Udine: la lingua*; D. Gioseffi, *Udine: le arti*; A. Tagliaferri, *Udine nella storia economica*; F. Tentori, *Udine: mille anni di sviluppo urbano (091) (45.391)*.  
 AA.VV., *Dietro le barricate, Parma 1922*, mostra 1983, Parma (Parco ex Eridania), Assessorato Pubblica Istruzione e Diritto allo Studio del Comune di Parma, Assessorato Scuola e Cultura della Provincia di Parma, Istituto storico della Resistenza per la Provincia di Parma, Parma 1983 (091) (45.44).

**711.42** **Urbanistica: Tipologie, Tipi di città**

Paolo Portoghesi, *Ripensando la città futura*, in AA.VV., *Futurama*, mostra 1983, Torino (Palazzo delle esposizioni), Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1983 (091).

**711.463** **Rinnovo urbano**

AA.VV., *Paris-Rome - Protection et mise en valeur du patrimoine architectural - Roma-Parigi - Tutela e rivitalizzazione del patrimonio architettonico*, numero monografico di *Paris Projet*, n. 23-24, gennaio-marzo 1983 (44.36/45.632).

**711.552** **Unità funzionali sul territorio: aree per scambi e contrattazioni, centri commerciali, esposizioni, fiere e mercati**

(44) **FRANCIA**  
 Bertrand Lemoine, *Les Halles de Paris - L'histoire d'un lieu, les péripéties d'une reconstruction, la succession des projets, l'architecture d'un monument, l'enjeu d'une « Cité » - Avec la réimpression en fac-similé de la Monographie des Halles Centrales par Victor Baltard et Félix Callet*, fotografie Marc Wittner, L'Équerre (« Les laboratoires de l'imaginaire »), Paris 1980 (091) (44.36).

**711.6** **Adattamento al sito**

Piero Paoli, Antonella Cortesi, Andrea Del Bono, Renzo Mazzocchi, *Identità urbana e disegno della città*, Piaggia (Studi sul disegno urbano), Bologna 1982.

(45) **ITALIA**  
 Angelo Torricelli, *La strada e la piazza - Storia e progetti da Porta Venezia a Piazzale Loreto*, contributi di Cristoforo Bono e Liliana Gamberin, Dipartimento di Progettazione dell'architettura del Politecnico di Milano, Milano 1983 (091) (45.21).

**712.03** **Storia landscape**

(45) **ITALIA**  
 AA.VV., *Natura e cultura urbana a Modena*, mostra 1983, Modena (Galleria Civica), a cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena e della Galleria Civica, Panini, Modena 1983 (45.42).

**719** **Architettura del paesaggio: conservazione urbana e naturale, centri storici**

(45) **ITALIA**  
 Massimo Carmassi, Chiara Frugoni, Gabriella Garzella, *Un palazzo, una città: il Palazzo Lanfranchi in Pisa*, Pacini (Archeologia, storia, progettazione 1), Pisa 1980 (45.55).

**720** **ARCHITETTURA**  
**72 (016)** **Architettura (Bibliografia)**

AA.VV., *Architettura - Catalogo I*, a cura di Silvio San Pietro, Francesco Rizzo, L'Archivolta, Milano 1983.

**72.01** **Architettura: estetica e teoria**

Claudio Cajati, Luigi Picone, *Teorie e metodi progettuali - Analisi di contributi degli anni '60-'80*, ESI (Architettura « opera prima » 1), Napoli 1982.

**72.036** **Storia dell'architettura: Ventesimo secolo**

(45) **ITALIA**  
 Francesco Tentori, *Gardella - L'Alfa Romeo, Abitare/Segesta (Il progetto di architettura)*, Milano 1982 (45.21).

**725.13** **Edifici per l'amministrazione urbana, Municipi**

(45) **ITALIA**  
 Carlo Salomoni, *Lo spazio del cittadino - L'esperienza dei centri civici a Bologna*, Marsilio, Venezia 1983 (45.41).

**725.6** **Prigioni, Riformatori**

Jeremy Bentham, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, conversazione di Jean-Pierre Baron con Michel Foucault, appendice di Michelle Perrot, Marsilio (Saggi 109), Venezia 1983 (091).

**727.8** **Biblioteche**

(45) **ITALIA**  
 AA.VV., *Architettura bibliotecaria*, in *Bollettino per biblioteche*, n. 27-28, febbraio 1983, Ufficio Servizi Culturali dell'Assessorato all'Istruzione, ai Servizi Culturali e all'Informazione della Amministrazione Provinciale di Pavia.

**727.9** **Centri culturali**

(45) **ITALIA**  
 AA.VV., *La nuova frontiera della cultura - Il Circolo culturale Carlo Perini - 1962-1982*, Circolo culturale Carlo Perini, Milano 1982 (091) (45.21).

**728** **Edifici per abitazione**

Gianfranco Bettetini, Aldo Grasso, Ugo La Pietra, *La casa telematica*, mostra 1983, Milano (Fiera Campionaria), Kata, Milano 1983.

**614.875** **EVENTI CATASTROFICI DI ORIGINE NATURALE**

(45) **ITALIA**  
 AA.VV., *Terremoto: un'esperienza, un esempio*, a cura di Giuliano De Risi, Cassa per il Mezzogiorno, Roma 1982 (45.7).

**743.94** **COLLEZIONE DI DISEGNI DI EDIFICI**

Massimo Ketoff, Marie Petit, *L'apprendistato dell'architettura*, introduzione di Francesco Moschini, interventi Jean-Louis Cohen, Henri E. Ciriani, Franco Purini, Kappa (Quaderni dell'AAM/COOP2), Roma 1983.

**745** **PROGETTAZIONE INDUSTRIALE**

(45) **ITALIA**  
 AA.VV., *Italian Re evolution - Design in Italian Society in the Eighties*, mostra 1982, La Jolla Museum of Contemporary Art, a cura di Piero Sartogo, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California 1982.  
 Enzo Fratelli, *Il disegno industriale italiano - 1928-1981 (Quasi una storia ideologica)*, CELID, Torino 1983 (091).

**778.53:72** **CINEMATOGRAFIA: ARCHITETTURA**

AA.VV., *Immagini attive dell'architettura - Incontri Franco-Italiani sull'Architettura*, convegno 1982, Torino (Facoltà di architettura), Cellule d'animation culturelle - Ministère des relations extérieures, Paris 1982.

**L'architettura della tipologia abitativa essenziale: Concorso per l'assegnazione del Premio MEGARIS 82**

Su iniziativa del Corso di Tettonica dei Materiali dell'Istituto di Progettazione della Facoltà di architettura di Napoli, in collaborazione con il Corso di Progettazione per l'industria della stessa Facoltà e mediante l'essenziale supporto tecnico-organizzativo dell'Associazione MEGARIS, nel maggio 1982 è stato indetto un bando di Concorso con assegnazione del Premio MEGARIS 82 sul tema: *L'architettura della tipologia abitativa essenziale*.

La proposta, nella sua originalità, doveva riguardare unità minime abitabili (massimo 40 mq) in uno dei seguenti campi: residenziale, tempo libero, turistico, nautico, sportivo, studentesco, non escludendo quello dell'alloggio di emergenza. L'iniziativa è nata dalla convinzione che l'Università deve qualificarsi e caratterizzarsi fornendo contributi utili a risolvere, alle diverse scale d'intervento, problemi reali.

