

Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



“ITALY: THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE”. I PRIMI CINQUANT’ANNI

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

Rivista online, a libero
accesso e peer-reviewed
dell'Associazione Italiana
degli Storici del Design
(AIS/Design)

VOL. 10 / N. 18
OTTOBRE 2023

**"ITALY: THE NEW DOMESTIC
LANDSCAPE".**

I PRIMI CINQUANT'ANNI

a cura di Fulvio Irace

ISSN

2281-7603

PERIODICITÀ

Semestrale

SEDE LEGALE

AIS/Design
Associazione Italiana
degli Storici del Design
via Candiani, 10
20158 Milano

CONTATTI

caporedattore@aisdesign.org

WEB

www.aisdesign.org/ser/

Ais/Design

Journal

Storia e Ricerche



DIRETTORI Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Jeffrey Schnapp, Harvard University
direttore@aisdesign.org

COMITATO DI DIREZIONE Imma Forino, Politecnico di Milano
Antonio Labalestra, Politecnico di Bari
Ramon Rispoli, Università degli Studi di Napoli Federico II
Marco Sironi, Università degli Studi di Sassari
Davide Turrini, Università degli Studi di Ferrara
editors@aisdesign.org

**COORDINAMENTO
REDAZIONALE** Rita D'Attorre
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO Giovanni Anceschi
Paola Antonelli, Dipartimento di Architettura e Design, MoMA, New York
Helena Barbosa, Universidade de Aveiro
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Kjetil Fallan, University of Oslo
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina
Imma Forino, Politecnico di Milano
Antonio Labalestra, Politecnico di Bari
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire
Priscila Lena Farias, Universidade de São Paulo
Fabio Mangone, Università Federico Secondo, Napoli
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia
Ramon Rispoli, Università degli Studi di Napoli Federico II
Catharine Rossi, Kingston University
Susan Yelavich, Parsons The New School
Jeffrey Schnapp, Harvard University
Marco Sironi, Università degli Studi di Sassari
Davide Turrini, Università degli Studi di Ferrara
Carlo Vinti, Università di Camerino

GRAFICA Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Marco Sironi, Università degli Studi di Sassari
Roberta Sironi, élitradesign

A CURA DI Fulvio Irace

REVISORI Sergio Pace, Michela Rosso, Dario Scodeller, Marco Scotti, Angelo Maggi, Mauro Mussolin, Ali Filippini, Francesca Picchi, Giampiero Bosoni, Carlo Bonfanti, Massimiliano Savorra, Andrea Maglio, Ramon Rispoli, Aurosa Alison.

EDITORIALI	ITALY: THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE RELOADED	7
	Fulvio Irace	
	LOOKING BACK TO SEE AHEAD	10
	Emilio Ambasz	

SAGGI	ITALY: THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE	13
	Barry Bergdoll	
	UN RACCONTO LUNGO 55 PAGINE. BREVE STORIA DEL DESIGN ITALIANO PER IL PUBBLICO AMERICANO	18
	Bibiana Borzi	
	ITALY: THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE. UN CONTROLUCE	37
	Chiara Carrera	

RICERCHE	"DENTRO L'OGGETTO". ALDO BALLO PER ITALY: THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE	52
	Raissa D'Uffizi	
	QUEL "NEW ITALIAN DOMESTIC LANDSCAPE": DE PAS D'URBINO LOMAZZI E LA TAPPA FONDAMENTALE DI UNA GENERAZIONE	74
	Maria Teresa Feraboli	
	L'ENI AL MOMA: "UN CONFLITTO DI MENTALITÀ". IL SUPPORTO ALLA MOSTRA ITALY: THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE TRA CULTURA E STRATEGIA AZIENDALE	93
	Gabriele Neri	
	L'INDUSTRIA ITALIANA "DESIGN BASED" E LE CASE MOBILI FIAT PER L'ESPOSIZIONE AL MOMA DEL 1972	115
	Chiara Lecce, Letizia Pagliai	

MICROSTORIE	DESIGN COME NUOVI COMPORTAMENTI: DALL'AZIONE ESTETICA DI FILIBERTO MENNA AL CRITICAL DESIGN	148
	Isabella Patti	

IMMAGINI	UN ALTRO MOMA 1972: LE IMMAGINI DI CRISTIANO TORALDO DI FRANCA	164
	(con una nota di Marco Sironi)	

BIOGRAFIE AUTORI

Microstorie

Design come nuovi comportamenti: dall'azione estetica di Filiberto Menna al Critical Design

ISABELLA PATTI

Dipartimento di Architettura
DIDA, Università degli studi di
Firenze

isabella.patti@unifi.it

Orcid ID: 0000-0003-1589-1339

Il saggio indaga gli sviluppi del tema proposto da Filiberto Menna sul ruolo del design come “collante” della frattura tra fare-estetico e fare-tecnico patito dalla società della fine degli anni '60. Nel saggio edito nel catalogo della mostra del 1972 di New York, Menna, sottolineando la necessità di rendere più volontaria un'azione estetica da ricondurre al progetto, argomentava tra i primi la rigenerante possibilità degli oggetti di poter intervenire nella formazione degli individui grazie a un'esperienza estetica (psichica e percettiva) collettiva, e apriva al tema dell'uso del design per istruire e liberare i comportamenti degli individui, e non più per “trasformare l'uomo a sua insaputa” (Menna, 1972). Tale apertura del critico campano, nelle pagine che seguono, vuole essere aganciata ad alcuni traguardi teorici del Critical Design contemporaneo, inteso come progettazione alternativa in forma critica che “si posiziona come una forma di ricerca sociale che integra l'esperienza estetica con la vita quotidiana attraverso prodotti concettuali” (Malpass, 2017: 46). Tenendo come confronto il recente studio di Matt Malpass, secondo il quale il design critico è oggi un progetto che va oltre l'ottimizzazione del prodotto e utilizza molte forme di estraniamento e di de-familiarizzazione per aprire uno spazio diverso tra utente e oggetto, il saggio indaga l'attuale stato della direzione avviata dalla proposta di Menna di un design per nuovi comportamenti, centrato su una matrice di azione estetica “concentrata e coagulata in nuclei più densi, riservati a funzioni in qualche misura da ritenersi privilegiate, più cariche di significato” (Menna, 1972: 413).

The essay investigates the developments of the theme proposed by Filiberto Menna on the role of design as the “glue” of the fracture between the aesthetic-doing and the technical-doing of society at the end of the 1960s. In the essay that he writes for the catalog of the 1972 New York exhibition, Menna, emphasizing the need to make a more voluntary aesthetic action attributable to the project, affirms the extraordinary possibility of objects to intervene in the individual's formation thanks to a collective aesthetic (psychic and perceptive) ex-

PAROLE CHIAVE

Design critico
 Estetica
 Controdesign
 Design concettuale

KEYWORDS

Critical design
 Aesthetic
 Counterdesign
 Conceptual design

perience and he opens the theme of the use of design to educate and liberate the behaviors of individuals and not to "transform man unbeknown to him". In the following pages, these Menna's ideas would be linked to some theoretical objectives of contemporary Critical Design, interpreted as an alternative design in a critical form that "is positioned as a form of social research that integrates aesthetic experience with everyday life through conceptual products". By comparing Malpass's recent study, which argues that critical design is today a project that goes beyond product optimization and uses many forms of estrangement and defamiliarization to open up a different space between user and object, the essay investigates the state of direction initiated by Menna's proposal for a design of new behaviors, centered on a matrix of aesthetic action that "is concentrated and coagulated in denser nuclei, reserved for functions to some extent may be considered privileged, more charged with meaning".

