



QUADERNI di ARCHITETTURA e DESIGN

4|2021 **S u d**

Francesco **Armato** · Michele **Beccu** · Barbara **Bertoli**
Fiorella **Bulegato** · Sabrina **Cesaretti** · Gabriella **Cianciolo**
Cosentino · Mariagrazia **Cinelli** · Mattia **Cocozza**
Fabio **Colonnese** · Antonio **de Feo** · Eleonora **Di Mauro**
Stefano **Follesa** · Michele **Montemurro** · Susanna **Parlato**
Emilio **Patuzzo** · Francesca **Pirozzi** · Vito **Quadrato**

QuAD

Quaderni di Architettura e Design

Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura – Politecnico di Bari

www.quad-ad.eu

Direttore

Gian Paolo Consoli

Responsabile scientifico della Sezione Design

Rossana Carullo

Caporedattore

Valentina Castagnolo

Comitato scientifico

Giorgio Rocco (*Presidente*), Antonio Armesto, Salvatore Barba, Michele Beccu, Vincenzo Cristallo, Daniela Esposito, Riccardo Florio, Angela Garcia Codoner, Maria Pilar Garcia Cuetos, Roberto Gargiani, Imma Jansana, Loredana Ficarella, Fabio Mangone, Nicola Martinelli, Giovanna Massari, Dieter Mertens, Carlo Moccia, Elisabetta Pallottino, Mario Piccioni, Christian Rapp, Raimonda Riccini, Augusto Roca De Amicis, Michelangelo Russo, Uwe Schröder, Cesare Sposito, Fani Mallochou-Tufano, Claudio Varagnoli

Comitato Editoriale

Roberta Belli Pasqua, Francesco Benelli, Guglielmo Bilancioni, Fiorella Bulegato, Luigi Maria Calò, Rossella de Cadilhac, Luisa Chimenz, Fabrizio Di Marco, Elena Della Piana, Fernando Errico, Federica Gotta, Francesco Guida, Gianluca Grigatti, Luciana Gunetti, Matteo Ieva, Antonio Labalestra, Massimo Leserri, Monica Livadiotti, Marco Mareto, Anna Bruna Menghini, Giulia Annalinda Neglia, Valeria Pagnini, Marco Pietrosante, Vittorio Pizzigoni, Beniamino Polimeni, Gabriele Rossi, Dario Russo, Rita Sassu, Francesca Scalisi, Lucia Serafini

Redazione

Mariella Annese, Tiziana Cesselon, Nicoletta Faccitondo,
Antonello Fino, Tania Leone, Domenico Pastore, Valeria Valeriano

Anno di fondazione 2017

Fiorella Bulegato, Emilio Patuzzo

Le periferie del discorso

Problematizzare il centro

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2611-4437 · eISBN (online) 978-88-5491-227-4

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

FIGORELLA BULEGATO, EMILIO PATUZZO, *Le periferie del discorso. Problematizzare il centro*,
QuAD, 4, 2021, pp. 177-189.

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.

4|2021 Sommario

7 EDITORIALE

Monica Livadiotti, Rossana Carullo

Architettura

13 «L'IMPERO DEL SUD». IL MAUSOLEO DI TEODORICO E CASTEL DEL MONTE NEL TERZO REICH

Gabriella Cianciolo Cosentino

33 GUGLIELMO BECHI A NAPOLI, E LA MODA DECORATIVA NEOPOMPEIANA

Barbara Bertoli

51 IL PALAZZO NOBILIARE NEL XVIII SECOLO. IL LAVORO DELLE MAESTRANZE NELLA PERIFERIA DEL REGNO DI NAPOLI

Mariagrazia Cinelli

69 TREPPEN, VESTIBUL & HOF-ANLAGEN: CARL JONAS MYLIUS E LA FARNESINA AI BAULLARI A ROMA

Fabio Colonnese

- 85 IL PALAZZO DELLE POSTE E TELEGRAFI DI AUGUSTA. UNA
LETTURA DELLE RADICI CULTURALI DEL SUD NEL DISEGNO DEL
FICHERA
Eleonora Di Mauro
- 105 RADICARE PICCOLE “SCATOLE BIANCHE” AL SUOLO: ATTORNO
ALLA PETITE MAISON E ALTRE CASE SULL’ACQUA
Michele Beccu
- 127 PENSIERO ARTIGIANALE E CULTURA INDUSTRIALE. TRAIETTORIE
DI RICERCA SULLA COSTRUZIONE NELL’ITALIA DEL SECONDO
DOPOGUERRA (1950-75)
Vito Quadrato
- 143 ORIENTARE LO SGUARDO “A SUD”. STEFANIA FILO SPEZIALE,
REGISTA DI UN PAESAGGIO MODERNO
Mattia Coccozza
- 157 LA LUCE IN UNA STANZA VUOTA. L’ABITARE IPOGEO COME FORMA
IDENTITARIA DEL TERRITORIO MERIDIONALE
Michele Montemurro

Design

- 177 LE PERIFERIE DEL DISCORSO. PROBLEMATIZZARE IL CENTRO
Fiorella Bulegato, Emilio Patuzzo
- 191 IL PARADOSSO DELLA FOTOGRAFIA INDUSTRIALE. LA
FOTOGRAFIA COME STRUMENTO DI INDAGINE ANTROPOLOGICA
E TERRITORIALE
Antonio de Feo
- 205 CONFINI IMMAGINARI
Stefano Follesa, Sabrina Cesaretti, Francesco Armato