Il bando di Concorso propone l'indagine e la verifica di un problema di fondo, quello dell'abitare odierno; e intende, inoltre, occuparsi del problema dell'abitare all'interno di uno spazio essenziale, nell'ottica individuata, a suo tempo, da Giulio Carlo Argan secondo il quale: *L'Architettura moderna pone tutto lo spazio come interno, cioè non più come natura da contemplare ma come dimensione o ambiente del vivere e dell'agire umani*. Per spazio « essenziale » o meglio spazio « minimo essenziale » si vuole intendere che, nella struttura attuale della società, le funzioni strettamente « private » dell'abitare, rappresentano, quantitativamente, un minimo rispetto al massimo delle funzioni comunitarie e collettive. Da questa premessa nasce la convinzione e quindi la necessità di sottoporre ad una radicale critica l'intera struttura distributiva spaziale dell'abitare, ormai istituzionalizzata, per giungere ad ipotizzare tipologie congruenti alle nuove condizioni abitative contemporanee, intese come proposte di nuovi spazi integrativi, capaci di relazione reciproca, viva e fruibile tra i vari elementi che compongono lo stesso spazio abitato.

L'iniziativa potrà offrire, speriamo, molti spunti di discussione e potrà sollevare polemiche ed anche divergenze di idee. Ed avrà adempiuto al suo compito sollecitando, per le auspicabili edizioni future, proposte e precisazioni assai più dirette e incidenti nella realtà attuale.

Lucio Morricca

(Docente presso l'Istituto di Progettazione della Facoltà di architettura di Napoli)

**Estratto dalla Relazione della Commissione giudicatrice del Concorso**

La Commissione, la cui formazione fu a suo tempo indicata nel bando stesso del Concorso, ha ultimato i suoi lavori in data 24 novembre 1982. Va detto subito che sia prima sia durante il complesso esame dei progetti, nel corso stesso delle discussioni, la Commissione ha avuto più volte ragione di riconoscere la validità ed il successo conseguito dal Concorso che, a parte la vasta partecipazione (150 progettisti), ha fornito elementi e proposte di grande interesse in ognuno dei campi contemplati dal bando. Così a due anni dal terremoto del 1980, numerose sono state le proposte per alloggi minimi di emergenza, insieme con quelle di alloggi di cui si possa prevedere una maggiore durata e quelle di alloggi elasticamente trasformabili, smontabili o trasferibili. (...) L'interesse maggiore desto dal Concorso,

**L'ECO DELLA STAMPA**  
 Servizio ritagli da giornali e riviste  
 per sapere cosa si dice  
 in Italia  
 della propria azienda  
 o dei propri clienti  
 per informazioni:  
 Tel. (02) 710181 723333 7490625

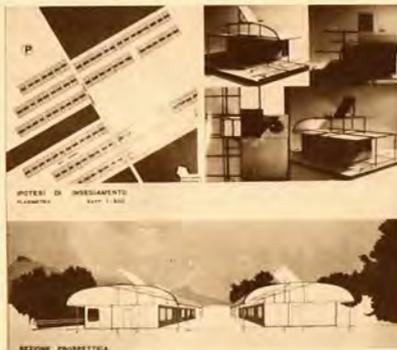
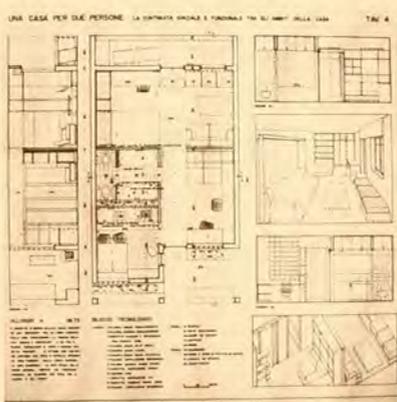
a giudizio unanime della Commissione, è da attribuirsi ad averne limitato la partecipazione ai giovani laureati da non più di quattro anni ed agli studenti delle Facoltà di architettura e di ingegneria.

(...) In sostanza il Concorso non proponeva la ricerca di un tipo costruttivo o di un complesso abitativo o di una città ed ha dato infatti un risultato valido soprattutto per la raccolta delle idee, degli orientamenti e delle aspirazioni delle giovani generazioni, andando quindi ben oltre il fatto professionale. (...) Generalmente infatti i concorrenti hanno esplicitamente o anche implicitamente sottolineato la destinazione delle proprie proposte abitative agli altri loro coetanei, proponendo in pratica un affratellamento in ambienti che presuppongono l'esistenza altrove di una casa più stabile nella quale cercare di volta in volta un asilo più sicuro ed un luogo servito dal quale sia possibile sopporre il quotidiano allontanamento per recarsi al lavoro.

Vale qui la pena di segnalare come, attraverso l'esame degli elaborati di Concorso, si sia verificata l'esistenza di quello spirito neonomadistico delle più giovani generazioni, spirito che non viene qui presentato come fatto nuovo ma come fatto esistente ed in via di sempre maggiore diffusione. L'aspirazione risulta essere quella di distaccarsi dai nuclei originari familiari, e persino dalla società e dalla città, dai palazzi e dalle strade, dai mezzi di comunicazione collettivi, dal lavoro persistente e quotidiano, dalla vita fatalmente condotta con gli adulti. Il desiderio persistente di vivere nelle minuscole comunità giovanili (soltanto giovanili) e di cambiare spesso il luogo o la compagnia, ha spinto non pochi dei giovani concorrenti verso lo studio di elementi semoventi su strade o sull'acqua, dei *camper* in versioni ormai non più nuovissime e verso le case mobili che nelle soste possono aprirsi a nuovi spazi. In queste case mobili gli spazi disponibili si raccolgono a volte in molto meno dei 40 mq consentiti dal bando di Concorso e si riducono fino alla dimensione dei pochi metri quadrati di un furgone. Nell'attrezzatura di queste unità essenziali si è pensato a tutto, alle centraline elettriche e di riscaldamento, di ventilazione e di movimento interno di alcune componenti fino alla possibilità di utilizzazione dell'energia solare, nello spazio di ricerca della massima indipendenza dell'unità abitativa.

Le unità abitative in senso tradizionale sono rare tra i progetti presentati. Si possono vedere, fra l'altro anche alloggi siti in riva al mare o lungo un fiume, affiancati in un'unica fila, con terrazze continue da un lato e strade continue dall'altro, con il parcheggio lungo la strada e l'attacco per la barca dalla parte dell'acqua, la casa intesa come « passaggio aperto » tra l'auto e la barca. Si tratta di un modo di vivere totalmente giovanile, si tratta cioè di case nelle quali non si debba « stare » (...), ma si suppone che la vita debba svolgersi all'esterno della casa o nei luoghi destinati ad attività collettive o negli spazi aperti, in campagna o al mare.

