

ARTSIMAGE

*Temi di cultura visuale*

2

*Direttori*

Barbara GRESPI  
Università degli Studi di Bergamo

Alessandra VIOLI  
Università degli Studi di Bergamo

*Comitato di direzione*

Luisella FARINOTTI  
Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM-MI

Barbara GRESPI  
Università degli Studi di Bergamo

Maurizio GUERRI  
Accademia di Belle Arti di Milano "Brera"

Barbara LE-MAÎTRE  
Université Paris Nanterre

Anna LUPPI  
Accademia di Belle Arti di Firenze

Ivan PINTOR IRANZO  
Universitat Pompeu Fabra

Marco PUSTIANAZ  
Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro"

Federica VILLA  
Università degli Studi di Pavia

*Comitato scientifico*

Christa BLUEMLINGER  
Université Vincennes-Saint-Denis (Paris 8)

Elisabeth BRONFEN  
Universität Zürich

Barbara CARNEVALI  
Université Panthéon-Sorbonne (Paris 1)

Ruggero EUGENI  
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Daniele GIGLIOLI  
Università degli Studi di Bergamo

Andrea PINOTTI  
Università degli Studi di Milano

Antonio SOMAINI  
Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3)

*Comitato di redazione*

Sara DAMIANI  
Università degli Studi di Bergamo

Tommaso ISABELLA  
Redazione "Filmidee" e "FilmTV"

Greta PERLETTI  
Università degli Studi di Bergamo

Giuseppe PREVITALI  
Università degli Studi di Bergamo

Simone VILLANI  
Università degli Studi di Bergamo



*Temi di cultura visuale*

Le tracce luminose che sembravano lasciarsi dietro in svariati cerchi, scie e spirali, in realtà non esistevano, ma erano pure tracce fantasma causate dal nostro occhio, che crede di vedere ancora uno sflogorio residuo di ciò che è già sparito. Proprio in questi fenomeni irreali, in questo balenio dell'irreale nel mondo reale, proprio qui si accendono i nostri sentimenti più profondi, o, in ogni caso, quelli che noi riteniamo tali.

W.G. SEBALD, *Austerlitz*

La collana promuove studi di cultura visuale e testi teorici che alimentano la ricerca nel campo. Nutre un particolare interesse per i volumi di impianto storico-culturale, per l'archeologia delle forme di rappresentazione, per i processi di immaginazione — anche letteraria — a cui le immagini si sono accompagnate nella storia. "Afterimage" valorizza temi come il corpo, l'archivio, il rapporto fra uomo e macchine (del visibile e del sensibile), in accordo con un comitato scientifico che si è voluto radicalmente al confine tra le discipline e le culture, tra estetica e storia dell'arte, tra cinema e letteratura, antropologia culturale e scienze cognitive.



Alessio Frasoni

**Forma e lavoro**

L'altra prospettiva italiana tra arte e design





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXX  
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.gioacchinoonoratieditore.it](http://www.gioacchinoonoratieditore.it)  
[info@gioacchinoonoratieditore.it](mailto:info@gioacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2174-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2020

## Indice

- 9 *Premessa*
- 15 *Capitolo I*  
*Gli inizi della storia*
- 33 *Capitolo II*  
*La teoria del design negli scritti di Argan*
- 43 *Capitolo III*  
*L'arte e il lavoro*
- 59 *Capitolo IV*  
*Nova Tendencija*
- 85 *Capitolo V*  
*Opera, lavoro e percezione. Politica dell'Arte cinetico-programmata*
- 119 *Capitolo VI*  
*Design: vent'anni di "paesaggio" italiano*
- 135 *Capitolo VII*  
*«...that remarkable marriage of mind and eye»*
- 153 *Capitolo VIII*  
*La crisi come prospettiva*
- 161 *Bibliografia*



## Premessa

Questo libro tratta della pratica critica e operativa di figure che si sono mosse in una terra di mezzo tra arte e disegno industriale dagli anni '50 ai primi anni '70. È un periodo di intensi dibattiti nel quale il nostro paese gioca un ruolo da protagonista. Un periodo importante non solo per la messa a punto di una teoria della qualità nella progettazione, ma anche per la rivisitazione dello stesso concetto di arte, che trova proprio nello sviluppo del design una serie di spunti da interpretare.

