

ID: 1108

PALINSESTI

GIOVANNI KLAUS KOENIG E L'APPROCCIO SEMIOTICO AL DESIGN

Isabella Patti

PAROLE CHIAVE

codici del design, design codes, language, linguaggio, paradigm, paradigma, semantica, semantics, semiotica, semiotics

Conservatore e anticonformista, capace di contrappuntare una lucida severità morale a un'invettiva canzonatoria, Giovanni Klaus Koenig, critico e storico fiorentino d'adozione, ha raccontato la storia del design non solo dalla nuova angolatura della semiotica ma anche attraverso una esemplare macro aneddotica popolare. Il suo testo di teoria *Il design è un pipistrello: 1/2 topo e 1/2 uccello*, pubblicato postumo con un'introduzione di Giuseppe Lotti ed Egidio Mucci nel 1995, raccoglie parte dei suoi saggi migliori: la lettura rispecchia l'animo di Koenig in tutta la sua versatilità. Come ricordava Tomás Maldonado pochi anni fa, "la fortissima invettiva verbale e polemica di Koenig era una semplificazione di tipo popolare del suo pensiero, d'impatto straordinariamente facile" (Brizzi, Di Cintio, Segoni, & Terpolilli, 1997) ^[1] e questo emerge con forza dal libro: la facilità nell'espone fatti complessi in modo semplice e vivace, la necessità di smarcare la cultura del design dalla protocollata eredità idealistica crociana attraverso un linguaggio diretto, frutto della sua passione nel restituire alla storia concretezza, realtà e materialità. Koenig resta un riferimento importante per il confronto tra il design e le sue valenze linguistiche e comunicative, e nell'applicazione di un metodo d'analisi degli oggetti che adotta il punto di vista della strutturazione nel tempo dei loro significati.

1. Architettura e design come linguaggio

Giovanni Klaus Koenig è stato una delle figure più brillanti del panorama culturale internazionale del secolo scorso: dotato di una rara vivacità intellettuale, capace di trattare da diverse angolazioni, e in modo sempre profondo, argomenti di diversa matrice, Koenig è stato architetto, storico, critico, professore di storia dell'architettura e del disegno industriale. Il suo eclettismo non era solo il frutto della sua innata curiosità, ma anche il riflesso

diretto della complessa e ingarbugliata situazione della realtà italiana alla fine degli anni Sessanta, capace di essere conservatrice e trasgressiva insieme. Un po' allo stesso modo, Koenig dissimulava la sua eccezionale preparazione dietro paramenti linguistici alle volte al limite del folkloristico: era in grado, per esempio, di parlare dell'avvicinarsi della storia come "un *continuum* che viene, per così dire, annodato dalla moda come le salsicce; una per una, ma legate tra loro" (Koenig, 1995, p. 22); sapeva, cioè, sfumare con humour argomenti seri portandoli su un registro immediato, efficace ma significativo e in grado di dialogare con la poliedrica realtà italiana. Fortemente motivato nel voler "captare e utilizzare questa realtà per proporvi nuovi motivi di critica e di autocritica" (Bruno Zevi in Brizzi, Di Cintio, Segoni, & Terpolilli, 1997), Koenig ha avuto il merito di introdurre nella cultura progettuale italiana consapevolezza di cui essa era priva. L'interrogativo principale che si pone come storico riguarda la responsabilità sociale dell'attività progettuale e il dramma (in quel momento per lui molto evidente) che la ripetizione "astoricizzata" delle tecniche e dei mezzi espressivi dell'appena passata architettura razionalista – ormai diventata *stile* – stava generando (Koenig, 1967, p. 29). Egli, quindi, anima un dibattito culturale centrato nel principio per cui "ogni scelta, ogni decisione, ogni azione del progettista diventi oltre che un fatto operativo (cioè la progettazione del prodotto) anche un fatto culturale, cioè il modo di porsi di fronte al prodotto e di fronte alla stessa cultura architettonica e del design contemporaneo" (Spadolini in Brizzi, Di Cintio, Segoni, & Terpolilli, 1997).

Partendo da quel caustico *invecchiamento*)^[2] che Koenig riconosceva nell'architettura moderna, il cui male era diventato "la tendenza a dare per scontata ogni esperienza che invece non lo è affatto, e cioè a dare per buoni certi risultati [quelli dell'architettura razionale, n.d.A.]" (1967, p. 15), l'obiettivo centrale del suo lavoro diventa arginare il ristagno e la ripetizione del risultato razionalista, colpevole di aver "livellato e neutralizzato ogni potere designativo e qualificativo dello spazio nell'immagine architettonica" (1967, p. 17). Per frenare tali derive, Koenig ritiene fondamentale che l'attività progettuale ritrovi autenticità nel rapporto con la *humanitas*, cioè recuperi il distacco da quella società per cui il progetto stesso è pensato, e quindi riconduca l'architettura e il design contemporaneo al loro legittimo ruolo di correttivo della distanza tra organizzazione della vita e vita stessa (quando esiste un divario) o di rafforzativo per una vicinanza sempre più coerente (quando il divario non c'è).

La matrice umanistica con cui Koenig guarda all'evoluzione sociale in relazione alla tecnologia e al progetto vede quindi nel progresso un efficace strumento di cultura a patto, però, che questo sia "continuamente riesaminato affinché possa adattarsi alle esigenze di chi abita gli spazi privati o pubblici, e dei consumatori" (Lotti & Mucci, 1995, p. 7). Il mezzo per attuare e governare questa continua riesamina – e non cadere, perciò, nella

ripetibilità all'infinito di schemi formali destinati a perdere velocemente il loro effetto perché lontani dai bisogni di quella società a cui sono proposti – è per Koenig il linguaggio.

Formazione e informazione diventano i termini fondamentali del suo metodo di studio pensato per la diffusione di una nuova consapevolezza progettuale sia a livello educativo per *formare* – studenti, architetti e designer del futuro, su un terreno meno empirico e più rigoroso di una cultura storicizzata e concettuale del progetto – e per *informare*, storicizzando, attraverso l'utilizzo del linguaggio architettonico inteso come strumento scientifico di comunicazione, come “un qualcosa che ci permette di comunicare con gli altri” (Koenig, 1970, p. 15).