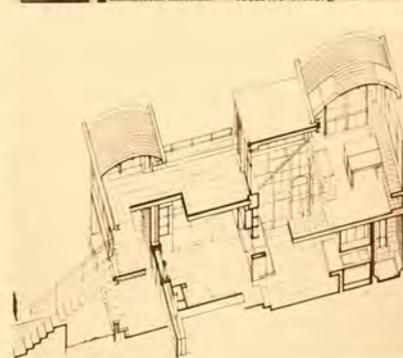
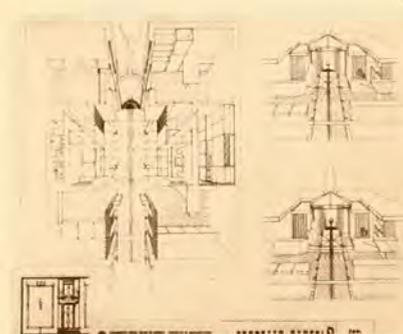
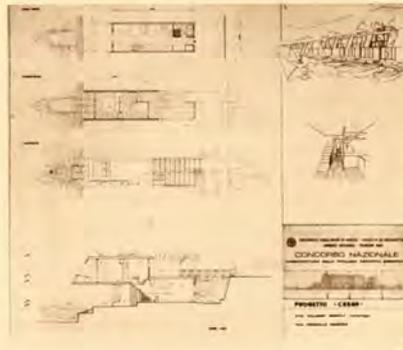
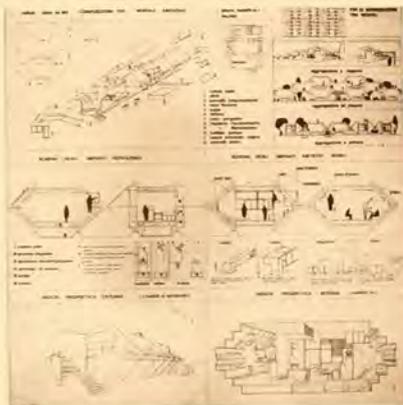
Prescindendo dalle osservazioni sulle abitazioni del tipo semovente per le quali la limitazione dello spazio è obbligata da quello possibile per la natura stessa del mezzo (*camper* o barca), la Commissione ha ritenuto unanimemente dover privilegiare le proposte progettuali che lascino prevedere il più gradevole uso dello spazio in cui stare. La Commissione ha perciò guardato in particolare modo alla qualità abitativa dell'alloggio ed ha voluto controllarne la possibilità di areazione trasversale, di illuminazione naturale ed artificiale, di ubicazione e dimensione dei servizi. Dell'aggregabilità delle cellule la Commissione si è interessata ai soli fini della qualità dello spazio abitabile ad evitare che, nell'aggregazione, andasse perduta qualche positiva qualità della cellula singola, ed infine la Commissione ha voluto prendere in esame anche le strutture previste dai progettisti per controllarne la essenzialità in rapporto alla modestia degli alloggi.



La Commissione ha considerato in modo particolare tra le soluzioni presentate quelle esplicitamente che sono di emergenza in quanto che sono state proprio queste nei tempi recenti le più necessarie ed ha badato con molta attenzione alla rapidità ed economicità del montaggio e degli accatastamenti, dei trasporti e della trasformabilità. La formazione degli alloggi attraverso il montaggio nel luogo d'impiego di scocche prefabbricate in calcestruzzo alleggerito direttamente derivate dalla possibilità di utilizzazione, ha anch'essa richiamato l'attenzione dei componenti della Commissione. Questo tipo aderisce bene infatti alle finalità del Concorso sia per quanto riguarda il tempo libero o sportivo o turistico o studentesco ed in sostanza potrebbe essere utile anche per risolvere i problemi dell'emergenza. Sono stati tuttavia prospettati anche tipi di alloggi meno estrosi, più semplici, facilmente raggruppiabili, indifferenti alla struttura, con spazi abitabili ben calibrati e riferiti ad un minimo di due utenti, nei limiti dei quaranta metri quadrati indicati nel bando di Concorso. La Commissione ha ritenuto che lo spazio unitario così definito sia da considerarsi più che accettabile per la permanenza anche prolungata nelle diverse stagioni ed utilizzabile vantaggiosamente, oltreché dai giovani e giovanissimi anche da persone adulte. (...) La Commissione, scoprendo di mano in mano che ne approfondiva l'analisi le molte qualità di parecchi progetti e l'impegno di tutti i concorrenti, avrebbe desiderato di poter disporre per l'assegnazione dei premi, di maggiori possibilità; ha deciso pertanto di proporre una divisione del secondo e del terzo premio e proporre numerose segnalazioni ufficiali consapevoli del significato che per ciascun progettista acquista la segnalazione in un concorso nazionale, in specie quando questo è così ricco di partecipanti.

Carlo Cocchia

(Presidente della Commissione giudicatrice del Concorso)



Concorso nazionale sul tema L'architettura della tipologia abitativa essenziale, Napoli 1982: 1. M. Chialastri, S. Marcori, L. Prestinzenza, A. Saggio, Progetto per alloggi con servizi comunitari (1° premio); 2. M. Luzzatto, Progetto per modulo abitativo base e varianti di aggregazione (2° premio ex aequo); 3. F. Dumontier, M. Perriccioli, S. Pone, Progetto per alloggio d'emergenza (2° premio ex aequo); 4. M. Paladino, V. Russiello, Progetto di cellula abitativa di base (3° premio ex aequo); 5. V. Russo, S. Attanasio, V. Russiello, Progetto di unità residenziale (segnalazione speciale); 6. E. Corsaro, Progetto per unità residenziale studentesca (segnalazione).

# Un piano di comunicazione per le aziende del Gruppo STET

Sono apparsi di recente sui quotidiani, sui periodici e in televisione gli annunci e i telecomunicati di una campagna di comunicazione per le aziende del Gruppo STET.

Non è quindi una assoluta novità, quella della quale qui ci si occupa; ma ci sembra interessante illustrarne l'origine e gli scopi.

Intanto, va sottolineato che la campagna di comunicazione coincide con il cinquantenario della fondazione della STET, nel lontano 1933: da allora molta strada è stata percorsa dal Gruppo e dalle aziende che ad esso fanno capo. Un cammino che ha condotto la STET ad assumere oggi un ruolo determinante nel settore delle telecomunicazioni, specie in funzione delle linee di sviluppo futuro che assegnano al settore una funzione trainante nel processo di modernizzazione e di razionalizzazione dell'Azienda Italia.

In questa ottica, l'attuale realtà del Gruppo STET esprime la felice sintesi di un complesso e armonico assieme di aziende che gestiscono realtà operative inserite nel settore a più elevato tasso di sviluppo in Italia. Le aziende del Gruppo coprono infatti, con le loro attività, tutto il campo delle telecomunicazioni: i servizi, attraverso le Società di esercizio; la produzione, attraverso le Società manifatturiere, l'impiantistica e la ricerca; le attività ausiliarie, che completano, con il loro importante apporto, un quadro di interventi intesi al più efficiente funzionamento dell'intero settore.

Un settore che, com'è noto, impiega direttamente il lavoro di 130.000 persone e, indirettamente, quello di altre 170.000, per un totale quindi di 300.000.

La campagna intende coordinare le iniziative commerciali delle singole aziende mediante una unitarietà di immagine e di realtà operative, che attestano il lavoro quotidianamente realizzato dal Gruppo STET.

L'unitarietà di immagine — oltre che dal contenuto della comunicazione — è stata raggiunta con l'adozione del nuovo e «forte» marchio STET, una soluzione grafica che esprime dinamicità e proiezione verso un futuro sempre più tecnologicamente avanzato.

La campagna copre tuttavia un'area molto più vasta di quella delle telecomunicazioni, come talvolta ancora tradizionalmente intese.

Negli ultimi anni, infatti, lo sviluppo di nuove e rivoluzionarie tecnologie ha grandemente ampliato le possibilità di un settore già all'avanguardia.

Per questa ragione, il nuovo marchio Stet è sempre accompagnato dalle parole «Telecomunicazioni, Elettronica, Telematica», proprio a sottolineare l'impegno integrato e globale del Gruppo nei settori di punta dell'Azienda Italia.