Nel nostro viaggio storico-teorico, che ha il suo snodo concettuale nella relazione tra *forma e lavoro*, andremo a toccare movimenti quali il MAC (Movimento Arte Concreta, fondato nel 1948), l'Arte cinetico-programmata, o Op art (fino al 1965), e il cosiddetto Radical design della seconda metà degli anni '60 (fino al 1972). Sul piano delle realtà industriali si parlerà delle vicende eccezionali della Danese e soprattutto dell'Olivetti.

Lo scopo del saggio è quello di tentare di delineare, attraverso la lettura di alcuni momenti esemplari, i caratteri non tanto di *una certa arte della società industriale*, ma *dell'arte nella società industriale*. Ossia della discussione su questioni inerenti all'arte in generale, agli slanci, ambiguità e contraddizioni che da sempre la connotano come luogo di manifestazione di una *differenza*, nel contesto di una società caratterizzata dall'egemonia culturale della scienza e della produzione in serie.

Per far questo si andrà innanzitutto a decostruire l'armamentario critico utilizzato comunemente quando ci si occupa del problema dei rapporti tra arte e produzione, che finisce per essere incardinato quasi sempre intorno alla polarità bello/utile, o alla sua traduzione modernista come forma/funzione, variando tutt'al più i modi del rapporto - contrapposizione, integrazione, rispecchiamento, significazione, implicazione, causalità,

necessità, dialettica – o il piano di analisi - estetico, sociologico o semiologico.

In secondo luogo, si analizzeranno con attenzione le posizioni di ordine ideologico, evitando che queste si ribaltino sul metodo storico e che l'intera narrazione sia ricondotta sotto l'ombra lunga della critica contemporanea agli eventi, in particolare di quella divisione originaria tracciata da Giulio Carlo Argan, negli anni più caldi del dibattito, tra arte come progetto e arte come destino, cioè tra utopismo delle correnti costruttiviste e «qualunquismo reazionario»<sup>1</sup>.

Il cambio di livello che si propone potrebbe essere semplicemente essere definito come lettura dei fatti da una prospettiva non più estetica o sociologica, ma direttamente teorico-politica. Alla qual cosa si è facilmente portati dalle vicende che si vanno ad analizzare: una stagione che di per sé si potrebbe definire della “qualità politica”<sup>2</sup> dell'oggetto, per dei caratteri del tutto contestuali e storici che la rendono estremamente rappresentativa di una certa politicità generale dell'arte, e quindi campo privilegiato di studio per una storia che trovi nella teoria politica delle chiavi di interpretazione. In primo luogo, è l'idea stessa di qualità che viene esaminata ad essere intrinsecamente “politica”, in quanto pone dei problemi di posizionamento “politico” dell'arte in una rete tensionale che eccede il territorio tradizionale dell'estetico, e anche la dialettica bello/funzionale. Il nuovo campo tensionale copre l'intero arco delle dimensioni dell'attività umana secondo la classificazione che deriviamo da Hannah Arendt a cui, come spiegheremo a breve, ci ispiriamo: lavoro, opera e azione. In particolare, il piano della qualità è il

---

<sup>1</sup> G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 51.

<sup>2</sup> Prendiamo in prestito l'espressione da Enzo Mari, il quale – come avremo modo di vedere – è uno dei protagonisti indiscussi di questa stagione, anche se l'uso che ne facciamo è in parte diverso, associandola nel nostro caso all'oggetto, e non al linguaggio come nella sua enunciazione originaria: «Dunque il design ha come obiettivo la qualità del linguaggio, e la qualità del linguaggio è qualità politica» (E. MARI, *La valigia senza manico. Conversazione con Francesca Alfano Miglietti*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 27). Per un approfondimento di questa tematica nello specifico dell'attività di Mari rimandiamo al nostro *Enzo Mari o della qualità politica dell'oggetto 1953-1973*, Postmedia, Milano 2019.