È questo il sistema su cui Koenig basa il proprio metodo storico: affrontare il tema della linguistica del design attraverso una possibile iconografia di famiglie di segni, alla ricerca di codici ricorrenti, cioè un “sistema convenzionale di regole” adatto a ricostruirne il linguaggio e il significato. Su queste basi, e anche grazie al confronto diretto con personalità del calibro di Gillo Dorfles, Giulio Carlo Argan, Umberto Eco e Zevi, Koenig ha dato inizio a un percorso teorico nuovo, la lettura dell'architettura e del disegno industriale come fatto comunicativo, diventando tra i primi studiosi italiani ad aver applicato sistematicamente l'analisi semiotica alla pratica del progetto (De Fusco, 2005, p. 157). Scrive Koenig a riguardo:

Ricordando che l'architettura è, nella sua caratteristica di arte (comunicabile), un *linguaggio*, si imposta subito il problema della sua comunicazione, ed è evidente che come non possono esistere due personalità artistiche eguali, così pure non possono esistere due personalità comunicanti totalmente differenti, perché in questo secondo caso non vi sarebbe alcuna possibilità di comprensione, cioè di comunicazione. L'architettura contiene dunque in sé una *struttura linguistica* che ne garantisce la comunicabilità (1967, p. 73).

L'oggetto d'indagine che Koenig predilige, quindi, sono le questioni linguistico-semantiche legate alla funzione degli spazi e all'uso degli oggetti: fonti, queste, intese come indispensabili alla ricostruzione e alla valutazione dell'ambiente progettato e da progettare. Il metodo che egli propone, infatti, oltrepassa la consueta lettura della sola funzione pratica di un qualsiasi spazio o di un artefatto e accoglie come fondanti del suo significato, invece, anche le valenze simboliche, sociologiche ed estetiche. Scrive:

Storia, quindi, ma non della funzionalità di un edificio: *storia degli spazi architettonici*.

Spazi intesi come *schemi* derivati dalla necessità della soddisfazione dei bisogni umani, schemi come *sostanza conoscitiva dell'immagine architettonica*, nei quali possiamo trovare [una] *sostanza dell'espressione*

(1967, p. 70).

E dato che l'arredamento e l'architettura degli interni sono "la parte più importante, più appariscente e più diffusa anche" degli elementi che caratterizzano lo spazio architettonico (Koenig, 1970, p. 166) oltre che "l'indispensabile tramite tra noi e la scatola muraria, come elementi di qualificazione estetica e funzionale", il disegno industriale – che questi elementi progetta e produce – deve sensibilizzarsi nella direzione di una consapevolezza che riconosce negli artefatti il frutto di codici e lessici rigorosi (ma variabili nel tempo e nelle zone geografiche della terra), in grado di effettuare una comunicazione non verbale (Lotti & Mucci, 1995, p. 16). Esempio a riguardo ciò che Koenig afferma in uno dei suoi primi saggi pubblicati:

Il significato di una parola è dato studiando la storia dell'uso di questa parola. Una parola significa ciò che il suo uso storicamente l'ha fatta diventare: tutto questo deve essere riportato, con tutte le sue giustificazioni filosofiche, anche nel campo dell'industrial design. La storia di un oggetto diventa fondamentale per determinare il significato di quell'oggetto e, quindi, per capire cosa esso significhi veramente, non ci rimane che studiarne l'uso (1970, p. 63).

Con queste intenzioni, egli studia apertamente l'architettura e gli oggetti d'uso nei propri elementi tecnici, strutturali e formali, analizzandoli in rapporto al loro contesto e come elementi di un linguaggio, convinto, tra l'altro, che non potesse esistere una storia generale degli oggetti (che sarebbe coincisa, tra l'altro, alla storia generale dell'uomo) ma una storia dei singoli oggetti o delle loro sequenze formali: "è la storia dell'uso di un segno che ne stabilisce il significato, e altrettanto avviene nella storia dell'uso degli oggetti" (Koenig, 1995, p. 65). Per questo, applicando i fondamenti di una teoria di tipo strutturalista, prende in esame l'architettura e gli oggetti d'uso come schemi progettuali: un insieme organico e scomponibile di elementi e codici di prima articolazione con significato elementare, il cui valore estetico e comunicativo è determinato dall'insieme dei rapporti fra ogni singolo elemento e tutti gli altri, i *denotata*, e la cui lettura significativa è invece affidata alla dottrina dei segni e del linguaggio, cioè alla semiotica (Koenig, 1970, pp. 166-170).

A proposito dei *denotata* (definizione che trae dallo studio del filosofo statunitense Charles W. Morris), Koenig chiarisce:

noi diciamo che il segno grafico non solo denota qualcosa, come avviene con i segni del linguaggio della parola, ma connota qualcosa, cioè lo rappresenta. Ciò equivale, seguendo il Morris, a dire che l'immagine è un *segno* iconico, cioè che contiene in sé alcune proprietà del *denotatum*

(1964, p. 103).

Per *denotatum* di un segno, quindi, interpretando la scienza morrissiana, Koenig intende qualsiasi cosa “permetta il compimento delle sequenze di risposte cui un interprete è disposto in conseguenza di un segno” e cioè, posta la cosiddetta “disposizione e rispondere” di origine kantiana, i *denotata* diventano le caratterizzazioni dello *schema* di una parola che l’essere umano è in grado di riconoscere.

Questo schema non rimanda alla “cosa fenomenica in sé” ma all’idea, al concetto che l’interprete, cioè l’uomo, si è fatto della cosa. Secondo Kant ogni essere umano dà significato alle cose conoscendole, dapprima, empiricamente e successivamente trasferendone il senso in uno schema mnemonico e razionale. Per esempio, spiega Koenig, dopo la prima esperienza di cosa sia un “cane”, l’interprete somma immagini e immagini – che derivano sempre dalla sua esperienza diretta – per caratterizzare al meglio e più compiutamente l’idea iniziale, costruisce cioè il suo *schema* attorno alla parola “cane”. Ogni segno, ogni parola che a cui sappiamo dare senso, quindi, rimanda a quel *quid* di significati che è un *misto* tra il concetto e l’immagine che si ha di quella cosa, cioè tra l’idea e tutte le varie specificazioni che l’esperienza diretta ha fornito all’interprete per significare la parola “cane” (Koenig, 1970, p. 22). Il *significatum*, invece, inteso come “le condizioni che fanno un *denotatum* di qualsiasi cosa le soddisfi” rimanda ai presupposti, cioè alla specificità del rapporto che via via si instaura tra il segno, l’interprete, l’interpretazione e i *denotata*: i collegamenti che permettono di dare significato a un accadimento specifico in relazione alle condizioni che si instaurano tra i presupposti stessi (Koenig, 1964, pp.

39-41).^[3]

Affrontando direttamente il tema del disegno industriale – passando, cioè, dallo studio della soddisfazione dei bisogni umani attraverso lo spazio a quella attraverso gli oggetti d’uso – Koenig afferma che i *denotata* delle cose, a differenza di quelli architettonici, non sempre significano qualcosa *ab origine*, perché il valore di un oggetto spesso viene codificato dopo la sua realizzazione e cioè durante il suo utilizzo. Il design, quindi, si presentava allo studioso come un ambito preferenziale, in cui il linguaggio era particolarmente sensibile a tutti quei valori psico-percettivi in grado di generare a loro volta segni di valore esemplare, i “postilinguistici”, in grado, cioè, di dar vita ad altri eventi conseguenti, i “segni estrocettivi”, o a pensieri e riflessioni, i “segni propriocettivi” (Koenig, 1964, p. 58).

