

Vite parallele. Pierluigi Spadolini e la scuola fiorentina di design e tecnologia

Eleonora Trivellin

Parole Chiave

[Florence design school](#), [Frateili](#), [Italian didactic design system](#), [production](#), [produzione](#), [scuola di design a Firenze](#), [Sistema italiano della formazione di design](#), [Spadolini](#)

Ripercorrere l'esperienza che si sviluppò a Firenze nella seconda metà del XX secolo e che vide tra i suoi protagonisti Pierluigi Spadolini, Giovanni Klaus Koenig, Pier Angelo Cetica e che presto si allargò ad un gruppo di vivaci allievi, permette di evidenziare quanti elementi comuni ci fossero all'interno delle diverse scuole italiane di design e quali, ancora oggi, possano essere ritenuti elementi di riflessione.

In particolare vogliamo mettere l'attenzione sui temi che possono essere ritenuti, con le dovute differenze, comuni e caratteristici di Frateili e Spadolini e cioè l'insegnamento del design in rapporto con le altre discipline e, in particolare con la storia, rapporto tra progetto, produzione, didattica, il valore del componente e il senso del circuito-sistema: come a sovrapporre due tracce su fogli in trasparenze per coglierne analogie e differenze.

1. Ricerca/Produzione/Didattica

Concepire la disciplina del design come progetto in costante mutamento, è stato uno degli elementi che ha caratterizzato fin dalle origini la nostra area. Tale impostazione è stata possibile sia per la natura trasversale della materia, sia per la capacità delle persone che l'hanno cominciata a strutturare, mettendone in evidenza i caratteri innovativi.

Analizzando i documenti relativi alla nascita e allo sviluppo della scuola di design e tecnologia fondata a Firenze da Pierluigi Spadolini, è possibile affermare che l'istituzione della cattedra di *Progettazione artistica per le industrie* non sia stata concepita come lo sviluppo di insegnamenti che in parte erano ritenuti affini quali *Decorazione* o *Arredamento*, ma come un'entità culturalmente autonoma.

Tale insegnamento introdusse modalità del tutto nuove per l'epoca tra il mondo della ricerca, della didattica e della produzione: quando ancora la discussione verteva su quali fossero gli elementi fondanti della disciplina, quale dovesse essere il rapporto tra forma e funzione, tra arte e tecnologia, tra arte e industria, si costruirono i primi rapporti di collaborazione tra università e aziende, andando a incidere su quello che sarebbe diventato un elemento di identità della disciplina.

Oggi questi rapporti sono divenuti consueti in ambito accademico e non solo nell'area del design, a dimostrare la validità di quelle prime intuizioni e cioè che il design non può essere un esercizio di stile e che la ricerca deve potersi applicare al mondo reale. A tal proposito si ricorda che fu l'azienda *Magneti Marelli* a finanziare l'attivazione del primo corso di design dell'Università di Firenze.

Le esperienze che sviluppavano il rapporto ricerca-produzione erano poi prontamente disseminate attraverso l'attività didattica, dando vita a un ciclo virtuoso.

Ciò che era ricercato e sperimentato con le aziende veniva comunicato contemporaneamente in ambito didattico e le visioni, talvolta troppo futuristiche per il mondo della produzione, erano sviluppate all'interno dell'università rendendo la progettazione accademica aderente alle esigenze del proprio tempo e proiettandola verso il futuro.

Emerge, poi, in modo piuttosto chiaro che la volontà e la necessità della disciplina di rapportarsi ad altri ambiti si esprime, in particolare, nei confronti della storia, della tecnologia, della produzione e della sociologia. Accanto ai rapporti costanti con queste discipline, la scuola di design fiorentino ha sempre dimostrato disponibilità ad accogliere contributi anche da ambiti culturalmente più lontani. A rendere concreta questa impostazione furono in particolare Giovanni Klaus Koenig ed Egidio Mucci, anche se è giusto ricordare che alla vivace stagione fiorentina presero parte anche Gillo Dorfles e Umberto Eco che, dal 1966 al 1969, tenne l'insegnamento di Decorazione scrivendo, sempre in quegli anni, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*^[1] (Eco, 1967, p. 212).

