

# Op. cit.

selezione della critica d'arte contemporanea

---

*sessant'anni di Op. cit.*

*in ricordo di*

*Renato De Fusco*

Castagnaro Amirante Belfiore Bignardi  
Cioffi Cristallo Cutolo D'Amato D'Auria  
de Seta Dellapiana Fiorillo Forino Gregory  
Lenza Losito Masiero Morelli Nunziante  
Pica Ciamarra Purini Rinaldi Russo Sacchi  
Scotto Di Vettimo Tecce Terminio Trione

---

*Op. cit.*

---

Selezione della critica d'arte contemporanea

# Op.cit.

rivista quadrimestrale  
di selezione della critica d'arte contemporanea

*Direttore:* Alessandro Castagnaro

*Comitato scientifico*

Kenneth Frampton  
Fulvio Irace  
Juan Miguel Hernández León  
Werner Oechslin  
Franco Purini  
Joseph Rykwert  
Vincenzo Trione

*Comitato redazionale*

Roberta Amirante  
Pasquale Belfiore  
Imma Forino  
Francesca Rinaldi  
Livio Sacchi  
Alberto Terminio

*Segretaria di redazione*

Emma Labruna

*Website e digitalizzazione*

Ermes Multimedia digital design per la cultura

*Concept:* Renato Piccirillo

*Sviluppo:* Riccardo Marotta, Valeria Pazzanese

*Redazione:* 80123 Napoli, Via Vincenzo Padula, 2

*info:* +39 081 7690783 - *fax:* +39 081 7705654

*e-mail:* [rendefus@unina.it](mailto:rendefus@unina.it) - [elabruna@unina.it](mailto:elabruna@unina.it)

*Amministrazione:* 80128 Napoli, Via B. Cavallino, 35/G

*info:* +39 081 5595114 - +39 081 5597681

*e-mail:* [info@graficaelettronica.it](mailto:info@graficaelettronica.it)

*Abbonamento annuale:* Italia € 50,00 - Estero € 70,00

*Un fascicolo separato:* Italia € 18,00 - Estero € 25,00

*Un fascicolo arretrato:* Italia € 20,00 - Estero € 27,00

**Grafica Elettronica**



All'indirizzo **[www.opcit.it](http://www.opcit.it)** è disponibile l'intera collezione  
della rivista dal numero 1 del settembre 1964 ad oggi

A. CASTAGNARO	<i>Editoriale per i sessant'anni</i>	5
	<i>Editoriali:</i>	
	– 1964	13
	– 1979	15
	– 1984	24
	– 1989	27
	– 1994	31
	– 2004	40
	– 2014	42
	<i>Il premio IN/ARCH alla nostra rivista</i>	45
R. AMIRANTE	<i>Professione professore</i>	47
P. BELFIORE	<i>Una rivista d'autore</i>	53
M. BIGNARDI	<i>Il pittore e il teorico</i>	59
R. CIOFFI	<i>Periodizzazione/Paradigma. Pretesto per una riflessione sulla storia dell'arte</i>	65
V. CRISTALLO	<i>Crisi, smarrimenti e mutazioni della cultura del design</i>	70
G. CUTOLO	<i>Il quadrifoglio e l'edonista virtuoso</i>	76
G. D'AMATO	<i>Op. cit., una rivista di formazione</i>	81
A. D'AURIA	<i>Le case dell'uomo. Il dibattito tra Francia e Germania nell'entre-deux-guerres</i>	84
C. DE SETA	<i>Il paradigma della storiografia urbana</i>	91

E. DELLAPIANA	<i>Renato De Fusco e la storia del design</i>	96
C. FIORILLO	<i>La scena comico-grottesca di Jarry</i>	101
I. FORINO	<i>Arredamento versus Architettura degli interni</i>	107
P. GREGORY	<i>Un maestro generoso</i>	112
C. LENZA	<i>«Op. cit.» e le origini della (felice) stagione della semiologia</i>	118
R. LOSITO	<i>La «riduzione» culturale: innovazione e continuità di un metodo storiografico</i>	124
R. MASIERO	<i>Ripensando al mondo di Renato De Fusco</i>	131
M. D. MORELLI	<i>Precisazioni sull'ecodesign</i>	139
P. NUNZIANTE	<i>Differenze e ripetizioni tra avanguardia storica e avanguardia digitale</i>	146
M. PICA CIAMARRA	<i>Due contributi a «Op. cit.», molto distanti nel tempo</i>	152
F. PURINI	<i>Un sapere in evoluzione</i>	158
F. RINALDI	<i>Forme della krisis. Riflessioni sull'arte al tempo dell'in-sicurezza</i>	163
D. RUSSO	<i>Renato De Fusco: l'eredità di «Op. cit.» e il design come processo</i>	170
L. SACCHI	<i>L'ultimo capitolo</i>	177
O. SCOTTO DI VETTIMO	<i>Citizen art. Attraversamenti transdisciplinari alla riscoperta del «codice multiplo»</i>	182
A. TECCE	<i>Questione di metodo: Renato De Fusco, artista</i>	190
A. TERMINIO	<i>La storia dell'architettura oltre la storia. Prime riflessioni sull'eredità di Renato De Fusco</i>	196
V. TRIONE	<i>L'avanguardia verosimile</i>	201

*Alla redazione di questo numero hanno collaborato:*

Roberta Amirante, Emma Labruna, Francesca Palladino, Isabella Reccia, Francesca Rinaldi, Roberta Ruggiero, Alberto Terminio, Massimo Visone, Maria Elena Vona.

---

# Editoriale per i sessanta anni

---

ALESSANDRO CASTAGNARO

Mi avvio ad un compito delicato e complesso, carico di responsabilità per la storia della rivista e per quanto essa in questi sessant'anni ha rappresentato nel mondo scientifico: una eccellenza editoriale, un'opera corale a firma di grandi nomi portatori di innovazioni radicali nella ricerca della storia dell'arte, dell'architettura, del design e della critica contemporanea.

Con Renato De Fusco si era discusso recentemente della possibilità di redigere a quattro mani l'editoriale di un numero così significativo per la storia della rivista (che, caso unico tra le pubblicazioni di settore, è stata in grado di costruire un corso fortunato e lunghissimo da quando, nel 1964, De Fusco la fondò dirigendola ininterrottamente con puntualità e rigore fino al giorno della sua scomparsa) e oggi, in sua assenza, la sfida tocca solo a me.

Nell'affrontare questo compito mi avvarrò, in linea con lo spirito originario della rivista, della tecnica della citazione provvedendo a rispettarne i basilari principi ispiratori.

«Op. cit.» prende vita, quasi per caso, quando a Napoli la rinascita culturale ed artistica della seconda metà degli anni '50 si muove attorno ad alcune gallerie private: si trattava di un fenomeno circoscritto perché, a dirla con Paolo Ricci, la gran parte delle gallerie **altro non erano che botteghe, casuali, nelle quali ognuno può esporre pagando dei soldi non solo alle gallerie ma ai critici, perché anche questo è un fatto tipico del costume napoletano**<sup>1</sup>.

In questo contesto Renato Bacarelli e i fratelli Arturo e Armando Caròla decisero di impegnarsi attivamente aprendo una piccola galleria, “Il Centro”, della quale il giovane architetto Renato De Fusco fu progettista nonché principale animatore culturale.

La scena cittadina del dibattito artistico si affollò presto della presenza e dei contributi di artisti e teorici emergenti con l'organizzazione di conferenze, mostre e confronti ai quali spesso, rispondendo alle recenti istanze di divulgazione, venne preferita la forma della tavola rotonda più promettente in termini di opportunità di interazione e scambio. In quelle occasioni la ricchezza dei contenuti si deve al coinvolgimento di critici come Lea Vergine, Carlo Giulio Argan, Gillo Dorfles e alla presenza a Napoli di artisti quali Lucio Fontana, Giuseppe Capogrossi, Emilio Vedova, Mario Sironi, Massimo Campigli, Ottone Rosai, Umberto Mastroianni, Henri Matisse, George Braque.

Come ricorda Angela Tecce, **la conferenza di Argan su *La morte dell'arte*, tenuta nel 1962 in occasione dell'inaugurazione della mostra del pittore informale Toshimitsu Imai aveva suscitato non poco scalpore e discussioni**<sup>2</sup>. Tra le *tavole rotonde* di quegli anni va ricordata quella tenuta nel 1965 a Villa Pignatelli sul tema *Design e mass media* cui parteciparono Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto, Bruno Munari e Filiberto Menna: un incontro dal carattere pionieristico destinato a lasciare un segno nella storia della critica d'arte e della sociologia. Alla metà degli anni Sessanta questo indirizzo critico aveva creduto infatti di individuare una via d'uscita “scientista” alla “morte dell'arte” intesa in senso tradizionale: di qui l'attenzione posta alle correnti optical e cinetiche.

In questo clima nacque nel 1964 l'idea di affiancare l'attività della galleria alla pubblicazione di una rivista, affidata dai mecenati allo stesso De Fusco: **Ebbi la felice intuizione che quella rivista non dovesse costituire uno strumento pubblicitario delle attività svolte in galleria, ma giovare maggiormente a quest'ultima in maniera indiretta, ossia svolgendo un suo proprio programma e addirittura accettando la sfida di un periodico d'arte viva tutto affidato ai testi critici piuttosto che alle immagini. [...]**

Cosicché, «la selezione dell'arte contemporanea» (sottotitolo del periodico) mirava appunto a «ridurre» tante notizie sull'arte, l'architettura e il design, a poche sintetiche espressioni – [...] –. In breve, le citazioni risultavano inalterate, mentre il commento impegnava ciascun redattore a una originale rielaborazione critica<sup>3</sup>.

Ben presto la rivista fu resa autonoma dalla galleria già prima che questa chiudesse, identificando la ragion d'essere della pubblicazione nei temi di attualità, nel valore-interesse dei suoi articoli, nella rassegna conclusiva dedicata alle recensioni di libri e mostre.

Per definire in senso unitario le diverse posizioni ideologiche di quanti finora hanno collaborato a questa iniziativa e di quelli che invitiamo a partecipare, possiamo affermare – senza ignorarne l'indeterminazione – che la nostra visuale, sicuramente antiaccademica, tende ad essere il più possibile inclusiva; non nel senso di una totale e neutrale accettazione, ma in quello di ritenere tutto considerabile e discutibile<sup>4</sup>.

I presupposti, gli intenti e l'assoluta originalità del programma (tutti espressi nell'editoriale del numero inaugurale del 1964) ben presto valsero alla rivista il prestigioso Premio IN/ARCH del 1966<sup>5</sup>. Negli anni a seguire, grazie ai filoni di ricerca aperti, al credito degli autori ospitati, alla maniacale puntualità quadrimestrale della pubblicazione e al valore eccezionale del suo Comitato Scientifico, «Op. cit.» ha guadagnato in pieno la sua “accademicità” con l'inserimento negli elenchi delle riviste di Classe A dell'ANVUR.