2. Il design e i codici di accentuazione qualificativa dello spazio

Seguendo la linea della semiotica americana aperta da Peirce e Morris agli inizi del Novecento che aveva impostato in tre diversi livelli di analisi – la *semantica*, la *sintassi* e la *pragmatica* –, una scienza dedicata all’analisi del

linguaggio e del suo significato attraverso la comunicazione segnica, Koenig approva l'idea che nel *segno* si dovesse differenziare il "segnale" e il "simbolo", in modo da intendere col primo un "segno iconico", o *icona*, quando questo presentava delle caratteristiche e delle analogie con il *denotatum*, ossia con ciò che il segno indicava.).^[4] Persuaso che ogni segno rimandasse a qualcosa che ne significava un'altra, e considerata, questa, la condizione indispensabile per poter definire il linguaggio di un oggetto, Koenig insiste sulla necessità di identificare il significato con la sua funzione riconoscendo "nel segno che lo distingue, la presenza di un significante il cui significato è la funzione che lo rende possibile" (Eco, 1968, p. 200). Per decrittare questa articolata affermazione è necessario l'apporto della terminologia che anche Eco stava introducendo in quegli stessi anni nel campo della teoria dell'architettura per articolare un primo linguaggio architettonico in grado di distinguere i significanti delle unità architettoniche, linguaggio che Koenig transitò – condividendolo e in parte ampliandolo – nell'analisi degli oggetti d'uso. Eco, illustrando la classificazione degli elementi architettonici già proposta prima del suo lavoro da Italo Gamberini^[5], affermava l'esistenza dei cosiddetti *choremi*, cioè le unità architettoniche significative di prima articolazione (unità spaziali con significato elementare), e degli *archemi*, cioè i segni definitivi nel loro valore posizionale, privi di significato autonomo, ma concorrenti a determinarne uno.^[6] Spiega a riguardo Koenig:

la colonna isolata può avere un significato, d'ordine simbolico; ma non vedo cosa possa denotare una colonna se non una funzione statica (sintattica e non semantica, quindi): sorreggere qualcosa. E infatti una colonna isolata dà sempre l'impressione del rudere e del non finito. Come già osservava Leon Battista Alberti, una colonna "occupa un luogo", non crea nessuno spazio (1970, p. 162).

In questo caso la colonna intesa come *archema* è inserita nella classe degli *elementi autonomi di sostegno* e serve a dimostrare che solo all'interno del *chorema* essa acquista una funzione precisa poiché suddivide lo spazio in unità minori, e che solo in unione ad altri *archemi* essa "stacca" una quantità di spazio (cioè lo qualifica con un significato particolare), realizzando un *chorema*, appunto (Koenig, 1970, p. 163).

Gamberini aveva suddiviso il linguaggio architettonico in sette classi di segni elementari, a loro volta suddivise in primarie e secondarie: le primarie comprendevano i segni che non dipendono che da loro stessi e sono 1. *di determinazione planimetrica*, 2. *di contenimento laterale* e 3. *di copertura*; le secondarie, invece, che esistono in quanto esistono i corrispettivi segni appartenenti alle tre classi primarie, sono 4. *di collegamento*, 5. *di comunicazione*, 6. *autonomi di sostegno*. La settima, di difficile definizione

perché molto generica se paragonata alla precisione delle sei categorie precedenti, è quella dei segni di *accentuazione qualificativa* dello spazio archico.

Proprio Koenig, per superare l'impasse di una definizione che si presentava insidiosa, sostiene che la settima classe di segni doveva essere composta di tutti gli archemi che non potevano far parte delle sei classi precedenti. Nella settima classe di segni di *accentuazione qualificativa* dello spazio vengono perciò a convergere gli oggetti d'uso che, in realtà, ne diventano la parte più importante e vasta: Koenig vi riconosce la capacità di *denotare* e *connotare* lo spazio archico perché in essi – anche se in maniera differente a seconda della natura di oggetti d'arredo urbano, arredo privato o per il trasporto – “sono ugualmente presenti gli *archemi*, cioè fonte di informazioni significanti se posti in un *chorema* particolare” (1970, p. 166) e sono quindi parte integrante del processo comunicativo architettonico archico.

Che oggetti come il tavolo, il letto e le sedie fossero in grado di contribuire a qualificare lo spazio era, per Koenig, fin troppo evidente ma era altrettanto ovvio che “senza il famoso (perché tanto pubblicizzato) letto a forma di cuore, con le lenzuola rosa, della povera Jane Mansfield, lo spazio della sua camera da letto, forse, potrebbe confondersi con quello dell'amico La Pira” (Koenig, 1970, p. 166).

Le articolazioni tipiche dei prodotti d'uso per Koenig diventano quindi tre:

1. oggetti che entrano in uno spazio archico, suddivisi a loro volta in quelli che “possiedono uno spazio abitabile”, come letti, tavoli, cucine, vasche da bagno, fornelli, librerie, radio, pubblicità affisse o banchi scolastici, o che non lo possiedono, come le cabine degli ascensori o i letti a baldacchino, oggetti che, in pratica, ricreano uno spazio più discreto all'interno di uno spazio archico più grande. Sono, questi, oggetti che hanno codici estetici, strutturali, economici e soprattutto funzionali talmente propri da essere autonomi anche rispetto allo spazio archico che li ospiterà: si radunano in tipologie di oggetti (banchi di scuola, per esempio) che hanno *choremi* propri e caratteristici (le aule scolastiche), si presentano sempre come archemi che fanno parte integrante del processo comunicativo archico.
2. oggetti d'uso che collocati in uno spazio urbano, anche questi suddivisi in quelli che possiedono un spazio abitabile, come le cabine telefoniche, i servizi pubblici, i chioschi dei giornali, ecc., o che non lo possiedono, come le panchine stradali, i ponti, le cassette postali, i lampioni stradali;
3. mezzi di trasporto, suddivisi tra quelli che hanno un proprio spazio abitabile autonomo, come le automobili, i treni, i tram o gli aerei, e quelli che ne sono privi, come le biciclette, le moto e gli scooter.

Tutti gli oggetti delle tre categorie caratterizzati da un proprio spazio interno danno luogo, per Koenig, a “elementi spaziali di prima articolazione ma hanno tutt'altra natura dei *choremi* classici” perché non possono generare le catene *chorematiche* classiche e tipiche dell'architettura, cioè non possono combinarsi e comporsi con altri *choremi* in quanto “un'automobile resterà sempre tale e non potrà combinarsi con altre a fare una composizione di

spazi automobilistici” (1970, p. 169).