piano in cui la messa in discussione della centralità dell'opera avviene attraverso il pieno investimento della questione del lavoro, con tutte le sue implicazioni sociali e ideologiche. Il lavoro è, in questo caso, non solo un *ambito*, ma una *prospettiva*, nella quale alcuni movimenti che andremo a trattare tentano di sussumere anche l'esercizio di quella facoltà autenticamente politica che è il giudizio. Come vedremo questa sussunzione si dà come discussione organica sul problema della ricezione e della persuasione, giocata, in alcuni casi, in inedite organizzazioni strutturate e in veri e propri consessi assembleari. In secondo luogo – e in ciò si giustifica pienamente l'accostamento dei termini “oggetto” e “politica” – il tutto trova una sintesi in un'istanza di rinnovamento insieme dello spazio di fruizione dell'opera d'arte e della struttura della referenza nell'oggetto d'uso, ovvero di riconfigurazione in maniera non pregiudizievole delle modalità di interazione con un oggetto in generale in qualsiasi luogo abitato da persone.

Benché abbia la sua origine in alcune ricerche precedenti, questo saggio è stato chiuso poco dopo il nostro *Teoria politica dell'arte*, e inevitabilmente risente delle argomentazioni che si sono via via sviluppate nel completamento di quel testo. Nella nostra *Teoria* individuavamo nel pensiero di Arendt la guida per una lettura politica dell'arte, sia per quanto riguarda la configurazione del giudizio (partendo dall'interpretazione arendtiana di Kant), sia per quanto riguarda il posto dell'arte nel mondo e il suo rapporto con le tre dimensioni della *vita activa* – lavoro, opera e azione – così come descritte nei testi della teorica tedesca. Sintetizzando al massimo: il lavoro è ciò che assicura lo sviluppo biologico del corpo, il metabolismo e il mantenimento della vita, e corrisponde alla condizione umana della vita stessa e della necessità di sopravvivere. L'opera costituisce la sfera del mondo artificiale delle cose prodotte dall'uomo attraverso il processo di fabbricazione; la condizione che le corrisponde è l'essere-nel-mondo. L'azione, invece, sarebbe la sola attività che mette in relazione gli uomini tra di loro in maniera diretta, senza la mediazione di cose materiali. Corrisponde «alla condi-

zione umana della pluralità, al fatto che gli uomini, e non l'Uomo», al singolare e con la “u” maiuscola, «vivono sulla terra e abitano il mondo»<sup>3</sup>. Secondo quanto argomentavamo, l'arte sembra avere una posizione di confine, ai margini del sistema che si direbbe, di primo acchito, ad essa più pertinente – il sistema dell'opera, dell'*homo faber*, della produzione –, e partecipare in qualche modo della sfera dell'azione, che è la sfera del riconoscimento della pluralità, della libertà intesa in senso propriamente politico, quindi della politica stessa. L'arte nella sua capacità effettuale si dimostrava a tutti gli effetti una particolare fenomenologia del politico. Nello stesso libro si rilevava come alcuni movimenti dell'arte moderna – dalle Arts & Crafts inglesi al Produttivismo sovietico, e ancora all'Arte cinetico-programmata –, avessero invece individuato una fonte di rinnovata ispirazione nella terza dimensione descritta da Arendt, quello del lavoro. Questo saggio parla direttamente, tra le altre cose, dell'Arte cinetico-programmata e di un certo pensiero italiano sul design che risponde dal versante opposto, quello della produzione industriale, alla medesima questione della polarità tra forma e lavoro. Nell'ambito dell'arte “progettuale” degli artisti cinetico-programmati, questa si dà in maniera significativa come rapporto tra “lavoro” psico-percettivo e forma intesa come formazione (*gestaltung*), e insieme coinvolge il piano pratico-operativo e il piano ideologico, in cui la questione del lavoro in senso stretto (processo, procedura, professione) fa tutt'uno con quella dello statuto del prodotto e della sua diffusione-divulgazione. Per questo motivo crediamo sia decisivo approfondire questa avanguardia.

