



Si apre domenica a Milano il congresso internazionale di design. Il titolo è ambizioso, «Dal cucchiaio alla città», e l'obiettivo anche: stabilire un primato su tutte le altre discipline. Ne scrive uno dei promotori

Il potere ai designer?

«Dal cucchiaio alla città», il Congresso di Design 1983 dell'ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) che si apre domenica a Milano, oltre a riunire i più rappresentativi designer e progettisti del mondo, si preannuncia come importante occasione per tentare di definire e ridefinire il ruolo di questa nuova e discussa professione in una società industriale avanzata. Presentiamo un intervento di Antonio Barrese, designer e membro del comitato promotore del Congresso, su «progetto, design e politica» e una intervista all'architetto Marco Zanuso.

Per capire il significato del tema del Congresso che quest'anno viene ospitato a Milano, è bene soffermarsi su un momento sul compito istituzionale dell'ICSID. Questa Associazione è nata una trentina di anni fa, quando l'opinione pubblica e le industrie cominciarono a dimostrare un interesse sempre maggiore per il design e quando il design stesso iniziava a dare un fattivo contributo alla commercializzazione di alcuni beni. Negli anni, cioè, in cui era lecito parlare di design come valore aggiunto degli oggetti.

Il problema del Potere non era certo estraneo o marginale nella scelta di fondare l'ICSID. E del resto — la storia delle varie discipline di progetto ha dimostrato che non potrebbe essere altrimenti — questa abitudine di risolvere i problemi del mondo per mezzo di attività specifiche e separate, è il peccato originale di quasi tutte le attività creative. Il rapporto da sempre esistente tra utopia ed architettura non è l'esempio più probante, ed anche il design, in questo ingenuo prezzo, ha adottato questa evanescente, e spesso smentita, illusione.

Parrebbe quindi che il titolo «Dal cucchiaio alla città, trent'anni dopo»

sia partecipe di questo pio desiderio. Vogliamo dire subito che non è così, in quanto se da una parte esso sembra la conferma del principio di Peter (ciascuno arriva al proprio livello di incompetenza) dall'altra è anche fin troppo modesto, almeno nelle sue potenzialità. Non si capisce infatti perché, avendo esteso il campo d'azione dal cucchiaio fino alla città non si abbia poi il coraggio di andare avanti nella generalizzazione, includendovi tutta l'agire umano. Dopo tutto la nostra vita di tutti i giorni è impregnata, ormai inconsapevolmente, di un paradigma vecchio di trecento anni: quello galileiano, che ritiene il mondo conoscibile solo attraverso la sperimentazione empirica. Noi crediamo che i modi messi a punto da fare progetto, e formalizzati dal design, possano diventare egualmente esemplari. Ci sembra del resto che l'attitudine progettuale sia già molto più diffusa di quanto non si pensi. Cito solo un esempio della comunicazione verbale: l'espressione «progetto politico».

Per quale motivo il design dovrebbe avere primato? La spiegazione è tutta italiana. È in Italia che il design ha assunto le caratteristiche e l'importanza che oggi ha anche in tutto il resto del mondo. Nel nostro paese, il design ha agito in condizioni talmente poco ottimali,

anzi scomode e conflittuali, che ha saputo trasformare un'enorme serie di vincoli in altrettante solide opportunità di affermazione e di crescita. È in Italia che il design ha saputo trasformarsi da semplice plusvalore estetico utilizzato per mascherare le carenze strutturali del sistema produttivo, in una realtà altamente razionalizzante. Attorno agli anni trenta si diceva che il design ha lo scopo di inventare forme che possano sicuramente essere accettate prima che sia stato fatto un esteso investimento di capitali che possano essere fabbricate a prezzi che consentano un'ampia distribuzione e profitti ragionevoli. Gillo Dorfles, nel '58, diceva che il design industriale è una particolare categoria di progettazione per l'industria dove al dato tecnico si unisce già in partenza un elemento estetico. Nel 1962 Morris Asimow sosteneva che il design è un modello che viene usato per riprodurre un bene o un servizio tante volte quanto è richiesto. Nel 1963 Tomas Maldonado affermava che il design industriale è un'attività di progetto consistente nel determinare le proprietà formali degli oggetti prodotti industrialmente. Nel 1964 Mario Bellini diceva che il design si propone la possibilità di realizzare ad esplicita di realizzare una completa esperienza estetica.