Con il concetto di arredamento come articolazione di *archemi* in *choremi* caratteristici, Koenig afferma che nella vita dell'uomo non sono solo importanti la seggiola, il tavolo o l'armadio – che discendono con continuità dall'architettura ed entrano nell'ambito del design *archico* – ma che l'arredamento può denotare gli aspetti della vita sociale attraverso segni come la parola *città*, in fondo omogenea con *macinacaffè*: entrambe, infatti, sono da considerare “forme utili denotanti un qualcosa e la loro differenza corrisponde alla differenza del loro significato” (Koenig, 1970, p. 58).

Per lo studioso, la struttura linguistica dei segni urbanistici, architettonici e degli oggetti d'uso, in fondo, apparteneva a una stessa categoria linguistica: questi segni per Koenig corrispondevano non solo alle attività umane primarie, come il mangiare e il dormire, ma anche alle relazioni intrecciate attraverso i rapporti sociali, familiari e simbiotici. In relazione a una strada posta tra due case vicine, che si rivela utile a entrambe, per esempio, scrive: “il segno urbanistico non è dato dalla serie di spazi che formano la casa, ma dalla serie di spazi che soddisfano le relazioni che nascono tra casa e casa” (Koenig, 1970, p. 59).

3. Quozienti sintattici e semantici

In questo processo costitutivo di lettura dello spazio, Koenig, dalla iniziale definizione delle articolazioni *archiche* e *choremiche* passa alla loro connotazione di valore in base a due grandi categorie funzionali: le *primarie* (che vengono *denotate*) e quelle *secondarie* (che sono invece *connotate*) e con cui, in pratica, stabilisce che la fruizione degli oggetti d'uso (ma anche dell'architettura) avvenga in due momenti distinti. Il primo è quello dell'uso funzionale (che Dorfles chiama quoziente *semantico*), il secondo è quello della contemplazione dell'oggetto, il quoziente estetico (che Dorfles chiama quoziente *sintattico*) (Koenig, 1970, p. 226) durante il quale:

mettiamo fra parentesi la funzione, sospendiamo cioè il momento funzionale e ricordiamo che l'oggetto è preso come un in-sé nel primo momento, mentre nel secondo diventa la rappresentazione di sé. [...] possiamo introdurre una legge: *ogni tipologia archica o degli oggetti d'uso è caratterizzata da un particolare rapporto tra questi quozienti*. Un esempio elementare è dato da due vasi: quello da fiori e quello da notte. Tutti i vasi da fiori hanno un elevato quoziente sintattico (la contemplazione prevale sull'uso dell'oggetto); per quelli da notte è chiaro che avviene l'inverso. Egualmente avviene tra la villa e la fabbrica, tra il teatro e l'ospedale (Koenig, 1970, p. 226).

Koenig, quindi, affronta il design con una prospettiva storica alla ricerca di *codici* ricorrenti, di un “sistema convenzionale di regole” adatto a ricostruire i significati degli oggetti e a progettare uno spazio capace di mantenerne, e

insieme di farne evolvere, il contenuto. Poiché, scrive, “tutte le convenzioni sociali creano un sistema di spazi e oggetti che le sottolineano, contribuendo a stabilizzarle nel tempo” (Koenig, 1995, p. 15) compito dello storico è far conoscere il passato della cultura progettuale mirando al recupero della storia degli oggetti e delle preesistenze ancora valide e indispensabili per la vita, non perdendo di vista la necessità di effettuare una *diagnosi precoce* dei codici emergenti.

In questo senso, la prospettiva di Koenig è identificabile nella metodologia di analisi che parte dalle radici storico-culturali degli oggetti, per risalire alla loro articolazione qualificativa – e verso i significati di attualità e di progetto – attraverso il riconoscimento dei due codici comunicativi fondamentali: il quoziente *semantico* (il fatto che esso serva bene al suo scopo) e quello *sintattico* (il fatto che ogni oggetto abbia un godimento di carattere estetico che si somma a quello fisico). Il punto di vista semiologico con cui Koenig esamina la cultura del design è, quindi, sostanzialmente riassunto in questa sua affermazione:

Tutti i vari stili dell’arredo altro non sono che l’aspetto formale delle convenzioni sociali. Alle *forme del contenuto*, variabili nel tempo e nello spazio, corrispondono altrettante *forme dell’espressione* che tengono conto del clima, dei materiali locali e del costume di vita dei fruitori, nonché del loro universo ideologico e culturale (1995, p. 21).

Nei saggi scritti dal 1967 in poi, Koenig porta la sua attenzione sull’analisi del design in una prospettiva storica dimostrando la fertilità del suo metodo: descrivendo in che modo le convenzioni sociali siano in grado di creare un sistema di spazi e oggetti specifico affronta la questione complessa della sovrapposizione di queste convenzioni. Analizzando i cambiamenti del sistema degli oggetti necessari a mangiare, per esempio, Koenig afferma come il sistema convenzionale degli anni Sessanta avesse ribaltato il valore tra il quoziente semantico (funzionale) e quello sintattico (estetico) delle suppellettili utili al rito del pranzo, portando il primo a prevalere sul secondo dopo cinque secoli in cui, invece, la funzionalità era stata posposta all’estetica. Questo ribaltamento, però, non si era verificato perché il design era andato nella direzione analoga a quella che aveva preso l’architettura razionale ma perché “il design del sistema-pranzo, dal tavolo ai tovaglioli, è tutto fuorché rivoluzionario. Al limite, esso è l’alibi per mascherare l’avvenuta rivoluzione dei rapporti familiari, non più gerarchizzati” (1995, p. 19). Dalla prima decodifica del rito del pranzo alla fine del Quattrocento – in cui l’atto del mangiare era concentrato nell’imbandire la tavola su cui, indistintamente, gli ospiti prendevano il cibo – alla successiva convenzione borghese del pranzo seduti a tavola con una specifica apparecchiatura non troppo diversa (nei pezzi principali: piatto, forchetta, bicchiere, coltello, tovagliolo) tra poveri e ricchi, Koenig dimostra come il quoziente semantico

degli utensili per mangiare sia pressoché rimasto invariato (perché questi oggetti servono sempre bene al loro scopo) e che, invece, sia stato il quoziente sintattico ad aver ribaltato “il godimento estetico che nell’atto stesso del mangiare si somma a quello fisico” (1995, p. 18) del rito del pranzo. E aggiunge “oggi, i nuovi materiali plastici tendono a sostituire tutti questi materiali [i più tradizionali come metallo, porcellana, cristallo, lino e cotone, n.d.a.] con altrettanti oggetti infrangibili, ma il bicchiere imita il vetro, il piatto la porcellana, il tovagliolo di carta la stoffa colorata; essendo ancora forti le permanenze tattili e visive»” (1995, p. 18) seguendo, piuttosto, l’avvenuta rivoluzione sociale dei rapporti familiari, più snelli, agili, meno gerarchizzati rispetto a quelli tradizionali legati alla figura del *pater familias*. Sono i significati che variano le forme degli oggetti, ed è, quindi, l’analisi delle forme dei significati così affrontata da Koenig con lo studio del rapporto tra quoziente semantico e sintattico a restituirci il valore di un oggetto e lo stato della sua evoluzione.