Ogni annuncio pubblicitario si propone lo scopo di approfondire la conoscenza degli spazi di intervento nei quali la Stet è impegnata attraverso le varie aziende. Quindi, Stet è Telecomunicazioni: un testo che parla soprattutto del telefono, inteso sia come aziende di servizio in campo nazionale e internazionale, sia come aziende manifatturiere o di ricerca, per sottolineare traguardi qualitativi e quantitativi. Stet è elettronica: per evidenziare lo sforzo del Gruppo nel campo dell'elettronica applicata alla comunicazione, dalle centrali ai sistemi radar, dall'automazione postale alle apparecchiature per grandi elaboratori. Stet è telematica: un tasto per entrare nel futuro, una finestra sulla tecnologia del domani, quella tecnologia che — unendo la scienza delle telecomunicazioni a quella delle informazioni — trasformerà la nostra vita di tutti i giorni. La serie dei tre annunci contiene una parte di testo in comune: sul numero di persone che direttamente o indirettamente lavorano nel settore, sul fatturato, sugli investimenti, sull'esportazione.

Dati interessanti, cifre imponenti che — in una sintesi felice — dicono tutto sul Gruppo Iri-Stet.

L'altra serie di annunci è invece specificatamente diretta a descrivere le attività delle aziende del Gruppo. Impresa per impresa, poche chiare righe di testo che — unite a illustrazioni che presentano momenti dell'attività — tracciano un rapido quadro delle Società il cui lavoro e i cui traguardi produttivi e tecnologici contribuiscono ad affermare il prestigio dell'Azienda Italia.

Anche per questa serie, una parte del testo è in comune: quella parte che riconduce al «grande Gruppo italiano che produce il progresso».

Questo per gli annunci stampa, mentre i telecomunicati illustrano — con la suggestione propria dell'immagine in movimento e della parola parlata — gli stessi concetti della serie di annunci dedicati alle aziende. In sintesi, l'iniziativa di comunicazione si articola su tre canali:

— i quotidiani che ospitano gli annunci di carattere generale, contenenti i messaggi Stet;

— i periodici che pubblicano gli annunci relativi alle singole aziende;

— la televisione (sia la RAI-TV sia le grandi reti private) che trasmette i telecomunicati, che descrivono le attività del Gruppo illustrando visivamente le aziende che di esso fanno parte.

Un'azienda che, comunicando una presenza e una determinazione a sempre meglio operare è destinata a lasciare una traccia duratura, quella del Gruppo Iri-Stet e delle sue aziende che lavorano per l'Azienda Italia.

# AL

Mensile  
d'informazione  
degli architetti  
lombardi

Direttore  
Angelo Torricelli

Comitato editoriale  
Consulta degli Ordini degli Architetti della Lombardia

Edizione  
Ordine degli Architetti di Milano-Pavia

Direzione e redazione  
Corso Italia 47, 20122 Milano, tel. 8350732

Distribuzione a livello nazionale.  
La rivista viene spedita gratuitamente a tutti gli architetti iscritti agli Albi delle province della Lombardia.

Inoltre può essere richiesta direttamente alla redazione dietro versamento di L. 3.000 per singolo numero e di L. 25.000 per dieci numeri a copertura delle spese di spedizione.

AL



1-2 1982

AL



3 1982

AL



4-5 1982

AL



6 1982

AL



7 1982

AL



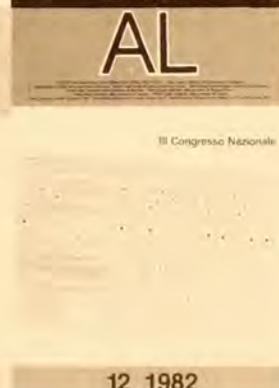
8-9 1982

AL



10-11 1982

AL



12 1982

1982: 1-2 e 3 RIVISTE DI ARCHITETTURA 4-5 URBANISTI/ARCHITETTI 6 BENI AMBIENTALI/AMBIENTE  
7 NUOVO ORDINAMENTO PROFESSIONALE 8-9 INTORNO AL PRATICANTATO  
10-11 RICERCA PER COSTRUIRE 12 III CONGRESSO NAZIONALE.

Se bisogna dire qualcosa a una persona lontana, in genere, si alza la cornetta e si fa un numero di telefono. Se c'è qualche difficoltà e la questione è urgente, magari si ricorre a un telegramma. Oggi, poi, la televisione non serve più solo a dare informazioni generali, rivolte a un pubblico di massa; col Videotel e il Teletel — sistemi di trasmissione dei dati, rispettivamente via cavo e via etere — il proprio televisore può rispondere a richieste specifiche, a domande particolari poste dagli utenti.

Scambi di informazione «dal vivo» sono possibili con le audio e videoconferenze che permettono a più persone, lontane tra loro, di discutere come se fossero allo stesso tavolo. Già alcuni dibattiti di carattere scientifico si sono svolti tra diversi continenti grazie a questi sistemi. E gli esempi potrebbero continuare.

Pure, lo scambio di lettere e cartoline rimane in tutto il mondo il mezzo di comunicazione più diffuso. Sia nel campo della corrispondenza d'affari che per quella privata. Questa pagina è dedicata appunto a loro, a lettere e cartoline e alla ricerca, portata avanti per farle arrivare prima a destinazione. Perché ci sono molte cose che si possono dire solo con una lettera.

Questa volta, l'estro, il buon gusto e la tradizione non c'entrano. C'entra la ricerca, la sperimentazione, e la loro verifica. Per questa via le esportazioni italiane diventano «tecnologiche». E di tecnologia a un livello avanzatissimo. Parla strano, ma esportiamo (e negli Stati Uniti) macchinari per far andare più veloce il processo di smistamento della corrispondenza da parte degli uffici postali. Dunque, pur se indirettamente, un modo per far arrivare prima le lettere a destinazione.

Certo, in Italia la meccanizzazione delle reti distributive della corrispondenza non è ancora completata a pieno, anche se si sono registrati notevoli miglioramenti; lo slittamento nel tempo dei programmi è dovuto principalmente alle difficoltà di finanziamento, causate dagli alti tassi d'inflazione. Ma è stata proprio l'esperienza condotta in Italia che ha permesso in questo settore il raggiungimento di risultati tecnologici di questo genere.

Intorno al 1965, l'Amministrazione postale comincia a progettare una serie di studi sulla praticabilità della meccanizzazione nel suo settore.

Nel 1970 viene approvato il Piano regolatore nazionale per la meccanizzazione postale e l'Amministrazione pubblica incarica l'Elettronica San Giorgio - Eltag di mettere in opera un primo impianto pilota. L'Elettronica San Giorgio - Eltag è una società del gruppo Stet (la finanziaria dell'Iri per le telecomunicazioni e l'elettronica), nasce nel 1969 dalla San Giorgio (fondata nel 1905), occupa (ad oggi) circa 1700 dipendenti, di cui 135 impiegati nella divisione per la meccanizzazione postale, ha chiuso il bilancio dell'81 con un utile di quasi 9 miliardi, su un fatturato di 115 miliardi.

Il piano del '70 prevede la nascita di una rete organica del «movimento postale», articolata su due tipi fondamentali di

Centri meccanizzati: 23 Centri meccanizzati primari da dislocare nei più importanti capoluoghi di provincia, e Uffici provinciali, dotati di apparecchiature per la meccanizzazione, con sede negli altri capoluoghi. Scopo del piano: arrivare a consegnare la corrispondenza (tra i capoluoghi) entro il giorno successivo a quello di impostazione e a recapitare i pacchi entro 5 giorni dalla spedizione.

#### I primi centri postali meccanizzati in Italia

Queste, le premesse e le speranze. Da qui è partita la sperimentazione. Prima a Firenze, poi a Trento, esperienze in cui si è utilizzato macchinario già vagliato in altri paesi, soprattutto nella Germania federale che stava attuando un piano di meccanizzazione simile a quello italiano.