Nel 1969 Yuri Soloviev sosteneva che il design è un'attività creatrice che tende alla costruzione di un ambiente materiale coerente per sovrapporre in modo ottimale ai bisogni materiali e spirituali dell'uomo.

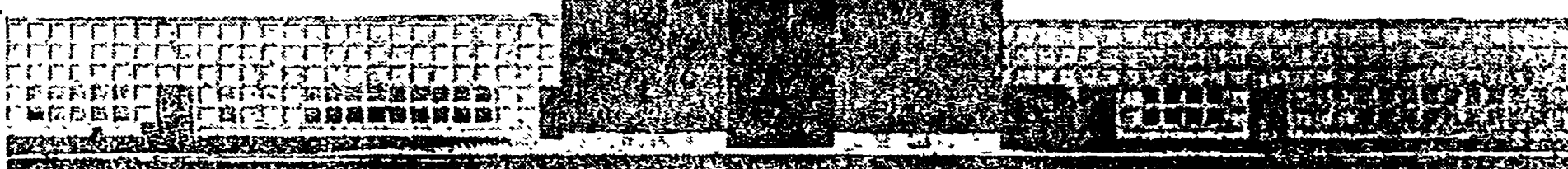
È stato durante il Comitato Direttivo dell'ADI del 1979-81 che si è arrivati a una nuova elaborazione teorica: «Il design è il farsi linguaggio del processo produttivo all'interno del quale media le componenti tecniche e decisionali, traducendole in oggetti e comunicazioni che conducono all'appropriazione ed all'identità culturale». Come si vede si tratta di un punto di vista assolutamente diverso dai precedenti. Punto di vista che pone il design in un ruolo non marginale, ma di cerniera espressiva tra i campi di potere decisionale e tecnico.

In quest'ottica il design non è una parte separata del processo produttivo ma, facendo corrispondere a termini della produzione termini del progetto, con esso coincide. Ne deriva anche che la razionalità del design è data dall'omologhi tra i bisogni e la produzione sociale.

Queste considerazioni ci permettono di ribaltare il luogo comune enunciato all'inizio: il design è un valore aggiunto degli oggetti — in produzione è un valore aggiunto del design, volendo con ciò affermare che il design — e la progettazione — è un autentico bisogno dell'uomo, mentre la produzione è il mezzo attraverso il quale questo primitivo bisogno trova una risposta.

Per concludere: il dibattito che si sta per aprire configura una vera e propria rivoluzione disciplinare. E la coincidenza che si può rilevare fra il design inquadrato in questo nuovo assetto e la prassi politica; non può certo sorprendere.

Antonio Barrese



Intervista con Marco Zanuso, uno dei progettisti italiani più conosciuti nel mondo: «È finito il sogno dell'Architetto che realizza l'utopia in terra»

«Ma il mondo non lo salveremo noi»