Nell'aprire il numero 151 del 2014 che celebrava i suoi 50 anni di attività il Direttore commentava i programmi tracciati nel numero 1 del 1964 ed esordiva: **Rispetto a queste caratteristiche costanti di «forma», i contenuti tematici e critici sono stati tra i più vari e spesso inediti: siamo stati tra i primi in Italia ad occuparci di semiologia architettonica e di design; ad associare queste discipline al fenomeno dei mass media; a proporre una politica ispirata alla «riduzione» culturale; ad avvicinare storicismo a strutturalismo; a raccogliere il pensiero della «critica discorda»; ad indicare i principi-base, i Grundbegriffe, delle tre arti sopra citate; a presentare i vari «ismi» che**

venivano intanto producendosi; a rivedere quelli che già alimentavano il dibattito critico, comunque sempre distinguendo le teorie e poetiche che avevano un senso da quelle legate alle effimere mode.

Ma, al di là delle poche costanti di forma e alle molte variabili di contenuti, continua a meravigliare noi stessi la costanza della principale caratteristica di «Op. cit.»: una rivista d'arte visiva composta solo di testi scritti e quasi senza alcuna immagine – «riducendo» così ogni argomento da immagine a concetto; come non pensare, si parva licet, alla «storia dell'arte senza nomi» di cui parlava Wölfflin? E come non riconoscere, ad esempio, che l'«ismo» passeggero dell'arte concettuale si è trasformato nelle nostre pagine in una costante critica concettuale?<sup>6</sup>

In questa sintesi veniva chiarito che a quel programma, delineato all'atto della sua costituzione nel 1964, si era tenuto fede per mezzo secolo di storia e ne dava conferma la selezione critica raccolta in quel numero dove venivano riportati i migliori contributi pubblicati nel corso della sua lunga storia. Le firme di quei saggi sono, tra le altre, quelle di Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto, Roberta Amirante, Renato Barilli, Leonardo Benevolo, Pasquale Belfiore, Renato Bonelli, Oriol Bohigas, Achille Bonito Oliva, Giancarlo Carnevale, Giorgio Ciucci, Rosanna Cioffi, Gabriella D'Amato, Francesco Dal Co, Paolo Deganello, Domenico De Masi, Cesare de Seta, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Francesco Paolo Fiore, Benedetto Gravagnuolo, Fulvio Irace, Giovanni K. Koenig, Cettina Lenza, Fabio Mangone, Roberto Masiero, Alessandro Mendini, Anty Pansera, Vanni Pasca, Massimo Pica Ciarrarra, Marinetta Picone Petrusa, Giorgio Pigafetta, Agata Piro-mallo Gambardella, Luigi Prestinenza Puglisi, Franco Purini, Joseph Rykvert, Livio Sacchi, Maria Luisa Scalvini, Manfredo Tafuri, Angelo Trimarco, Francesco Tentori, Lara Vinca Masini, Bruno Zevi. Questi sono solo una parte degli autori più rappresentativi che si sono cimentati nello sviluppo di ricerche avanguardistiche in campo artistico, autori di opere antologico-critiche che hanno aperto filoni di lettura e interpretazione sviluppati successivamente. Nello scorrere nomi così noti la rivista potrebbe apparire come un organo di *élite*, ristretta a una cerchia di

personaggi illustri, in contrasto con gli intenti iniziali; ma è invece fondamentale abbinare quei nomi a una specifica datazione cronologica. Molti di essi erano, al momento delle pubblicazioni, giovani ricercatori che solo nel tempo hanno conseguito importanti vette autoriali. È stata infatti una priorità del suo direttore, notoriamente anticonformista, **dare forza alle idee più che gli apparati**, impegnarsi, sia attraverso la rivista che come docente universitario (ruolo assolto a pieno titolo anche oltre il pensionamento con affollatissimi corsi *a crediti liberi* tenuti fino al periodo del COVID) nella formazione di giovani generazioni, instradandole e incoraggiandole allo studio, alla riflessione critica, all'interpretazione dei testi e delle opere più audace e anti-tradizionalista. In questo senso «Op. cit.» molto spesso ha rappresentato un trampolino di lancio per tanti di noi.

Alcuni filoni di ricerca, in particolare, sono stati sviluppati negli anni seguendo una rigorosa guida metodologica; indicativo è uno stralcio dall'editoriale del settembre 1979, in occasione dei quindici anni della pubblicazione, a firma di Renato De Fusco e Maria Luisa Scalvini: **Un'altra linea che la nostra rivista ha sviluppato, prima come naturale ed implicito modo della sua redazione, poi come una vera e propria proposta di politica della cultura, è quella della «riduzione» culturale, cui è stato dedicato l'unico fascicolo monografico della rivista (n. 23, gennaio '72). Tale proposta può essere qui sintetizzata in due dei suoi principali enunciati: a) «riduzione come semplificazione», in vista di una utenza culturale di massa e di un generalizzato accesso alle istituzioni e alla fruizione dei beni culturali; b) «riduzione delle discipline alle loro strutture», in vista di una rifondazione dei vari campi disciplinari, oggi disordinatamente proliferanti come, per così dire, aggregati di cellule impazzite. Notiamo per inciso che, in un momento culturale così povero di idee, una proposta come quella della «riduzione» (poi sviluppata nell'omonimo volume), articolata in una pluralità di aspetti in gran parte dominati da una angolazione pedagogica, non ha avuto l'attenzione che ragionevolmente era lecito attendersi. E ciò sia nell'ambito del dibattito sulla riforma della scuola e dell'università, sia nell'ambiente della critica; evidentemente nel primo attraggono più gli ap-**

**parati (contrabbandati per strutture) che non i contenuti disciplinari, e nel secondo il terrorismo culturale prevale sulla volontà di farsi capire<sup>7</sup>.**

In conclusione, questo numero 181 intende assumere un doppio carattere: da un lato vuole ricordare un importante anniversario, il compimento dei sessant'anni di storia di «Op. cit.», dall'altro vuole celebrare (anche se è un termine che lui non gradiva) Renato De Fusco, il suo fondatore e direttore, a pochi mesi dalla sua scomparsa. A tal fine abbiamo deciso di pubblicare integralmente alcuni significativi editoriali<sup>8</sup> attraverso i quali è possibile ripercorrere tappe fondamentali di questo cammino: scelte metodologiche, prospettive critiche e indirizzi culturali intrapresi dal Nostro attraverso i suoi scritti. Sono inoltre pubblicati alcuni saggi brevi – inediti – degli autori più vicini alla redazione, con l'intento di far emergere dal punto di vista storiografico voci molteplici nel contesto della pubblicistica italiana e straniera nei suoi principali ambiti tematici: architettura, arti visive e design. In via del tutto eccezionale su questo numero *non* saranno presenti le recensioni di libri e mostre che da sempre hanno costituito una interessante (e imprescindibile) sezione della rivista in quanto, in un'epoca caratterizzata (troppo?) dalla rapidità della “smartness”, esse finiscono col rappresentare, per estensione e grado di approfondimento, una sorta di ulteriori saggi critici sui libri e sulle mostre trattate.

Oggi più di prima, in un mondo in cui tutto gravita attorno all'immagine, una pubblicazione che tratta di architettura, arte e design in assenza totale di apparato iconografico assume secondo noi un valore simbolico e concettuale quasi rivoluzionario: una rivista che dibatte su tematiche trasversali, aperta a contributi eterogenei e che si muove sulla forza delle sole idee può ricoprire ancora un ruolo fondamentale nell'ampio panorama della pubblicistica internazionale per ritrovare e continuare a dibattere sulle fonti teoriche e sulle idee che le hanno generate. È questa la motivazione che – così come desiderato da Renato De Fusco e in coerenza con i principi che lo hanno mosso nel lontano 1964 e poi lungo l'intera storia di «Op. cit.» – ci spinge ad accettare la dura sfida della *innovazione nella continuità* senza tuttavia escludere naturali processi di evoluzione e con l'auspicio di restare per

gli anni a venire un costante orizzonte di riferimento culturale grazie ai contributi che studiosi, ricercatori e giovani lettori vorranno ancora continuare a fornire.

---

<sup>1</sup> R. DE FUSCO, *di via dei Mille avanguardia della nuova arte*, «La Repubblica», 18 agosto 2016.

<sup>2</sup> Cfr. A. TECCE, *Addio ad Armando Carola, l'ingegnere-archeologo che riportò a galla le statue della Grotta Azzurra*, «Il Denaro», 14 ottobre 2022.

<sup>3</sup> R. DE FUSCO, *Napoli, quella galleria ... cit.*

<sup>4</sup> R. DE FUSCO, *Editoriale*, «Op. cit.», n. 1, settembre 1964, p. 6.

<sup>5</sup> Cfr. *Il premio IN/ARCH alla nostra rivista*, «Op. cit.», n. 10, settembre 1967; sono riportate le motivazioni e la commissione giudicatrice.

<sup>6</sup> R. DE FUSCO, *Editoriale*, «Op. cit.», n. 151, settembre 2014, p. 6.

<sup>7</sup> Cfr. M. L. SCALVINI, R. DE FUSCO, *I quindici anni della nostra rivista Editoriale*, «Op. cit.», n. 46, settembre 1979.

<sup>8</sup> Gli editoriali pubblicati riguardano tappe significative della rivista: il n. 1 del settembre 1964 nel quale viene tracciato il programma culturale della rivista; il n. 10 del settembre 1967 intitolato: *Il premio IN/ARCH alla nostra rivista*; il citato n. 46 del settembre 1979 unico a doppia firma di R. De Fusco e M. L. Scalvini dal titolo *I quindici anni della nostra rivista*; il n. 76 del settembre 1989 in occasione dei 25 anni della rivista; il n. 91 del settembre 1994 intitolato *Op. cit. e trent'anni d'arte contemporanea*; il n. 121 del settembre 2004 in occasione del quarant'anni della rivista; il n. 151 del settembre 2014 in occasione dei cinquant'anni.



---

# Editoriale

(n. 1, settembre 1964)

---

Il programma di questa rivista è di offrire una selezione della critica d'arte figurativa contemporanea.

Intendiamo per selezione non una scelta esaustiva di tutto quanto si pubblica intorno alle arti visive – compito per il quale non siamo sufficientemente attrezzati – ma una esposizione dell'attività critica, soprattutto metodologica, ottenuta mediante l'esame di alcuni temi di maggiore interesse attuale. Ogni tema verrà svolto come una composizione di parti selezionate da saggi di estetica, di critica, di poetiche che, citate testualmente (dove il titolo del periodico), verranno unificate in un discorso e corredate del maggior numero di annotazioni e indicazioni bibliografiche.