4. Impulsi ed entropia del design

Koenig, fiorentino d’elezione ma non di origine (era nato a Torino nel 1924), con una laurea in Architettura conseguita a Firenze nel 1950, inizia a frequentare la facoltà come assistente di Gamberini (a sua volta allievo di Giovanni Michelucci alla cattedra di Rilievo dei monumenti) per essere nominato nel 1960 professore incaricato alla cattedra di Plastica ornamentale. Nel 1964, mentre si faceva promotore della rivalutazione dell’espressionismo con la celebre mostra *L’espressionismo: pittura, scultura, architettura* condotta nell’ambito del “Maggio musicale” Fiorentino in Palazzo Strozzi a Firenze, viene nominato professore ordinario di Caratteri distributivi alla facoltà di Architettura di Venezia dove, per i successivi tre anni, ha come assistente l’architetto, poi designer, Aldo Rossi. Nel 1967 torna a Firenze chiamato a insegnare Storia dell’architettura e del design, cattedra che tiene fino al 1989, anno della sua scomparsa.

La Firenze che lo accoglie, a un solo anno trascorso dalla catastrofe dell’alluvione del 4 novembre 1966, è una delle poche città italiane, insieme a Torino, Milano e Napoli, dove l’ultima avanguardia italiana - la temperie di quel colorito gruppo di architetti che Germano Celant chiamerà Radical - si afferma velocemente nella maniera irriverente, esultante, straripante che gruppi come Superstudio, Gruppo UFO e Archizoom Associati sdoganano come il primo “fronte critico sulle certezze della modernità classica” nel mondo del progetto degli oggetti d’uso (Branzi, 2015, p. 173). Questi gruppi di architetti giovani, e meno giovani, dimostrano il rifiuto di qualsiasi idea di unità, di codice linguistico e metodologico riconoscibile e, invece, agiscono al suo interno per bruciare ogni soglia residua della vecchia modernità. Il movimento Radical liberò un’energia creativa eterogenea che cerca nuovi assetti del progetto dentro a una metropoli e a una società diventata

complessa e discontinua, in poche parole, ibrida. Scrive Cristiano Toraldo di Francia (autore della pensilina della stazione ferroviaria di Firenze, oggi abbattuta e membro di *Superstudio*:

Gli oggetti dovevano entrare nelle case addormentate della borghesia fiorentina e italiana come dei cavalli di Troia per stimolare lo stesso *shock* che in noi aveva provocato la visione dell'acqua all'interno dei monumenti fiorentini (2015, p. 97).

In questo clima di esondazione ideologico-culturale, la facoltà di architettura di Firenze diventa un straordinario incunabolo, "una piattaforma per la sperimentazione e per la critica delle ideologie imposte nel periodo postbellico" (Zardini in Brugellis, Pettena & Salvadori, 2017, p. 14) dove gli argini dell'architettura straripano nella filosofia, nella sociologia, nella politica e in quelle che poi si chiameranno scienze della comunicazione. Sono gli anni in cui Koenig si confronta con i magisteri dei "tre Leonardo" (Savioli, Ricci, Benevolo), di Ludovico Quaroni, di Adalberto Libera e di Dorflès e collabora direttamente con Eco, studioso che Koenig stesso, insieme a Ricci, porterà alla cattedra fiorentina di Decorazione lasciata da Dorflès. La collaborazione con Ricci si consolidò anche a livello professionale quando nel 1957, anche con Costantino Messina, progettarono il Centro ecumenico di Agape a Prali (Chelli, 2007, p. 218).^[7]

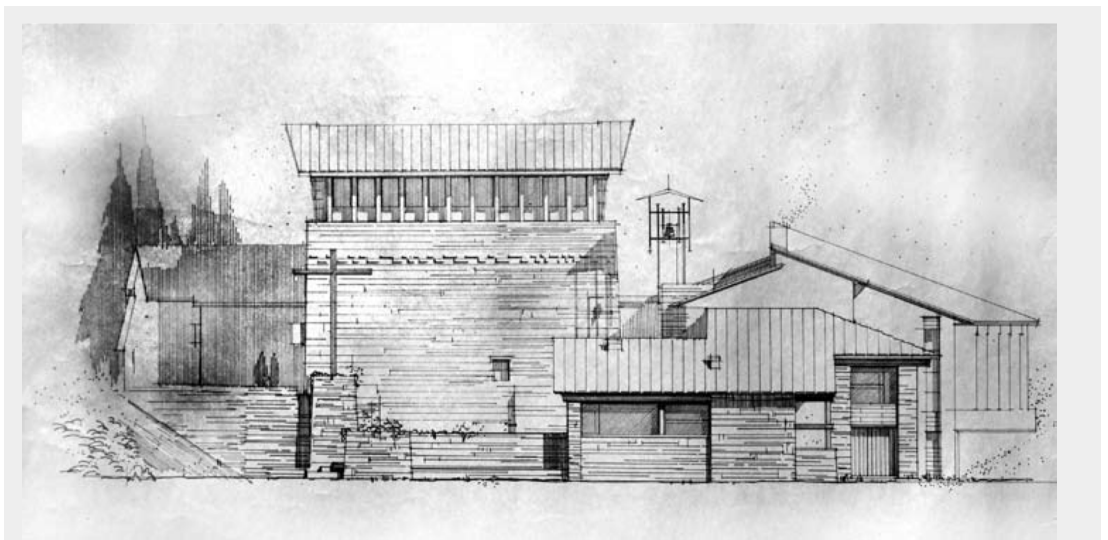


Fig. 1 Giovanni Klaus Koenig, prospetto della chiesa valdese di Prali (TO), 1959 (da Ghelli C., Insabato E. (2007). Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana. Firenze: Edifir. p. 219).

Nel 1961, partecipando al Congresso internazionale organizzato a Venezia dall'*International Council of Industrial Design* (ICSID), Koenig denuncia, però, il deludente risultato della cultura progettuale a lui coeva notando che tutti i bellissimi prodotti esposti, scelti come quanto di meglio fosse stato realizzato in quegli anni in tutto il mondo, si assomigliavano talmente che era possibile individuare "un'inattesa identità formale fra oggetti di differente nazionalità e differente funzione" (1995, p. 29).