Nel '73 il Ministero delle poste assegna alla Eltag il contratto per la realizzazione dell'intera rete di Centri meccanizzati e nel luglio del '77 un nuovo centro entra in funzione ad Ancona, seguito a pochi mesi di distanza dall'impianto meccanizzato di Verona, il primo realizzato completamente (incluso l'edificio «ospite») dall'Eltag che ha potuto in questo caso superare i tentennamenti della prima esperienza di Firenze dovuti a una non perfetta distribuzione dello spazio all'interno del quale installare l'impianto meccanizzato.

A quella data, inoltre, è già in funzione a Milano, vicino allo Scalo Farini (il più importante scalo ferroviario della città) un impianto ideato e realizzato appositamente per lo smistamento dei pacchi postali, che copre un'area di 21 mila metri quadri ed è capace di «lavorare» circa 10 mila pacchi l'ora, di ogni tipo, peso e dimensione. Un centro governato da due calcolatori elettronici in grado di regolare il flusso dei pacchi tra le

varie zone dell'impianto, di governare i nastri trasportatori, di inviare i comandi alle macchine smistatrici, di comandare le operazioni di carico e scarico dei mezzi di trasporto.

Il punto di arrivo di questi anni di ricerca e di sperimentazione sul campo ha invece un nome e cognome. Si chiama Emma Sari; Emma come elaboratore multi mini associativo, Sari come sistema automatico di riconoscimento degli indirizzi. E in sostanza, il «tocco in più» dato dalla tecnologia italiana ai centri di meccanizzazione postale. Emma è il calcolatore che fa un po' da «mamma-pensante» all'intero meccanismo, Sari è un lettore ottico in grado di decifrare gli indirizzi scritti a macchina (e anche a stampatello) sulle buste. Problema di non facile soluzione: su una busta ci sono spessissimo informazioni estranee all'indirizzo di destinazione (mittente, diciture pubblicitarie, figure, macchie) che rendono arduo per un lettore ottico anche il solo compito di individuare la posizione dell'indirizzo.

#### Un viaggio che dura tre minuti

Il «segreto» della novità di questa apparecchiatura è tutto qui. Nella combinazione del lettore ottico (un comune sensore, come quello di una telecamera) con la «memoria» del calcolatore. Una memoria che arriva a riconoscere i singoli caratteri, ma non solo, ad analizzare il messaggio nel suo contesto. Alla base di questo risultato, l'esser riusciti a immettere nel calcolatore la capacità di decifrare (perché le possiede codificate) le strutture lessicali e semantiche necessarie. Proprio come farebbe un impiegato delle poste alle prese con un indirizzo incomprensibile.

Come funziona, in concreto, un impianto di questo genere? Che itinerario compie una lettera che arriva in un centro meccanizzato chiusa nei sacchi postali?

Appena arrivate, lettere e cartoline vengono messe in una depolveratore per mantenere pulito l'ambiente di lavoro del personale e delle macchine. La posta entra poi in una macchina selezionatrice di formati che elimina le lettere di dimensioni non «compatibili» con l'impianto e ordina quelle che «accetta» lungo il lato della loro massima lunghezza.

La posta, così ordinata, arriva alla macchina bollatrice, dopo esser passata davanti a dei sensori che cercano il francobollo lungo i lati delle lettere e fanno scartare la corrispondenza che ne è priva (la macchina si regola sul fatto che i francobolli sono fluorescenti). Fatto questo, le lettere passano davanti al timbro che annulla le affrancature. Tutti i pezzi ritenuti non idonei alla lavorazione meccanizzata — sia per spessore o dimensioni che per assenza del francobollo — vengono, dopo questa prima fase, raccolti e inviati alla lavorazione manuale.

E solo a questo stadio del processo che entra in azione Emma Sari. Il suo com-

pitto è di *codificare* e *smistare* la corrispondenza. La lettera passa di fronte a una «testa di lettura» che rileva l'intensità del segnale luminoso che arriva da quello che c'è scritto sul frontespizio della lettera. Spetta al calcolatore riconoscere quello che gli serve per i suoi compiti, cioè l'ultima riga del testo, quella con il codice di avviamento postale, il nome della città e la sigla della provincia. Il calcolatore è programmato per decifrare indirizzi completi, indirizzi senza il numero di codice, senza l'indicazione della provincia e anche senza quella della città. L'ultima riga degli indirizzi viene quindi comparata con una lista che comprende praticamente tutti i recapiti possibili in Italia. Se l'indirizzo scritto sulla lettera è simile a uno della lista e non troppo somigliante a un altro, il calcolatore dà il «via» e la lettera entra in un'altra unità dove le vengono «stampate» sopra delle barrette luminose (codici), grazie alle quali la posta potrà essere smistata. Per la corrispondenza non trattabile con il *Sari*, la codifica viene effettuata dagli operatori, manualmente, grazie a codificatrici dotate di una tastiera non molto diversa da quella di una comune macchina da scrivere. L'uso del Codice d'avviamento postale, di un modo comprensibile di scrivere gli indirizzi, di buste da lettera di formato «normalizzato» (ricordate la campagna sul «bustometro»?) è, a questo punto, assai meno astruso. Un utente che sceglie di attenersi a queste norme di «comportamento postale», ora sa perché lo fa. Realmente, a suo vantaggio. C'è da notare anche che l'operazione di codifica deve essere effettuata in ogni centro primario una sola volta e solo per la corrispondenza che arriva dall'area geografica del centro. Tutte le altre corrispondenze in arrivo, sono già state «trattate» da altri centri meccanizzati e, quindi, sono già codificate e pronte da inviare direttamente alle macchine smistatrici. Questo collegamento e sveltimento delle procedure sarà completo quando saranno in funzione tutti e 23 i centri meccanizzati previsti dal piano regolatore nazionale. Oggi, ne sono in funzione 14 (a Genova, Torino, Milano, Verona, Padova, Brescia, Bologna, Trento, Firenze, Ancona, Bari, Catania e Venezia) di cui 9 dotati del sistema *Emma Sari*, quelli che amministrano un volume di corrispondenza superiore alle 150 mila unità al giorno. Il numero dei *Sari* dovrebbe salire a 15 entro la fine del 1982 (sta per partire, tra gli altri [Palermo, Cagliari] anche il centro di Roma - Fiumicino, collegato all'aeroporto della capitale).

#### Dalla macchina a casa vostra

Torniamo al viaggio della lettera all'interno del centro meccanizzato. Siamo arrivati (una volta fatta la codificazione con le barre fosforescenti stampate sulle lettere e sulle cartoline) allo smistamento per gruppi di destinazione. Lo smistamento avviene a tre livelli: prese-

lezione, smistamento intermedio, smistamento finale.

La preselezione si attua su 7 canali corrispondenti a 4 grandi gruppi di destinazioni principali e a tre di servizio per la posta estera e gli scarti di codifica. Alla preselezione arriva anche la corrispondenza codificata da altri centri meccanizzati. Le *smistatrici intermedie* leggono il codice a barre e dividono la corrispondenza — alla velocità di oltre 20 mila pezzi l'ora — in 18 ripartizioni, per arrivare a 72 diversi gruppi di destinazioni finali.

Le lettere di ogni gruppo vengono raccolte in contenitori che sono estratti a mano, senza arrestare il funzionamento della macchina, e messi in un casellario, in attesa dello smistamento finale.

Un'ultima macchina, quindi, legge i codici, ripartisce le singole destinazioni di ogni gruppo, stampa su di una etichetta il nome del luogo di destinazione e chiude con un foglio di plastica trasparente le etichette, le lettere e le cartoline.