Va da subito chiarito che se abbiamo sostenuto che l'arte in generale, partecipando della modalità dell'azione, è a tutti gli effetti politica, il suo *flirt* con il lavoro non potrebbe che essere definito un equivoco, una svista, essendo quest'ultimo – sempre secondo la teoria arendtiana che prendiamo come guida - una dimensione del tutto impolitica, afferente alla vita e alla riproduzione e, tutt'al più, alla società. La cosa sembra confermata

---

<sup>3</sup> H. ARENDT, *Vita activa*, trad. it. di S. Finzi, Feltrinelli, Milano 2004, p. 7.

dal fatto che tutta la storia che andremo a raccontare è segnata dalla contraddizione e dal paradosso. Ma proprio dalla prospettiva di una teoria politica dell'arte – e nel nostro saggio non mancavamo di sottolinearlo – anche il tentativo di rifondazione delle ragioni dell'arte nella fenomenologia del lavoro, o in generale la contraddizione, il paradosso – o meglio l'emersione di un conflitto o di una *differenza* – va comunque inteso come un sintomo significativo e perfettamente coerente con il quadro complessivo. In primo luogo manifesta una certa sensibilità alla generale eccedenza dell'arte rispetto alla sfera dell'opera, in cui tradizionalmente è invece inclusa senza residui. Secondo una logica di rispondenza storica, sarebbe poi in linea con quella constatazione di Arendt per la quale nell'era moderna, col trionfo della mentalità dell'*animal laborans*, il sociale ha finito per “fagocitare” il politico, e la politica stessa è diventata una funzione della società e una sua sovrastruttura<sup>4</sup>. Pertanto, non desta sorpresa che la pretesa pratica e teorica alla “qualità politica”, nel momento in cui affonda le sue radici sul terreno del lavoro, possa essere intesa dagli attori presi in considerazione come assolutamente coerente. Per quanto ci riguarda si conferma come un fenomeno di sicuro interesse per il suo voler forzare *dall'interno* dell'arte e della teoria dell'arte l'ideologia “operocentrica” mantenendo tuttavia, forse per l'ultima volta, una certa centralità dell'*oggetto*.

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 34.



## Gli inizi della storia

Nell'Italia del secondo dopoguerra lo sviluppo del design è considerato non solo come parte integrante del programma di ricostruzione del paese, ma anche come uno dei suoi principali luoghi di elaborazione simbolica. Ben noto è l'editoriale di Ernesto Nathan Rogers («Domus», gennaio 1946) in cui lo descrive come fattore decisivo della formazione insieme del gusto, della moralità e della società stessa nel suo complesso<sup>1</sup>.

Da lì in avanti l'interesse per il disegno industriale evolve rapidamente sia sotto il profilo tecnico che culturale, con un'accelerazione all'inizio degli anni '50, grazie soprattutto a un serie di eventi, nei quali Milano con le sue Triennali gioca un ruolo di primo piano. La IX Triennale del 1951 era stata la prima a includere una mostra dedicata al design nell'accezione che intenderemmo corretta: *La forma dell'utile* curata da Enrico Peressutti e Lodovico Belgiojoso. Nella Triennale successiva (1954) i settori tradizionali della mostra – merceologia e artigianato – sono ormai marginali e il centro dello spazio è occupato dalla *Mostra dell'Industrial Design*, affidata ad Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Roberto Menghi, Marcello Nizzoli e Alberto Rosselli, per la quale significativamente si utilizza il termine “design”, di origine nordamericana, per marcare in maniera decisa l'affrancamento dalla logica dell'arte applicata. Sono esposti circa centocinquanta oggetti della produzione internazionale, con precisi intendimenti: dimostrare il “superamento” del Bauhaus, fornire un'ampia rassegna di design scandinavo e inglese (mentre per la Germania sono presenti solo oggetti progettati alla Scuola di Ulm e per la Braun), e infine

---

<sup>1</sup> E.N. ROGERS, *Editoriale*, «Domus», n. 205, gennaio 1946, p. 3.