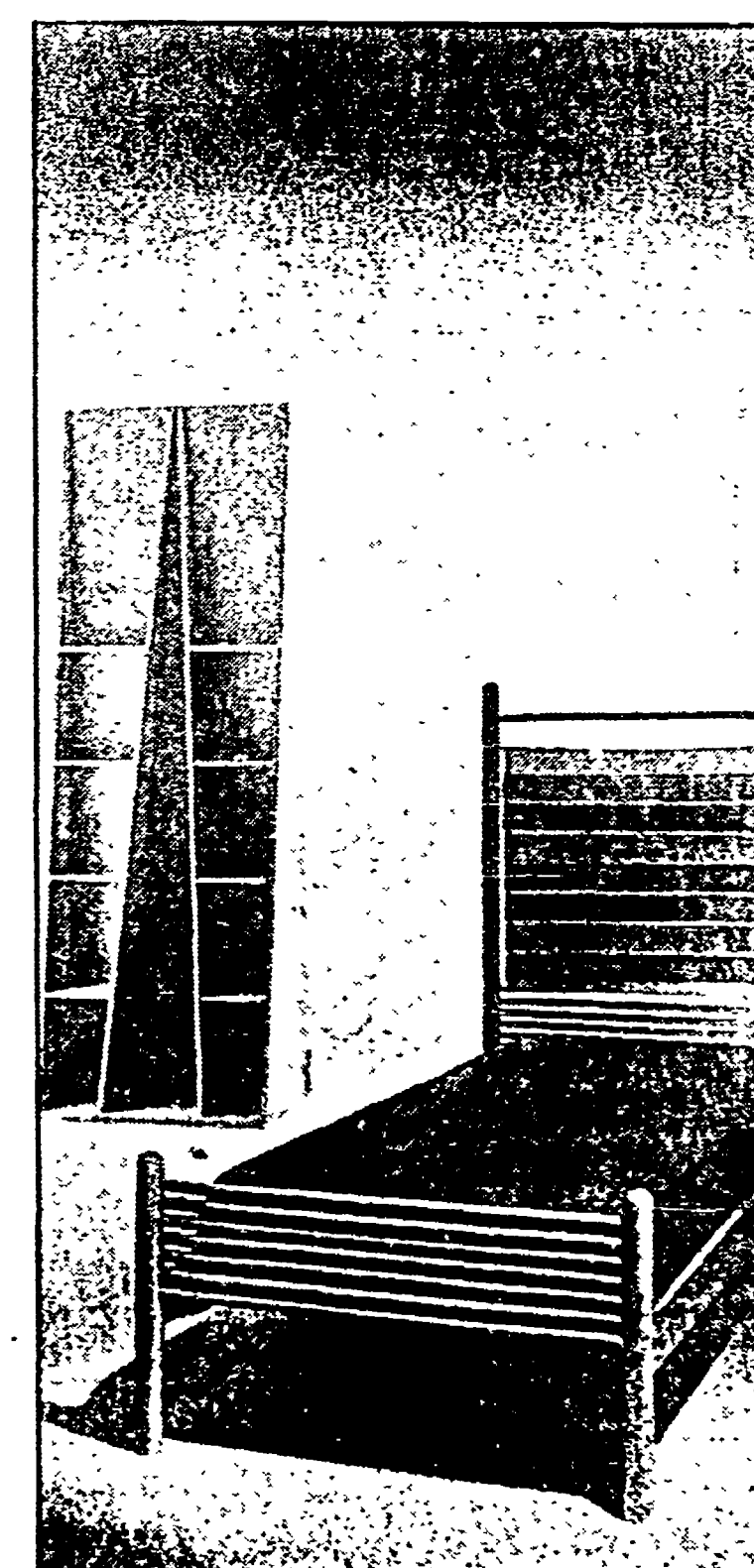
Marco Zanuso, architetto, docente di «Progettazione per l'industria» Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, non ha bisogno di lunghe presentazioni. È uno dei più qualificati rappresentanti del design italiano, un protagonista, dal 1955, anche a livello internazionale, della progettazione per l'industria e nel campo dell'architettura. Fra le sue opere di architetto spiccano il palazzo per l'American Company di Milano (1948), l'Olivetti di Buenos Aires (1955-57), di Scarmagno (1968), il complesso IBM di Segrate (1970), il palazzo per uffici della Edgars e la casa di pietra nel Sudafrica (1972), la nuova sede del Piccolo di Milano (1973).

Nella sua attività di designer Zanuso ha progettato per numerose industrie dell'arredamento, delle auto, di elettronica, di televisori, telefoni, lampade, ecc. Una decina di suoi prototipi sono finiti al Museo d'arte moderna di New York. È stato uno dei fondatori dell'ADI (Associazione designer italiani), di cui ha pure svolto le funzioni di presidente e sarà fra i relatori del 13° congresso che si aprirà a Milano il 23 ottobre. — Il design italiano è forse troppo osannato, o accolto sempre acriticamente in ogni sua espressione. Ora c'è la verifica del Congresso ICSID: sarà affrontata con obiettivi

di spirito critico, oppure pensi che anche in questa occasione le lodi e gli applausi prevalgano. «Non mi sembra così osannato o accolto sempre acriticamente. Credo sia giusto riconoscerli i suoi meriti così come è stato fatto all'inizio degli anni cinquanta per esempio al design nordico, svedese, danese, finlandese; non solo, ma mi pare che sia giusto riconoscerli vivacità creativa e anche una certa tensione innovativa; detto questo mi auguro che il congresso non si esaurisca solo in lodi e applausi; non è un congresso di critici o di storici in cerca di qualità e meriti dei protagonisti: è il congresso della federazione di tutte le associazioni di design del mondo che abitualmente intendono dibattere i problemi dei propri associati.