- 219 L'ESPERIENZA DI NINO CARUSO ALLA CAVA. SINTESI
INNOVATIVA TRA ARTE, ARCHITETTURA E INDUSTRIAL DESIGN
Francesca Pirozzi
- 235 PER UNA DIMENSIONE SOCIALE DEL DESIGN. RADICI STORICHE,
ESPERIENZE E CONTESTO MERIDIONALE
Susanna Parlato

Le periferie del discorso

Problematizzare il centro

Fiorella Bulegato, Emilio Patuzzo

Università Iuav di Venezia | Dcp- bulegato@iuav.it, epatuzzo@iuav.it

Starting with an analogy by Zygmunt Bauman between historiography and theater, the article attempts to extend Foucaultian genealogical and political reflection also to the field of design. By exposing the concept of “discourse of truth” and its implications, we will try to demonstrate the “problem-building function” of peripheries, souths, shadow areas: entities which are to be considered as conditions, rather than geographical locations, directly implied by the existence itself of a centre — in other words, by the existence of a discourse. Our contribution is therefore a reflection that attempts to deny design the universality it has often boasted. Having examined the ways in which an a priori idea of design subjugate its peripheries, and by tracing design back to the changing and accidental dimension of history, the purpose of this article is to clear the peripheries of discourse from the subaltern image that often accompanies them. By accepting as the only a priori the possibility that every discourse can be questioned, we would also accept the responsibility to modify it: this awareness not only frees us from the weight of an overbearing image, but suggests that only in this paradigm can the south reconsider its own image, turning into the centre of itself.

Partendo da un'analogia di Zygmunt Bauman tra storiografia e teatro, l'articolo si propone di estendere la riflessione genealogica e politica foucaultiana al campo della progettazione. Per mezzo dell'esposizione del concetto di “discorso di verità” e delle sue implicazioni si proverà a dimostrare la “funzione problematizzante” delle periferie, dei sud, delle zone d'ombra, in quanto condizioni, prima ancora di ubicazioni geografiche, previste dalla stessa esistenza di un centro — o, appunto, di un discorso. Il contributo è dunque una riflessione che tenta di negare al design l'universalità di cui talvolta si è fregiato. Esaminando le modalità attraverso cui una aprioristica idea di progettazione assoggetta le sue periferie e riconducendo il design alla dimensione mutevole e accidentale della storia, lo scopo è quello di affrancare le periferie del discorso dall'immagine subalterna che spesso le accompagna. Accettando come unico “a priori” la possibilità che ogni discorso possa essere messo in discussione, accetteremmo altresì la responsabilità di modificarlo: questa presa di coscienza non solo ci libera dal peso di un'immagine prepotente, ma suggerisce che solo in questo paradigma il sud può riconsiderare la sua stessa immagine, divenendo centro di sé stesso.

Keywords: *historiography, design, periphery, south, Foucault*
Parole chiave: *storiografia, progettazione, periferia, sud, Foucault*

▪ *Il denominatore comune¹ della progettazione*

Sono stati molti – e non senza legittimità – i tentativi di trovare nella storia del design un *fil rouge* capace di organizzare coerentemente l’esperienza della pratica nel tempo. Elementi esogeni ed endogeni alla disciplina rendono oggi l’identificazione dell’ambito d’azione del design ancora più problematica: estensione della pratica progettuale, critica della funzione strumentale dell’oggetto, nascita del *prosumer*, sono alcuni degli elementi che sembrano confermare l’idea che il design sia un fenomeno troppo vasto ed eterogeneo per poter essere definito.

Sovrapporre ingenuamente la sua funzione alla progettazione di oggetti non terrebbe conto tanto delle mutazioni della pratica corrente, quanto della nostra propensione – tipicamente odierna – a riconoscere all’oggetto stesso una complessità di pertinenze che ne destabilizzano la solidità semantica: per fare degli esempi, l’oggetto è protesi che pone in rapporto uomo e ambiente², segno iscritto all’interno di un generale sistema di segni³, individuo tecnico⁴, istanza culturale e psicologica⁵, “elemento scenico” nonché attore di una rappresentazione⁶, merce⁷, iperoggetto⁸. Come effetto di tale radicale allargamento della nozione di oggetto, sarebbe oggi forse più corretto identificare l’attività progettuale con una “prassiologia”, ovvero una pratica – più o meno teorizzata – volta a rintracciare soluzioni, configurazioni e azioni innovative in contesti di volta in volta diversi.

Vecchie e nuove domande si propongono perciò di essere analizzate: da quale prospettiva il design deve interessarsi all’oggetto? In quale accezione l’oggetto deve essere considerato dal design? In altre parole: qual è l’oggetto che il design concorre a progettare?

La difficoltà nel rispondere a queste domande tuttavia non costituisce esclusivamente una complessità che la storiografia del design deve ridurre per delimitare un orizzonte pratico e teorico. Piuttosto, essa rappresenta quel presupposto che lo studioso dovrebbe preventivamente accettare ogniqualvolta si accinga a investigare la storia di una disciplina. Seguendo infatti la lezione dell’epistemologia francese del Novecento, potremmo considerare la storia (del design, in questo caso) come un “movimento discontinuo”.

Come è noto, Georges Canguilhem – e, prima di lui, Gaston Bachelard – interpretava il procedere storico come una sequenza di

“rotture epistemologiche” che tagliano l’ordine del sapere e comportano, di volta in volta, nuove sistemazioni dei paradigmi conoscitivi. Le scienze moderne, scrive Bachelard, si sviluppano per “esplosioni” successive, per “istanti innovatori” che solo il privilegio accordato al senso comune o gli inganni che derivano dal linguaggio possono occultare sotto l’antico pregiudizio del “continuismo”⁹.