evidenziare la crescita del settore in Italia. Affianca la mostra la presentazione dei primi quindici oggetti vincitori del Compasso d'oro, premio istituito in quello stesso 1954 da La Rinascente, seguendo un'idea di Gio Ponti e Alberto Rosselli. All'inizio del 1956, sempre a Milano, un gruppo di architetti e designer fonda l'Associazione per il Disegno Industriale (ADI), con lo scopo di riunire gli operatori del settore e di promuovere la disciplina tramite mostre e convegni. Le prime riunioni si tengono presso lo studio di Gio Ponti in Via Dezza 49, che ne diviene la prima sede. Si deve sottolineare che al tempo della fondazione dell'ADI esistevano solo altre tre associazioni professionali a carattere nazionale: il Council of Industrial Design di Londra, il National Industrial Design Council di Ottawa e la Society of Industrial Designers di New York.

A completare lo scenario di questa fase importantissima per la crescita del settore in Italia si deve segnalare la fondazione di alcune riviste, come «Civiltà delle macchine» (1953) edita da Finmeccanica e diretta da Leonardo Sinisgalli, e «Stile industria» (1954) diretta da Rosselli.

L'ispirazione complessiva del programma della Triennale del 1954 risente ancora fortemente del concetto lecorbusieriano di "synthèse des arts majeurs", proponendosi di «1) riconoscere come uno dei problemi più vivi e attuali il nuovo rapporto di collaborazione determinatosi tra il mondo dell'arte e quello della produzione industriale; 2) riaffermare il rapporto unitario fra architettura, pittura e scultura»<sup>2</sup>.

L'idea di "sintesi delle arti" – le cui prime tracce si trovano già in alcuni articoli di Le Corbusier degli anni '20 – era diventata nel dopoguerra il vessillo di una certa corrente del modernismo internazionale.

Ancora nel 1952 è oggetto del discorso pronunciato dall'architetto svizzero in chiusura della *Conférence internationale des artistes*, organizzata dall'UNESCO a Venezia (22-28 settembre), dal titolo *Les rapports des artistes entre eux: Synthèse des arts plastiques*:

---

<sup>2</sup> A. PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978, p. 615.

Un prodotto dello spirito nuovo assimilato a un cantiere dove gli scultori e i pittori entreranno nell'architettura e per reciprocità, gli architetti si apriranno alle ricchezze offerte dalla ricerca pittorica e scultorea contemporanea.

[...] I pittori e gli scultori si forgeranno una coscienza architettonica: estetica, plastica ed etica (insieme di responsabilità).

[...] Gli architetti impareranno e capiranno.

Così potrà cominciare una sintesi delle arti maggiori.<sup>3</sup>

Proprio in occasione della Triennale del 1954 il Movimento Arte Concreta costruisce nel parco del Palazzo dell'Arte un prototipo di "Casa sperimentale" presentandola significativamente come opera collettiva di "sintesi". L'insistenza sull'idea di sintesi delle arti, che individua comunque nell'organizzazione architettonica umanisticamente intesa il modello di riferimento, nel percorso di maturazione teorica del design, se rappresenta un fattore di arretratezza, contribuisce comunque ad allargare il dibattito all'arte in generale, il che è una caratteristica permanente del contesto di riflessione italiano, nel quale il MAC ha un ruolo su cui è importante soffermarsi.

Alla metà degli anni '50 il MAC (fondato a Milano nel 1948 da Gillo Dorfles, Gianni Monnet, Bruno Munari, Atanasio Soldati), non solo è la testa di ponte italiana del Concretismo internazionale, ma è anche il movimento che più si interroga sulla questione del disegno industriale, grazie soprattutto alla presenza di Munari e Dorfles, e al contributo di altri membri importanti, quali Monnet e Nino Di Salvatore, che fonderà a Novara una Scuola Politecnica di Design<sup>4</sup>. Nel movimento tale apertura è inglobata in un interesse portante per la possibilità di dare vita a esperimenti appunto di sintesi delle arti, ossia a forme di integrazione di pittura, scultura, architettura, musica, poesia. Quell'ambito dai confini in via di chiarificazione che era il disegno industriale appare uno dei possibili luoghi di incontro

<sup>3</sup> C. MENZ (a cura di), *Le Corbusier, ou la Synthèse des arts*, Skira, Milano 2006, p. 18. Traduzione nostra.