«Io credo che il tema «dal cucchiaio alla città, trent'anni dopo», porterà a discutere tra l'altro i nuovi temi di progettazione che il designer è chiamato ad affrontare, come per esempio il prevalere del tema del servizio sull'oggetto; il rapporto fra pubblico e privato; l'esigenza di un maggiore approfondimento nella conoscenza della società industriale avanzata; i processi produttivi automatizzati; le tecnologie avanzate; le condizioni poste alla progettazione dalla diffusione dei processi informatici e telematici...»

«Il design — come si usa dire — sta attraversando un periodo di transizione, quindi di incertezza e di indecisione. Ma non mi sembra che troppo spesso si giustifichi una carenza di questo genere con l'«età giovane» del design, dimenticando — anche volutamente — che ormai ha alle spalle oltre un secolo di elaborazione teorica e pratica? «Ma senti, questa storia del periodo di transizione me la sento dire da quando sono nato per quasi tutto quello che è successo e che succede: non voglio sembrare semplicista, ma tutto ciò che ha una certa dinamica esistenziale attraversa permanentemente periodi di transizione; il design è in una fase dinamica; è sua una dinamica di crescita direi adolescenziale (la nozione di industriale design è recente, del secondo decennio del secolo); e si dibatte soprattutto nella difficile ricerca della propria identità; è proprio la figura del designer taumaturgo che mette ordine nel mondo (allora lo chiamavano architetto) proposta dagli utopisti inglesi che diventa sempre meno probabile; oppure l'immaginazione ancora schematica del mondo industriale proposta dal Werkbund o dal Bauhaus da riesaminare e da aggiornare. Si capiscono meglio allora la confusione, le mancate bussole e la ricerca di falsi stili di cui tu



Mobili disegnati da Werther Toffoloni. In alto complesso produttivo di Santa Palomba di Marco Zanuso e una poltrona ideata dallo stesso progettista

parli. Non bisogna però a priori né drammatizzare né generalizzare. La ricerca di nuove forme o di nuove funzioni non è tutta da rifiutare: quelli che hanno da dire qualcosa e lo sanno dire, possono dare contributi interessanti.

«C'è anche chi nega l'utilità di una scuola specifica. Non ti sembra invece che il designer, oggi più di ieri, abbia invece bisogno di una solida preparazione di base? «Affermare l'inutilità di una scuola specifica è una sciocchezza, evidentemente; chi l'ha detta, voleva probabilmente esprimere con una «boutade» che i meriti e il successo del design italiano risiedono ancora in parte nell'«osteo» di questo popolo di poeti, eclettici eccetera; vecchia retorica che lascia il tempo che trova...»

«I meriti e il successo che il design italiano ha riscosso nel mondo derivano in buona parte dalla passione e dall'impegno dei protagonisti che sono stati i designer, ma anche degli industriali illuminati che l'hanno reso possibile, di certe istituzioni come l'ADI, e di alcuni gruppi di lavoro che hanno fatto da motore di questo popolo di poeti, eclettici eccetera; vecchia retorica che lascia il tempo che trova...»

«L'avanzata delle nuove tecnologie può stravolgere il mondo degli oggetti e quindi le metodologie progettuali, teoria e pratica del design? «Tutte le attività progettuali devono fare i conti con il progresso scientifico e tecnologico; i processi innovativi in molti settori produttivi avanzano con una accelerazione che non ha confronti con i tempi passati. Ignorare o addirittura rifiutare il nome di una impossibile regressione a supposti mondi arcaici, è un atto di incultura e, se mi concedi il termine un po' forte, di viltà. Il designer che è coinvolto in quelle attività progettuali che più direttamente ineriscono con il problema di una migliore qualità della vita, deve essere capace di gestire l'innovazione impegnandosi a conoscerla in tutti i suoi aspetti positivi e negativi. Non si tratterà allora di stravolgimento ma di approfondita conoscenza al fine di orientare l'innovazione alla migliore utilizzazione delle risorse naturali e culturali.