Allievo di Canguilhem, Michel Foucault sviluppò tale riflessione parlando di una “sovranità del significante”¹⁰ in grado simultaneamente di obliare

le rotture epistemologiche occorse nel tempo e di proiettare, negli occhi dello storico, l'illusoria possibilità di afferrare un denominatore comune capace di riconciliare coerentemente l'esperienza di una disciplina nel suo sviluppo. Rileggendo Foucault, Paul Veyne ha recentemente affermato che «nel lavoro storico, occorre esercitare “uno scetticismo sistematico nei confronti di tutti gli universali antropologici” e ammettere l'esistenza di un invariante solo in ultima istanza, dopo aver tentato di tutto per risolverlo»¹¹.

A partire da questi assunti, risulta chiaro che l'impossibilità di riassumere l'esperienza del design attraverso un “denominatore comune” non deriva da una imprecisione teorica bensì dalla costitutiva discontinuità del movimento storico. Ogni momento, di ogni luogo, che lo storico tenta di ricostruire si caratterizza e si spiega entro un sistema, un “discorso di verità”¹² la cui natura è del tutto anfibologica: da un lato il discorso spiega la natura di un avvenimento occorso in un certo contesto, dall'altro ne risulta da quest'ultimo affermato. Ciò vale anche per la riflessione sul presente: come un'epoca si spiega attraverso il suo sistema di verità, analogamente anche il presente si trova costretto entro i limiti di un proprio discorso. Infine, a sottolineare come le variazioni epistemologiche agiscano e dipendano dalla storia tanto diacronicamente quanto geograficamente, Stefano Catucci scrive che «i modelli dell'a priori storico vengono in Foucault pluralizzati, dato che devono conformarsi al carattere *locale*, cioè non universale, storicamente e geograficamente determinato di ogni episteme»¹³.

Ribadire dunque l'esistenza e il meccanismo di quanto Foucault chiamò “sovranità del significante” risulta utile per comprendere la contingenza e la parzialità dei significati che oggi attribuiamo a termini quali “design” e “progettazione”. Soprattutto, ci rende consapevoli della nostra condizione di “allievi di epoche passate”, che se da un lato non possono sfuggire alla loro storicità – alla prospettiva “discorsiva” in cui siamo inevitabilmente immersi –, dall'altro sono ugualmente richiamati all'atto positivo di plasmare la realtà. In questa ottica il mestiere dello storico si rinnova: non più uno speleologo motivato dalla volontà di svelare una verità recondita ma un costruttore che, dalla sua particolare posizione storicamente e geograficamente definita, produce nuove interpretazioni di senso. Insomma, la storia non si “scopre”, tutt'al più si “producono” – dunque progettano – interpretazioni di essa che si traducono, di volta in volta, in occorrenze storiografiche del tutto diverse. I testi della storiografia diventano allora oggetti che domandano di essere riconfigurati: sostanza plastica, progettabile e riprogettabile¹⁴. Così, come la storiografia foucaultiana ammette quale unico a priori quello della discontinuità discorsiva, analogamente, si potrebbe suggerire come *definiens* della progettazione proprio quella volontà dell'uomo di aggiornare i discorsi all'interno dei quali si trova, nel rifiuto convinto di qualsiasi universale, ma altresì motivato a rinnovare la sua realtà.

▪ *Responsabilità collettiva. Il caso Gropius-Itten*

Provando a tracciare le conseguenze che comporta l'assunzione di un "denominatore comune" della progettazione è utile introdurre l'analogia che Zygmunt Bauman propone tra storiografia e illuminotecnica:

Le storie sono come fari e come proiettori; illuminano parti del palcoscenico lasciandone altre al buio. Se dovessero rischiarare uniformemente tutto il palcoscenico, non sarebbero davvero utili. Il loro compito, in fin dei conti, è di «curare» il palcoscenico, preparandolo al consumo visivo e intellettuale da parte degli spettatori; a partire dal caos anarchico di macchie e di chiazze che non si riescono né a distinguere, né a capire, creare un quadro che si possa assorbire, comprendere e trattenere. [...] È compito delle storie selezionare; rientra nella loro natura includere mediante l'esclusione e illuminare gettando ombre. [...] Senza selezione non vi sarebbe storia.¹⁵

La relazione che Bauman instaura tra storia e teatro si offre come eccellente modello teorico innanzitutto perché esplicita come ogni tentativo storiografico si fondi su ciò che potremmo definire il rapporto luce-ombra, centro-periferia. In più, definisce la responsabilità a cui è chiamato lo storico-macchinista, in quanto figura capace di orientare i fari e dunque di ridefinire i rapporti tra luce "centro" e ombra "periferia". Il confine tra questi termini è così sgravato da quello statuto trascendentale che porrebbe la necessità d'illuminare esclusivamente "ciò che deve essere visto" e di trascurare "le zone marginali": la possibilità di curare il palcoscenico presuppone che nessuna sua gerarchizzazione può esistere a priori. Avviene invece che lo spazio scenico si organizza, si struttura, assume un senso nell'atto preciso di illuminare il palcoscenico, dunque nel tentativo di storicizzarlo. Come scrive Salvatore Zingale:

Il 'fatto esistente' iniziale [ciò che c'è sul palcoscenico] è riconducibile alla nozione peirceana di Oggetto dinamico – che è chiamato dinamico proprio perché appartiene a un'esistenza esterna alla mente –, il quale assume le sembianze di un problema solo quando viene interpretato come tale, ossia una volta che viene rappresentato in quanto Oggetto immediato [illuminato] all'interno di una relazione segnica¹⁶.