Il contributo di Filiberto Menna, *A Design for New Behaviors*, pubblicato nel catalogo della mostra *Italy: the New Domestic Landscape* realizzata al MoMA di New York nel 1972, è una riflessione critica che prende avvio dal tema delle premesse estetiche e politiche dei gruppi italiani di contro-design emergenti alla fine degli anni '60 per individuare le ragioni della crisi del design di quegli anni e per valutare le critiche mosse ai risultati e alle responsabilità di cui il progetto "di articoli di consumo" si era fatto fin lì portatore. Il saggio, però, è anche un *affinamento* del tema portante l'intera riflessione del critico che sin dalle sue prime pubblicazioni verteva sullo "scollamento tra artistico ed estetico" che indicava come patito dalla società lui contemporanea: uno scollamento che, già avanzato nei suoi primi scritti del 1962 (*Industrial design, inchiesta*) e del 1968 (*Profezia di una società estetica*), viene ripresentato dall'autore nel saggio per la mostra newyorkese, per essere, poi, definitivamente risolto nella produzione successiva al contributo del 1972 (nello specifico, *Design come motto di spirito* del 1982 e *Il Progetto moderno dell'arte* del 1988).

Sin dai primissimi articoli pubblicati da Menna a partire dagli anni '60 su *Il corriere dell'informazione* e *Il Mattino*, infatti, si evincono alcune matrici che caratterizzeranno con costanza la sua riflessione sempre orientata ad indagare la sorte dell'arte contemporanea e dell'indagine estetica: si potrebbe dire, una vera e propria *radice* del pensiero del critico campano da riconoscersi, appunto, nella ricerca dei motivi e delle soluzioni alla frattura tra arte e scienza, e al conseguente scollamento tra il fare estetico e il fare tecnico che egli riconosceva come il preoccupante risultato del mutamento della società in relazione ai cambiamenti della produzione e dello sviluppo industriale dei

decenni lui appena precedenti.¹ Menna sottolinea da subito che questa separazione sembrava concentrarsi nel mondo dell'arte e risolversi, invece, emblematicamente in quello del design - una "progettazione qualificata dell'intero ambiente urbano" (1962: 5) - da breve tempo riconosciuto come settore, se non *ugualmente*, almeno *parzialmente* capace di azione estetica e intellettuale. Centrale dell'intero lavoro di Menna è, infatti, l'importanza riconosciuta al design come *collante* dello scollamento in atto e "settore più adatto a superare quella frattura, tanto lamentata, esistente tra arte e pubblico" dato che, come scrive nel 1962, "il disegno industriale, del resto, è nato appunto [...] dalla necessità, avvertita da più parti, di portare a contatto del nostro pubblico dei consumatori, oggetti aventi in sé riunite le caratteristiche della funzionalità e della qualità estetica" (1962a). In questa veste, il design cui si riferisce Menna ha *in fieri* la capacità di ricondurre a sé lo scollamento tra artistico ed estetico *semplicemente* facendo leva sui propri confini tecnici ed espressivi e sulla stessa natura transizionale degli oggetti che pongono con più naturalezza gli individui di fronte ad una *fruizione* che non è né meramente utilitaristica, né vanamente estetica.

1. Artistico ed estetico: una matrice caratterizzante

Punto nevralgico del saggio newyorchese, è la riflessione sul rapporto tra la logica politica (di *quella* politica che schiacciava e riduceva lo spazio all'estetica e all'azione intellettuale degli individui), la tecnica (o meglio, dell'emergente "nichilismo progettuale" sempre più visto come unica alternativa all'esaasperazione di un intelletto *solo* tecnico modernista) e le loro interconnessioni, in riferimento alla trasformazione e alla manipolazione dell'individuo attraverso gli oggetti (nelle parole di Menna "prodotti di consumo". 1972: 405) e, quindi, al design.

Partendo dalla denuncia della condizione di un design incontestabilmente "in crisi" - poiché la classe dei progettisti attivi negli anni '60 si trascina dietro un sistema di vincoli progettuali rigidamente ancorati a definizioni statiche di natura formale-figurativa che dipendevano dal presupposto teorico di una serrata equivalenza di gesti e di modi di comportamento degli individui - Menna auspica una sostanziale inversione di tendenza e scrive: "È necessario prendere atto e comprendere finalmente (comprendere veramente) l'ineluttabile relazione tra i mezzi e i fini. Gli obiettivi possono cambiare, ma se riproponiamo gli stessi vecchi mezzi, se ci affidiamo ancora a strutture organizzative rigide e autoritarie, ricadremo nuovamente nella stessa illusione di poter trasformare l'uomo a sua insaputa" (1972: 406).

Per il critico l'urgenza di cambiare gli strumenti usati nel progetto era necessaria perché il design non finisse perdente sotto le maglie di alcune delle

tendenze allora emergenti, come l'arte ambientale, la *body-art* e, soprattutto, l'arte concettuale (che avevano introdotto un nuovo modo di fare arte spostando l'attenzione stessa dell'artista dall'opera ai processi della sua formulazione e formazione), il nichilismo estetico (l'abbandono, cioè, a livello ideologico dei progettisti di una qualsiasi azione intellettuale del design a favore di un tecnicismo esasperato e pensato, di fondo, a fini manipolatori del consumatore) e l'impegno politico come *refugium* ideologico anche del progetto. Ma, soprattutto, Menna ammoniva di non far soccombere l'attività del design sotto la mancanza di una posizione chiara dei progettisti (dalle sue stesse parole, “un fattore ideologico decisivo”) sul tema stesso del loro operare. Scrive a tal riguardo che “alla linea retta che collega il design al consumo senza alcuna deviazione, il progettista può sostituire una linea che segue un andamento a zig-zag, come il moto del cavallo” (1972: 406): un vero e proprio gioco di differenti posizioni in cui alla “sola fede dei pedoni e del re” che si muovono un una unica direzione alla quale, metaforicamente, per Menna corrisponde la storica progettazione “produzione-consumo” (cioè unidirezionalmente indirizzata “a servire il mercato” e pensata per un individuo valutato come entità calcolabile, conteggiabile e manipolabile) si sarebbe dovuto opporre il movimento tortuoso e imprevedibile dei cavalli, di un progetto, cioè, “di oggetti ed edifici che stimolino i comportamenti più liberi e vitali possibili, oggetti puri e semplici per affrontare in generale l'esistenza quotidiana; elementi che non diminuiranno, ma aumenteranno le possibilità di scelta dell'individuo e favoriranno la sua massima partecipazione diretta al processo di formazione dell'ambiente” (1972: 407).

Menna auspica una revisione radicale della pratica progettuale del design verso un ideale il cui fondamento non fosse manipolare ancora, e di nascosto, il consumatore bensì di *liberarlo*, stimolandone i comportamenti e sfruttando la forza catartica (di *transizione*, nelle parole di Menna, 1972: 408) degli oggetti, dell'utopia, del pensiero negativo, della provocazione, della contestazione intese come possibili vie alternative allo *status quo* imperante e, soprattutto, sostenendo un progetto fondato sull'esperienza dell'estetico.