<sup>4</sup> Tra i membri del MAC si registra la presenza di altri futuri importantissimi designer, quali Ettore Sottsass, Joe Colombo e Enzo Mari, ma il loro contributo alle iniziative comuni in quella direzione fu inesistente, e la loro attività di progettisti si svilupperà solo fuori dal movimento.

multidisciplinare, uno dei campi in cui la sintesi poteva e doveva verificarsi. Si può dire che già dai primissimi anni '50 sintesi delle arti e design per il MAC si raccolgono e si fondano in un'unica area di interesse<sup>5</sup>. Il MAC è essenzialmente un movimento d'arte, tuttavia il posizionamento concretista non ha solo lo scopo di superare dialettiche critiche semplificanti e cristallizzate, come quella che contrappone l'"astratto" al "figurativo", ma è anche il primo tentativo programmatico di riconfigurare lo statuto dell'oggetto d'arte e della stessa posizione professionale dell'artista all'insegna di un tecnicismo che si vuole aderente ai più moderni cicli di produzione.

Così, se da una parte si stabilisce una sorta di corrispondenza tra prodotto dell'industria e oggetto *concreto*, quasi quest'ultimo trovi nel primo il migliore modello di una datità avulsa completamente dai problemi di figurazione, e quindi di astrazione; dall'altra ogni *prodotto* ha una chance di superare lo status di mero oggetto, ancorché progettato, solo se è la realizzazione di una *sintesi* concretista. Così scrive Franco Passoni su «Arte Concreta»:

Il concretismo tende ad eliminare tutte quelle caratteristiche finzioni ottiche che hanno fatto sino ad oggi della pittura un esclusivo campo di rappresentazione figurativa e dimostrativa, per dedicarsi esclusivamente alla scoperta e alla progettazione dell'oggetto vero e proprio: cioè l'oggetto concreto. L'oggetto, che nel mondo dell'industria corrisponde al prodotto. Ogni prodotto oggi fabbricato è un oggetto, però non sempre è concreto, appunto perché non viene esaminato oltre che dai tecnici anche da coloro che lo considerano nei suoi aspetti essenziali di "Sintesi", che sono determinati soprattutto dalla funzione e dalla forma. Proprio nel lavoro di progettazione deve avvenire la fusione o collaborazione, fra tecnica e arte concreta. Dai risultati favorevolmente ottenuti si passerà all'esperienza, alla fabbricazione e alla produzione di serie.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Il termine "sintesi" e l'idea generale di "sintesi delle arti" è una vera parola d'ordine, che ritorna nei titoli di diverse manifestazioni del MAC, e costituisce anche il terreno di incontro per l'adesione al movimento concretista internazionale Espace. Per la rappresentatività del motivo lecorbuseriano si veda anche R. DE FUSCO, *La sintesi delle arti come "forma simbolica"*, in L. BERNI CANANI, G. DI GENOVA, *Mac/Espace. Arte Concreta in Italia e in Francia 1948/1958*, Bora, Bologna 1999.

<sup>6</sup> F. PASSONI, *Le arti e la tecnica*, «Arte Concreta», n.12, 15 febbraio 1953, p. 65.