Tutto questo lavoro, tutto il percorso della lettera, è compiuto in un arco di tempo che oscilla tra i 3 e i 4 minuti. Il *Sari* impiega circa un secondo per leggere e decifrare un indirizzo e lo fa contemporaneamente per almeno 6 lettere. Circa il 70 per cento della corrispondenza viene «accettata» e quindi trattata in maniera completamente automatica dal sistema *Emma Sari*, in grado di lavorare sino a 40 mila lettere l'ora. Gli esperti calcolano che un più esteso uso del codice d'avviamento postale, di buste di dimensioni «normali», e una chiara scrittura degli indirizzi porterebbero il tasso di trattamento meccanizzato della posta al 95 per cento.

E ancora, le operazioni svolte nei centri postali meccanizzati sono controllate da un complesso di elaboratori elettronici, che possono fornire anche informazioni sullo stato di funzionamento dell'impianto e delle singole macchine. Risultati a cui si è giunti dopo aver provato e riprovato soluzioni diverse: basti pensare che per 2 anni le Poste italiane hanno fatto funzionare nello stabilimento Elsasg di Genova - Sestri un ufficio postale in piena regola per la sperimentazione del *Sari* con posta reale, prima di decidere (nel 1977) la sua introduzione su larga scala.

Anche per chi lavora in questi centri, l'introduzione dei sistemi meccanizzati è un grosso elemento di crescita professionale. Non è più l'uomo che lavora con la macchina, spesso subendone i ritmi, ma è la macchina che fa lavorare le altre macchine, sotto la *supervisione* dell'uomo. Il sistema *Emma Sari* fa infatti parte di una sorta di «terza generazione» dei macchinari per l'automazione postale. I sistemi della «prima generazione» impiegano grandi macchine, dove l'ingresso della posta è basato su una serie di posti-operatori con tastiere. Il lavoro degli operatori e il suo ritmo dipendono da quello delle macchine.

#### Il nuovo impiegato postale

I sistemi della seconda generazione richiedono ancora l'impiego di tastieristi ma, a differenza del primo caso, il loro lavoro non è più collegato direttamente coi ritmi dello smistamento della corrispondenza imposti dalla macchina, ma ne è completamente svincolato.

*Emma Sari* fa ancora di più. Grazie al lettore automatico degli indirizzi, non ha più bisogno di uomini alle tastiere, salvo per la percentuale di indirizzi non «riconoscibili» dal lettore.

Tecnologia postale italiana che si esporta nel mondo dicevamo in principio. La storia comincia nel 1979, anno in cui le poste americane invitano le maggiori industrie internazionali nel campo della lettura ottica postale a iniziare negli Usa una serie di prove operative dei loro sistemi, dopo una preselezione effettuata con un campione di posta americana nei paesi originari delle ditte convocate. Sei società accettano l'invito: la canadese Marshland, le giapponesi Nec e Toshiba, la tedesca Telefunken, la belga Btm del gruppo Itt e l'italiana Elsasg.

#### E il calcolatore lo comprano gli americani

L'anno successivo (il 1980) vede cinque società (esclusa la canadese Marshland) superare le prove di fabbrica e cominciare per sei mesi la dimostrazione delle capacità dei propri lettori ottici nei centri postali di Philadelphia, San Francisco, Dallas, Minneapolis e Boston. Quindi, la scelta definitiva. Le Poste americane siglano un accordo che prevede la realizzazione, su licenza concessa dalla Elsasg, di 126 impianti di lettura automatica e smistamento, per un importo di 111 milioni di dollari. Un contratto analogo viene assegnato anche alla società giapponese Nec. Entro il 1985 è pianificata la fornitura di altri 500 sistemi dello stesso tipo. Un successo enorme, se si pensa che negli Stati Uniti vengono spedite oltre 100 miliardi di lettere l'anno, che un centro postale americano tratta circa 2 milioni di lettere al giorno, e che la sola New York ha otto centri di questo genere.

Oltre che negli Usa, due centri di meccanizzazione postale sono stati installati di recente dalla Elsasg a Madrid e a Barcellona e in breve tempo saranno attivati anche quelli di Bilbao, Saragoza, Sevilla e Valencia, mentre un rapporto organico di fornitura è avviato da tempo (prima ancora che con quelle americane) con le Poste francesi. Anzi, in Francia è stato possibile per la Elsasg sperimentare nei 10 centri che usano il *Sari* un ulteriore miglioramento delle capacità del sistema. La possibilità di leggere anche la penultima riga dell'indirizzo (quella con la via e il numero civico) per confrontarla con una memoria che già oggi, in alcuni uffici postali francesi, «incrocia» circa 50 mila informazioni: 10 mila nomi di città e 40 mila nomi delle principali vie nelle 25 maggiori città transalpine.

# VIVERE IL FUTURO

Gli scorsi anni sono stati caratterizzati, nel campo delle telecomunicazioni, da un salto di qualità che ha del prodigioso. Naturalmente, ciò non significa che tutti i problemi siano risolti né che le nuove soluzioni tecnologiche siano già entrate nell'uso comune. Sono però state poste le premesse e avviate le realizzazioni concrete: tappa necessaria per la verifica degli obiettivi e delle possibilità — non solo tecniche, ma anche economiche — di applicazione, base di partenza per quello che, nei prossimi anni, sarà il mercato più dinamico e interessante sotto tutti i punti di vista. In altre parole, le telecomunicazioni in Italia stanno già vivendo il loro futuro grazie allo stadio di avanzamento al quale sono pervenute le ricerche in questo settore. Com'è noto, la ricerca scientifica e tecnologica è la premessa indispensabile allo sviluppo di qualsiasi settore produttivo. Tanto più questo assioma vale se è vera l'affermazione del sociologo americano Stuart Chase che «negli ultimi cinquant'anni, si sono verificati più cambiamenti che nei precedenti trecento» e — potremmo aggiungere — che, negli ultimi dieci, se ne sono verificati più che nei precedenti cento.

Questo vale soprattutto nel campo delle telecomunicazioni da quando i «nuovi materiali» hanno fatto il loro prepotente ingresso sulla scena del mondo. Dapprima a titolo sperimentale e molto costosi, essi sono via via diventati di uso sempre più comune ed economicamente accessibili, consentendo realizzazioni sempre più estese, sofisticate e miniaturizzate.

La ricerca — a livello sia internazionale che nazionale — ha fatto miracoli, è il caso di dirlo.

Anche in Italia, spesso sbrigativamente indicata come carente rispetto ad altri Paesi industrializzati, essa ha compiuto passi notevoli, in parte così originali da sottrarre il nostro Paese alla dura e costosa necessità dell'acquisto di brevetti esteri.

In questi anni, tutti hanno certamente sentito parlare almeno una volta di fibre ottiche, di centrali telefoniche elettroniche, di telematica. Tutte parole forse un po' misteriose e, per questo, considerate dal lettore frettoloso o disattento come estranee alla propria vita. In realtà, esse fanno e faranno parte della nostra vita di comuni mortali giacché le loro applicazioni ci toccheranno direttamente nella nostra vita privata e in quella di lavoro.

Che altro significa, infatti, parlare di fibre ottiche se non dire che — attraverso questi esilissimi «capelli» di vetro destinati a sostituire i vecchi fili di rame — la nostra voce, trasformata in impulsi di luce, potrà più facilmente raggiungere telefonicamente i nostri interlocutori? Più facilmente vuol dire celermente e con migliore qualità, ma vuol anche dire che un piccolo fascio di fibre ottiche potrà far viaggiare contemporaneamente un numero migliaia di volte maggiore di conversazioni telefoniche, rispetto alle possibilità odierne degli attuali cavi. E, nel campo del lavoro — in un'epoca in cui la trasmissione delle informazioni è divenuta indispensabile in quantità fino a ieri ritenute fantascientifiche — vuol dire aprire la strada a un sistema efficiente quale richiesto dalla dinamica dei mercati moderni.