Pensieri, questi, in linea con quelli promossi dalle posizioni degli architetti fiorentini di Superstudio e Archizoom che l'autore, infatti, porta come esempio nel suo saggio non solo come progettualità operativa ma anche nella speranza di una sempre maggiore diffusione del loro pensiero nel mondo del design e dell'arte.² “Questi architetti - scrive - ricorrono a processi di ‘pensiero laterale’, affermando il loro diritto a contrastare l'efficienza unidirezionale con il ‘non funzionamento’ e il ‘fare errori’” (1972: 406) riconducendo ad aspirazioni utopiche negative il fulcro della loro progettazione: “negative in quanto non sono ancora finalizzate alla costruzione di città ideali, ma piutto-

sto a uno sradicamento dell’architettura e dell’urbanistica, al fine di liberare l’uomo “da tutte le strutture formali e morali che gli impediscono di poter giudicare liberamente la propria condizione e la propria storia progettuale”. Una vera e propria “distruzione degli oggetti” come strutture rigide, auto-sufficienti e uniformate a una uguaglianza di gesti che Menna vede inseriti in un ambiente anch’esso rinnovato, e cioè la “struttura-oggetto, il sistema di flusso, il parcheggio neutro” o lo “spazio-vuoto-arredato” presentato a gran voce dai gruppi radical (1972: 411).³ La tecnologia, in questo fondamentale cambiamento, doveva (e poteva) giocare un ruolo importante nello zigzagare dei progettisti che avrebbero dovuto “spingere la tecnologia senza timidezza, liberando al massimo il suo potenziale futuro, che oggi è frenato dal dover servire il mercato” (1972: 407).

Il cambiamento più deciso auspicato da Menna è concentrato, però, sul tema di una *diversa* libertà dell’individuo piuttosto che al progetto inteso di per sé: spettatore o “destinatario” che fosse, il critico aveva già più volte rivendicato nei suoi scritti precedenti la volontà di guardare all’individuo attraverso la scelta estetica dell’eros, del gioco, del lavoro spontaneo e in termini opposti, quindi, a quelli su cui si basava la società capitalistica e la teoria progettuale storica. Questa, di base, valutava l’acquirente più per la sua capacità d’essere orientato piuttosto che per essere in grado di migliorare sé stesso e il proprio ambiente attraverso l’azione estetica degli oggetti dei quali si circonda per vivere.

L’individuo al quale si riferisce Menna, invece, è un soggetto attivo nella fruizione degli oggetti come, in generale, lo si considerava più familiarmente in relazione al mondo dell’arte, e cioè capace di assumere un atteggiamento estetico nei confronti dell’esperienza che egli fa delle cose (e delle opere). Tale individuo, per il critico, è capace di muoversi su due diverse direttrici di esperienza estetica: come attore-progettista, quando ha a che fare con il progetto e la creazione di oggetti (d’arte o di consumo) e come fruitore, quando partecipa, valuta e critica il rapporto estetico che instaura con le cose. Per questo, così come il valore nelle opere d’arte (categoria alla quale più volte Menna ricorda l’appartenenza anche delle arti applicate e, quindi, del design) “risiede in una zona intermedia tra l’immaginario e il reale, come risultato tangibile di un’esperienza sostenuta dal principio del piacere e tuttavia in contrasto con il principio della realtà” (1972: 409), anche il valore dell’oggetto utile può essere percepito dallo spettatore come immagine *immaginata* (separata ed esistente in una realtà che riconosce come *altra* rispetto a quella reale) e come presenza fisica *reale* e visibile in uno spazio.

Si tratta, però, di uno spazio che diventa *percepito*, cioè estetico, proprio grazie all’esperienza sensoriale che si scatena negli individui nel momento in cui

si confrontano con gli oggetti utili e di consumo dei quali sono circondati. Con gli attributi *sensoriale* e *percepito* riferiti a questo tipo di esperienza, Menna, infatti, sottende la specifica azione dell'esperienza estetica intesa nel suo senso più tradizionale, quello collegato al termine greco di *aisthesis*, e cioè come capacità umana di dare un *significato* alle cose dopo averle conosciute attraverso i propri sensi, e quindi esperite.⁴ Con questa specifica accezione egli parla dell'impatto dei mezzi di comunicazione estetica anche per il design: si tratta della stessa capacità cognitiva degli individui di dare senso e significato alle cose dopo averle conosciute attraverso le varie forme della sensorialità umana e che, nello specifico del pensiero del critico, si scatenano con l'esperienza del bello e del piacere sia nel campo delle arti figurative che nella fruizione di uno spazio stimolante.⁵

Ecco il motivo per cui l'oggetto d'arte e quello utile sono, dalla definizione del critico, oggetti di "transizione": perché risentono del gioco irrealistico dell'immaginario da cui provengono grazie all'immaginazione dell'artista e alla creatività del progettista - sono letti, cioè, "essenzialmente sul piano narrativo, come immaginario e come espressione emotiva": come "struttura pura" (1972: 408) - ma sono anche innegabilmente reali perché realizzandoli, artista e progettista, danno loro concretezza e materialità come tutto il resto che circonda gli individui - hanno, cioè, anche una lettura "prevalentemente strutturale [...] che opera principalmente sul piano dell'analisi sistemica dei propri elementi costitutivi": come "entità autonome costituite da dipendenze interne" (1972: 408). Ma soprattutto, la natura transizionale degli oggetti si ripete anche nel rapporto diretto tra oggetto e soggetto senziente (spettatore, destinatario, consumatore che sia) e diventa tangibile proprio nello spazio e nell'esperienza estetica che sono il risultato del rapporto che tra essi si instaura: una sorta di rito esperienziale - non passivo, bensì attivo - che connette la sfera personale degli individui (comprese le differenti consuetudini che hanno tra loro) allo spazio del vivere quotidiano che li circonda. È, questo, un passaggio fondamentale del pensiero di Menna: il coinvolgimento attivo dell'individuo nella fruizione dell'opera/oggetto attraverso il processo di analisi e verifica della comunicazione estetica, induce lo spostamento dal "mero godimento del suo effetto all'analisi del processo che l'ha formata e delle strutture che ne risulta" tanto da trasformare l'individuo "da consumatore a produttore, da consumatore a tecnico [...], da spettatore ad attore dell'evento estetico" (1972: 408-409).

Per affrontare più direttamente il termine di *estetico* e di *esperienza estetica* ai quali si riferisce Menna, è utile riportare la posizione di Renato De Fusco che "con tutte le riserve nel parlare di una cosa *démodé*" - come oggi è diventato il concetto di *bello* da contestualizzare nelle arti applicate e nel design

- sintetizza un'utile distinzione tra i termini *estetico* e *artistico*, basilare in questa disanima a definire il campo in cui si è deciso di muoversi quando si fa riferimento al tema dell'azione estetica e della sua esperienza nel design. Afferma De Fusco: “«Estetico» va inteso tutto quanto concerne la bellezza, il piacere, il gusto, ivi comprese le accezioni più laiche di questi termini, mentre l'«artistico» è tutto quanto concerne un modo di conoscenza particolare riservato esclusivamente ai chierici” (2008: 17). Una distinzione acuta con la quale è possibile riconoscere i due macrosettori in cui il *bello* nel design ha sempre avuto pertinenza: l'estetico, come ciò che concerne il rapporto tra consumatore-spettatore e oggetto e, quindi, l'esperienza estetica in generale che tra essi viene ad instaurarsi; mentre l'artistico come l'uso di un codice e dei suoi elementi e combinazioni via via pertinenti a uno specifico momento, espressione, o meglio, “sostanza” artistico-progettuale.