Era, questo, per Koenig l'evidente risultato di quel progressivo abbandono del rapporto diretto tra la forma di un oggetto e la sua espressione, tra i bisogni che generano necessità e la reale dimensione sociale, iniziato con "l'invecchiamento dell'architettura moderna". In taluni campi del disegno industriale di largo consumo, egli evidenzia inoltre come il gusto stesse precedendo, addirittura dettando legge, alla tecnica. "L'entropia del sistema o più semplicemente le *oscillazioni del gusto*" (1995, p. 31) denunciava Koenig, erano indiscutibilmente il simbolo del fatto che fosse il pubblico-consumatore a richiedere l'apparizione di nuovi oggetti e non più il progettista che ne interpretava i bisogni e le prospettive. Ma se la scissione della forma dalla funzione era giustificabile con il fatto che "tolto l'appiglio tecnologico, l'oggetto ha accentuato le sue caratteristiche simboliche, e si è legato a tutta una serie di componenti semantiche dapprima trascurate in nome dell'obbligo a una tecnica" (1995, p. 33) meno, o affatto, ammissibile era per Koenig che questa frattura fosse dovuta all'"entropia della comunicazione" cioè al ristagno della distanza tra le esigenze e la loro soddisfazione.

Come esiste nei processi irreversibili della natura che, se lasciati liberi di svilupparsi naturalmente, tendono a diventare tutti più simili tra loro e meno differenziati, così lo studioso fiorentino denunciava l'intreccio frenetico delle interazioni estetiche, nato dall'aumento dei consumi e dalla cessazione delle frontiere economiche, come causa della crisi dell'industrial design che produceva oggetti che si assomigliavano tutti. La soluzione che avanzava, oggi ancora in grado di parlarci in modo vivo e propositivo, non era di sottrarsi alla naturale diffusione dei codici comunicativi – che in maniera entropica erano, sono e saranno sempre più diffusi e condivisi da un numero di persone progressivamente in aumento – ma quello di:

elevare gli standard ai quali ci avviamo collettivamente. Sta all'uomo di elevare maggiore o minore apporto inventivo emergente la responsabilità di questo valore più o meno elevato del livello collettivo. [...] se vogliamo mantenere alto il valore estetico del sistema senza restringerlo artificialmente, non rimane che aumentare l'intensità e il numero degli *impulsi*, con frequenza costantemente crescente (Koenig, 1995, p. 37).

Dove per *impulsi* Koenig intende l'apporto alle interazioni estetiche dato dai progetti in grado di *pulsare* con lo stesso tempo in cui vibra la società.

Compito dei designer, così come degli artisti e degli architetti, in grado di governare l'atto creativo, non era per Koenig persuadere i consumatori a un frenetico acquisto delle merci o convincerli della bontà dell'avvicinarsi di gusti (cioè di mode) sempre più brevi nel tempo, né quello di creare pezzi unici, iconici, slegati dal sistema di codici e comunicazioni sociali, ma rinsaldare la frattura facendo da modello e guidando il sistema delle interazioni estetiche nell'ascoltare il reale battere del tempo della società dal suo interno. Andavano assolutamente riesaminati i codici del design in relazione alla vicinanza tra la necessità e la soddisfazione dei bisogni umani: si doveva, cioè, tornare a vedere nel progresso uno strumento di cultura, rintracciandone gli schemi, recuperandone la forza e la reale capacità comunicativa.

L'interpretazione del design dalla sua prospettiva storica aveva reso Koenig conscio dei problemi che il design italiano stava manifestando non solo a causa di una crisi di natura economica ma soprattutto strutturale, dato che i progettisti "si trovano ogni giorno di più inseriti in un sistema economico con leggi sempre più ferree, che tolgono quei gradi di libertà che prima erano attribuito loro in qualità di 'artisti'" (Lotti & Mucci, 1995, p. 9).

Ecco che il progetto di *quel* design "che si usa ma non si compra", cioè appartenente all'articolazione degli "oggetti che entrano in uno spazio *archico*" e di quelli che "entrano in uno spazio urbano di uso collettivo", diventa per Koenig lo strumento fondamentale per attuare un progresso sociale mirato a riqualificarne i contenuti. Per lo storico fiorentino, l'educazione al gusto – nella *follia* della civiltà dei consumi di allora – doveva essere affidata proprio agli oggetti impersonali in grado di diventare dei veri e propri baluardi contro il dilagare del cattivo gusto. Per questo, l'unica possibilità di uscire da questo circolo vizioso che riduceva troppe volte il progetto a una semplice operazione di *styling* o *redesign* legata al susseguirsi delle mode, diventa per Koenig – e non solo per lui – il "design per la collettività" e cioè la progettazione degli oggetti che l'utente usa ma non compra.

In quest'ottica, egli studia il settore delle ferrovie, dei treni e delle locomotive che diventa l'ambito dove ha profuso gran parte del suo impegno di ricercatore, studioso, storico ma anche di progettista, mostrandosi maturo dal punto di vista teorico e progettuale.

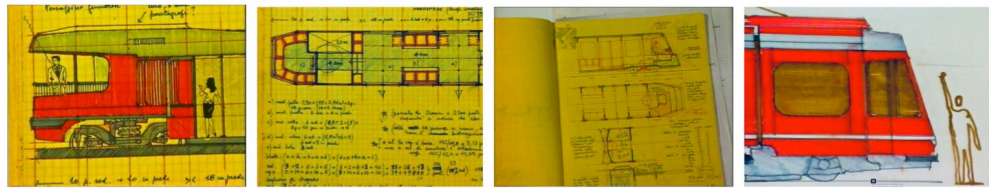


Fig. 2 - Giovanni Klaus Koenig, disegni e note per il progetto del Jambo Tram (da Brizzi, M., Di Cintio, A., Segoni, R., & Terpolilli, C. (a cura di). (1997). I maestri dell'architettura e del design - Giovanni Klaus Koenig. Firenze: Università degli Studi di Firenze. Disponibile presso: <https://www.youtube.com/watch?v=TW54q5DvuU0>).

Ricordando l'evoluzione nel campo della progettazione delle locomotive a vapore e del servizio di trazione ferroviaria, per esempio, mette un accento nuovo alla lettura delle caratteristiche che le hanno contraddistinte. Scrive:

le locomotive tedesche avevano l'elmetto dei soldati, il chiodo in testa. Aggressive, sgraziate pesantissime, tutto era in esse volontà di potenza. Le locomotive americane, piene di fronzoli, campane, pompe, fari e lumi, fischi e fischietti, erano agghindate come vacche al mercato; ed essendo destinate a spaventare sia i bisonti che i banditi delle immense praterie del West, come potevano essere diversamente configurate? La locomotiva a vapore italiana [...] ha avuto invece un carattere estetico [...] non aggressivo come il tedesco, non estroverso come l'americano, ma preciso, pulito netto; il cui motto potrebbe essere "niente di più, niente di meno di quello che occorre tecnicamente" (Koenig, 1967, pp. 190-192).