I limiti delle zone di luce (dei centri), sebbene non cessino di esistere, sono dunque riconducibili all'azione dell'uomo, di cui ne è padrone e responsabile. Ma tale procedimento non è agevole e innocente come potrebbe apparire. A ben vedere, infatti, le zone di luce sono gli elementi fondativi della nostra condizione esistenziale. Come spiega Clive Dilnot, rileggendo Gianni Vattimo, l'"essere" è inscindibile dall'"evento", il quale – nel momento in cui viene storicizzato illuminato – agisce su di noi spettatori a nostra volta individui assoggettati dal medesimo processo di storicizzazione¹⁷. Detto altrimenti, quello che vediamo sul palcoscenico si autolegittima fungendo da narrazione, da interpretante utile a rileggerci. Diremmo con Foucault: la luce si impone come "discorso di veri-

tà”, riaffermandosi entro un rapporto di reciprocità con il potere. Dispositivi come le società di controllo, le istituzioni, l’impianto legislativo, l’educazione, gli abiti sociali si radicano sui presupposti resi visibili dalla luce, con l’effetto, da un lato, di ribadirli, e dall’altro, di precluderci la possibilità di vedere quanto celato nell’ombra.

Un esempio utile a chiarire quanto abbiamo sostenuto finora è il lavoro curatoriale svolto per la celebre mostra *Bauhaus: 1919-1928*, inaugurata al MoMA di New York il 7 dicembre 1938 e organizzata da Herbert Bayer, Walter e Ise Gropius, che ha segnato l’interpretazione di uno degli episodi seminali per la storiografia del design. Esempio che, sebbene apparentemente distante dalla nozione di periferia su cui questo contributo vuole ragionare, apparirà mano a mano più pertinente nello svolgersi dell’argomentazione: lo stesso rapporto che intercorre tra luce e ombra nell’analogia baumaniana, infatti, è il medesimo che si riscopre qui, tra le differenti posizioni in cui le figure del Bauhaus vengono relegate dalla storiografia. Il sud, la sua posizione periferica rispetto a una zona di luce è, prima ancora che una ubicazione geografica, una condizione.

Fin dalla scelta di circoscrivere il materiale dell’esposizione a un arco temporale inferiore alla durata reale della vicenda del Bauhaus si intravede infatti un evidente interesse a presentare una visione unitaria e coerente di quella storia. Una scelta spiegata lucidamente dall’allora direttore del MoMA Alfred H. Barr, il quale – pur riconoscendo che tra il 1928 e il 1933 fosse stato fatto un «lavoro estremamente valido» – dichiarò che «il carattere fondamentale del Bauhaus era stato già determinato sotto la direzione di Gropius»¹⁸. Il che significò, di fatto, sminuire e relativizzare il contributo dato dai direttori successivi, in favore di una canonizzazione dell’immagine del Bauhaus che venne così a coincidere idealmente con l’“era Gropius” e con il cosiddetto “Stile Bauhaus” che di essa era diretta emanazione.

Nella stessa direzione va il trattamento riservato all’interno dell’esposizione alla figura di Johannes Itten. Come si legge nella riflessione di Alexandra Midal in *Design by Accident*¹⁹, Gropius si adoperò affinché i primi influssi esoterici, sintetizzabili nella figura di Itten, fossero esclusi dal percorso. In questo caso, la presentazione parziale del Bauhaus non si limitò semplicemente a rafforzare una determinata narrazione della scuola, bensì operò una vera e propria epurazione dei suoi elementi costitutivi con un fine programmatico: l’affermazione di quella che Bayer e Gropius definivano una “moderna filosofia del design”, ovvero la loro personale concezione dell’attività progettuale.

Per comprendere precisamente la portata del gesto, bisogna ricordare che la celebre discrepanza tra Gropius e Itten fu una delle prime *querelles* interne che la neonata scuola dovette affrontare. È ingenuo affermare, come è stato fatto, che la questione può essere ridotta all’insofferenza di Gropius nei confronti dell’anticonformismo, del dispotismo e delle inclinazioni mistiche di Itten. Ciò che le interpretazioni troppo riduzionistiche tralasciano è che quando Gropius chiamò Itten al Bauhaus conosceva perfettamente i suoi interessi in merito

alle teorie orientali, al teosofismo e all'antroposofia. E, benché molto lontano dall'eccentricità di Itten, perlopiù condivideva la fiducia nell'atteggiamento spiritualista e nella sua capacità di liberare quelle facoltà espressive dell'individuo che potessero aiutare a uscire dal disordine morale, esistenziale e materiale che aveva prodotto il conflitto bellico appena concluso. Ciò che cambiò nel febbraio 1922 – data del *pamphlet* polemico prodotto da Gropius contro Itten – furono le convinzioni dell'architetto tedesco: innanzitutto, una presa di coscienza del fallimento di uno spiritualismo troppo irrazionale; poi, la consapevolezza del rinnovamento della politica economica degli alleati nei confronti della Germania, che avrebbe permesso all'industria tedesca di riprendere il programma produttivistico. Non perdere quell'occasione di rilancio della democrazia tedesca anche da un punto di vista materiale, significò per Gropius mettere da parte ogni tendenza spiccatamente espressionista e spiritualista, in favore di un approccio volto al razionalismo e al rigore. A uscire sconfitto da quella scelta, ricacciato nell'ombra del palcoscenico, fu Itten, ossia il suo intendimento della pratica²⁰.