Riteniamo con questa formula di fornire uno strumento utilizzabile sia in senso divulgativo, sia al livello della ricerca specialistica. Ma la selezione operata attraverso un certo numero di temi non risolve soltanto una difficoltà tecnica, qual è quella di limitare l'intera produzione critica entro pochi argomenti; oltre a ciò, l'elaborazione di ciascun tema, già scelto per un suo peculiare carattere, consente una esposizione che, per quanto composita, referenziale ed informativa, non può, a sua volta, non essere critica.

Accanto all'attività suddetta, svolta in modo collettivo dall'intera redazione, pubblicheremo articoli a firma individuale, per ospitare autori esterni e per poter svolgere quelle ricerche non riconducibili alla formula che caratterizza la gran parte del periodico. In tal modo la formula rimarrà uno strumento e non un vincolo limitativo.

Per definire in senso unitario le diverse posizioni ideologiche di quanti finora hanno collaborato a questa iniziativa e di quelli che invitiamo a parteciparvi, possiamo affermare – senza ignorarne l'indeterminazione – che la nostra visuale, sicuramente antiaccademica, tende ad essere il più possibile inclusiva; non nel senso di una totale e neutrale accettazione, ma in quello di ritenere tutto considerabile e discutibile.

Infine, qualcosa va detto sulla cittadinanza napoletana della rivista, argomento a noi sgradito e sul quale eviteremo di tornare in quanto, a torto o a ragione, esso implica il concetto o preconetto di «diverso», che decisamente respingiamo. Tuttavia, non confondiamo le nostre aspirazioni con i reali disagi del nostro ambiente; tenteremo soltanto di trarre dalle nostre difficoltà qualche vantaggio: le condizioni per una più calma riflessione, ad esempio, o l'indipendenza dai gruppi di potere, fattori evidentemente favorevoli allo svolgimento del nostro programma, confidando per il resto nell'accorciamento delle distanze.

In sostanza, accantonando le glorie tradizionali unitamente alle attuali carenze, tendiamo a proporre la nostra opera per quello che vale come contributo di persone.

RENATO DE FUSCO

---

# I quindici anni della nostra rivista

(n. 46, settembre 1979)

---

RENATO DE FUSCO - MARIA LUISA SCALVINI

Anche a non simpatizzare con le date celebrative, il fatto che questa rivista – redatta, stampata e diffusa «in economia» – abbia raggiunto con i suoi quarantacinque fascicoli i primi quindici anni di puntuale attività, richiede, se non un vero e proprio bilancio, alcune considerazioni utili, prima ancora che ai nostri lettori, ovviamente a noi stessi.

Queste note hanno un duplice scopo: da un lato, quello di richiamare i principali momenti dello sviluppo di «Op. cit.» in relazione alla più ampia vicenda culturale di questo periodo; dall'altro, quello di informare chi, per così dire, «si fosse messo soltanto ora in ascolto», sulla linea seguita e sui nostri futuri programmi.

Nell'*Editoriale* del primo numero (settembre '64) si enunciava il proposito di «offrire una selezione della critica d'arte figurativa contemporanea», intesa come «una esposizione dell'attività critica, soprattutto metodologica, ottenuta mediante l'esame di alcuni temi di maggiore interesse attuale. Ogni tema verrà svolto come una composizione di parti selezionate da saggi di estetica, di critica, di poetiche che, citate testualmente (dove il titolo del periodico) verranno unificate in un discorso e corredate del maggior numero di annotazioni e indicazioni bibliografiche». Come si vede, in tale programma comparivano sia la proposta di una formula inedita, sia quella, inerente ai temi, di un costante legame con l'attualità.

Quanto alla formula delle citazioni (che sin dal terzo numero, 15

con la nuova rubrica «Libri, riviste e mostre», estendevamo anche alle recensioni e al repertorio bibliografico), possiamo dire che, per la sua efficacia, si è rivelata insostituibile e come tale è stata fedelmente seguita. Peraltro, essa ha a tal punto permeato le nostre tecniche di lavoro, da essere utilizzata da parte di molti redattori anche per libri e ricerche indipendenti dalla pubblicazione della rivista. Inoltre, accanto alle rassegne, caratterizzate dalla «citazione», sono apparsi – come previsto nello stesso editoriale-programma – articoli di autori esterni, «per poter svolgere quelle ricerche non riconducibili alla formula del periodico»; in tal modo, come si voleva, la formula è rimasta «uno strumento e non un vincolo limitativo».

Quanto al discorso sui temi affrontati, esso è notevolmente più complesso, in quanto tali temi vanno anzitutto riferiti, per il programmatico legame con l'attualità, alla più vasta vicenda culturale di quegli anni. Un quindicennio che ha visto tra l'altro l'avvento della cultura di massa e dei suoi media; la fortuna della Scuola sociologica di Francoforte e dei libri di Marcuse; l'esplosione eversiva del '68; la conseguente crisi di molte strutture, prima fra tutte quella universitaria; il fallimento della politica urbanistica; il farsi e disfarsi di molte tendenze letterarie; il rapido succedersi, in arte, dell'informale, della pop art, dell'arte programmata, dell'arte povera e delle sue filiazioni, dell'iperrealismo, dell'arte concettuale ecc.

Di fronte a questo quadro culturale – peraltro sopra richiamato solo con pochi nomi più risonanti – per la nostra rivista è emersa la necessità di allargare fortemente l'arco tematico al di là di quello tradizionalmente connesso alla critica delle arti figurative; cosicché, oltre ai menzionati temi di estetica, di critica e di poetiche, e oltre ai settori delle cosiddette arti maggiori, il periodico ha proposto, talora in anticipo, argomenti che vanno dall'urbanistica ai nuovi metodi scientifici di progettazione, dal design alla fenomenologia dei mass media, dai problemi della percezione a quelli dell'istruzione artistica, dalla politica culturale a quella editoriale, dal teatro alla letteratura. Temi tutti, che non hanno dato luogo ad eclettici almanacchi ma, al contrario, sono stati costantemente riportati al nucleo dei dominanti interessi culturali di «Op. cit.». Questa, in tal modo, ha rispecchiato il dilatarsi

del concetto di arte, nonché la tendenza allo sconfinamento eterodisciplinare, tipici del dibattito artistico di questi ultimi anni.

Un secondo aspetto problematico relativo al discorso sui temi è un interesse che, fin dall'inizio, la rivista ha manifestato e che via via è andato accentuandosi, al punto da apparire la sua linea dominante. Ci riferiamo alla tematica semiotico-strutturale. Questa, che già dal secondo numero (gennaio '65) affiancava il filone della selezione referenziale, della registrazione angolata dei più vari eventi e delle diverse tendenze artistiche, ossia in altri termini del *reportage* di un clima culturale, a partire dal n. 7 (settembre '66), con la rassegna *Note per una semiologia figurativa*, iniziava ad assumere un ruolo di crescente rilievo. Tale tematica è andata sviluppandosi sia con apporti esterni, sia con articoli e rassegne di collaboratori stabili della rivista, e con la caratteristica di una alternanza fra ipotesi di lavoro teoriche e riscontri applicativi: salvo errore, il saggio *Significanti e significati della Rotonda palladiana* (n. 16, settembre '69) è stato il primo tentativo di lettura semiotica di un edificio.

Perché questo predominante interesse per la tematica semiologica in una rivista che, per il carattere di selezione e per dichiarato impegno programmatico, non voleva seguire un indirizzo di tendenza? Anzitutto, questo tipo di ricerca ha assunto negli anni della nostra pubblicazione un tale rilievo, in Italia e fuori, da renderne obbligatoria la registrazione. Tuttavia, al di là di questo aspetto, va sottolineata la coincidenza tra il senso più profondo della ricerca semiologica e quello delle ragioni critiche della rivista stessa. Infatti, se strutturalismo e semiologia hanno costituito – e tuttora per noi costituiscono – una sfida della ragione all'irrazionale in tutte le sue forme, ovvero il rifiuto dell'ineffabile, questa linea culturale è apparsa tanto congruente con il disegno programmatico iniziale del periodico, da far risultare logica e «naturale» tale convergenza.

Oltre a queste ragioni di interna congenialità – dalle quali peraltro non escludiamo un gusto derivante da soggettive motivazioni – va detto che lo scandaglio semiotico-strutturale ci è parso il più idoneo a far fronte, anche per la sua intrinseca tendenziale scientificità, alla caotica congerie dei fatti artistico-culturali contemporanei, e soprattutto al patologico susseguirsi delle mode e

dei relativi superamenti. Se altri hanno creduto di volta in volta che la fenomenologia, il positivismo logico, il marxismo, il freudismo, lo strutturalismo ecc., fossero delle chiavi per spiegare tutto, ivi compresi i fatti dell'arte, e sono stati i primi ad abbandonarli quando hanno capito che ciò non era vero, noi viceversa non abbiamo mai «superato» alcuna delle nostre scelte e preferenze culturali, perché non abbiamo mai attribuito loro il valore di un *passé-partout*.

Ma, a parte i risultati della linea semiotico-strutturale – cui com'è chiaro attribuiamo valore strumentale, e che per primi riconosciamo provvisori e parziali, quindi aperti ad un lavoro ulteriore – analizzando più in particolare il campo tematico in cui la rivista si è maggiormente impegnata, quello del dibattito architettonico, ci sembra lecito chiedere quali altre proposte di natura teorica o metodologico-cooperativa siano state formulate negli stessi anni.

Gli ideali della pianificazione urbanistica alle varie scale, la poetica della grande dimensione, l'ipotesi di un'architettura *ex machina*, i tentativi di coinvolgere l'utenza, i vari *revivals*, l'idea che l'architettura di carta possa sostituirsi a quella costruita ecc., hanno dato luogo o a fallimenti, ovvero, nel migliore dei casi, ad operazioni settoriali, comunque non incisive sulla realtà. Né, d'altra parte, sembra ancora lecito reggere un dibattito disciplinare su stanche od effimere dicotomie quali architettura/urbanistica, storia/progettazione, continuità/crisi, forma/funzione, moderno/post-moderno e simili, senza introdurre un terzo fattore, di natura teorica, in grado di determinare uno sbocco positivo.