Le peculiarità e i limiti di questo approccio del MAC emergono con chiarezza anche quando il gruppo si cimenta operativamente nell'impiego di materiali tecnologici, o nell'esplorazione di possibili collaborazioni con imprese produttive. I tentativi diretti di professionalizzare la ricerca estetica in rapporto all'industria si esprimono in eventi collettivi quali la *Seconda mostra di esperienze di sintesi delle arti. Studi per forme concrete nell'industria motociclistica* (Milano, Saletta dell'Elicottero, 21 marzo - 17 aprile 1952)<sup>7</sup>, e *Artisti italiani propongono un nuovo uso del colore per le carrozzerie d'auto* (Torino, XXXVI Salone dell'automobile, aprile 1954). All'interno di tali manifestazioni l'artista si delinea comunque come una figura relegata indiscutibilmente fuori dal processo di progettazione della forma dell'oggetto nella sua integrità: rimane un operatore specializzato che interviene solo a posteriori per conferire al prodotto una sorta di surplus estetico. Non si riesce in queste occasioni a superare il livello dell'"applicazione" dell'arte - come dimensione specifica di elaborazione di forme e colori - all'oggetto d'uso, e pertanto si rivelano non solo di scarso interesse per lo sviluppo metodologico del disegno industriale, ma anche molto lontane dal rappresentare un contributo importante di ordine generale. Crediamo invece siano altri episodi, quali la mostra *Materie plastiche in forme concrete* (Milano, Saletta dell'Elicottero, 5-25 gennaio 1952)<sup>8</sup>, che non tentano di forzare l'orizzonte di ricezione artistico, a costituire, insieme ad alcuni scritti individuali, il principale apporto di questa linea del MAC alla riflessione sul design: il traghettamento *nell'arte* di alcune istanze proprie della progettazione, e il conseguente consolidamento di una delle sponde di quell'alveo teorico allargato che, come andremo sempre più a precisare, caratterizza il dibattito italiano.

---

<sup>7</sup> Cfr. «Arte Concreta», n. 5, 20 marzo 1952. Nel bollettino oltre al testo di presentazione di Giulia Sala Mazzon, si trovano anche alcune riproduzioni.

<sup>8</sup> Alla mostra partecipano Casarotti, Donzelli, Nino Di Salvatore, Gillo Dorfles, Lucio Fontana, Augusto Garau, Galliano Mazzon, Gianni Monnet, Bruno Munari, Mario Nigro, Ideo Pantaleoni, Regina. Cfr. «Arte Concreta», n. 2, 20 dicembre 1951.

I lavori esposti alla mostra *Materie plastiche in forme concrete* non intendono uscire dalla costruttività dell'arte, dai suoi scopi e dai suoi criteri di legittimità, eppure si pongono fuori dal suo sistema tecnico tradizionale, mettendosi alla prova con materiali e processi del mondo dell'industria, scoprendone il valore fenomenologico ed estetico. Questa è la strada che sembrerebbe alla lunga più feconda, in quanto insieme contribuisce alla definizione di una nuova area di ricerca, e fornisce uno spazio laboratoriale per l'esercizio di un metodo unitario, che trova sul piano della tecnica e della prassi un fondamento comune all'invenzione e alla progettazione. Come evidenzia Ludovico Castiglioni nel testo di accompagnamento alla mostra, l'intenzione non è quella di offrire esempi di un fruttuoso inserimento dell'artista nel ciclo reale del lavoro industriale, quanto dimostrare dichiaratamente e programmaticamente la possibilità di «trasfigurazione di questi materiali, liberamente trattati in pura creazione artistica» e, specularmente, «l'apporto degli artisti alla formazione e alla trasformazione delle materie plastiche»<sup>9</sup>. Se il problema trattato è e rimane di natura prettamente artistica, l'incontro con i materiali e i processi dell'industria è tuttavia decisivo per «creare spazi colorati, combinazioni di somme di colori in trasparenza plasticamente rappresentati» e «muovere la pittura sul foglio piegato o modellato in una dimostrazione più palesemente spaziale», ovvero per esplorare nuove condizioni di spazio *plastico* di validità generale<sup>10</sup>. A questo proposito accanto al testo di Castiglioni viene riportata una citazione da Walter Gropius, secondo cui lo stile della nuova epoca sarà elaborato da un'arte che «saprà fare propri i mezzi dell'industria, e passare anch'essa da una fase storica artigianale, a una fase industriale»<sup>11</sup>. L'esperienza del Bauhaus era ovviamente un punto di riferimento essenziale per questa ricerca. Argan, nel suo *Walter Gropius e la Bauhaus*, testo capitale pubblicato solo qualche

---

<sup>9</sup> L. CASTIGLIONI, *Forme concrete nello spazio realizzate in materiale plastico all'Elicottero*, testo di presentazione della mostra *Materie plastiche in forme concrete*, ripubbl. in «Arte Concreta», n. 2, dicembre 1951, p. 16.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*