Come ha messo in evidenza Nicholas Fox Weber, ben più che questioni didattiche, ideologiche o personali, nella *querelle* Gropius-Itten c'è allora in gioco l'identità stessa del Bauhaus:

L'alternativa si sarebbe posta con forza per quasi tutti i membri del Bauhaus, non solo durante la sua esistenza ma anche in seguito. Il rapporto con la massa, la definizione della propria identità rispetto al resto della società e il chiedersi se l'arte dovesse essere consapevolmente individualista o avere implicazioni universali [...] erano argomenti su cui tutti si interrogavano²¹.

Dunque il rinnovamento a cui Gropius sottopose il Bauhaus, e che mise in condizione Itten di rassegnare le dimissioni, fu una scelta di campo fortemente consapevole, identitaria e programmatica: il Bauhaus si apriva alla produzione industriale e alla serialità, attraverso un rigoroso programma tecnico e razionalista.

La sintetica ricostruzione del caso Gropius-Itten può, a nostro parere, essere utile a comprendere perché le scelte curatoriali intraprese nella mostra al MoMA siano pertinenti alle conclusioni a cui questo articolo aspira. Le suddette scelte – il modo in cui orientarono i fasci luminosi –, infatti, risultano essere un mezzo non tanto per presentare il successo della linea gropiusiana quanto piuttosto un tentativo di rinnovare quella scelta di campo programmatica attraverso la “messa in ombra” – la vera e propria cancellazione – di uno sviluppo possibile, ma mai attualizzato (quello di matrice itteniana). E, benché tale operazione curatoriale non possa essere descritta come una attività storiografica *tout court*, essa fu già in nuce un oggetto di pertinenza della storiografia, da cui emerge il carattere ideologico e politico di ogni creazione e uso della storia. Oggetto che agì programmaticamente tanto sulla forma della progettazione, quanto – di conseguenza – sul modo di redigerne la storia. Infatti, da un lato l'immagine di quella comunità dedita all'elaborazione di una nuova filosofia del design – di un modo corretto di insegnare la disciplina e di ideare oggetti d'uso – esercitò una forte influenza su alcuni esponenti della cultura progettuale americana in cerca di costrutti

pratico-teorici in grado di minare l'egemonia dello *styling*. Dall'altro, creò una cornice interpretativa che ha condizionato molti tentativi di ricostruire la storia del disegno industriale e che ha finito per digerire, assimilare, porre in ombra molti elementi ad essa esogeni. Una cornice entro cui il Bauhaus appare – e non potrebbe essere altrimenti – come un mito moderno, un monolite, un oggetto di culto, un “fare progettuale” i cui contorni sono stati definiti una volta per tutte da Gropius.

Dalla mostra del MoMA si dipana dunque il sottile rapporto che – ritornando all'analogia di Bauman – si instaura tra scena, luci, ombre e storici-macchinisti. Allo stesso tempo, da essa emerge la costitutiva ambiguità del ruolo del pubblico e del macchinista. Infatti, a un'analisi attenta, i contorni di queste figure appaiono sfumati perché se, da un lato, è il pubblico che pretende di assistere a uno spettacolo simile a sé stesso – in quanto incapace di prevederne altri –, dall'altro, il macchinista non può illuminare il palcoscenico senza guardarlo, senza essere a sua volta parte del pubblico. La possibilità – meglio, il potere – di spostare il riflettore non è dunque appannaggio di un singolo macchinista, bensì di una pluralità di spettatori – in questo caso: curatori, progettisti, critici, direttori di musei e lo stesso pubblico per cui la mostra fu prevista – che partecipano a uno stesso “principio di verità”. Il palcoscenico si illumina, si progetta in maniera intenzionale a partire dalla volontà di una collettività che condivide gli stessi presupposti. E tale intenzionalità – tale volontà di illuminare e di mettere in ombra, creando fondazioni per una nuova storiografia – incorpora ed esclude dei potenziali sviluppi della pratica, i quali, in potenza, incideranno a loro volta su quei futuri possibili entro cui quella pratica sarà contestualizzata.

Per dirla con Dilnot: «il termine Storia non significa solo quanto è passato ma anche quanto ancora deve accadere. Per storia si intende futuro»²². Dunque, nella discontinuità della storia ritroviamo la continuità del tempo, in cui non è il passato – il palcoscenico – bensì quel passato – la zona che scegliamo di illuminare – a determinare e legittimare la particolare visione del presente che, perciò, non riesce a guardare ad altro se non a quel passato. Non solo. L'inerzia di quella specifica storiografia che ci interpreta non si esaurisce nel presente ma giunge a scindere i futuri realizzabili da quelli irrealizzabili. La scelta e la responsabilità di illuminare le zone d'ombra di un passato che ci avvertono silenziosamente della loro presenza, facendoci prefigurare nuove storiografie – e con esse nuovi futuri possibili –, pertiene dunque allo storico come allo spettatore.