Ma soprattutto, tali binomi sono così specifici del linguaggio dei 'tecnici', da non consentire un discorso, non diciamo con il cosiddetto grosso pubblico, ma neanche con la committenza, sia essa pubblica o privata. Non è un caso, infatti, che la gran parte del dibattito attuale si concentri su di un fenomeno – qual è la cosiddetta «tendenza» – che, se pure non privo di intelligenti motivazioni, appare francamente sproporzionato alla realtà da un lato, e all'attenzione richiamata dall'altro. Infine, la stessa più radicale e motivata ipotesi della «morte dell'architettura», quand'anche fosse vera, non paralizzerebbe un tipo di ricerca come la nostra, sia perché, fino a quando la gente avrà bisogno del-

l'architettura come servizio, sarà comunque necessaria un'operazione di lettura e di analisi di quest'ultimo; sia, ancora, perché l'eventuale morte dell'architettura (o meglio, dell'idea di essa che avevamo fino a ieri), non ci impedirebbe di effettuare quelle stesse letture ed analisi sull'architettura del passato: parafrasando Argan, non ci interessa tanto un metodo per studiare l'architettura moderna, quanto un metodo moderno per studiare l'architettura.

A conclusione di quanto detto circa le affinità della tematica semiotico-strutturale con gli interessi del nostro periodico, va precisato che questi non si esauriscono in quella: «Op. cit.» non è una rivista di semiologia, e molti che vi collaborano non condividono neanche tale orientamento.

Un'altra linea che la nostra rivista ha sviluppato, prima come naturale ed implicito modo della sua redazione, poi come una vera e propria proposta di politica della cultura, è quella della «riduzione» culturale, cui è stato dedicato l'unico fascicolo monografico della rivista (n. 23, gennaio '72). Tale proposta può essere qui sintetizzata in due dei suoi principali enunciati: a) «riduzione come semplificazione», in vista di una utenza culturale di massa, e di un generalizzato accesso alle istituzioni e alla fruizione dei beni culturali; b) «riduzione delle discipline alle loro strutture», in vista di una rifondazione dei vari campi disciplinari, oggi disordinatamente proliferanti come, per così dire, aggregati di cellule impazzite. Notiamo per inciso che, in un momento culturale così povero di idee, una proposta come quella della «riduzione» (poi sviluppata nell'omonimo volume), articolata in una pluralità di aspetti in gran parte dominati da una angolazione pedagogica, non ha avuto l'attenzione che ragionevolmente era lecito attendersi. E ciò sia nell'ambito del dibattito sulla riforma della scuola e dell'università, sia nell'ambiente della critica; evidentemente nel primo attraggono più gli apparati (contrabbandati per strutture) che non i contenuti disciplinari, e nel secondo il terrorismo culturale prevale sulla volontà di farsi capire.

Ritornando ad «Op. cit.», la proposta della «riduzione» culturale – peraltro non priva di connessioni con le ricerche nella linea semiotico-strutturale – ha caratterizzato ulteriormente la redazione del periodico, e ciò essenzialmente sotto tre aspetti: il

primo concernente la selezione dei temi, operata in base al criterio di un loro più diffuso interesse; il secondo riguardante la messa in evidenza dei principi-base ovvero, in altri casi, dei tratti più significativi dei temi affrontati; il terzo centrato sul tentativo – e su questo torneremo – di una massima semplificazione del linguaggio adottato.

Altre linee di ricerca hanno trovato ampio spazio nella rivista: la sociologia dell'arte, lo storicismo, le teorie della valutazione, la culturologia ecc. hanno costituito nuclei di aggregazione per molti temi indipendentemente dal modo della loro esposizione; detti filoni si ritrovano sia nel saggio dell'autore esterno, sia nelle rassegne redazionali, sia infine in scritti articolati come raccolte di definizioni.

A questo punto, va detto che proprio quanto, nell'ultimo paragrafo, vale a completare gli aspetti informativi e, riteniamo, positivi del lavoro fin qui svolto dalla rivista, al tempo stesso vale a introdurre gli aspetti problematici e ancora irrisolti. Infatti, la pluralità degli orientamenti e dei temi, se da un lato è indice della «apertura» della rivista, dall'altro riflette l'eterogeneità degli apporti; la tempestività e talora l'anticipo nella trattazione di molti argomenti, si pagano in termini di rigore ed esattezza; l'aggancio con l'attualità comporta la rinuncia ad una programmazione a lungo termine; l'anticonformismo di talune rassegne (e valgono per tutte *La critica discorde*, apparsa nel n. 4, settembre '65 e *Luoghi e luoghi comuni della recente critica d'arte*, nel n. 43, settembre '78) non nasce sempre come deliberato intento – così come avremmo voluto – bensì talvolta come immediata reazione a momenti di acritico consenso; la scelta di una netta separazione tra politica e cultura, se costituisce per noi un fattore caratterizzante e irrinunciabile, al tempo stesso implica la perdita di più facili e diffuse connessioni referenziali; la conduzione che abbiamo definito «in economia», se da un lato ci affranca dai gruppi di potere, dai comitati redazionali, dalle indagini di mercato, dalle lentezze burocratiche e dai «ritardi tecnici», dall'altro ci costringe entro i limiti facilmente intuibili che le sono propri. Insomma, questa rivista quadrimestrale che appare – e potrebbe essere – programmata con grande anticipo, in realtà assai spesso si chiude, come un quotidiano, al momento di andare in tipogra-

fia, e la sua puntualità – che in Italia appare pressoché svizzera – si deve talvolta al potere risolutivo di una «trovata».

Sarebbe facile far seguire a questo elenco di difficoltà una equivalente lista di giustificazioni. Ma poiché stiamo parlando di programmi e delle linee di sviluppo del nostro futuro lavoro, non intendiamo confondere le difficoltà con ciò che realmente sono, ossia delle vere e proprie contraddizioni. La maggior parte di esse, se non tutte, sono riconducibili ad una aporia di fondo: il contrasto, cioè, fra l'iniziale intento di produrre uno strumento di larga informazione e facilmente utilizzabile – com'è proprio dell'idea di selezione – e il risultato che, soprattutto per la difficoltà di linguaggio – intendendo questo come comunicazione in senso ampio – di fatto smentisce quell'intento (e l'accusa di redigere una rivista «difficile» è quella che più ci rammarica). La causa del contrasto sta nell'attuale organizzazione della rivista, che difetta di tutti quei mezzi e quelle tecniche che rendono più accessibili e comunicativi i prodotti editoriali, quali la specifica finalizzazione degli apporti (in «Op. cit.», viceversa, molti articoli mirano solo ad essere titoli universitari); una equilibrata presenza dei vari settori, realizzata con apposite rubriche; l'omogeneità garantita dal *rewriting*; il potere comunicativo delle immagini (la loro mancanza costituisce la carenza più grave per un periodico d'arte); la completezza dell'informazione, assicurata anche da inviati e corrispondenti; una capillare distribuzione. A quest'ultimo punto si connette anche il problema della diffusione all'estero, che molte riviste curano attraverso i sommari in lingua straniera, mentre la circolazione di «Op. cit.» è limitata, se pure con fortuna, ai soli paesi di lingua latina.

La soluzione del contrasto suddetto può trovarsi, ci pare, in due soli modi: o si cambia la struttura organizzativa del periodico, trasformandolo da prodotto artigianale in uno industriale, che si avvantaggi di tutte quelle possibilità appena elencate, ma ciò comporterebbe anche la perdita del più tipico carattere di «Op. cit.», o, per conservare questo, occorre ingegnarsi a trovare criteri riformatori che modifichino la rivista senza snaturarla. Ad entrambe queste soluzioni è disponibile il concreto ed esperto apporto dell'amico Arturo Carola, che ne è l'editore; il che, se ci pone nella condizione di poter decidere liberamente, al tempo

stesso ci impegna nell'assumere noi per intero la responsabilità della scelta. Allo stato attuale – e con l'esperienza di altre riviste che, esordendo con più ambiziosi programmi sostenuti da forti gruppi editoriali, alla iniziale regolarità hanno visto seguire l'intermittenza via via più discontinua e distanziata di numeri doppi e tripli sino alla totale cessazione – optiamo per la seconda alternativa.

Che cosa intendiamo con l'espressione «ingegnarsi a trovare criteri riformatori»? In linea generale, trarre indicazioni dal modo in cui i lettori hanno accolto il nostro lavoro – la scelta dei temi e la maniera della loro esposizione: di ciò possiamo avere esperienza diretta in quanto, grazie all'assenza di mediazioni tipica della nostra organizzazione, siamo in grado di misurare esattamente il maggiore o minore successo di ogni singolo numero. Ma, più in particolare, confermare in primo luogo il carattere originario della rivista, intensificando il ricorso alle rassegne che, assai meglio dei saggi, rispondono all'intento della selezione e dell'informazione. In secondo luogo, senza rinunciare alla pluralità degli interessi finora toccati, dare più spazio a quei campi che, per un motivo o per l'altro, si sono dimostrati paradigmatici, ossia in grado di dar vita non a scritti episodici, bensì a filoni di ricerca. Ancora, sviluppare rapporti più stabili con istituzioni assunte non solo come fonti di informazione, ma soprattutto come punti di riferimento e parametri degli orientamenti di più flagrante attualità. Infine, poter disporre di una maggiore quantità di materiale, il che ci consentirebbe di meglio programmare, selezionare, rivedere (e magari «riscrivere») i vari contributi. Quest'ultimo punto, comportando comunque più intensi rapporti con l'esterno, si traduce anche in un invito alla diretta partecipazione dei nostri lettori, molti dei quali non sono solo fruitori, ma anche potenziali produttori di cultura.

Da tutto quanto precede appare chiaro che abbiamo molti problemi, alcuni dei quali forse insolubili; rifiutiamo però la confusione fra problemi e crisi. In un clima culturale che – segnatamente nel campo della storia e della critica delle arti – è dominato dalla noia, dalla stanchezza e dalla sfiducia, chi come noi trova ancora nel proprio lavoro il piacere di «inventare» continuamente temi e argomenti, di sperimentare ipotesi, di proporre idee e non

di riproporre fatti di cronaca, non può, per definizione, considerarsi *in crisi*.

Né «Op. cit.» è una rivista *della crisi*. Non ci sono congeniali i disegni totalizzanti, le grandi idee risolutive, i consensi unanimi, le integrazioni proprie a più felici stagioni culturali, né quindi ci angoscia la loro assenza dall'orizzonte contemporaneo. Pertanto, pur avvertendo ogni difficoltà di un momento come l'attuale, riconosciamo in una linea di pensiero costruttivo l'unica ipotesi di scelta razionale, e rivendichiamo quindi il nostro atteggiamento positivo e propositivo come forse il solo possibile anticonformismo.

---

# Editoriale

(n. 61, settembre 1984)

---

Con questo numero «Op. cit.» compie vent'anni. Più che tentare una sorta di bilancio del già fatto, desidero illustrare brevemente il presente numero e soprattutto indicare il programma dell'attività futura.