Già oggi, le fibre ottiche sono una realtà e, nel nostro Paese, alcune «tratte» di cavi telefonici così attrezzati sono in funzione.

Ma, per passare ad una tappa intermedia e altrettanto determinante, che altro significa parlare di centrali elettroniche se non di quei «centri di smistamento» del traffico telefonico che — in virtù dei loro perfezionati congegni e perfino del poco spazio che occupano rispetto alle centrali tradizionali — ne permettono il flusso veloce, efficace, ottimale? Dal 1982, più di 40 centrali elettroniche Proteo (un sistema interamente progettato e sviluppato in Italia) sono in funzione nella rete telefonica italiana.

E infine, per limitarci in questa sede ad un solo altro settore di enormi potenzialità, che altro significa parlare di telematica se non prefigurare — ma di poco — una vera e propria rivoluzione nel campo del lavoro, con conseguenze enormi in campo tecnico, economico, sociale?

Anche qui la ricerca ha fatto progressi quasi miracolosi, se si pensa — e basta fare per un attimo mente locale — agli antiquati strumenti e metodi di lavoro utilizzati fino a ieri (e, in parte, ancora oggi).

Nella ricerca applicata al settore delle telecomunicazioni, il Gruppo IRI-STET occupa una posizione di grande rilievo in Italia attraverso il lavoro di Società ad hoc e dei laboratori di ricerca e sviluppo delle sue Aziende manifatturiere, di esercizio e ausiliarie. Tutto il Gruppo Stet è infatti impegnato nella ricerca (250 miliardi di investimenti nel 1982) poiché questa non sta a significare soltanto l'invenzione e la fabbricazione di impianti e apparecchiature, ma anche i programmi di utilizzazione e le modalità per la loro ottimale applicazione alle più svariate e avveniristiche necessità.

Così lo CSELT (Centro Studi e Laboratori Telecomunicazioni di Torino) è l'organismo istituzionale della Stet per lo svolgimento dell'attività di ricerca a medio-lungo termine nel campo delle telecomunicazioni e dell'elettronica.

Mentre, in una logica di interdipendenza, i centri di studio e i laboratori dell'ITALTEL, della SELENIA e della SGS ATES — per citare i principali — svolgono e sviluppano temi di ricerca applicata. Nel 1982, gli investimenti del Gruppo hanno raggiunto i 3.400 miliardi di lire con un personale operante di oltre 130.000 unità: queste cifre stanno a testimoniare non soltanto l'impegno per modernizzare e ottimizzare il sistema delle telecomunicazioni in Italia, ma anche lo sforzo che la Stet sostiene per favorire una crescente penetrazione nei mercati esteri.

# Difesa della produttività agricola e rispetto dell'ambiente. Come oggi è possibile la realizzazione di questo binomio.

**A**nche le piante si ammalano. Per evitare i danni ingenti è necessario un intervento di difesa delle colture. Tale intervento ha un duplice risvolto: economico ed ecologico.

Infatti, all'aspetto ecologico (salvaguardia di tutto l'ambiente), corrisponde un ben preciso aspetto economico.

Le malattie delle piante, gli attacchi dei fitofagi, lo sviluppo incontrollato delle erbe infestanti e dei parassiti fungini incidono pesantemente sulla produzione agricola mondiale. E le perdite nei singoli settori produttivi agricoli che ne derivano, testimoniano l'importanza della difesa fitosanitaria.

## L'azione della ICI-Solplant

Da anni ormai la ICI-Solplant, del gruppo Imperial Chemical Industries, opera nel settore della difesa fitosanitaria per salvaguardare le piante e la produzione agricola.

E la sua è una lotta fatta con tutta quella serietà e competenza che la complessità del problema richiede. Perché è un campo irto di difficoltà e in continuo mutamento. L'evoluzione biologica stessa richiede un continuo adeguamento delle tecniche e dei metodi di difesa.

Tale evoluzione infatti ha selezionato via via le specie di fitofagi, infestanti e parassiti fungini che sono diventate più resistenti agli agenti di attacco.

I fitofarmaci messi a punto solo dieci anni fa oggi possono in alcuni casi risultare inefficaci. Allo stesso tempo antiparassitari ritenuti accettabili sotto l'aspetto della sicurezza per l'ambiente dieci anni fa possono in alcuni casi essere oggi già superati.



Quindi il problema dell'aggiornamento dei fitofarmaci è un problema di primaria importanza. Occorre mantenere il passo con continue ricerche ed investimenti.

## Serietà nella ricerca e nella sperimentazione

La ICI-Solplant e il gruppo cui appartiene l'hanno fatto e continuano a farlo. Coscienti che la realtà in cui si muovono è una realtà "in divenire", investono ogni anno nella ricerca, nella sperimentazione e nella realizzazione di nuovi metodi di difesa. Ma se è vero che ogni anno vengono messi allo studio migliaia di prodotti, è altrettanto vero che solo una minima percentuale di essi, rigidamente selezionata da tests severissimi, esce sul mercato. Questo a dimostrare la serietà dei metodi di ricerca e di sperimentazione.

La ICI-Solplant non offre so-

lo soluzioni in termini economici di protezione della produttività agricola, ma anche di protezione dell'ambiente naturale. Il risvolto ecologico del problema la ICI-Solplant non l'ha mai dimenticato.

## La filosofia della ICI-Solplant

La filosofia della "non aggressione della natura" è applicata dalla ICI-Solplant. La sua linea di difesa fitosanitaria infatti rispetta la realtà in cui si muove senza alterarne l'equilibrio.

L'azione indiscriminata contro qualsiasi forma di vita parassitaria sulle colture è una realtà che appartiene al passato. L'introduzione di fitofarmaci altamente selettivi che agiscono unicamente sulle specie dannose ha consentito di rispettare sostanzialmente l'equilibrio biologico dell'ambiente agricolo. Perché costante

preoccupazione della ICI-Solplant è il rispetto delle specie utili all'uomo.

Per cui i validi metodi, creati dalla ICI-Solplant per sostituire i vecchi prodotti, oggi sono in grado di soddisfare non solo le esigenze degli agricoltori ma anche quelle dell'intera comunità, mentre al contrario i vecchi prodotti, efficaci per l'agricoltura nel breve periodo, non sempre hanno rispettato le leggi dell'ecologia, risultando dannosi ed inquinanti nel tempo.

## Una difesa fitosanitaria "ecologicamente pulita"

Per esemplificare il senso della nuova linea di difesa fitosanitaria proposta dalla ICI-Solplant citiamo Pirimor, l'aficida che con un'azione rapida uccide solo gli afidi e che è "ecologicamente pulito" perché rispetta sia i predatori sia gli insetti utili all'agricoltore.

Nell'area del diserbo, la ICI-Solplant propone Gramoxone, il diserbante/disseccante che non lascia residui attivi nel terreno.