Alfredo Pozzi



Raymond Aron insieme a Jean-Paul Sartre

Un moderato, conservatore ostinato, liberista in economia ma difensore della democrazia: così lo studioso scomparso pochi giorni fa viene ricordato dallo storico francese Ellenstein

Ecco dove Aron aveva ragione (e Sartre torto)

In Europa l'incendio cresceva. Hitler dominava la Germania, il nazismo cominciava a estendere il suo dominio. All'Est Stalin diceva la rivoluzione sovietica dal suo corso iniziale e la precipitava nei tormenti. In Italia, dominava il fascismo. La guerra civile faceva terra bruciata in Spagna. Il fronte popolare invadeva la Francia, ma l'onda aveva appena lambito la spiaggia che già si ritirava lasciando dietro di sé conquiste sociali essenziali ma anche speranze e illusioni di tutto un popolo. Fu proprio in quegli anni che Raymond Aron cominciò a scrivere.

Nato nel 1905 da una famiglia di intellettuali ebrei parigini, entrò alla «Ecole normale supérieure» lo stesso anno di Paul Nizan e Jean Paul Sartre.

Dopo il servizio militare divenne assistente di francese all'università di Colonia e restò in Germania fino all'estate del 1933. Lì poté osservare l'ascesa del nazismo e la conquista legale del potere da parte di Hitler. Cominciò a pubblicare qualche articolo in riviste a bassa tiratura. Uno si intitolava «Riflessioni sul pacifismo integrale». La guerra 1914-18 aveva segnato drammaticamente la sua generazione: un conflitto crudele, dalle ragioni poco chiare. Eppure, nonostante

la volontà di riconciliazione con la Germania, l'hitlerismo doveva spezzare quel sogno. Nell'articolo c'era una frase importante: «Il problema politico non è un problema morale». Poco prima della morte, nelle sue memorie, insisteva: «Quella frase la sottoscriverei ancora». In altre parole: il fine di ogni politica deve essere morale, cioè determinato da valori, ma né i mezzi, né il fine devono essere dedotti da considerazioni morali o esclusivamente morali. Il campo del politico è specifico. Curiosamente, il suo pensiero, partito da basi filosofiche molto diverse, si avvicina a quello del più grande pensatore marxista del XX secolo, vale a dire Gramsci.

Raymond Aron sostenne nel 1938 la sua tesi di dottorato alla Sorbona. Nelle opere di quegli anni, influenzato dal grande sociologo tedesco Max Weber, esprimeva delle tesi che diventeranno in seguito la sua cifra teorica sul problema della causalità, della comprensione e del metodo storico, traendone conclusioni nettamente conservatrici: «Il rivoluzionario non possiede un programma, se non demagogico. Diciamo (piuttosto) che possiede una ideologia, cioè la rappresentazione di un sistema che prescinde dal presente e che probabilmente è irrealiz-

zabile. Solo il successo della rivoluzione permetterà di discernere tra anticipazione e utopia. Perciò, se ci limitiamo alle ideologie ci uniremo spontaneamente ai rivoluzionari, che di norma promettono più degli altri. Le risorse dell'immaginazione hanno la meglio, necessariamente, sulla realtà, anche se sfigurata, o trasfigurata, dalla menzogna. Questo spiega la posizione degli intellettuali in favore dei partiti cosiddetti progressisti».