Attenzione particolare sembra essere data, soprattutto all'interno dei testi didattici, al valore formativo della storia. La storia è intesa come strumento operativo, come "ingrediente" fondante la conoscenza del progettista e mai fine a se stessa. Infatti, nelle prime dispense del corso di *Progettazione artistica per l'industria* la prima delle tre parti nelle quali è diviso il volume, è dedicata proprio alla Storia del Disegno Industriale. Lettura storica ma non cronologica (se si escludono gli ultimi due paragrafi che trattano il dopoguerra) nella quale si evidenzia il valore estetico, costruttivo e semantico del modulo, il rapporto tra progetto e costruzione artigianale per poi passare a trattare del Bauhaus e del design americano. I contributi di questo ambito sono sempre riferibili a Giovanni Klaus Koenig, al quale è difficile trovare una collocazione disciplinare: teorico dell'architettura e del design, semiologo, massmediologo, storico. A lui comunque si devono sia alcuni contributi di carattere storico-critico ma soprattutto diverse testimonianze e riletture delle vicende della scuola fiorentina^[2].

L'affermazione del design in campo accademico coincide con una fertile stagione che interessa tutta la facoltà fiorentina e che arriva a incidere anche sulla cultura artistica dell'intera città.

Vero è anche che Spadolini negli anni della contestazione del '68 cerca di instaurare, come molti altri docenti, un rapporto di dialogo con il movimento studentesco tanto da arrivare, con i dovuti distinguo, a dividerne alcuni temi. Ricorda Pier Angelo Cetica (1985):

la battaglia degli studenti contro i modelli precostituiti, contro gli sprechi, contro il dilagante consumismo, contro l'incapacità di un dialogo costruttivo con il mondo della produzione lo vede alleato non sulla base di un comportamento di comodo, ma su quella, diversamente sofferta e consapevole della necessità di un chiarimento culturale, l'unica strada sulla quale fondare un rinnovamento durevole ed evolutivo (p. 26).

La critica al sistema consumistico che Spadolini imposta con i toni di un discorso morale, è sviluppata, invece, dai giovani progettisti contestatori fiorentini, organizzati con il nome di *Global Tools* ma più spesso ricordati come Gruppi di Architettura Radicale, con toni assai diversi. Se da un lato la scuola di design vedeva nel rapporto progetto-produzione un elemento fertile e vitale, dall'altro, i *Global Tools* vedevano il progetto come il terreno dell'innovazione utopica. E tale confronto si consumò in parte sulla *Casabella* di Mendini nella quale a una lettura senza preconcetti appaiono, comunque, non pochi elementi di indagine comune in particolare sul tema della comunicazione e dei trasporti^[3].

In questo periodo nasce il testo *Design e società* e l'attenzione verso il *Design for community* proprio nell'ottica dello sviluppo di una funzione sociale del design nel superamento della logica consumistica: ci si concentra quindi verso quei prodotti non in vendita e cioè gli oggetti di uso pubblico.

Il design acquista così il ruolo di una palestra di rigore e di metodo. Esso ha rappresentato la prima occasione di mettersi al servizio della società facendo in modo che il designer acquisisse il ruolo di mediatore tra le esigenze della produzione e quelle dei fruitori; un tramite, un educatore che, come tutti i didatti, può plasmare almeno in parte i desiderata (se non i bisogni) dei compratori, forse, andando oltre i suoi specifici compiti. Scrive, infatti, Spadolini (1960): "l'I.D. ha questo nobile compito e forse utopico assunto: di essere un'arte psicologica, che vuol cioè contribuire all'educazione non solo del gusto del pubblico, ma addirittura della sua psicologia, del suo vivere collettivo".

Questo percorso partito dall'oggetto d'uso e sviluppato nell'oggetto di uso pubblico si concluderà poi nella progettazione architettonica intesa come disciplina sociale, nella quale, non solo Spadolini ma tutta la sua scuola, trasferiranno i principi messi a punto nelle fasi precedenti. Se è vero, infatti, che

l'architetto fiorentino, anche contemporaneamente, sviluppa ricerche e progetti a ogni scala, non si può negare un progressivo cambiamento di interesse nei confronti dell'architettura^[4].

L'importanza del ruolo del design a Firenze fu rafforzata dalla fondazione del Corso Superiore di Disegno Industriale, nella primavera del 1962, due anni dopo l'omologo corso veneziano.