L'oggetto di transizione auspicato da Menna è (e doveva essere) progettato a proposito dell'estetico piuttosto che dell'artistico perché “l'intero processo comporta una reinterpretazione del carattere del produttore [...]; spostare l'attenzione sui processi formativi è, infatti, indicativo di uno sforzo per ricondurre l'esperienza privata e privilegiata dell'artista nel contesto di un'esperienza più generalizzata e quotidiana”: solo così l'oggetto transizionale “contribuisce alla nostra realizzazione di uno spazio vitale, trasformandosi in una sorta di immobile scenico per la messa in scena della nostra esistenza quotidiana. Di conseguenza, l'oggetto si colloca infine non solo all'interno dello spazio reale e abitato, ma incorpora e mantiene in sé una porzione di spazio” (1972: 408).

Da questa prospettiva, e in conclusione al saggio, Menna annuncia “un progetto per nuovi comportamenti” con il quale elegge a gran voce questo tipo di design come attività in grado di giocare un ruolo strategico nella contrapposizione tra vita privata e vita comunitaria, spazio personale e spazio pubblico, proprio grazie alla natura di transizione degli oggetti estetici che progetta e produce. Il design scrive, “può rendere il modello domestico un modello di comportamento più espansivo, più impegnato in senso sociale. Ma deve eliminare non solo l'alto e il solenne, ma anche il rigido e il predeterminato, insomma tutto ciò che ha la pretesa di resistere a lungo come un capolavoro o incoraggia i languori sentimentali dell'uomo kitsch”: è questo, invece, l'oggetto progettato secondo le regole dell'artistico e cioè auto-caratterizzante e, in qualche modo, totemico che chiede conoscenze interpretative esclusive e tali da renderlo lontano da una libera fruizione estetica, sia conscia che inconscia, degli individui (1972: 413).

La prospettiva di Menna sul design dei primi anni '70 è riassumibile, quindi, nelle ultime righe del suo lavoro per il catalogo della mostra: “Gli oggetti de-

vono definitivamente abbandonare la loro pretesa di dirigere il comportamento dell'utente in modo invariabile, ma senza seguire necessariamente mode effimere. Il problema è piuttosto radicare la storia futura della funzione in strutture di base, relativamente immutabili, in modelli fondamentali di comportamento, una sorta di archetipo della vita quotidiana. [...] Così, la funzione può riacquistare la forma ripetitiva del rito” (1972: 413).

Il riferimento al rito non è banale perché racchiude in sé tutto il significato di un ambiente che non può che essere reso tale grazie alle scelte e alla libertà di chi lo vive, non sentendosi legato alla forza totemica degli oggetti auto-caratterizzanti, cioè artistici - in qualche modo, già carichi di significati paradigmatici e indotti che vanno al di là della loro reale funzione transizionale - ma auto-definendo il proprio spazio grazie alla propria sensibilità psichica, estetica e all'intellettualizzazione simbolica. “La casa è uno spazio di concentrazione [...] - continua Menna a riguardo - vari campi psichici e percettivi si intersecano, creando nello spazio abitato nuclei vitali; ogni funzione si svolge in relazione alle altre, e nello stesso tempo si isola all'interno della cerchia del proprio campo” (1972: 413).

Del resto appare sin troppo ovvio (certamente confortati dal senno del poi) che il valore di uno spazio domestico non viene a crearsi da ciò che materialmente lo compone e lo arreda - in pratica, una cucina non è tale perché quattro pareti ne limitano le dimensioni all'interno della casa e vi troviamo degli elettrodomestici, bensì perché è lo spazio dove ci si riunisce per mangiare, per stare insieme, per prendersi cura di se stessi e di qualcun altro che condivide con noi quello spazio - ma da funzioni privilegiate, proprio al dire di Menna, in grado, tra l'altro, d'essere condivise o scartate dal tempo che inevitabilmente risente dei cambiamenti e di nuovi sistemi di socialità. Sono, questi, “schemi il cui recupero può essere lasciato alla memoria, che opera non solo a livello cosciente della storia e delle cultura, ma anche a livello inconsapevole dell'inconscio individuale e collettivo, alimentata, se necessario, anche da situazioni antropologiche remote in tempo e spazio” (1972: 413).

In questo tipo di spazio, la funzione estetica collettiva degli oggetti è fondamentale e non scarta a priori il funzionalismo di stampo modernista: “Il problema è piuttosto radicare la storia futura sulla funzione in strutture basilari, relativamente immutabili, in modelli fondamentali di comportamento” (1972: 413) carichi di significati simbolici, originari e rituali che le componenti umane collegate all'esperienza estetica sono in grado di rivelare.

Il comportamento come finalità progettuale

Dal tema del design come *comportamento* - come spostamento, cioè, dell'asse della progettazione dall'oggetto alla sceneggiatura dei comportamenti degli

individui - negli anni a seguire la mostra del MoMA ha preso via un’ampia corrente progettuale che, con mezzi e sistemi diversi, ha approfondito un approccio sempre più dichiaratamente estetico e declinato a *liberare* gli individui attraverso le loro sensazioni estetiche, anche affrontando la ricerca di tale vitalità nei temi collegati al dissacrante, all’alternativo, al dissenziente, allineandosi alla strada aperta dagli avanguardisti radicali italiani. Questi sono diventati, però, temi di riflessione molto più complessi rispetto a *quel* design tradizionale verso cui anche Menna cercava un’alternativa, e sembrano evidenziare oggi una (presunta?) dicotomia che sarebbe andata a destrutturare anche la natura transizionale del design proposto da Menna.

Tale dicotomia avrebbe generato un tipo di predisposizione al progetto dichiaratamente più riflessiva e interrogativa (quasi *filosofica*, si potrebbe azzardare), e, al polo opposto, un’altra che si potrebbe definire *iper-tecnica*: i grandi confini del design, cioè, sarebbero oggi delimitati (come la destra e la sinistra di una enorme strada) da due approcci in qualche modo agli antipodi. Da un lato, e di recentissima formalizzazione, il *Critical design*, teoria del progetto fortemente caratterizzata da un marcato orientamento critico *militante* e da un approccio dichiaratamente non convenzionale il cui fine è rappresentare “una forma di ricerca sociale che integra l’esperienza estetica con la vita quotidiana attraverso prodotti concettuali” (Malpass, 2017: 46) e attorno al quale gravitano metodologie progettuali differentemente articolate come lo *Speculative design*, il *Narrative design*, l’*Associative design*, il *Reflective design*, la *Design fiction* (solo per citarne alcune).⁶ In questa matrice *critica* è innegabile riconoscere la dicotomia già evidenziata da Menna nell’incipit del suo saggio tra il nichilismo progettuale e l’intelletto tecnico (allora come zigzagare dei progettisti, oggi come teorie concettuali che si basano su finalità e metodi diversi), tra un modo, cioè, di progettare che potremmo chiamare *storico, tradizionale* e quello, appunto, più *concettuale ed estetico*.