Aron si altera sempre ostinatamente a tale giudizio. Per ciò che riguarda l'azione, però, non fu sempre un conservatore. Va a suo onore l'essere stato tanto chiaro e vigile durante la guerra d'Algeria da pronunciarsi abbastanza presto per l'indipendenza di quel paese. Sul piano delle idee non dev'essere una linea tracciata sin dagli anni trenta. Come egli stesso ammette, non presi parte ai dibattiti politici e intellettuali tra il '34 e il '39. Si incaricarono gli avvenimenti di proletariato nella realtà, non più come spettatore spesso lucido, ma come attore. Mobilitato nel 1939, calò i sentieri ingloriosi della ritirata, e si ritirò, nel giugno '40, a St. Jean de Luz, da dove prese una nave per l'Inghilterra. I suoi rapporti col generale De Gaulle non furono troppo buoni e Raymond Aron non assunse mai responsabilità direttamente politiche, ma partecipò a una lotta politica, e svolse un ruolo importante nella battaglia delle idee in Francia e nel mondo, dal '44 ai giorni nostri.

Sviluppò in numerosi libri, articoli di riviste e giornali («Combat», prima, poi il «Figaro») tesi liberali, in cui forma di dittatura, in modo particolare contro ciò che chiamerà (insieme con la pensatrice americana Hannah Arendt) il totalitarismo, cioè un sistema in cui lo stato è molto e l'individuo poco. Certo, il suo orizzonte liberale non andò affatto al di là di quello delle libertà democratiche, come lo concepiva per esempio Alexis de Tocqueville alla metà dell'Ottocento. I problemi economici li vedeva legati più alla legge del profitto che a un intervento dello stato. Quanto ai problemi sociali, riteneva che non ci fosse una soluzione globale, e che ogni tentativo di risolverli in modo troppo volontaristico rischiasse di portare all'eliminazione della democrazia politica. La sua concezione restava tradizionale, fondata sull'idea di democrazia rappresentativa e di difesa delle libertà pubbliche. Questo gli fece profondamente criticare la realtà sovietica e lo stalinismo. Certo, egli tendeva a confondere il comunismo con il sistema sovietico, una dottrina e degli obiettivi politici con le sanguinose deviazioni generate dalla storia. L'esempio sovietico gli servì a combattere non solo il comunismo in ogni parte del mondo, ma anche ogni concezione e organizzazione socialista. Ciò non era soltanto storicamente ingiusto, ma del tutto sbagliato.

In un dibattito, Aron si stupì che lo potessi allacciare il pensiero di Marx alla democrazia, perché, secondo lui — tra l'uno e l'altra c'era una antinomia assoluta. I punti di disaccordo, che neanche di fronte alla morte si possono evitare, non mi impedirono tuttavia di accettare in Aron una lucidità sul sistema sovietico, che la storia ha confermato. L'assenza totale di democrazia politica in URSS per ragioni storiche — la rivoluzione, la tradizione russa, la guerra civile, alcuni tratti di concezioni del leninismo, deformazione evidente del pensiero di Marx sulla dittatura del proletariato — ha generato delle strutture politiche che, nate nel 1920 servirono — alla formazione dello stalinismo. Questo sistema politico resta sempre in piedi, ed è ciò che spiega l'impossibilità in cui si trova lo stato sovietico di riformarsi, e di diminuire la sua pressione sulla società civile.

La società europea avrebbe trovato il coraggio di riconoscere che Aron su questo punto aveva ragione nei confronti di Sartre, e ancor più nei confronti dei partiti comunisti occidentali. Le sue conclusioni sono discutibili, ma non la diagnosi in se stessa. L'influenza che egli esercita si deve in larga misura a questa lucidità, e al fatto indubbio che la sinistra in Europa e nel mondo non seppe individuare né spiegare questi fatti per tempo. Paradossalmente, Aron ci ha aiutati combattendoci, dal momento che non rifiutiamo l'analisi concreta di una situazione concreta e che (anche noi) abbiamo la volontà di porci in uno strada fino alla meta. «Auguriamoci — scriveva alla fine dell'«Oppio degli intellettuali» — la venuta degli scettici, se essi devono spegnere i fanatismi».

È possibile che la venuta degli scettici sia la fonte di nuovi fanatismi. Converrebbe forse, allora, non fermarsi allo scetticismo. Tra un ottimismo facioso e utopico, quello che fu per tanti anni il nostro, ed uno scetticismo che costringe ad accettare la realtà, non c'è posto per un'altra cosa che permetta all'uomo un po' di speranza senza troppa utopia?

Jean Ellenstein

Moro fu vera gloria?
50.000 copie in due settimane
GARZANTI