Quanto al fascicolo celebrativo, esso è anomalo rispetto alla struttura della rivista; infatti, al posto dei consueti tre articoli-rassegna e della rubrica «libri, riviste e mostre», abbiamo dieci saggi del tutto svincolati dalla formula di «Op. cit.». Gli autori di tali saggi sono stati invitati a trattare un tema del dibattito critico che ricadesse nell'ultimo ventennio. Alcuni di essi hanno preferito riportare nel loro scritto la propria esperienza direttamente alla nostra rivista, personalizzando, per così dire, il loro contributo; altri, specie i collaboratori più abituali, hanno ripreso e sviluppato temi qui già in parte affrontati; altri ancora, pur rispettando i limiti temporali, hanno dilatato il tradizionale arco di interessi di «Op. cit.». Oltre a questo differente taglio, i dieci articoli si distinguono per dimensione, approfondimento e varietà d'accento.

Ne risulta un quadro assai articolato e complesso che, al di là del livello qualitativo dei singoli contributi, mostra quanto ampio, problematico e pluralistico sia l'orizzonte della riflessione critica oggi in Italia.

Ma proprio l'anomalia di questo numero celebrativo mi impone, per chi sfoglia per la prima volta questa rivista (e per noi stessi che intendiamo rileggerla con occhio nuovo), di richiamare

i principi generali sui quali fu fondata, quegli aspetti di essa che sono da conservare e gli altri che vanno rinnovati.

L'idea portante del periodico, sin dalla sua fondazione nel 1964, è stata quella di offrire al lettore – ormai nella impossibilità di seguire tutto quanto si pubblica sull'architettura, il design, le arti visive etc. – una selezione degli scritti più importanti su tali argomenti. Ma ciò non poteva essere fatto meccanicamente: non si trattava di compilare delle schede, un catalogo, sia pure ragionato, di pensieri e riflessioni critiche staccate dai loro originali contesti. Bisognava inserire le informazioni (ovvero le citazioni, donde il nome della rivista) in un nuovo testo che contenesse in sé, magari sin dal titolo, una nuova proposta critica. In altre parole, l'articolo-tipo di «Op. cit.» si è configurato come un lavoro doppio di selezione e di critica, ovvero di critica della critica, dove a questo termine non si assegna tanto un significato giudicante, quanto di chiarimento e di spiegazione. Con questa formula il lettore oltre a conoscere il nostro punto di vista su un determinato tema, ha avuto modo di apprendere «quasi» di prima mano le riflessioni altrui connesse a quel tema, corredate dalla più ampia bibliografia. Accanto agli articoli-rassegna strutturati secondo questa formula, la rivista ha ospitato dei normali saggi provenienti da autori esterni, spesso molto prestigiosi, così come è avvenuto nel presente fascicolo.

Per passare a quegli aspetti del programma originario che in questi ultimi anni sono stati in parte traditi è necessario prima accennare alle motivazioni più profonde che hanno animato «Op. cit.». Mi riferisco ad un tipo di informazione culturale che, da un lato riprende la tradizione delle ottocentesche opere di divulgazione popolare: le enciclopedie, le antologie, gli almanacchi, i supplementi domenicali dei giornali ecc. che tanta parte hanno avuto nella formazione degli autodidatti (e ancor oggi lo siamo un po' tutti); e dall'altro si ispira alla immediatezza ed efficacia di informazione proprie dei mass-media: nel nostro caso, del giornalismo moderno in cui talvolta un «titolo» dice di più e meglio che non un lungo articolo. Entrambe queste matrici hanno dato luogo a quella «riduzione» culturale più volte dibattuta sulle pagine della nostra rivista. Fra i vari significati di tale espressione ne emergono tre: a) riduzione del confuso sapere contemporaneo,

e segnatamente per ciò che riguarda il mondo delle arti, alla struttura delle singole discipline; b) riduzione di ogni conoscenza dal complesso al semplice – in ciò recuperando la metodologia dello strutturalismo; e) adozione di un linguaggio almeno intenzionalmente accessibile a tutti.

Ora, tutta quest'opera di selezione, di divulgazione, di «riduzione» culturale poteva essere affrontata da chi, oltre che convinto ideologicamente dell'intento, possedesse anche una consumata esperienza didattica e giornalistica. E purtroppo molti di noi hanno dimostrato o poca convinzione sui propositi o timidezza nel tagliare e «manipolare» le informazioni, sacrificando allo scrupolo filologico la funzione divulgativa. Cosicché, ad un certo punto, «Op. cit.», nata per essere un «pratico» strumento informativo, è passata per essere una rivista «scientificamente» rigorosa e quindi inevitabilmente elitaria e di difficile lettura.

Questo giudizio, sia inteso come apprezzamento, sia come rilievo, è ora radicalmente da modificare, cosicché la prima e più sostanziale innovazione che intendiamo apportare è quella del puntuale ripristino del suo originale programma. Lasciamo ad altri ogni filologismo, ogni puntualizzazione specialistica, ogni interpretazione delle frequenti crisi che si verificano nel dibattito architettonico e artistico, ogni schieramento pro e contro questa o quella tendenza, ecc.

Per attuare il nostro programma «pratico», sin da questo numero la rivista si avvale del contributo economico e organizzativo di istituti, di ditte industriali e commerciali. La loro presenza, mentre comporta una serie di evidenti vantaggi materiali, un più efficiente lavoro redazionale, una migliore distribuzione, ecc., rappresenta in pari tempo un ulteriore ancoraggio ai valori-interessi più positivi e condivisi. Continueremo dunque la nostra opera di «riduzione» culturale (chi la intende come «sconto», come mera semplificazione, ecc. è fuori strada), ma essa non si effettuerà nel vuoto dei discorsi intellettualistici, quanto nel pieno dei fatti reali, primo fra tutti lo stesso problematico rapporto tra la cultura e la «forza delle cose».

---

# I venticinque anni della nostra rivista

(n. 76, settembre 1989)

---

Per un primo bilancio dell'attività di «Op. cit.» rimandiamo all'editoriale, redatto con Maria Luisa Scalvini, del fascicolo n. 46 pubblicato nel settembre 1979. Ciò che era descritto e commentato in quell'articolo – dalla formula citazionista del periodico alla sua veste grafica, dalle scelte tematiche alla politica culturale – può considerarsi confermato nel decennio successivo, con la sola innovazione che la varietà degli argomenti s'è venuta concentrando in tre sezioni definite e costanti: l'architettura, il design e le arti visive. Ma giunti al 25° anno di pubblicazione, nel ribadire la nostra continuità, vogliamo tentare un'altra sorta di bilancio, questa volta in ordine ai significati del nostro lavoro, magari meno evidenti, tuttavia per noi primari o divenuti tali dal confronto con altre riviste dello stesso periodo.

Anzitutto ci sembra rilevante il fatto che sia durata tanti anni (e altrettanti ci auguriamo che duri) una rivista «metalinguistica» la quale sembra aver realizzato la «scommessa» per cui temi e problemi prettamente visivi potessero essere trattati esclusivamente in termini di scrittura. Se questo poteva interpretarsi all'inizio con motivi d'ordine finanziario, relativi ad un prodotto in economia, tipici d'una editoria artigianale, ecc., più tardi, quando grazie all'annuale chiusura in attivo avremmo potuto illustrare, colorare, patinare e persino intagliare «Op. cit.», siamo rimasti fedeli alla vecchia formula per una precisa scelta culturale: la scommessa appunto che tutto, anche l'immaginario iconografico, fosse dicibile. Tale scommessa non nasceva evidentemente dallo

spirito del gioco, né solo dall'esigenza di distinguerci in virtù della nostra autolimitazione. Com'è noto, è stato osservato che, nonostante l'invasione delle immagini, la nostra è più che mai una civiltà della scrittura. L'assunto non va inteso alla lettera perché la comunicazione contemporanea è multimediale e privilegia quei media che sono meno «faticosi», tra i quali non è certo la scrittura. Questa è tuttavia alla base di ogni forma espressiva: come non si dà teatro senza testo, né cinema senza sceneggiatura, né persino pittura senza una previa concettualizzazione, così non si dà oggi un'architettura significativa fuori da un processo logico, quindi fondato o, quanto meno, riconducibile ad una «scrittura».

Un'altra motivazione del nostro continuare a redigere una rivista tutta da leggere, dal formato in sedicesimo e del tipo di quelle «politica e cultura», non è la reazione alle altre dal più grande formato, illustrate e colorate, com'è giusto che sia per una documentazione delle arti visive, ma una reazione al loro uso. Negli studi professionali e nelle aule universitarie, con le dovute eccezioni, le riviste non si leggono, ma si guardano o si copiano o, peggio ancora, se ne fondano di nuove, come sembra d'obbligo dall'istituzione dei dipartimenti e dall'abbondanza dei fondi disponibili. Notiamo per inciso che, quanto al vizio di copiare, è questa la ragione, senza ricorrere a chissà quali motivi trascendentali, che indusse Gropius a bandire l'insegnamento della storia; e in tal senso bisogna riconoscere che il tempo gli ha dato ragione.

L'obiezione è immediata: se «Op. cit.» è una selezione della critica, perché sottolineare il fatto che essa è scritta e non illustrata? Non è forse quella della scrittura la forma più adatta al linguaggio critico? Una risposta l'abbiamo già data, le altre sono ricavabili dalla natura e dal senso del nostro «far critica».

Intanto, salvo l'imprudenza di qualche giovane redattore, non abbiamo in generale adottato criteri desunti da univoci sistemi filosofici, non siamo caduti nella trappola oscura, ingenua e velleitaria in cui incorrono alcuni architetti quando parlano di filosofia, la stessa in cui cadono, e con gli stessi risultati, i filosofi quando parlano di architettura. Né la nostra critica s'è sostenuta sullo storicismo ortodosso con l'esito di un filologismo accademico o, all'opposto, di un abuso della storia ai fini diretti dell'e-

sperienza progettuale. Ma soprattutto non abbiamo fatto critica con l'intento di «demistificare», «demitizzare», «far esplodere le contraddizioni» di questa o quella tendenza, di questo o quel fenomeno, anche se costituiva una sorta di falsariga, con il risultato di perdere l'acqua e il bambino in omaggio ad un moralismo politicizzato, smentito poi clamorosamente dai fatti, come oggi è esperienza comune. La nostra, più che una critica operativa, qualifica tutt'altro che indegna, è stata una critica esplicativa, ermeneutica e principalmente propositiva.