Dall’altro lato, la permanenza di un approccio più monistico e per certi versi ancora allacciato all’idea del funzionalismo del progetto modernista: non certo per una produzione di oggetti tendenti “alla idea-limite di un pareggiamento di forma e funzione senza resti o riporti” (Menna, 1982: 33), piuttosto concepiti come sempre più ottimizzati, efficienti, economicamente orientati, tecnici e prestazionali. Secondo Anthony Dunne sarebbe, quest’ultimo, da chiamarsi *Affermative design* (1998: 68) in quanto si esprime confermando lo *status quo* dei prodotti e “rinforza i valori sociali, tecnici o economici dominanti”, in netta opposizione, appunto, al *Critical design* che, invece, “mira a una forma alternativa di design del prodotto, posizionata come mezzo di indagine [...] e utilizza l’estraniamento per aprire lo spazio tra utente e oggetto per provocare discussioni e critiche” (Malpass, 2017: 45-46).

Con questa prospettiva, sembra diventare evidente che il design *affermativo* abbia in qualche modo continuato a limitare la condizione estetica del progetto quasi preferendo una forma ingegnerizzata e *sempre spiegabile* di fruizione delle cose da parte degli utenti: è il “tech troppo high [...] degli ingegneri del mobile” sempre dalle parole di De Fusco (2008: 59); mentre il design *critico* si sia sempre più focalizzato nella ricerca di in un codice di significati ed espressioni artistiche autolegittimanti e di difficile decodificazione se non da una sparuta manciata di “chierici”, appunto, cioè di designers legati a temi che risentono più di matrici filosofiche, artistiche e di comunicazione *tout court* che di progetto, tanto da sembrar realizzarsi il timore che oggi “l’architettura e il design si avviano a essere, diversamente dal passato, arti prevalentemente rappresentative, atti di pura comunicazione” (De Fusco, 2008: 62). Se, dunque, i termini di *Affermative* e *Critical* design riferiti a metodologie progettuali proprie sono da ricondursi al formale riconoscimento disciplinare attuato da Dunne come “modo utile per rendere questa attività più visibile e soggetta a discussione e dibattito” (2014: 34), la storia dell’orientamento prettamente critico, estetico e concettuale del design segue una traiettoria molto più lunga e articolata, e direttamente all’interno nel cammino stesso del design storico di prodotto e industriale di matrice modernista. Inoltre, la presunta dicotomia tra design-classico e design-alternativo, alla luce del testo di Menna del 1972, sembra acquisire i connotati di una mediazione, piuttosto che di una divergenza.

È convinzione di queste pagine, infatti, che più che per una reale dicotomia di teorie di diversa matrice, le pratiche progettuali affermative e quelle critiche si differenziano tra loro non tanto per una definizione di campo di progetto di “oggetti operativi e tecnici” da un lato, e “oggetti espressivi ed estranianti” dall’altro, piuttosto, e ancora, per il valore riconosciuto alla matrice “estetico-artistico” nella quale, e non a caso, Menna riconosceva la causa dello scollamento della parte più estetica da quella più pratica dell’individuo. Scrive a riguardo nel saggio *Design come motto di spirito: “Progetto moderno e condizione postmoderna* appaiono direttamente coinvolti in questo processo di scollamento, se ne fanno in qualche modo portatori e rappresentanti: prendendo atto della propria irrealizzazione, il *progetto moderno* abbandona al suo destino, come una cosa non più di sua pertinenza, la dimensione aperta dell’*estetico* che pure costituiva un suo fondamentale termine di riferimento; la *condizione postmoderna* fa invece dell’*estetico* la propria insegna, ma lo sottrae con impazienza a qualsiasi impegno strutturante per affidarlo all’esercizio di una soggettività destrutturata, spontanea, tutta ripiegata su se stessa” (1982, p. 33).

Dall'estetico al design critico: progettare ipotesi e domande

Cilla Robach, nel 2005 con il suo *Critical design: Forgotten History of Paradigm Shift*, esplorando le radici del design critico, ne riporta direttamente le origini ai temi proposti dai gruppi radicali italiani di contro e anti-design emergenti alla fine degli anni '60. L'autrice è presa dall'urgenza di storicizzare la pratica del design critico le cui origini, dopo la designazione di Dunne e Raby, sembravano essere dimenticate o, meglio, omesse proprio da quel dibattito fiorito tra gli studiosi del Royal College of Art di Londra (RCA) di cui Dunne e Raby erano (e sono) figure centrali. A tal proposito Robach scrive: “Il design critico non era nuovo negli anni '90” anche se “alcuni sostengono che il design critico sia iniziato con il collettivo di design *Droog* e con la loro mostra a Milano del 1993, mentre altri suggeriscono che sia iniziata con Dunne e Raby alla RCA” (2005: 34).

Al di là della volontà di chiarezza storica, il risultato del lavoro di Robach evidenzia, da un lato, il fatto che, ancora una volta, un tema la cui formalizzazione ufficiale diventa urgente non lo è per la sua repentina emergenza ma, al contrario, per la costanza con cui si verifica; dall'altro, che la recente riflessione critica sulla valutazione e mappatura delle pratiche concettuali e critiche del design ha destato subito alcune incertezze interpretative. Incertezze, queste, non solo collegate al linguaggio utilizzato (perché si è fatto riferimento a quello dell'arte e dell'estetica, evidenziando, però, carenze importanti in quanto l'arte e l'estetica poggiano su metodologie diverse da quelle del design) ma anche in relazione al concetto di funzione marcatamente estetica, simbolica ed esistenziale degli oggetti, e alle specifiche pertinenze del design critico, sia nella pratica che nella ricerca.

Le genesi riconosciuta nell'esperienza radicale italiana, però, permette di tentare di tendere un filo conduttore dalla posizione del 1972 di Menna, che nel radical riconosceva la straordinaria capacità di rovesciare il preconstituito ponendo - a questo punto si può azzardare un *giocando* - con domande utopiche negative e il pensiero laterale, e i raggiungimenti del design critico come “pensiero critico tradotto in materialità” (Dunne & Raby, 2013: 45).

Nel 1982 Menna, rimettendo mano alle aspettative ipotizzate dieci anni prima nel saggio della mostra del MoMA, affronta di nuovo il tema dello scollamento tra estetico e artistico e della “vaporizzazione” dell'arte e della progettazione come conseguenza alla messa in discussione dell'idea forte del progetto modernista: il superamento dei paradigmi del design storico, che in qualche modo era comunque riuscito a tenere insieme le due polarità, estetico-stilistica e tecnico-scientifica, inevitabilmente parte della natura stessa del design, aveva dato vita a una seconda posizione estremista e di frattura, anche se nata come alternativa: dopo un decennio, scrive, “lo scollamento tra le due

componenti storiche del design si ripresenta con forza maggiore e con lo stesso divaricamento tra *Kunst-Objekte* e *Design-Objekte*” (1982: 34). Scollamento ancora più forte tra “il pareggio di forma e funzione senza riporti da un lato” e “un rapporto forma-funzione fondato sullo spostamento, l’estraniamento, l’ironia, il gioco” dall’altro che, nel design, aveva portato alle forme postmoderne dell’ecllettismo e alla contaminazione degli stili, alla generalizzazione del “si può progettare tutto in tutte le maniere” (1982: 34).