▪ *Il ruolo dell'ombra*

Un ultimo tratto dell'analogia di Bauman che merita di essere esaminato concerne il limite gnoseologico di illuminare e di comprendere il palcoscenico nella sua totalità. Va da sé che, nel conseguente limite di poterlo rischiarare solo parzialmente, di gerarchizzarlo e dargli un senso, la creazione di zone di ombre

e di luce sarà inevitabile e con essa la condizione di subalternità in cui le prime si troveranno a esistere rispetto alle seconde. Nel celebre dibattito con Noam Chomsky, Foucault dichiarò che l'azione politica dovrebbe consistere nello svelare la violenza occultata in tale rapporto, occultata cioè nel rapporto di subordinazione in cui le zone d'ombra – le periferie, i sud – si trovano nei confronti della luce – i centri, i “discorsi di verità”. E se il rapporto tra la luce e l'ombra è intrinseco nel modo in cui l'uomo introietta il palcoscenico, allora tale atteggiamento non potrà che essere inesausto, oltre che prezioso. Affinché dunque quell'azione politica possa esercitarsi, l'esistenza delle ombre è necessaria.

L'analogia del palcoscenico, che accoglie in sé il rapporto luce-ombra, centro-periferia, e che ha accompagnato l'argomentazione che abbiamo qui tentato di formulare, acquista, a nostro parere, una pregnanza feconda se confrontata alla riflessione che Mario Perniola sviluppa ne *L'arte e la sua ombra*. Cercando di tradurre tale riflessione nei termini del nostro ragionamento, si deve concludere che ogni “discorso di verità” lascia dietro di sé un'ombra, «una sagoma meno luminosa in cui si ritrae quanto di inquietante e di enigmatico [gli] appartiene»²³. Ciò accade oggi più che mai, considerata la pervasività, la grandezza e la democratizzazione delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione, che, da un lato, permettono a un gruppo sempre più cospicuo di persone di scambiarsi e accrescere il proprio capitale semantico, dall'altro, alimentano strutturalmente progetti di banalizzazione e omologazione. Eppure, «quanto più violenta è la luce [...], tanto più nitida è l'ombra»²⁴ che essa proietta.

L'ombra sembra a prima vista connessa a una specie di esoterismo, con una qualche necessità di occultamento e di manifestazione cauta e graduale; tuttavia, questo relativo esoterismo non deriva da una strategia e nemmeno da una propedeutica, ma dalla natura stessa di cose cui è essenziale una certa protezione e tutela e che richiedono prudenza e discrezione da parte di chi vuole goderne²⁵.

Se vuole sfuggire alla ribelle e carismatica identificazione *tout court* con l'esoterismo, l'ombra non deve però essere considerata come un'alternativa in sostituzione alla luce, a un “discorso di verità”. Senza luce, l'ombra svanirebbe. Tantomeno, l'ombra «può essere considerata come alcunché di parassitario e servile, ma semmai come una riserva a cui ciò che sta in piena luce costantemente attinge»²⁶. Eppure tuttavia «appartiene alla natura dell'ombra la caratteristica di scomparire non appena sia esposta in piena luce: qui sta la sua differenza rispetto alla canonizzazione istituzionale e alla trasmissione mediatica»²⁷.

Come dimostra il caso della mostra sul Bauhaus, l'ingenuità di ogni “discorso di verità”, di ogni costruzione ideologica, di ogni luce, di ogni centro, si rivela nella negazione dell'esistenza di un'opposizione e nel tentativo di conciliare e armonizzare le relazioni tra le diverse entità in gioco. Quando tali strategie sono impossibili da attuare, «la dialettica di positivo e negativo costituisce il modo attraverso cui il canone si rinnova e il vitalismo attinge un nuovo slancio»²⁸. Se l'eterodosso, l'esogeno, lo strano non può in alcun

modo essere mandato al rogo, isolato, respinto, esso viene assimilato, diventando ortodosso, endogeno, normale.

Ma l'ombra non cade in questi tranelli strapaesani. Essa resta estranea e differente: non è l'elemento di un'armonia più complessiva, né il momento di un processo dialettico che prospera sulle contraddizioni. In fondo l'ingenuità consiste nella pretesa di vincere un avversario o conciliandosi con lui o prendendo il suo posto. Tuttavia, l'ombra non si pone come avversaria, ma semmai come la detentrica di un sapere e di un sentire cui essa sola può giungere e che scompare quando la piena luce vuole appropriarsene²⁹.

Poiché l'ombra non condivide l'idealizzazione del conflitto e della vittoria, implicita nella dialettica, essa «ritiene inevitabile l'instaurazione di formazioni di compromesso senza vincitori né vinti. [...] Per l'ombra vincere è impossibile e pensare di vincere è ingenuo»³⁰.

È verso queste "formazioni di compromesso" che oggi la storiografia del design, e la pratica stessa, dovrebbero orientare la loro attenzione. Forse, la soluzione alle domande che abbiamo espresso in apertura – che riguardano una definizione dell'attività progettuale quanto una sua interpretazione storica – non può essere ricercata "in alto", attraverso la definizione di valori universalmente validi per mezzo dei quali elaborare e rileggere la progettazione, né tantomeno "in basso", con l'assunzione di una oscura e rizomatica prospettiva etnica o popolare, bensì "accanto", nell'ombra che qualsiasi "discorso di verità" naturalmente proietta.

▪ *La periferia come funzione*

Dall'esperienza fragile e preziosa dell'ombra possiamo allora far emergere le nuove figure dello storico-progettista e del progettista-storico, il cui ruolo – per utilizzare le parole di Alain Badiou – potrebbe essere quello di identificare le contraddizioni, le situazioni paradossali, le incommensurabilità; di afferrarle come segni che puntano al bisogno di formulare nuovi problemi (dunque, nuove possibilità)³¹; infine, di intervenire sulle sintesi disgiunte rinunciando a certe parametrizzazioni e facendone emergere delle altre³². Ciò, a patto di riconoscere sia l'esistenza delle periferie, dei sud, delle zone d'ombra, sia la loro dignità epistemica ovvero, da un lato, la loro capacità di far emergere – nel confronto con il centro – la possibilità di problematizzare la realtà; dall'altro ammettere che lo stesso rapporto che confina il Sud ai margini del palco illuminato, è relativo: ogni ombra, ogni periferia, ogni sud è centro, luce di sé stesso.