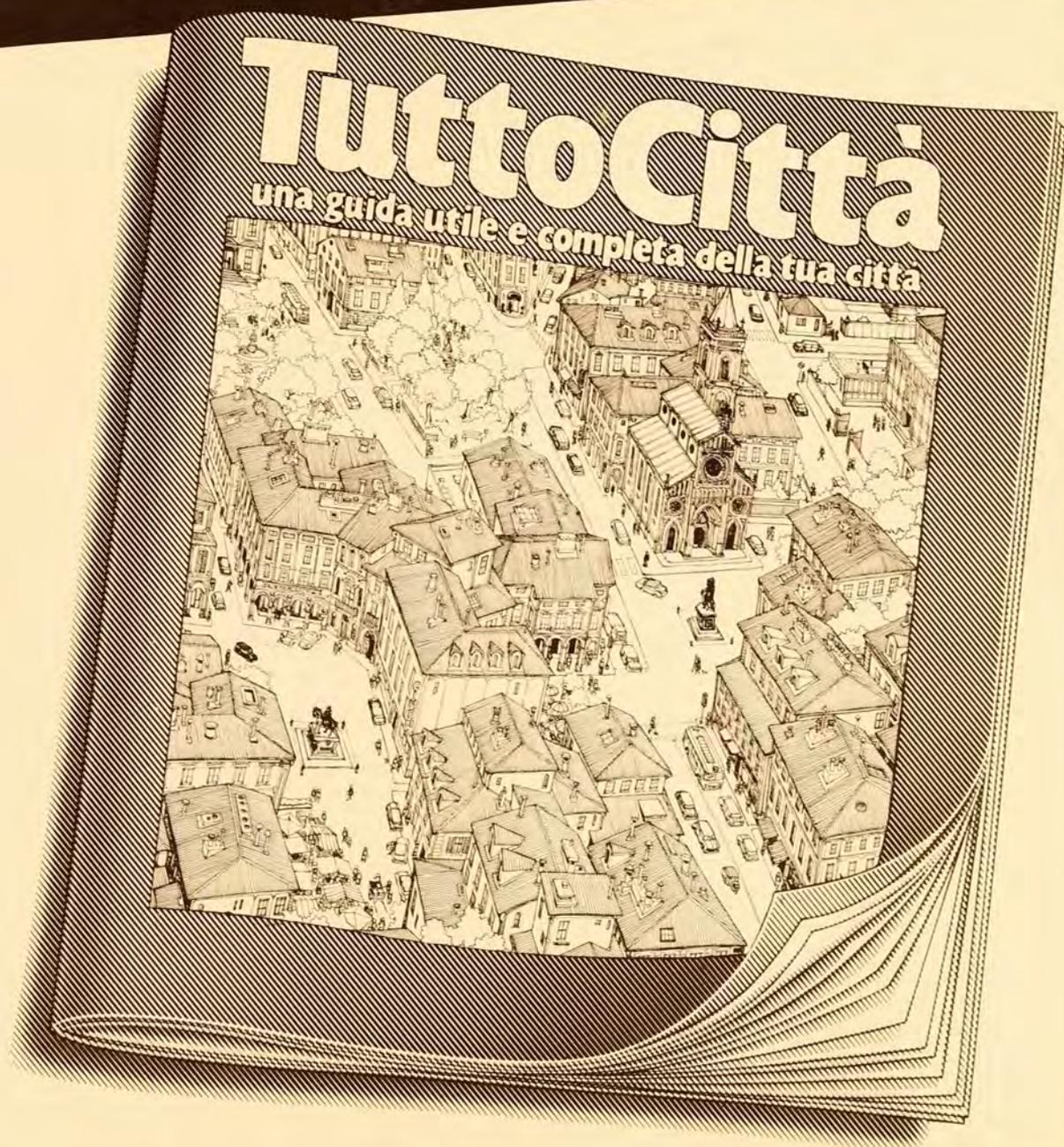
È sicuro perché agisce solo sulle parti verdi delle infestanti cessando ogni attività a contatto del suolo.

È "eclettico" perché può essere usato su qualunque tipo di coltura e garantisce un diserbo rapido ed efficace senza alterare la normale struttura del terreno.

La ICI-Solplant è dunque un esempio di come la difesa fitosanitaria oggi può essere "ecologicamente pulita": salvare la produttività agricola senza alterare irrimediabilmente l'equilibrio della natura, a livello di ambiente e di processi vitali.

E questo, oggi, non è poco.

**l'utile e il dilettevole  
della tua città**



**in casa tua con le Pagine Gialle**

PAGINE  
GIALLE



**abitare**, v. intr. (aus. avere) e tr. Vivere abitualmente in un luogo. Dimorare. Risiedere. Alloggiare. **2.** Mensile del vivere in casa, nella città, nel territorio.

**ABITARE**



# Agip

## Centro servizi Energia

**NUOVE STRUTTURE, NUOVE TECNOLOGIE PER  
IL CONTENIMENTO DEI CONSUMI.**

- OTTIMIZZAZIONE DEI RENDIMENTI ATTRAVERSO LA TERMODIAGNOSTICA.
- REALIZZAZIONE DI COIBENTAZIONI.
- UTILIZZAZIONE ENERGIE ALTERNATIVE E RINNOVABILI QUALI CARBONE, SOLARE; ECC.
- DEFINIZIONE DI NUOVI IMPIANTI DI RISCALDAMENTO E CONDIZIONAMENTO.
- FORNITURA DI COMBUSTIBILI LIQUIDI E SOLIDI.
- CONDUZIONE, ASSISTENZA, MANUTENZIONE, ADEGUAMENTO IMPIANTI SECONDO NORME VIGENTI.
- FORNITURA DI CALORE CON TARIFFE A MISURA.
- INSTALLAZIONE DI APPARECCHIATURE ESCLUSIVE **AgipPetroli**

**PIEMONTE** ■ 15100 ALESSANDRIA - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Via Palermo, 36 - tel. (0131) 445194  
28041 ARONA (NO) - Zonca Combustibili S.a.s. - Via Monte Pasubio, 16 - tel. (0322) 44245  
12042 BRA (CN) - Olicar S.p.A. - Via Don Orione, 34 - tel. (0172) 44001  
10153 TORINO - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Lungodora Siena, 104 - tel. (011) 836036

**LOMBARDIA** ■ 20139 MILANO - Coclea S.p.A. - Via C.B. Cassinis, 33 - tel. (02) 5394741  
20122 MILANO - Termoraggi S.p.A. - Via dell'Unione, 3 - tel. (02) 3452501 (10 linee)  
27100 PAVIA - Nord Petroli S.p.A. - Viale Monte Grappa, 14 - tel. (0382) 467831 (5 linee)  
20024 S. MARIA ROSSA DI GARBAGNATE MILANESE - Staser S.r.l. - Via Garibaldi, 195 - tel. (02) 9955593

**LIGURIA** ■ 16125 GENOVA - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Corso Carbonara, 10/a - tel. (010) 283921

**VENETO** ■ 36100 VICENZA - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Via della Tecnica, 13 - tel. (0444) 565166

**EMILIA ROMAGNA** ■ 44100 FERRARA - Petrolifera Estense S.p.A. - Via Darsena, 47 - tel. (0532) 21780  
40069 ZOLA PREDOSA (BO) - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Via Rigosa, 44 - tel. (051) 755600

**TOSCANA** ■ 50123 FIRENZE - Bruzzi S.p.A. - Lungarno Vespucci, 8 - tel. (055) 264171

**MARCHE** ■ 60015 FALCONARA MARITTIMA (AN) - Adriatica Petroli S.p.A. - Via Toselli, 8 - tel. (071) 9170316

**LAZIO** ■ 00146 ROMA - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Via Ostiense, 333 - tel. (06) 54901

**ABRUZZI** ■ 65100 PESCARA - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Via Alento, 41 - tel. (085) 52656

**CAMPANIA** ■ 80147 NAPOLI - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Via delle Industrie, 14 - Barra - tel. (081) 7523214