Le due esperienze didattiche fiorentine furono per molti versi sviluppate in parallelo (anche per la presenza di docenti comuni ai due corsi di studio: Benevolo, Cetica, Dorfles, Franchetti-Pardo, Koenig, Ricci, Saccardi, Spadolini), contraddistinte, forse, solo per una diversa natura degli studenti: più speculativi gli allievi architetti, più pragmatici gli allievi designer. Proprio in merito a questo Giovanni Klaus Koenig (1971) scrive:

Quando io enunciavo ad una lezione una legge linguistica (se la quantità di informazioni contenuta in un oggetto cresce oltre un certo limite, diminuisce rapidamente la sua capacità di comunicazione) gli allievi del Corso superiore di disegno industriale non mi chiedevano, come i compagni di architettura, di approfondirla teoricamente o di dedurne corollari socio-politici, bensì si mettevano a verificarla praticamente, facendo esempi su esempi. Solo quando erano certi che l'ipotesi era una verità di fatto, allora e solo allora, si stampava nella loro mente e non la dimenticavano più (p. 19). (FIG.1)

2. Industria e artigianato

Tornando adesso a trattare del rapporto tra progetto e produzione, è bene specificare che con questo ultimo termine si intendeva sia la grande azienda che la piccola e media impresa a carattere artigianale che rappresentava, e rappresenta ancora oggi, buona parte della produzione in territorio italiano e toscano in particolare.

Da qui l'approfondimento teorico nei confronti dell'artigianato concepito per certi versi come "palestra" della produzione industriale; il primo terreno cioè (anche se non il più facile) dove applicare e verificare le proprie ricerche soprattutto in relazione al modulo e al componente, con l'auspicio di vedere trasformare l'artigianato in industria avendo come fine l'innalzamento della qualità dei prodotti. L'ambito in cui questo avvenne fu quello dell'arredo dove la distinzione tra prodotto artigianale e industriale era più difficile da comprendere.

Spadolini non ritiene corretta la schematica distinzione tra mobile industriale componibile e pezzo unico artigianale e, il superamento di questa dicotomia, si fonda sull'approfondimento del significato del mobile antico che viene assimilato al pezzo unico di design^[5]:

si può dire che fino ai primi del '700 il mobile era considerato un pezzo singolo. Non esistevano legami di forma tra poltrone e armadi, fra letti e cassettoni, fra stipi e inginocchiatoi; [...] ognuno aveva una sua bellezza e una sua natura tale da poter convivere con altri mobili oppure restare isolato (Spadolini, 1957)

come, appunto, il mobile singolo contemporaneo.

Proprio in merito al tema della produzione possono essere citati due fascicoli che trattano, il primo il rapporto tra gli architetti progettisti e gli industriali (Spadolini 1957) e, il secondo gli aspetti di collaborazione tra architetti e artigiani (Spadolini 1960). I due brevi scritti non rappresentano due visioni alternative ma complementari.

In entrambi i casi si esprime la necessità di educare chi produce ad una sincerità costruttiva che palesi chiaramente le qualità del processo e del prodotto e, conseguentemente introduca nuovi parametri di valutazione anche per il pubblico. In altre parole all'arredo industriale si chiedeva di funzionare bene, costare poco, ed essere bello, e che si sviluppasse, pur seguendo i principi della componibilità, fuori dal gusto dello stile internazionale che non era ritenuto in grado di soddisfare le esigenze dei diversi luoghi di consumo del mobile. Un arredo industriale che però esprima un carattere territoriale. Una ricerca che sarà portata avanti da un altro maestro che molto ha dato all'ambiente fiorentino e cioè Giovanni Michelucci. Anche quindi in anni in cui l'espressione dell'identità territoriale spesso era sinonimo di cultura provinciale si cerca di elaborare un linguaggio formale che possa essere condiviso dalle realtà

produttive e che non sia vissuto come un'imposizione: la dimostrazione che la figura del progettista poteva avere il ruolo di mediatore tra l'azienda committente e il fruitore finale dell'arredo.

Spadolini vede però, assai più facile il rapporto tra industria e architetto che non quello artigiano architetto nel quale la necessità di educazione verso le nuove forme espressive e la necessità di formare le nuove generazioni di esecutori, risultano fattori imprescindibili per integrare le competenze di progettazione e realizzazione di qualità.

I temi dell'aggiornamento del personale delle piccole aziende, l'elaborazione di un linguaggio comune tra produzione e alta formazione seppure declinato in modo diverso, sono ancora oggi attuali come dimostrano le esperienze all'interno dei diversi atenei.

L'accento a questi due brevi scritti ha voluto dimostrare che la missione educativa di Spadolini non si esauriva all'interno delle aule universitarie anche se è comunque quello il luogo in cui si esprime nel modo più compiuto.