Dunque, al corto circuito che Dilnot identificava nell'impossibilità di emanciparci da un centro che ci determina, risponde la periferia. Ma non una periferia-ombra "positivamente" intesa – e cioè incline a farsi riassorbire dal centro – bensì una "negatività" che istituisce una relazione: una "funzione problematizzante". Riconosciuto il suo statuto di negatività, il compito si "riduce" a riconoscere questa funzione e finalizzarla.

L'ombra, il sud, la periferia, l'alterità – un tempo percorribile – di cui abbiamo provato a dare conto con l'esempio della mostra del Bauhaus, emergono nel discorso come spettri di domande. Esse sono costellazioni ideologiche geograficamente e storicamente situate che riflettono la pluralità delle esigenze materiali e interpretative della società. Esigenze con cui tanto la storiografia quanto la progettazione hanno fatto e dovranno fare i conti. Credere che vi possa essere un'unica risposta corretta, indipendente dal contesto e dalla prospettiva, e valida per sempre, è un'illusione. Tony Fry esprime con molta chiarezza quanto sosteniamo quando scrive che le categorie, i valori, le norme e le topologie tipiche dell'Occidente reinterpretano – (inevitabilmente, aggiungeremmo) – qualsiasi elemento esogeno venga immesso nel suo dominio, spesso assimilandolo come “esotico”³³. È la presa di coscienza che non può esistere un punto di vista onnicomprensivo del mondo, una prospettiva esterna alle zone di luci e ombre, una prospettiva da cui guardare la scena senza esserne, in qualche misura, determinati. Anzi, presupporre la possibilità di sottrarsi ai giochi riflessivi e autoriflessivi del palcoscenico significherebbe ricadere in quell'*impasse* tipicamente eurocentrica che si cerca di superare: ogni istanza di storia del design che persegue intenti “inclusivi” è invero complice di una negazione dell'ombra. Il pluralismo che ne deriverebbe – o presunto tale – si radicherebbe su una matrice di equivalenze distorte che, da un lato, negherebbero intrinsecamente lo statuto della periferia, dall'altro imporrebbero un particolare e universalizzabile intendimento del design. Nella legittimità di riconoscere un principio di progettazione comune ed estendibile oltre i confini di luce, nondimeno nessuna zona del palcoscenico – sia essa luce o ombra – può arrogarsi il potere di imporre la propria comprensione del fenomeno sugli altri³⁴. Non si tratterà dunque di immaginare pigramente una storia o una progettazione di tale o tal'altra periferia, in contrapposizione a un discorso o a un metodo progettuale egemoni. Ciò non farebbe che riaffermare il centro. Si tratterà, invece, di accettare che certe domande esistono e che le risposte possono essere più o meno complesse, più o meno numerose. Solo così, ci sembra, si possono elaborare gli strumenti per sfuggire a qualsiasi programma di banalizzazione. Tuttavia, rispondere comporta il rischio di sbagliare, di perpetuare ingenuamente un'ideologia, di concorrere all'appiattimento. Forse, in tale rischio si cela oggi il compito a cui non può sottrarsi uno storico e, a ben guardare, nemmeno un progettista.

▪ NOTE

¹ La formula “denominatore comune” è ripresa da DE FUSCO 1995, p. 85. Tuttavia, se per De Fusco il denominatore comune del design è identificabile in maniera apodittica nel “pensiero progettuale”, in questo articolo se ne prevede piuttosto uno statuto contingente, mobile e discontinuo.

² FREUD 2003, pp. 222-234.

³ BAUDRILLARD 1974, p. 55.

⁴ SIMONDON 1958 (in Maldonado 1976).

⁵ VITTA 2011, p. 339, dove suggerisce, considerando i progetti di Ettore Sottsass jr: “i suoi artefatti fanno ambiente nella misura in cui si presentano come attori di una rappresentazione, come personaggi che attendono solo l’ingresso del protagonista — il loro fruitore — per recitare la loro parte”.

⁶ SOTTSASS 1971.

⁷ MARX 1977, pp. 296-309.

⁸ MORTON 2018, pp. 11-39.

⁹ CATUCCI 2000, p. 7.

¹⁰ FOUCAULT 1971, p. 26.

¹¹ VEYNE 2010, p. 26.

¹² Il termine “discorso di verità” è ripreso dalla postfazione di Mauro Bertani (2004, p. 84) alla lezione inaugurale di Foucault al Collège de France. Compare negli scritti foucaultiani almeno in quattro punti: *Mal faire, dire vrai. Fonction de l’aveu en justice* (2012, p. 8); *Le pouvoir psychiatrique* (2003, pp. 12, 15, 28-29, 33); *Le courage de la vérité* (2009, p. 13); *Les rapports de pouvoir passent à l’intérieur des corps, in Dits et écrits, vol. 3* (1994, p. 236). Nell’ambito di questo saggio, il binomio “discorso di verità” è stato adottato per affermare il principio secondo cui la “verità” esiste esclusivamente entro i limiti di un discorso che la istituisce. Coerentemente con questo assunto, si può benissimo sostenere che è sempre nel “discorso di verità” – o meglio, come controparte connaturata a una verità apparentemente incontestabile – che agisce il potere.