Quando la maggior parte dei sociologi e dei critici vedeva nella cultura di massa, eterodiretta, volgare, edonista, il maggiore ostacolo alla realizzazione di piani e progetti di urbanisti, architetti e designer (che con il loro utopismo e ideologismo andavano progressivamente perdendo contatto con la realtà), noi avanzavamo l'ipotesi che l'architettura stessa dovesse considerarsi nel novero dei mass media. Analogamente quando i maestri della critica affermavano che l'urbanistica avrebbe sussunto l'architettura – una profezia smentita poi ampiamente dai fatti – noi ci occupavamo degli aspetti morfologici dell'architettura a scala urbana, come prova il nostro interesse per le ricerche di Lynch, del quale fummo tra i primi a dare notizia in Italia. Ancora, quando lo strutturalismo e la semiologia attraversavano la critica architettonica, tra consensi e rifiuti, sempre comunque in maniera superficiale, al punto che coloro i quali ne scrissero «dimenticarono» persino di definire che cosa fosse il segno architettonico, noi affrontammo questo basilare problema al primo approccio con la semiologia in un articolo apparso sul fascicolo n. 7 del settembre 1966. Emblematico apporto di «Op. cit.» al dibattito critico nella sua fase più concitata, caratterizzata dalla complessificazione di ogni tema e problema e persino da accenti di terrorismo culturale, è stato quello della «riduzione». Una proposta teorica e pratica non nata casualmente ma dall'incontro delle esigenze del momento con le precedenti riflessioni sull'architettura, il design, le arti nell'era della cultura di massa e sul modo di vedere queste esperienze nell'ottica semiotico-strutturale. L'intento propositivo della nostra critica ci ha portato finanche ad ipotizzare, coerentemente con gli altri argomenti trattati in precedenza, un nuovo prevedibile «ismo» architettonico, che consideriamo soprattutto

come un tentativo di sbloccare il discorso sull'architettura dalle secche del postmodernismo, senza fingere di ignorarlo.

Quanto al settore delle arti visive, oltre a registrare il rapido susseguirsi e consumarsi di tutte le tendenze pittoriche e plastiche sorte in questo quarto di secolo, abbiamo privilegiato l'arte concettuale; prima perché, a nostro avviso, è stata la proposta più significativa della neoavanguardia, poi perché risultava congeniale alle nostre posizioni, sia per le sue implicazioni linguistico-strutturali, sia per la sua vocazione di fondo, quella cioè che l'ha fatta definire un'arte della riduzione dell'oggetto al concetto.

Nel campo del design, tra il trionfalismo nazionalistico, lo scherzo provocatorio, l'apologia del banale e del Kitsch – queste sono state le vie più battute dalla critica di settore – abbiamo viceversa scandagliato tutti o quasi gli aspetti della sua fenomenologia fino a descriverne l'unitario processo, distinto tuttavia nelle sue quattro componenti: il progetto, la produzione, la vendita e il consumo.

Beninteso, qui non s'intende fare l'elogio di «Op. cit.», elencare libri e saggi che hanno trovato nella rivista il loro spunto iniziale, né menzionare tutti gli apporti di studiosi esterni e di quelli che in essa si sono formati. Il giudizio sulla nostra attività lo lasciamo ovviamente agli altri, pur consapevoli che la fortuna critica non dipende tanto dalla validità quanto da diversi fattori: gli interessi professionali, la politica architettonica, l'industria culturale, il mercato d'arte, le logiche di produzione-consumo del design, ecc. Due punti vogliamo tuttavia rivendicare: la nostra avvertita storicità nel registrare, e non passivamente, tutto quanto rientra nella storia della critica del periodo suddetto; la nostra coerenza pur operando su tante proposte: quanti critici sono pronti a sottoscrivere oggi assunti e giudizi da loro formulati in un arco di venticinque anni, specie quelli pronunciati nel '68 e dintorni?

E concludiamo con un auspicio, quello per cui in futuro «Op. cit.», libera com'è da ogni interesse eteronomo, possa contribuire a che storici e critici non parlino più da soli, che comincino anche ad ascoltare e a citare le fonti italiane come quelle straniere, che soprattutto sviluppino il gusto della risposta, della replica, del dialogo al fine di ristabilire un autentico dibattito, oggi praticamente inesistente.

---

# “Op. cit.” e trent’anni d’arte contemporanea

(n. 91, settembre 1994)

---

Nel settembre del '64 nasceva la nostra rivista; lo abbiamo ricordato dopo quindici e dopo venticinque anni di pubblicazione; oggi nel 30° anniversario, non parleremo tanto delle sue vicende, cui pure sarà il caso in futuro di dedicare una più attenta riflessione, quanto della storia dell'arte contemporanea e segnatamente della pittura che si è svolta nello stesso periodo del nostro impegno editoriale.

Perché dedichiamo la presente nota proprio alla pittura in una rivista che oltre alle arti figurative si occupa di architettura e di design, nonché degli aspetti teorici, storici, critico-estetici e sociologici di queste tre esperienze? Il primo motivo sta in ciò che i «fondamenti» pratici o comunque i più solidi ancoraggi alla realtà extra-artistica dell'architettura e del design ci hanno consentito di applicare meglio i nostri discorsi metodologici e metaoperativi a queste arti che non alla pittura, specie se si tien conto che la «scommessa», un po' paradossale ma non immotivata, di «Op. cit.» è stata quella di essere una rivista d'arti figurative tuttavia priva di immagini. Cosicché, in prima istanza, possiamo dire che l'attenzione qui rivolta alla pittura va intesa non solo come tentativo di colmare una lacuna ma anche e soprattutto come intento di dichiarare uno dei lati più deboli della nostra trentennale fatica. Oltre queste motivazioni, quello della pittura resta il nodo più problematico del l'arte contemporanea sia in ordine ai meriti che ai limiti di tale esperienza.

Senza la pretesa di fare un bilancio, né di stabilire un primato 31

fra le arti, è tuttavia indubbio che la pittura (seguita dalla scultura che continua ad essere poco studiata) presenta, rispetto alle altre esperienze artistiche, un panorama assai più ampio. Tutti hanno modo di vedere quali cambiamenti nell'ambiente urbano e nelle periferie sono stati prodotti dall'architettura, come pure quelli apportati dal design alla produzione degli oggetti industriali, ma non molti sanno che – nulla togliendo alla pratica, alla teoria e alla critica dell'architettura e del design – la pittura presenta una gamma così vasta di temi e problemi da coprire quasi ogni interesse della cultura contemporanea.

In linea generale, si può dire che non c'è stato fenomeno socio-culturale che non abbia trovato un puntuale riscontro nella pittura di quest'ultimo trentennio. L'*Informale*, oltre alla ripresa della gestualità inconscia già scoperta dai surrealisti sulla scorta della psicanalisi, ha portato nel campo dell'arte il fattore della casualità, la regola ed il caso essendo peraltro una polarità che ha interessato notevolmente la stessa ricerca scientifica. La *Pop Art*, classificabile nella linea dell'arte sociale, tuttavia diversa dal sociologismo di marca ottocentesca, ha elevato a livello artistico le espressioni dei mass-media, con tutte le loro connotazioni neocapitalistiche, consumistiche, spettacolari, rappresentando, come ebbe a notare Filiberto Menna, una risemantizzazione dal basso di una pittura divenuta troppo ermetica. L'arte di protesta sociale ha invece trovato la sua più attuale e pertinente espressione nell'*Arte di comportamento*, negli *Happening* fino alle manifestazioni note come «lo sciopero degli artisti». La *Land Art* e in qualche modo l'*Arte povera* hanno rispecchiato le istanze ecologiche ed ambientaliste. L'*Arte ottico-cinetica* o programmata ha tentato una collaborazione col design e la produzione industriale. L'*Arte concettuale*, in parte riferendosi alla linguistica strutturale, ha proposto una collusione e talvolta persino la sostituzione del concetto all'immagine. La *video-arte* e per molti versi la componente artistica della cosiddetta *realtà virtuale* hanno tradotto in campo estetico le scoperte della più avanzata tecnologia.

Beninteso, non è da credere che l'arte degli ultimi trent'anni sia andata, per così dire, a rimorchio di tante spinte eteronome, abbia semplicemente tradotto in forme visive le istanze culturali,

sociali e tecnologiche; anzi, in molti casi, le ha anticipate: il vecchio slogan avanguardistico, «l’immaginazione al potere», stenta ancora ad affermarsi in politica, con tutti i pregi e i difetti della sua realizzazione. Altre prove delle «anticipazioni» dell’arte rispetto alle tendenze socioculturali poi affermatesi nella società si possono riscontrare in varie spinte ancorché fra loro incoerenti: la nostalgia di una certa concezione della storia contro i sogni futuribili; l’esigenza del «progetto» contro l’abbandono al «destino», per usare, e solo nei termini, un dualismo proposto da Argan per interpretare un altro aspetto della situazione; l’*Iperrealismo* contro la più libera fantasticheria; l’impegno politico contro il più puro formalismo; una razionalità degna di miglior causa e peraltro non pertinente all’esperienza estetica contro la più sfrenata irrazionalità; il *Minimalismo* contro un montante orientamento Kitsch e neobarocco, e l’elenco potrebbe continuare. Ma, oltre questi paradigmi, le anticipazioni dell’arte sulle tendenze politico-sociali appartengono ad un ordine di valori e pseudo-valori oggi largamente condivisi. Esse hanno interpretato l’istanza di una incondizionata libertà, la spinta ad abbandonare ogni regola, quella di un individualismo sfrenato ma certamente senza ipocrisie, quella del piacere più immediato, tanto che l’artistico è stato quasi costantemente confuso con l’estetico; hanno operato inoltre una «riduzione», una semplificazione che, almeno intenzionalmente, ritroviamo in tutti gli ordinamenti politici, partitici, amministrativi e burocratici; ma soprattutto si deve all’arte contemporanea – e ciò sin dai suoi esordi all’inizio del secolo – se non la legittimazione, quanto meno l’indicazione che la follia costituisce la più ricorrente spiegazione causale di moltissimi eventi politici, culturali, ideologici e sociali. Solo infatti alla follia possono ascrivere fenomeni come la guerra, il genocidio, le violenze di ogni sorta e grado altrimenti incompatibili con un mondo civilizzato e soprattutto, a differenza del passato, incapaci di risolvere qualunque problema pratico. La gratuità folle di tante manifestazioni che vediamo quotidianamente, non va certo imputata all’arte, ma trova nella sua irrazionalità, come dicevamo, una sorta di spiegazione causale contro coloro i quali tentano di trovarla in dietrologie razionali, in occasioni storicamente perdute, in imprevisti ritardi, nella mancata attuazione di alcuni pro-

grammi. Si dirà che ci stiamo riferendo solo all'aspetto che è stato definito «viscerale» dell'esperienza artistica, ma una dose di follia è riscontrabile anche nel più comprensibile ed eticamente degno versante «razionale» di essa. Come definire altrimenti i tentativi pianificatori, progettuali, ordinatori di una realtà da parte dell'arte chiaramente inadeguati in un mondo nel quale non solo la «meccanizzazione ha preso il comando», ma lo ha preso al punto da invadere, e con successo, anche il campo del ludico, dell'estetico e dell'artistico? Quanti rinuncerebbero al solo lato spettacolare della tv per il piacere estetico prodotto da una mostra d'arte contemporanea? E quella pittura che fa il verso ai mass-media (pensiamo alle opere di Andy Warhol, di Roy Lichtenstein, di James Rosenquist), che pure apprezzammo al momento della sua comparsa per il suo valore di «trovata», non risulta oggi una patetica e statica mimesi di mezzi tecnologici di informazione in continua evoluzione?