Ne sono un esempio le dispense dei corsi che erano spesso strutturate anche in modo non del tutto organico ma che, proprio per questo, riescono a restituire in un modo assai efficace quali fossero gli interessi da sviluppare in quel preciso momento. (FIG. 2; FIG. 3)

3. Il componente e il circuito-sistema

L'insistenza con la quale si affronta il rapporto design artigianato fin dalle prime dispense del 1960 (tema che apre, tra l'altro, anche il libro *Design e società* del 1969) dimostra quanto fosse centrale per Spadolini che sembrava cercare una terza via tra il movimento moderno e la cultura formale e produttiva locale^[6].

La soluzione, nella sua concezione, è data dallo studio del componente che sperimenta proprio nel settore del mobile arrivando a ottenere brevetti per i sistemi di arredo^[7]. (FIG. 4)

Se il modulo rappresenta la materialità dell'oggetto, il circuito-sistema sembra aprire la strada alla dematerializzazione dei prodotti di design.

Si tratta di un passaggio fondamentale e di uno degli elementi che ha suscitato maggiori discussioni e che, ancora oggi è in grado di mostrare spunti interessanti.

Il concetto di circuito, fin dalla sua prima esposizione, e cioè nelle dispense del 1967, viene riferito non solo all'ambito del design ma alla progettazione in generale. Per la sua definizione l'architetto fiorentino elabora il concetto partendo da alcune riflessioni che Giulio Carlo Argan espone all'INARCH (Istituto Nazionale di Architettura) il 29 marzo 1966^[8]. Il circuito rappresenta il superamento del rapporto oggetto-uomo verso quello oggetto-collettività.

Più recentemente nel 1991 Spadolini è tornato a riflettere sull'argomento affermando che:

le innovazioni tecnologiche e la complessità dei rapporti interni alla società hanno condizionato la globalità del pensiero. [...] E si osserva allora come la libertà che offriva il grande circuito dell'innovazione tecnologica avesse una sua contropartita rappresentata dalla complicazione e dalla complessità del sistema che imponeva continue relazioni e quindi dipendenze che ne derivano a rappresentare l'aspetto saliente. Circuito e dipendenze come rapporto biunivoco imposto dalla civiltà della macchina (Spadolini, 1991).

Che cos'è il circuito se non l'antesignano delle nostre reti?

Secondo Pier Angelo Cetica (1985) il concetto di circuito era la declinazione spadoliniana dell'idea di sistema che dai paesi anglosassoni si stava diffondendo e divenne uno dei punti chiave di tutta la sua attività perché esso riusciva a esprimere la sua attitudine a schematizzare e semplificare i problemi, a evidenziare la struttura delle cose, dividere in parti per controllare le complessità.

Questa attitudine è presente alla base di tutta la scuola, sia a livello metodologico sia organizzativo.

La vivace stagione della facoltà fiorentina vide incanalare le proprie energie in temi e argomenti più strutturati. All'interno della scuola l'interesse si spostò decisamente dal design alla componentistica per l'industrializzazione edilizia e solo Segoni e Koenig continuarono a sviluppare questa materia. Questo passaggio avvenne su tutto il territorio nazionale e non può apparire scollegato dal fatto che si aprirono nuove possibilità, da un punto di vista legislativo, dell'utilizzo dell'architettura industrializzata per la realizzazione di edifici pubblici⁹¹.

Davanti a questa occasione si costituirono gruppi di lavoro ampi e compositi nei quali ogni persona comincia a delineare una propria competenza e un ruolo preciso all'interno del gruppo.

I passaggi organizzativi all'interno della struttura universitaria vedono il gruppo spadoliniano costituirsi prima in unità funzionale e, successivamente, con l'istituzione del dipartimento, sembrano sottolineare il carattere di "scuola nella scuola" che piano piano il gruppo dei tecnologi aveva assunto. Il testo che si pone a cavallo di questo passaggio è *Design e Tecnologia* (1977) che sancisce già dal titolo il momento illustrato.

4. Conclusioni

Solo più recentemente il dubbio sulla validità dell'industrializzazione e della serializzazione in grado di esaltare i caratteri comuni tra uomini cose e ambienti è stato avanzato con sempre maggiore chiarezza.

È forse per questo che analizzando l'esperienza di Spadolini e della sua scuola ci appaiono di maggiore interesse quelle prime fasi nelle quali il rapporto con la produzione dei territori, con una dimensione artigianale fuori da una concezione vernacolare, il valore del pezzo unico, la dematerializzazione degli oggetti e il concetto di circuito, sono percepiti più affini alla sensibilità di oggi.