¹³ CATUCCI 2000, p. 55.

¹⁴ A tale proposito è doveroso rimandare, come suggerisce giustamente un revisore anonimo, alle tesi benjaminiane Sul concetto di storia (1997, pp. 20-59). In particolare si vedano le tesi VI e XVII, da cui si evince la possibilità di scardinare il tempo “vuoto e omogeneo” dello storicismo, in favore di un tempo frammentato

e discontinuo: emanazione di un rapporto sempre mutevole tra passato e presente. Se il processo dello storicismo, infatti, «è additivo [...] per contro alla base della storiografia materialistica sta un principio costruttivo», un principio che permette, cioè, di riconoscere – in una relazione sempre nuova tra passato e presente, appunto – quella possibilità di emancipare la storia dalla tradizione, abilitando di conseguenza «una chance rivoluzionaria nella lotta a favore del passato oppresso». (BENJAMIN 1997, p. 53).

¹⁵ BAUMAN 2005, p. 23.

¹⁶ ZINGALE 2020, p. 63.

¹⁷ Cfr. FRY, DILNOT, STEWART 2015.

¹⁸ BARR 1938, pp. 8-9.

¹⁹ MIDAL 2019.

²⁰ Per la ricostruzione del caso Gropius-Itten, cfr. MALDONADO 1976, pp. 51-55.

²¹ WEBER 2019, p. 86.

²² FRY, DILNOT, STEWART 2015, p. 133.

²³ PERNIOLA 2000, p. IX.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. XI.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. XII.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Evidenziando il nesso che intercorre tra il bisogno di storia e l’azione, sembra essere stato Nietzsche a legittimare una simmetria tra il mestiere dello storico e quello del progettista: «“Del resto mi è odioso tutto ciò che mi istruisce soltanto, senza accrescere o vivificare la mia attività.” Con queste parole di Goethe, come un *ceterum censeo* energicamente espresso, può cominciare la nostra considerazione sul valore della storia. [...] Certo, noi abbiamo bisogno di storia, ma ne abbiamo bisogno in modo diverso da come ne ha bisogno l’ozioso raffinato nel giardino del sapere [...]. Ossia ne abbiamo bisogno per la vita e per l’azione». Cfr. NIETZSCHE 1974, p. 3.

³² Cfr. FRY, DILNOT, STEWART 2015, p. 207.

³³ Ivi, p. 4.

³⁴ Ivi, p. 100.

▪ BIBLIOGRAFIA

BAUDRILLARD 1974

Baudrillard J., *Per una critica dell'economia politica del segno*, Mazzotta, Milano 1974 (*Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris 1972)

BARR 1938

Barr A. H., Preface in *Bauhaus, 1919-1928*, a cura di H. Bayer, W. Gropius e I. Gropius, *The Museum of Modern Art*, New York 1938, pp. 7-9

BENJAMIN 1997

Benjamin W., *Sul concetto di storia*, Torino 1997 (*Walter Benjamin zum Gedächtnis*, Inst. für Sozialforschung, Frankfurt a/M 1942)

CATUCCI 2000

Catucci S., *Introduzione a Foucault*, Roma-Bari 2000

DE FUSCO 1995

De Fusco R., *La forbice di storia e storiografia*, in *Design: Storia e Storiografia*, in Pasca V., Trabucco F. (a cura di), *Atti del I Convegno internazionale di studi storici sul design* (Milano, 1991), Bologna 1995, pp. 75-92

FREUD 2003

Freud, S., *Il disagio della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino 2003 (*Das Unbehagen in der Kultur*, Wien 1930)

FOUCAULT 1972

Foucault M., *L'ordine del discorso*, 1972 (ed. 2004) (*L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971)

FRY, DILNOT, STEWART 2015

Fry T., Dilnot C., Stewart S., *Design and the question of history*, London 2015

LUKÀCS 1967

Lukács, G., *Storia e coscienza di classe*, Milano 1967 (*Geschichte und Klassenbewußtsein*, Berlin 1923)

MALDONADO 1976

Maldonado T., *Disegno industriale: un riesame*, Milano 1976 (ed. 2017)

MARX 1977

Marx, K., *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, in K. Marx e F. Engels, *Opere*, vol. III, Roma 1977

MORTON 2008

Morton, T., *Iperoggetti*, Nero, Roma 2018 (*Hyperobjects*, Minneapolis 2013)

MIDAL 2019

Midal A., *Design by Accident. For a New History of Design*, Berlin 2019

NIETZSCHE 1974

Nietzsche F., *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano 1974 (ed. 2006) (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Leipzig, 1874)

SIMONDON 1958

Simondon, G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris 1958

SOTTSSASS 1971

Sottsass, E., *Environment per il lavoro d'ufficio*, in «Rassegna Modi di abitare oggi», 19, 1971

PERNIOLA 2000

Perniola M., *L'arte e la sua ombra*, Torino 2000

VEYNE 2019

Veyne P., *Foucault. Il pensiero e l'uomo*, Milano 2010 (*Michel Foucault: sa pensée, sa personne*, Paris 2008)

VITTA 2011

Vitta, M., *Il progetto della bellezza*, Torino 2011

WEBER 2019

Weber N. F., *Bauhaus. Vita e arte di sei maestri del Modernismo*, Milano 2019 (*The Bauhaus Group. Six master of modernism*, London 2009)

ZINGALE 2020

Zingale S., *Design o progettualità? Il progetto come trasformazione inventiva*, «Ocula», vol. 21, 24, ottobre 2020, pp. 51-72