In ogni caso, sia per i suoi aspetti di avanguardia, sia per quelli di retroguardia, fra tante esegesi critiche, ipotesi interpretative, dibattiti e commenti, una cosa appare certa: l'arte figurativa e segnatamente la pittura risulta in una posizione di emarginazione mai verificatasi prima nella sua storia. Né questo spiazzamento è attutito da un mercato d'arte, talvolta ricco e fiorente e comunque uno dei pochi agenti capace di tenere in vita un'attività culturale in una stagione che non le è certo favorevole.

Il disagio dell'arte, la sua dialettica di azione e reazione, trovano notoriamente origine nella «filosofia» dell'avanguardia storica, dalla quale l'arte di questi ultimi trent'anni non s'è mai staccata, talvolta proponendosi addirittura come un suo revival: *neofuturismo*, *neodadaismo*, soprattutto *neoespressionismo*, da considerarsi la tendenza prevalente nel trentennio in esame, espressa nelle forme più varie, dalle figurative (de Kooning, Bacon) alle astratte (Wols, Hartung), dalle materiche (Burri) a quelle d'«azione» (Pollock) dalle liriche (Tobey) fino alle sadomasochistiche della *Body art*. Quali fossero le connotazioni dell'avanguardia storica, figlia del Romanticismo e fenomeno particolare del nostro secolo, è stato chiaramente indicato: attivismo, antagonismo e nihilismo, agonismo e futurismo, antipassa-

tismo e modernismo, oscurità e impopolarità, disumanizzazione e iconoclastia, volontarismo e cerebralismo, arte astratta e arte pura. **Quasi tutti questi concetti, osserva Poggioli, son venuti a riassumersi nella formula centrale d'alienazione, per riflettersi in una o nell'altra delle sue varianti: sociale ed economica, culturale e stilistica, storica ed etica.** (R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962, p. 251). Avanguardia e neoavanguardia hanno trovato nel '68 la loro più sintetica definizione, quella della «contestazione globale». Ma va francamente rilevato che se tra la fine dell'800 e gli inizi del secolo essa intendeva sbalordire i borghesi, traendo da questo sbalordimento successo o quanto meno notorietà, nel periodo di cui ci occupiamo la neoavanguardia si muove nella più totale indifferenza.

Al di là dello «sciopero degli artisti», indetto in ragione del fatto che le opere d'arte costituivano comunque un prodotto, oggetto della mercificazione capitalista, la neoavanguardia, in modo più o meno consapevole, ha svolto prevalentemente un'altra politica. Lustrò dopo lustrò essa ha posto un nuovo «ismo», verso il quale o contro il quale si sono mossi gli artisti, i critici, i mercanti, in una parola: l'intero cosiddetto «sistema dell'arte». A ben vedere, ogni «ismo» è stato il surrogato di una committenza, a dimostrazione del fatto che senza un interlocutore, in questo caso surrettizio, non si poteva dar vita alla dialettica che caratterizza il processo produttivo dell'arte, per i suoi aspetti culturali, economici, pubblicistici e soprattutto pubblicitari. Tutto ciò comunque non è riuscito a affrancare l'arte dalla sua posizione di isolamento.

Ma il tentativo di trovare un senso all'emarginazione dell'arte attuale non può risolversi con le interpretazioni di tanti critici che in quest'ultimo trentennio si sono preoccupati soprattutto di non essere a loro volta emarginati dal «progresso» dell'arte; bisogna risalire un po' più indietro oppure rifarsi ad autori che, non preoccupati dello «scavalco a sinistra», si sono posti in una posizione discorde (a quest'ultimi dedicammo un articolo apparso su «Op. cit.» nel settembre del '65).

Che le difficoltà delle arti figurative siano cominciate con la scoperta della fotografia e in genere con la riproducibilità tecnica

delle immagini è noto a tutti. Walter Benjamin, muovendo da questo spunto, scrisse nel 1936 un saggio divenuto presto un caposaldo della critica contemporanea. È certamente realistica la sua interpretazione, secondo la quale l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica avrebbe perduto l'«aura», ossia quella valenza di originalità e di unicità dell'opera tradizionale nel luogo in cui si trovava, quell'*hic et nunc* dell'originale che costituiva il concetto della sua autenticità. Ed è ancora da condividere il suo giudizio quando egli osserva che **il valore unico dell'opera d'arte «autentica» trova la sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso. Questo fondarsi, per mediato che sia, è riconoscibile, nella forma di un rituale secolarizzato, anche nelle forme più profane del culto della bellezza** (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 26). Assai meno condivisibile è il valore alternativo della perdita dell'aura che l'autore coglie nel nuovo genere d'opera d'arte: **la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale [...]. Ma nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi; vale a dire il suo fondarsi sulla politica** (*Ivi*, pp. 26-27). A parte il riferimento a quest'ultima che nella prassi s'è rivelata ben diversa da quella immaginata da Benjamin, questi non sembra sfiorato dal dubbio che, unitamente all'autenticità (a nostro avviso non compromessa dalla riproducibilità) e al rituale, l'opera d'arte rischiava di essere soppiantata dai massmedia, altro non essendo questi che mezzi di comunicazione senza autenticità, aura e ritualità, se non nell'accezione più banale di tali termini.

È probabile pertanto che, alla ricerca di una via d'uscita, questa vada individuata proprio nel ripristino, ovviamente cambiando ciò che è da cambiare, di quell'aura che il famoso autore marxista riteneva svalutata in quanto inevitabilmente legata al rituale, un rituale che, anch'esso, *mutatis mutandis*, andrebbe ricostruito.

Se passiamo ad un altro scrittore di diverso fondamento, Hans Sedlmayr, troviamo la posizione che, «reazionaria» a suo tempo, s'è rivelata poi un'acuta diagnosi di quanto è accaduto nell'arte contemporanea. Lo storico tedesco, nel suo *Verlust der Mitte* (ovvero perdita del centro, di quel mezzo nel quale *stat virtus*) indicava nell'arte moderna la perdita dell'umanità, dell'organicità, del senso della realtà e persino del divino. A parte quest'ultimo sul quale torneremo, Sedlmayr stigmatizzava la pretesa autonomia dell'arte, la sua «purezza», un'utopia cioè che la spazzava rispetto alla centralità, ovvero dal luogo in cui essa dialogava con le altre arti e gli altri fenomeni culturali e spirituali. E chi oggi non è alla ricerca di un «centro» perduto a causa di radicalismi di destra come di sinistra?

A proposito di autonomia, l'altro autore, Luciano Anceschi, sosteneva che non s'è mai data un'arte completamente autonoma, come una completamente eteronoma, costituendo questi due termini la polarità costante e propria della fenomenologia artistica, la polarità entro la quale si muove la produzione e la fruizione stessa dell'arte.

Il problema, riferito a questo binomio, sembrerebbe quello di riconoscere quale e quanta autonomia l'arte possa avere nella società contemporanea e, di converso, quale e quanta eteronomia quest'ultima, a sua volta, intenderebbe richiedere all'arte. In altre parole che cosa potrebbe offrire di autonomo l'arte alla società e che cosa quest'ultima potrebbe domandarle?

L'uso di tanti verbi al condizionale si deve al fatto che domande simili sono già state poste e con scarsi risultati; tutti o quasi siamo in grado di sapere o quanto meno di avere un'idea di come stia andando questo rapporto fra arte e società. Se abbiamo chiamato in causa il binomio autonomia-eteronomia è per introdurre il punto che più ci sta a cuore: in una visione spiritualistica del problema – l'unica capace di opporsi, sia pure nella modestia della sua dimensione quantitativa, alle contraddizioni di una società edonista e materialista nell'accezione peggiore – la relazione fra l'arte e ciò che la trascende.

Ne *Il valore estetico* di Felice Battaglia la trascendenza caratterizza **l'inesauribilità del valore rispetto all'opera, e quindi alla vita e al mondo che vi concorrono nell'apprestata mate-**

ria, l'eccedenza del valore che rimanda ad altro oltre ciò che definisce, è il segreto ontologico di questo come di ogni altro spirituale processo (F. Battaglia, *Il valore estetico*, Morcelliana, Brescia 1963, p. 30). La non esauribilità del valore è l'aspetto peculiare dell'opera d'arte, destinata ad essere «incompiuta», ed è anche alla radice di una possibilità di esercizio della critica. L'arte infatti, secondo Battaglia, costituisce un tentativo e solo un tentativo, come tentativi sono tutte le operazioni umane, se incontrano un limite e lasciano un residuo, se sempre sono superate da un valore, se trovano oltre un ideale a proporre operazioni nuove nel valore. Condizionata dunque nelle più varie situazioni umane, l'arte tenta di emanciparsene formalmente, in quanto reca in atto un valore, ma inferiore rispetto al Valore, in definitiva ne dipende per quanto di spirituale e di bello può dare al mondo. (*Ivi*, p. 81). È appunto sulla presenza di tale «residuo», che si fonda la possibilità di una valutazione; la critica nasce proprio dall'avvertimento di un difetto, avvertimento che diviene giudizio in un interveniente concetto, ma il difetto esclude appunto il capolavoro unico, il tono ineffabile. Occorre rinunciare all'estetica dell'atto intuitivo perfetto, della sintesi chiusa, quale finora c'è stata presentata dall'idealismo, nel cui ambito l'A. ritiene che il discorso critico è impossibile (*Ivi*, pp. 76-77). Nell'estetica di Battaglia, due temi fondamentali caratterizzano l'opera d'arte e possono quindi, ci sembra, essere assunti come criteri di valore: il primo è il citato tema dei «residui», il secondo quello della «tensione» implicita in ogni opera d'arte verso il Valore che l'avvalora e insieme la supera.