Una svolta importante, quest’ultima, verso l’artistico che ha visto il design rinunciare alle forme progettuali di verifica esperienziale collettiva per concentrarsi, invece, in una continua auto-verifica (tautologica, dalle parole di Menna) delle proprie capacità poetiche e creative. Il design scrive Menna “sembra proporre una pratica di progetto come pratica del *motto di spirito* [...] e il designer non rinuncia alla affermazione del sé di fronte alla impraticabilità oggettiva del proprio mestiere: non riuscendo più a far valere il proprio statuto di soggetto (lo statuto del piacere), ne riafferma le ragioni scatenando contro l’ostacolo i meccanismi aggressivi auto-gratificanti della propria energia libidica: nell’aristocratica intransitività concettuale si stabilisce, così, un curioso corto circuito tra *Es* e *Super-io*, mentre il soggetto radicale si concede il piacere della *crono-* e *toponimia* sognando ad occhi aperti un tempo e un luogo totalmente altri, [...] il soggetto neomoderno pratica il motto di spirito come contaminazione linguistica, con un serrato «tête-à-bête» con la storia” (1982: 35).

Questa preoccupazione di Menna del design ridotto a un motto di spirito auto-gratificante può sembrare, però, essersi *allentata* e forse risolta nelle pratiche più critiche del design contemporaneo: meno individuali di quelle che allarmavano il critico e, c’è da ammetterlo, più apertamente riferite ad una dimensione sociale e collettiva. In primo luogo, perché il design critico nel suo non essere affermativo (nell’idea di Dunne e Raby riportata al paragrafo precedente) è, oggi, una teoria che compensa ancora il design *ottimista* storico, funzionale e mirato alla risoluzione oggettiva e coerente di un problema, e contrasta anche il progetto più estetico e poetico, in qualche modo auto-limitante verso l’esterno, delle esperienze post e neomoderne. Gli oggetti critici sono pensati per spingere e incoraggiare il pubblico a diversificare il proprio comportamento e atteggiamento in relazione agli oggetti stessi: non più il gradimento, o meno, collegato all’uso corretto e alla qualità del risultato ottenuto, ma l’apertura all’indagine, all’esperienza estetica, alla messa in discussione, alla “comprensione di problemi complessi” (Malpass, 2017: 42) che attirano l’attenzione sulle condizioni invisibili nella vita quotidiana e non solo sull’introspezione individuale del progettista.⁷

In secondo luogo, un progetto critico è un mezzo d’indagine che si concentra soprattutto sulle attuali implicazioni sociali, culturali ed etiche degli oggetti

e in cui risiede un principio di base stabile - una *conditio sine qua non* - identificabile nel continuo trasgredire i limiti e i metodi dell’ortodossia progettuale in una sorta di costanza di atteggiamento al dissentire, al “colloquialismo sfidante” sempre dalle parole di Malpass (2017: 4) e che proprio nella dimensione estetica più collettiva trova un altro principio guida del progetto. Nella pratica, infatti, il design critico realizza veri e propri dispositivi generativi e stimolanti alla condivisione di una prospettiva riflessiva, all’apertura al dibattito più o meno esplicitamente sovversivo e/o provocatorio e al cambiamento di comportamenti e di prospettive.

L’ipotesi di queste pagine è che lo scollamento tra artistico ed estetico a favore del secondo, con cui Menna immaginava nel 1982 un destino quantomeno complicato per il design a venire, potrebbe essersi invece risolto in queste pratiche che “sono più di un’opzione di stile, una propaganda aziendale o un’autopromozione di un designer”: non sono atteggiamenti a sostegno di un design culturalmente più impegnato, più creativo o più artistico ma un vero e proprio approccio, una nuova prospettiva e un metodo progettuale che offre “molte possibilità di design socialmente impegnato, di riflessione, di intrattenimento intellettuale ed esplorazioni estetiche” che incidano non solo sul comportamento degli individui ma anche nella loro messa continua in discussione (Dunne & Raby, 2013: 34).

In questa sua veste di *medium* fortemente comunicativo e provocatorio e che richiede il coinvolgimento intellettuale ed estetico degli individui, l’oggetto critico è innanzitutto intenzionalmente orientato alle politiche di innovazione culturale e sociale piuttosto che a scopi dichiaratamente autocelebrativi o commerciali: offrendo un ruolo attivo, conferisce agli oggetti il potere (la funzione) di sfidare preconcetti e di verificare le aspettative degli individui, di dissentire dai paradigmi imperanti ancor più che attraverso le provocazioni - anche più radicali - che emergono dai contesti più attivi nella dimensione artistica. La ritualità di certi schemi che vengono riportati alla luce o sollecitati come metro di giudizio negli individui, infine, riscoprono quel fondamento di sensibilità psichica e intellettualizzazione simbolica riconosciuta non solo allo spazio domestico o all’ambiente urbano cui si riferiva Menna, ma anche alla sua affermazione dei prodotti di consumo intesi come “oggetti di transizione” e alla dimensione più pubblica della collettività che li usa, e di cui il design odierno non può esimersi dal tener conto nel suo progettare buone pratiche e nuovi comportamenti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Archizoom Associati (1971). *Parcheggi residenziali*. Catalogo della VII Biennale di Parigi, 15 Settembre - 21 Ottobre 1971. Paris: Éditions Jean Holtzmann.
- BAUMGARTEN, A.G. (1992). *Estetica*. (F. Piselli trad. it.). Milano: Vita e Pensiero. (Pubblicato originariamente nel 1970).
- DAUTREY, J., QUINZ, E. (2014). *Strange Design. Du design des objets au design des comportements*. Villeurbanne: It: éditions.
- DE FUSCO, R. (2008). *Parodie del design. Scritti critici e polemici*. Torino: Umberto Allemandi & C.
- DUNNE, A. (1997). *Hertzian Tales. An Investigation into the Critical Potential of Electronic product as a Post-Optimal Object*. PhD Diss. London: Royal College of Art.
- DUNNE, A. (1998). *Hertzian Tales: Electronics Products, Aesthetic Experience and Critical design*. London: Royal College of Art, Computer Related Design Research Publications.
- DUNNE, A., RABY, F. (2001). *Design Noir: The Secret Life of Electronic Objects*. London: August/Birkhauser.
- DUNNE, A., RABY, F. (2014). *Speculative Everything: Design, Fiction and Social Dreaming*. Cambridge: MIT Press.
- GAVER, W., DUNNE, A. (1997). “The Pillow: Artist Designers in the Digital Age”. *Proceedings from Conference Extended Abstracts on Human factors in Computing Systems (CHI): Looking to the Future*. New York: ACM Press.
- GAVER, W., BEAVER, J., BENFORD, S. (2003). “Ambiguity as a Resource for Design”. *Proceedings from CHI '97, Conference on Human Factors in Computing Systems*. New York: ACM Press, pp. 233-240.
- MALPASS, M. (2009). “Contextualizing Critical Design: A Classification of Critical Practice in Design”. *Proceedings from Design Connexity Eight European Academy of design Conference*. Aberdeen: Gray’s School of Art and design, The Robert Gordon University, pp. 289-293.
- MALPASS, M. (2017). *Critical Design in Context. History, Theory and Practices*. London: Bloomsbury Visual Art.
- MENNA, F. (1962). “Industrial design, inchiesta”. *Quaderni dell’arte di oggi*. Roma: Villar Editori.
- MENNA, F. (1962a). “Artigianato e Industrial Design”. *Il Globo*, rassegna “Il Disegno industriale”, 23 dicembre 1962.
- MENNA, F. (1968). *Profezia di una società estetica. Saggio sull’avanguardia artistica e sul movimento dell’architettura moderna*. Roma: Lerici Ed.
- MENNA, F. (1972). “A design for New Behaviors”. In Emilio Ambasz, *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, pp. 405-414.
- MENNA, F. (1982). “Design come motto di spirito”. *Op. Cit.*, 55, pp. 32-35.
- MENNA, F. (1988). *Il Progetto moderno dell’arte*. Milano: Politi.
- ROBACH, C. (2005). “Critical design: Forgotten History of Paradigm Shift”. In Lars Dencik, *Shift: design as Usual-Or a New Rising?* Stockholm: Arvinius, pp. 30-41.
- QUINZ, E. (2020). *Contro l’oggetto. Conversazioni sul design*. Macerata: Quodlibet.