Da “prediletto amore” – una vera passione, quasi viscerale (1967, p. 9) – lo studio dell’evoluzione dei treni è stato per Koenig terreno esemplare del suo impegno nella ricostruzione dei codici di questo settore. Affrontando lo specifico campo dei mezzi su rotaia e, pur riconoscendo alla ferrovia l’aver già superato il punto di massima accelerazione dello sviluppo tecnico (sosteneva che già all’epoca l’attenzione dei giovani fosse più rivolta verso altri oggetti pieni di fascino, come le supercar o gli aerei supersonici), egli afferma che la ferrovia, con le sue emblematiche stazioni, costituiva ancora un elemento dominante nel paesaggio e della cultura. Esemplificava, per esempio, con la bellissima stazione di Firenze e la bruttissima stazione di Milano, convinto che la stazione fosse un polo dominante nella città: “chiedete a un bambino di sei anni dove desidera andare risponderà felice ‘alla stazione’. Perché il treno, più dell’automobile usata sia dalla nascita sin dall’infanzia, rimane qualcosa di potente, di sicuro, di collettivo, nel quale ci si può muovere, mangiare dormire, uno spazio percorribile in movimento: qualcosa di ancora affascinante” (Koenig, 1970, pp. 186-187).

La scelta del treno come elemento di design di elevata complessità è, in questo senso, non semplicemente il frutto della passione giovanile di Koenig ma di una scelta ponderata di renderlo paradigma della sua teoria, fondata sull’analisi del passato per rispondere all’emergenza del futuro.

5. Design e comunità

A fronte di titoli di libri dedicati alla cultura progettuale più canonici^[8], il testo dedicato alla critica della cultura progettuale scritto da Koenig, *Il design è un pipistrello. 1/2 topo e 1/2 uccello*, si presenta già nel titolo irridente e provocatorio come la personalità del suo autore.

In realtà, il testo non è nato come un’opera coesa ma è la raccolta postuma (la prima edizione è del 1991, due anni dopo la sua morte) di alcuni saggi che Koenig ha scritto dalla fine degli anni Sessanta al 1990, precedentemente pubblicati su *Op. cit*, *Ottagono*, *Abitare*, *Parametro* e *Casabella*, riuniti e introdotti da Lotti e Mucci in tre sezioni principali: la prima affronta il design e la teoria attraverso le questioni linguistiche e comunicative da lui anticipate nell’illuminante *L’invecchiamento dell’architettura moderna* (1970); la seconda e la terza sono entrambe dedicate ai problemi della qualità della vita, analizzati dal punto di vista dell’arredo urbano (la seconda) e dei mezzi di locomozione per il trasporto pubblico (la terza).

Il testo conserva la sua carica ironica, l’invito a una riflessione approfondita sulla cultura del progetto e segnala ancora oggi quella che forse è la questione più classica sul design: la sua natura duplice e insidiosa, la definizione della quale agitava gli studiosi e gli addetti ai lavori sin dall’inizio della Grande Esposizione di Londra nel 1851.

In fin dei conti, il dibattito sulla natura del design a cui Koenig partecipò

attivamente in quei tre decenni - nato peraltro proprio alla X Triennale del 1954 che aveva ospitato il primo *International Council of Industrial Design* (Koenig, 1995, p. 44) - si chiedeva come porsi di fronte a questa attività "duplice" (il mezzo topo e mezzo uccello), che si presentava come artistica e artigianale ma si sottoponeva anche a regole dettate dal consumo, che aveva il carattere libero della creatività ma era chiamata anche a soddisfare delle funzioni più precise; il valore del design, poi, profondamente calcolato già in termini estetici continuava a essere valutato anche sotto il profilo rigorosamente tecnologico ed economico; inoltre, la distinzione tra artigianato e industria passava, altalenando, attraverso le qualità estetiche del prodotto ma anche l'esame dei processi di produzione.

Sulla base di queste questioni, la storia del design, era all'epoca piena di polemiche (Koenig, 1995, pp. 44-48) che motivano quel confronto di idee, poi sempre più intenso, su "che cosa è il design?": protagonisti, oltre a Koenig, maestri come Argan, Moldonado, Dorfles, Frateili e Spadolini. Scrive a riguardo:

Il design, rivolto alla creazione di oggetti di serie, identici al prototipo, annullava il valore dell'opera d'arte in quanto unicum, in cambio della moltiplicata possibilità di comunicazione dei valori che l'oggetto significava. Tutta l'opera dei teorici del design, da Argan a Dorfles, da Rosselli a Fossati, da Frateili a Spadolini, era rivolta ad indagare con scrupolo l'andamento del confine fra design e artigianato: confine quanto mai sinuoso perché variabile per ogni categoria di oggetti. Per una nave, cinque esemplari eguali rappresentano già una grande serie, mentre per un'automobile questa cifra va moltiplicata almeno per cento. Come sempre, la teoria è una bella cosa, ma la realtà è un'altra (1995, p. 44).

L'eredità lasciata dall'onestà intellettuale di Koenig sta proprio nella radice del suo pensiero: l'etica dell'attività progettuale recuperata tramite una ritrovata classicità di linguaggio, il *kalòs kai agathòs*, e fatta rifiorire tramite l'uso dello strumento comunicativo come informatore e formatore della comunità.

Nel comunicare questa sua prospettiva - e sicuramente perché non apparisse troppo ermetica - Koenig ha utilizzato un linguaggio esemplificativo, spesso ironico, provocatorio: fedele, certamente, al lato versatile e trasgressivo del suo carattere ma anche frutto di una scelta consapevole di un registro comunicativo che meglio evidenziasse l'oggetto e i suoi *denotata*. Egli sapeva colorare la narrazione scritta e verbale di quel *sense of humor* tipicamente toscano (anche scadendo, a volte, in una banalizzazione a prima vista eccessiva) con cui mascherava la sua sapienza spicciolandola in modo naturale, amichevole e ironico ma in grado di lasciare negli altri tracce molto profonde.

Nei saggi raccolti in *Il design è un pipistrello* emerge anche la capacità di

Koenig di comprendere i pericoli del design autoreferenziale, sia in ambito accademico che progettuale: il Koenig-professore, per esempio, che è riuscito a raccontare con grande chiarezza e in modo disincantato una materia che stava acquistando in quegli anni la sua identità, ci ha lasciato una delle affermazioni più belle, sintesi del suo impegno umano e professionale:

ho il sovrano disdegno per coloro che, sopra ogni altro interesse, pongono quello di far scuola. L'integralismo culturale è il più pericoloso e alla lunga il più nefando. Considero i miei allievi migliori proprio coloro che sono andati per la loro strada e non per la mia (Brizzi, et al., 1997).