Temi che non sono considerati tra i più caratterizzanti l'operato della scuola di tecnologia e design di Firenze ma che forse è opportuno considerare.

Riferimenti Bibliografici

Azienda Autonoma di Turismo di Firenze,(1965). *La casa abitata*. Firenze: s. e. Koenig, G. K., (1971). *Dall'estetica alla critica operativa*, in *Il corso superiore di Disegno Industriale di Firenze dal 1962 a oggi*. Urbino: Istituto Statale d'Arte di Porta Romana.

Cetica P. A., Gurrieri F., Koenig, G. K., (1985) *Pierluigi Spadolini. Architettura e sistema*, Bari: Dedalo.

Eco, U., (1967). *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*. Milano: Bompiani.

Spadolini, P. L., (1957). *Considerazioni sulla funzione e sui rapporti fra l'architetto progettista e gli industriali*, XI Triennale di Milano relazione al Congresso Nazionale Industriali Mobiliari 8-9 ottobre (materiale ciclostilato: Archivio Spadolini Dipartimento DIDA).

Spadolini, P. L., (1960). *Dispense del corso di Progettazione artistica per industrie*, Firenze: Editrice Universitaria.

Spadolini, P. L., (1960). *Aspetti della collaborazione tra architetti e artigiani*, Relazione generale al Convegno sulla collaborazione fra il mondo dell'architettura e il mondo artigiano, Milano 25 Aprile (materiale ciclostilato: Archivio Spadolini Dipartimento DIDA).

Spadolini, P. L., (1969). *Design e società*. Firenze: Le Monnier.

Note (↵ returns to text)

1. Il libro è dedicato a *Leonardo Ricci e alla sua Città Ideale*. Questo testo andrà a costituire il corpus fondamentale de *La struttura assente*.[↵](#)
2. Si ricorda che nel contesto fiorentino anche Giulio Carlo Argan ebbe un'importanza non trascurabile soprattutto nella fase di fondazione dell'ISIA.[↵](#)
3. A titolo esemplificativo si citano alcuni articoli: Archizoom: veicolo componibile a passo variabile "Casabella" n. 374; F. Raggi, Templi e roulottes "Casabella" n. 394; Archizoom, Dressing design. Note preliminari per un disegno dei sistemi di abbigliamento n. 373.[↵](#)
4. Non è un caso, infatti, che nel 1969 vince il concorso per la cattedra fiorentina di Progettazione artistica per le industrie ma dieci anni dopo ottiene per trasferimento a quella di Composizione.[↵](#)
5. Questo tema si collega direttamente al forte interesse che la società fiorentina riconosce nella *Mostra dell'Antiquariato* e quindi per il mobile antiquario che poi generò la mostra de *L'antiquariato nella casa moderna* e, due anni dopo, con uno spirito senza dubbio più innovativo, l'unica edizione de *La casa abitata*.[↵](#)
6. Proprio in questa logica la terza e ultima parte del testo riporta gli interventi al congresso internazionale di Industrial design svoltosi alla X Triennale del 1954.[↵](#)
7. Al punto 1 delle rivendicazioni del prodotto industriale si legge: "elementi di forme e misure varie, costruiti in serie, muniti di particolari di montaggio e di mezzi di unione per la composizione di mobili di diverse dimensioni e costruzioni caratterizzati dal fatto che due elementi che debbano essere reciprocamente uniti, sono muniti nelle zone in cui debbono venire a contatto, di forme complementare, l'una sporgente l'altra rientrante in una data direzione che è quella del montaggio e di pezzi di unione che premono i due elementi l'uno contro l'altro in detta direzione"(Brevetto per invenzione industriale principale" n. 581170, 21 agosto 1958).[↵](#)
8. "[...]che cosa va a sostituire l'oggetto, che cosa prende il posto dell'oggetto? Credo che si possa rispondere: il circuito. Cioè Invece di tanti pezzi, noi abbiamo dei tubi e dei rubinetti; invece di tanti doppiieri, candelieri, lampade e lampadari, noi abbiamo una presa, un punto luce o più punti luce; invece di un caminetto, magari scolpito dal Laurana, abbiamo una chiavetta, girando la quale la casa si riscalda. In questo modo si costituisce il circuito" (Spadolini, 1969, pp. 91-92).[↵](#)
9. Fino a quel momento non esistevano brevetti di edilizia industrializzata e si utilizzavano in particolare quelli russi e francesi.[↵](#)