NOTE

- 1 Più che di articoli veri e propri, si tratta di numerose “note di cronaca” (dalle parole dello stesso Menna), quindi di brevi, ricorrenti e coincisi testi di critica centrati su temi dell’arte contemporanea e del disegno industriale. Menna inizia a scrivere le prime note nel 1960 sul *Corriere dell’informazione*, nel 1963 pubblica su *Avanti!* una nota che farà da spartiacque per l’inizio della sua carriera di critico, *Processo alla critica*; dal 1960 al 1989 scriverà con assiduità su *Il Mattino*, dal 1961 al 1964 su *Il Popolo*, e su *Il Globo* dal 1962 al 1968 ne pubblicherà circa 25. Infine, sul *Corriere della sera* scriverà per quasi venti anni, dal 1968 al 1987, pubblicando alcune delle note più significative per lo sviluppo della sua visione sul design: *Il designer un artista per l’industria* e *Le moderne tecniche dell’imballaggio* (1968), *Gli artisti discutono il loro lavoro* (1976), *Quando l’arte è scienza* (1977), *I rapporti fra arte e ambiente* (1977). Per una lettura completa delle note di cronaca di Menna, si rimanda al sito della fondazione: <https://www.fondazionemenna.it>
- 2 Nel tentativo di focalizzare al meglio il tema proposto da questo saggio, si è scelto volontariamente di affrontare solo marginalmente le questioni collegate al Radical design italiano cui Menna si riferisce e a cui anche la mostra newyorkese riconobbe grande spazio. Per una disanima più approfondita dei temi del radical design, si rimanda al saggio di M.T. Feraboli incluso nel presente fascicolo.
- 3 Si riportano i riferimenti che lo stesso Menna cita in nota del suo testo: Archizoom Associati (1971). “Parcheggi residenziali”, in catalogo della VII Biennale di Parigi, Settembre-Novembre 1971.
- 4 Il termine *aisthesis*, a partire dalla Grecia classica, era usato col significato di *sensibile* (ossia un fatto reale che coinvolge i sensi) e di *sensibilità* (cioè la facoltà umana del sentire): non riconoscendo un valore di sostantivo ad *aisthesis*, bensì aggettivale – si dovrà aspettare il XVIII secol, infatti, perché il termine *estetica* vada a definire direttamente una scienza – la cultura greca, e il pensiero aristotelico soprattutto, stabiliscono, con l’uso di questo termine, quella che sarà la longeva e fondamentale contrapposizione delle capacità conoscitive riconosciute agli esseri umani: da un lato, il *noetè*, cioè la conoscenza raggiunta attraverso le proprietà specifiche della ragione e del pensiero; dall’altro, l’*aesthetikè*, cioè la conoscenza che deriva dalle capacità sensoriali dell’esperire umano attraverso i cinque sensi e dal conseguente giudizio che l’individuo dà al suo esperire (al senso, cioè che dà alle cose con cui interagisce).
- 5 Si fa riferimento in modo volutamente generale alla definizione di estetica data da Alexander Gottfried Baumgarten che, nel 1750 con la pubblicazione del testo *Estetica*, fece luce per la prima volta su un punto focale nella definizione, anche scientifica, di questo ambito disciplinare, riunendovi una serie di temi speculativi differenti: la teoria della conoscenza, la psicologia e l’antropologia empiriche, la poetica e la retorica. Dalle dirette parole del filosofo, la scienza estetica è la “teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare bello, arte dell’analogo del ragionare, è la scienza della conoscenza sensibile”. Per una lettura più approfondita della teoria di Baumgarten, si rimanda alla traduzione del testo nell’edizione del 1992 a cura di F. Piselli.
- 6 La pratica del *Critical Design* è stata formalmente riconosciuta alla fine degli anni Novanta grazie agli studi della comunità di ricerca del *Computer Related Design Research Studio* del *Royal College of Art* di Londra: tra questi giovani studiosi, Anthony Dunne con la sua tesi dottorale del 1997 – ampliata e approfondita l’anno successivo con la pubblicazione di *Hertzian Tales: Electronic products, Aesthetic Experience and Critical Design* – indagando le nuove potenzialità dell’approccio uomo-computer negli oggetti elettronici, evidenziava la necessità di enucleare le pratiche più riflessive e non convenzionali del design con una terminologia specifica, quella del *Critical design* appunto, in relazione alla quale inizia a formulare un canone disciplinare che, con Matt Malpass nel 2017, raggiunge una prima formulazione tassonomica. Sugli stessi argomenti e insieme a William Gaver, ancora nel 1997, Dunne pubblica *The Pillow: Artist Designers in the Digital Age* e con Fiona Raby, *Design Noir: The Secret Life of Electronic Objects* nel 2001 e *Speculative Everythingg. Design, Fiction and Social Dreaming* nel 2014. Nel 2007, in Belgio, la mostra *Designing Critical Design*, alla quale partecipano Dunne, Gaver, Raby e molti altri ricercatori internazionali, è stata la prima manifestazione a intitolare un’esposizione di design utilizzando il termine per indicare volontariamente le pratiche interrogative e riflessive del design contemporaneo.
- 7 Matt Malpass ha proficuamente distinto tre diversi tipi di approcci nella pratica di progettazione critico-concettuali: *Associative Design* (che si basa su meccanismi di sovversione e sperimentazione sviluppati in origine nell’arte concettuale e poi transitati nel design per criticare l’ortodossia del design modernista e funzionalità); *Speculative Design* (che si concentra sulla scienza e la tecnologia e sulle potenziali applicazioni e implicazioni della tecnologia emergente); *Critical Design* (che si scaglia contro le egemonie e controversie più attuali impegnandosi socialmente e politicamente). Malpass, 2009, 91.

Biografie autori

Emilio Ambasz

Emilio Ambasz è architetto e designer. Dal 1969 al 1976 è stato Curator of Design al Museum of Modern Art, New York, dove ha curato, tra l'altro, la mostra *Italy the new domestic Landscape*. Ha insegnato presso la Princeton University's School of Architecture e alla Hochschule für Gestaltung di Ulm. Precursore dell'architettura green, ha ricevuto per la sua ricerca progettuale e critica numerosi riconoscimenti internazionali. Ha pubblicato numerosi libri, tra cui *Natural Architecture, Artificial Design* (Electa 2001). È autore di molti progetti di prodotto, tra cui la pluripremiata seduta per ufficio Vertebra (con G. Piretti, 1978), che ottiene nel 1981 il Compasso d'Oro.