La natura del design, oggi, non è più così potentemente duplice ma è diventata multiforme: una condizione elaborata e assimilata che ha cambiato gran parte del sistema convenzionale di regole che animavano Koenig e gli altri, primi, suoi interpreti. Oggi, la nozione di "forma" del prodotto industriale, infatti, è affrontata anche mettendo in primo piano quella di "immagine" con tutte le ripercussioni teorico-pratiche che hanno alterato e reso più complessa la funzione che riconosciamo al progetto. Parte della sfida è ancora tra la forma delle cose e la tecnologia che le affianca, tra il corpo tecnico e quello semantico, ma molto altro si è aperto nella direzione di un sistema che è destinato a interagire con le capacità umane. L'oggetto, in realtà, oggi si offre sempre più alla lettura esperienziale e tramite gli strumenti che interpretano la realtà: il lavoro di Koenig ha contribuito, per questo, ad accreditare la cultura del disegno industriale, e tutto ciò che la riguarda, in una posizione non inferiore alle altre culture – letterarie, artistiche e musicali – e a evidenziare che solo una continua e costante vicinanza alla cultura stessa, sia la fonte vitale di questa disciplina.

Riferimenti bibliografici

Bologna, F. (1972). *Dalle arti applicate all'industrial design. Storia di un'ideologia*. Roma-Bari: Laterza.

Branzi A. (2015). *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*. Milano: Baldini&Castoldi.

Brizzi, M., Di Cintio, A., Segoni, R., & Terpolilli, C. (a cura di). (1997). *I maestri dell'architettura e del design - Giovanni Klaus Koenig*. Firenze: Università degli Studi di Firenze. Disponibile presso <https://www.youtube.com/watch?v=TW54q5DvuU0> [28 dicembre 2018].

Brugellis, P., Pettena, G., & Salvadori, A. (a cura di). (2017). *Utopie radicali. Oltre l'architettura, Firenze 1966-1976*. Macerata: Quodlibet.

Castelnuovo, E. (a cura di). (1991). *Storia del disegno industriale. Volumi 1-3*.

Milano: Electa.

De Fusco, R. (1985). *Storia del design*. Roma-Bari: Laterza.

De Fusco, R. (2005). *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*. Bari: Dedalo (prima ed. 1967, Bari: Dedalo Libri).

Dorfles, G. (1959). *Il divenire delle arti*. Torino: Einaudi.

Dorfles, G. (1972). *Introduzione al design industriale*. Torino: Einaudi. (Pubblicato originariamente con il titolo *Il disegno industriale e la sua estetica*, 1963).

Eco, U. (1968). *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Milano: Bompiani.

Frateili, E. (1989). *Continuità e trasformazione. Una storia del disegno industriale italiano. 1928-1988*. Milano: Alberto Greco editore. (Pubblicato originariamente con il titolo *Una storia del disegno industriale italiano 1928-1981*, 1983).

Gamberini, I. (1961). *Analisi degli elementi costitutivi dell'architettura*. Firenze: Coppini.

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

Koenig, G.K. (1964). *Analisi del linguaggio architettonico*. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina.

Koenig G.K. (1967). *L'invecchiamento dell'architettura moderna ed altre dodici note*. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina.

Koenig, G.K. (1970). *Architettura e comunicazione*. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina.

Koenig, G.K. (1995). *Il design è un pipistrello 1/2 topo e 1/2 uccello. Storia e teoria del design*. Firenze: Ponte alle Grazie (ed. or., Firenze: GEF Gruppo Editoriale Fiorentino, 1991).

Morris, C.W. (1963). *Segni, linguaggio e comportamento*. Milano: Longanesi (II ed.)

Toraldo di Francia, C. (2015). *Superstudio. La vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*. Macerata: Quodlibet.

Zardini, M. (2017). Domani, con senno di poi. In P. Brugellis, G. Pettena, & A. Salvadori (a cura di). *Utopie radicali. Oltre l'architettura, Firenze 1966-1976*

(pp. 12-14). Macerata: Quodlibet.

NOTE (← returns to text)

1. Il video-documento illustrativo intitolato *I maestri dell'architettura e del design - Giovanni Klaus Koenig* (Brizzi, Di Cintio, Segoni, & Terpolilli, 1997), riporta interviste, esperienze e ricordi di molti di coloro che collaborarono con Koenig dal 1965 in poi come Pierluigi Spadolini, Bruno Zevi, Umberto Eco, Alessandro Mendini, Roberto Segoni.←
2. Si fa riferimento al testo *L'invecchiamento dell'architettura moderna* (Koenig, nel 1967).←
3. Koenig non considera il termine *significatum* tra quelli fondamentali dell'analisi semiotica proprio perché, servendo più al senso comune e a significare la variabilità delle connessioni tra i codici e chi li interpreta, non era sufficientemente preciso per essere usato in una analisi come quella che stava strutturando.←
4. Oltre al pensiero di Morris e Pierce, altri importanti riferimenti della ricerca scientifica di Koenig sono stati i lavori di Frank Lloyd Wright, Ludovico Ragghianti e Lewis Mumford e, sullo sfondo, quelli di Roland Barthes.←
5. Gamberini aveva tentato una prima classificazione dei vari elementi costitutivi del linguaggio architettonico in classi in segni, cioè di *elementi costitutivi* o, più semplicemente, in *costanti*. Cfr. Gamberini, 1961←
6. Cfr. Koenig, 1970, pp. 160-161; Eco, 1962.←
7. Negli anni Cinquanta e Sessanta, Koenig si occupa di realizzazioni e ristrutturazioni di alcuni edifici per la chiesa valdese: il tempio valdese di Genova, quello di San Giovanni Lipioni (Chieti), di Ivrea e di Torino e la sede del Centro diaconale *La noce* di Palermo.←
8. Dopo i primi testi pubblicati nel 1972, *Dalle arti minori all'industrial design: storia di una ideologia* di Ferdinando Bologna (1972) e *Introduzione al design industriale* di Gillo Dorfles (1972) fioriscono negli anni Ottanta in Italia una serie di testi di più ampio respiro: Vittorio Gregotti scrive *Il disegno del prodotto industriale* (1982), Enzo Frateili *Il disegno industriale italiano: 1928-1981* (1983), Renato De Fusco *Storia del design* (1985), Enrico Castelnuovo inizia nel 1989 la curatele dei tre volumi di *Storia del disegno industriale* (1989-91).←