Barry Bergdoll

Barry Bergdoll è Meyer Schapiro Professor of Art History alla Columbia University. I suoi interessi si concentrano sulla storia dell'architettura moderna con una particolare attenzione a Francia e Germania dal 1750. Come curatore presso il Canadian Centre for Architecture e il Museum of Modern Art, dove è stato Philip Johnson Chief Curator dal 2007 al 2013 ha diretto una serie di mostre con lo scopo di offrire una visione più ampia e inclusive di casi come Mies van der Rohe, il Bauhaus, Henri Labrousse, Le Corbusier, l'architettura Latino Americana del dopo guerra e, più recentemente, Frank Lloyd Wright.

Bibiana Borzi

Bibiana Borzi, PhD, ha concentrato la sua ricerca nell'ambito della storia dell'architettura e del design. Laureata in Storia dell'arte presso La Sapienza, ha conseguito il Master Internazionale in Restauro Architettonico e Cultura del Patrimonio, Università degli Studi Roma Tre. Ha partecipato a convegni e seminari internazionali, pubblicato saggi su riviste scientifiche, ed è autrice di monografie dedicate all'architettura e al design. Insegna Storia dell'architettura presso il Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura dell'Ateneo di Catania.

Chiara Carrera

Chiara Carrera si laurea in Architettura nel 2020 presso l'Università IUAV di Venezia con la tesi "Italy: The New Domestic Landscape. New York 1972 - Venice 2020". Dal 2021 è PhD student presso la Scuola di dottorato Iuav nel curriculum di architettura Villard d'Honnecourt, dove indaga la storia e le potenzialità del medium espositivo. È stata coinvolta al corso di Storia delle mostre e degli allestimenti (IUAV) e al corso Exhibiting exhibitions (Università di Camerino).

Raissa D'Uffizi

Raissa D'Uffizi, PhD in Design, è ricercatrice, graphic designer e docente a contratto del corso History of Visual Communication Design presso l'Università di Roma "La Sapienza". Le sue ricerche si concentrano sulla storia del design e della grafica in ambito italiano. Tra le sue recenti pubblicazioni: *The memory of Italian graphic design history: digital dissemination and immaterial circulation of a visual communication heritage* (2023), *Visualizing the italian way of life: italian design products through the pages of Domus, 1955-1975* (2023) e *'From Italy, with love and splendor'. Il design italiano e le riviste di Progetto americane tra gli anni Cinquanta e Settanta* (2023).

Maria Teresa Feraboli

Architetta e professoressa associata presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano, si occupa dal 2002 dello studio degli archivi di design e architettura del Novecento, approfondendo il tema dell'abitare in relazione al design degli interni e del prodotto. Collabora con il CASVA del Comune di Milano e con la Soprintendenza Archivistica per la Lombardia. Appartiene al comitato scientifico per il Patrimonio del XX Secolo di Icomos Italia e ha fatto parte del comitato scientifico di AAA-Italia (Associazione Archivi di Architettura).

Fulvio Irace

Fulvio Irace è professore emerito di "Storia dell'Architettura e del Design" presso il Politecnico di Milano e visiting professor all'Accademia di Architettura di Mendrisio. Redattore e collaboratore delle principali riviste di architettura italiana. Studioso di storia e storiografia dell'architettura, i suoi studi si sono orientati sulla storia del progetto italiano tra le due guerre e nella prima metà del secolo scorso aprendo percorsi di ricerca, scoperta e messa a sistema di autori come Gio Ponti, Carlo Mollino, Giovanni Muzio, Emilio Ambasz, Franco Albini, Alessandro Mendini, a cui ha dedicato monografie e mostre, tra cui la recente "Gio Ponti. Amate l'architettura" al MAXXI di Roma (2019).

Chiara Lecce

Chiara Lecce, PhD e Rtdb in Architettura degli Interni e Allestimento presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano, è docente di Storia del Design e di Interior e Spatial Design presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano. Dal 2010 svolge ricerca e collabora con i maggiori archivi del progetto italiani e internazionali, è autore di diversi saggi e articoli scientifici e della monografia *The Smart Home. An exploration of how Media Technologies have influenced Interior Design visions from the last century till today* (2020, FrancoAngeli, Milano). Dal 2021 è co-fondatore e editore della casa editrice di architettura, design e arti visive Cràtera. Dal 2022 è membro del Consiglio Direttivo di AIS/Design (Associazione Italiana Storici del Design).

Gabriele Neri

Gabriele Neri è storico dell'architettura e del design, curatore e architetto. Insegna Storia dell'architettura al Politecnico di Torino. È stato *Weinberg Fellow dell'Italian Academy for Advanced Studies* in America, Columbia University, New York (2022); professore a contratto al Politecnico di Milano (2011-2022) e *Maitre d'enseignement et de recherche* presso l'Accademia di architettura di Mendrisio, Svizzera (2019-2022), dove tuttora è docente invitato.

Letizia Pagliai

Insegna Storia economica presso l'Università degli studi di Torino, I suoi temi di ricerca affrontano la storia della commistione tra dinamiche economiche nazionali e internazionali e i processi produttivi, la definizione, la circolazione e la comunicazione delle merci; i ruoli e le burocrazie di personalità che promuovono i processi, con particolare attenzione all'Italia del periodo tra le due guerre. Tra le sue pubblicazioni, *La Firenze di Giovanni Battista Giorgini. Artigianato e moda fra Italia e Stati Uniti*, Firenze: Edifir, 2011; *Per il bene comune. Poteri pubblici ed economia nel pensiero di Giorgio La Pira*, Firenze: Polistampa, 2009; ha curato, con A. Moioli, Jacopo Mazzei. *Il dovere della politica economica*, Roma: Studium, 2019.

Isabella Patti

Storica dell'Arte e del Design, è professoressa associata del Dipartimento di Architettura DIDA della Università degli Studi di Firenze, dove insegna Storia e Critica del Design. Si occupa di design indagandolo nelle sue relazioni con il tessuto storico, culturale e artistico: da questa dimensione, le tematiche più recentemente trattate sono collegate al Game Design, sviluppato attraverso le metodologie di retorica procedurale e narrativa ludica (*Serious Game Design. Teoria e pratiche sull'esperienza ludica applicata*, FrancoAngeli, 2018); al contributo di G. Klaus Koenig alla storia del design (*Teoria e pratica del dissenso* in G.K. Koenig, 2020, Op-Cit., *Design per la comunità. Il Contributo di G.K. Koenig*, 2020, AIS/Design. Storia e ricerche); alla valorizzazione del design come bene culturale (*Tutela e valorizzazione del design: analisi per una classificazione più legittima*, SID, 2022).

Marco Sironi

Designer formato all'Isa di Monza e laureato in lettere a Pavia, fondatore con Roberta Sironi di élitradesign, piccolo studio che si è occupato di segni, di marchi, di libri, di oggetti leggeri. È ricercatore al Dadu - Dipartimento di Architettura Design e Urbanistica di Alghero (Università di Sassari), dove da anni insegna Comunicazione visiva e Design del prodotto. Tra i suoi scritti, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Gianni Celati e Luigi Ghirri*, Reggio Emilia 2004 e *Sul luogo del design. Intorno al lavoro dei fratelli Castiglioni*, Milano 2014. Scrive per doppiozero.it.

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

Rivista online, a libero
accesso e peer-reviewed
dell'Associazione Italiana
degli Storici del Design
(AIS/Design)

VOL. 10 / N. 18
OTTOBRE 2023

**"ITALY: THE NEW DOMESTIC
LANDSCAPE".**

I PRIMI CINQUANT'ANNI

a cura di Fulvio Irace

ISSN
2281-7603