Le arti figurative e soprattutto la pittura dovrebbero, a nostro avviso, accettare l'attuale condizione di marginalità, senza rincorrere ambizioni che restano pateticamente frustrate da altre espressioni artistiche o para-artistiche, verso le quali risulta meglio disposta l'«industria culturale». Questa non va biasimata nella sua struttura che rispecchia i valori-interessi sia dei produttori che del pubblico, ma laddove illude ogni forma d'arte del suo appoggio e sostegno. L'organizzazione di mostre, i premi e le sponsorizzazioni risolvono solo modestamente e sporadicamente i problemi dell'arte contemporanea. La marginalità dell'arte, be-

ninteso, non significa rinuncia, ma consapevolezza di giocare un ruolo diverso, apparentemente più modesto e magari nell'ambito di un cerchio più ristretto. Senza l'ambizione di continuare passati splendori, l'arte deve rafforzare il suo specifico, la spiritualità, rivelatasi tanto più efficace quanto più potenti sono i media tecnologici coi quali non può competere. Il lettore chiaramente intende che la stessa linea – certamente non facile nel campo dell'arte strutturalmente divisa nella polarità di un'autonomia spirituale e di un'eteronomia mondana – ha informato la nostra rivista in questi trent'anni di pubblicazione.

---

# Editoriale

(n. 121, settembre 2004)

---

Col presente fascicolo 121 «Op. cit.» compie quarant'anni di puntuale pubblicazione quadrimestrale. Nelle altre scadenze abbiamo esposto e commentato i progressivi sviluppi della rivista; oggi ci preme, «per chi si fosse posto solo ora in ascolto», affermare i caratteri costanti che sono stati conservati per tutto questo tempo. Anzitutto la veste grafica, primo segno di anticonformismo in un campo dove, per questo o quel motivo, si avverte l'esigenza di un continuo cambiamento. Un secondo aspetto invariante è quello per cui, dopo i primi anni d'incertezza, ogni fascicolo è stato costantemente composto da un argomento di architettura, da un altro di design e da un terzo dedicato alle arti visive. Spesso, e siamo alla terza caratteristica, ad un saggio breve pubblicato sulla rivista, ha fatto seguito un altro ben più approfondito o addirittura un libro, il che ha reso «Op. cit.», tra l'altro, un organo di ricerca sperimentale. Ma il punto di maggiore distinzione, già notato in altre occasioni «celebrative», consiste nel programma, quasi paradossale, di redigere un periodico dedicato alle arti visive senza immagini, tranne qualche fascicolo dei primi anni.

È probabile che questo proposito sia nato da motivi economici, non potendo competere con le altre riviste ricche di figure, di colori e di carta patinata, ma si è trattato di fare, per così dire, di necessità virtù, di ridurre cioè tutto il visibile al dicibile o, meglio, tutto il percettivo al concettuale. Molto si è certamente perso, ma altrettanto si è guadagnato: nel pieno della civiltà delle immagini abbiamo puntato sulla comunicazione scritta; al piace-

re della rivista da sfogliare abbiamo preferito quello dei pensieri da leggere. Certo, non ci nascondiamo un carattere un po' anacronistico, artigianale nel tempo di Internet, ma non è un prezzo da pagare all'anticonformismo? non intitolò il filosofo «inattuali» le sue originali considerazioni? Come che sia, qualcosa di positivo l'abbiamo detta per durare tanti anni e meritare prima la fiducia della galleria «Il centro» e successivamente quella di una vera casa editrice, l'Electa Napoli.

In questo numero, pur evitando la formula commerciale «il meglio di...», di fatto abbiamo raccolto cinque testi, ritenendoli, se non i migliori, com'è detto per semplicità nel sommario di copertina, almeno i più significativi dei vari aspetti della rivista. Alcuni sono stati scelti soprattutto per il loro contenuto, altri perché tratti da fascicoli esauriti e perché riflettono il dibattito culturale del momento in cui furono redatti. L'ultimo sulla crisi dell'architettura, sebbene scritto nel 1996, potrebbe recare la data di oggi.

---

# Editoriale

(n. 151, settembre 2014)

---

«Op. cit.» compie cinquant'anni, una sorta di record date le condizioni difficili della pubblicistica sull'arte, l'architettura e il design; ai fini di ricordare e di continuare possibilmente il percorso del periodico, è utile riprendere alcuni punti dell'editoriale che scrivemmo nel primo numero uscito nel settembre del 1964. In esso si leggeva:

«Il programma di questa rivista è di offrire una selezione della critica d'arte figurativa contemporanea. Intendiamo per selezione non una scelta esaustiva di tutto quanto si pubblica intorno alle arti visive – compito per il quale non siamo sufficientemente attrezzati – ma una esposizione dell'attività critica, soprattutto metodologica, ottenuta mediante l'esame di alcuni temi di maggiore interesse attuale. Ogni tema verrà svolto come una composizione di parti selezionate da saggi di estetica, di critica, di poetiche che, citate testualmente (dove il titolo del periodico), verranno unificate in un discorso e corredate del maggior numero di annotazioni e indicazioni bibliografiche. Riteniamo con questa formula di fornire uno strumento utilizzabile sia in senso divulgativo, sia al livello della ricerca specialistica. Ma la selezione operata attraverso un certo numero di temi non risolve soltanto una difficoltà tecnica, qual è quella di limitare l'intera produzione critica entro pochi argomenti; oltre a ciò, l'elaborazione di ciascun tema, già scelto per un suo peculiare carattere, consente una esposizione che, per quanto composita, referenziale e informativa, non può, a sua volta, non essere critica.

[...] Per definire in senso unitario le diverse posizioni ideologiche di quanti finora hanno collaborato a questa iniziativa e di quelli che invitiamo a parteciparvi, possiamo affermare senza ignorarne l'indeterminazione – che la nostra visuale, sicuramente antiaccademica, tende ad essere il più possibile inclusiva; non nel senso di una totale e neutrale accettazione, ma in quello di ritenere tutto considerabile e discutibile.

[...] Qualcosa va detto sulla cittadinanza napoletana della rivista, argomento a noi sgradito e sul quale eviteremo di tornare in quanto, a torto o a ragione, esso implica il concetto o preconcetto di «diverso», che decisamente respingiamo. Tuttavia, non confondiamo le nostre aspirazioni con i reali disagi del nostro ambiente; tenteremo soltanto di trarre dalle nostre difficoltà qualche vantaggio: le condizioni per una più calma riflessione, ad esempio, o l'indipendenza dai gruppi di potere, fattori evidentemente favorevoli allo svolgimento del nostro programma, confidando per il resto nell'accorciamento delle distanze.

In sostanza, accantonando le glorie tradizionali unitamente alle attuali carenze, tendiamo a proporre la nostra opera per quello che vale come contributo di persone».

Rileggendo oggi questo iniziale programma va sottolineato che, quasi paradossalmente, nulla è cambiato: la veste grafica è la stessa; così come la «povertà» dell'operazione economica; la puntualità nelle date di uscita; il carattere sintetico e riduttivo nelle argomentazioni, ecc.

Rispetto a queste caratteristiche costanti di «forma», i contenuti tematici e critici sono stati tra i più vari e spesso inediti: siamo stati tra i primi in Italia ad occuparci di semiologia architettonica e di design; ad associare queste discipline al fenomeno dei mass media; a proporre una politica ispirata alla «riduzione» culturale; ad avvicinare storicismo a strutturalismo; a raccogliere il pensiero della «critica discorde»; ad indicare i principi-base, i *Grundbegriffe*, delle tre arti sopra citate; a presentare i vari «ismi» che venivano intanto producendosi; a rivedere quelli che già alimentavano il dibattito critico, comunque sempre distinguendo le teorie e poetiche che avevano un senso da quelle legate alle effimere mode.

Ma, al di là delle poche costanti di forma e alle molte varia-

bili di contenuti, continua a meravigliare noi stessi la costanza della principale caratteristica di «Op. cit.»: una rivista d'arte visiva composta solo di testi scritti e quasi senza alcuna immagine – «riducendo» così ogni argomento da immagine a concetto; come non pensare, *si parva licet*, alla «storia dell'arte senza nomi» di cui parlava Wölfflin? E come non riconoscere, ad esempio, che l'«ismo» passeggero dell'arte concettuale si è trasformato nelle nostre pagine in una costante critica concettuale?

Quanto alle previsioni attuate si pongono le alternative, o eravamo dei giovani dotati di straordinario senso nell'azione del tempo – cosa che escludiamo per realistico buon senso – ovvero baciati da un colpo di fortuna per non usare un'espressione più colorita.

Per la sua maggiore diffusione, dal gennaio 2015, «Op. cit.» figurerà anche *on line* con le stesse caratteristiche persino grafiche delle precedenti edizioni in cartaceo.

In particolare, il presente fascicolo 151, che segna l'anniversario della pubblicazione, contiene una scelta dei saggi ritenuti migliori apparsi nell'arco dei passati cinquant'anni. Non potevamo pubblicare per intero questa «raccolta dei selezionati», sarebbe stato necessario un libro e non un normale numero del periodico. Ci siamo limitati così a pubblicare solo la prima pagina di ciascuno dei vecchi articoli che, marcato da un segno grafico speciale, rimanderà al completamento, ritrovabile in internet, del saggio corrispondente al citato segno.

---

# Il premio IN/ ARCH alla nostra rivista (n. 10, settembre 1967)

---

Dalla relazione della Commissione giudicatrice del premio nazionale IN/ARCH 1966 per la diffusione sistematica della conoscenza dei problemi architettonici:

*La Commissione...composta dall'arch. Maria Luisa Anversa, dal prof. avv. Gianfilippo Delli Santi, dal prof. Umberto Eco, dall'arch. Vittoria Ghio Calzolari, dal prof. Giuseppe Rossini, dal prof. arch. Manfredo Tafuri e dall'ing. Attilio Viziano...ha deciso di assegnare il Premio alla Rivista «Op. cit.» diretta da Renato De Fusco, e edita da «Il Centro», segnalandone in particolare i seguenti meriti:*

- 1) rende disponibile al pubblico una selezione, operata su una vastissima gamma, della critica d'arte contemporanea, rispondendo così ad un'esigenza non altrimenti soddisfatta;
- 2) riporta l'architettura nell'ambito dei problemi più generali del linguaggio, ritrovando una circolarità nella metodologia della critica artistica;
- 3) studia il linguaggio artistico attraverso una serie di parametri propri dell'analisi semiologica e semantica, evitando nel contempo l'astrattezza e la superficialità che spesso si accompagnano a questo tipo di ricerche;
- 4) dà contributi critici anche su fatti architettonici di attualità, fatti che di solito vengono trattati dalle riviste specializzate sotto il loro aspetto contingente e non criticamente.

*Fra i vari contributi la Giuria cita, in particolare, il glossario delle voci dell'urbanistica contemporanea, iniziato attraverso uno studio comparato della letteratura internazionale sull'argomento, e le rubriche critiche sistematiche della letteratura riguardante l'architettura.*

---

# Professione professore

---

ROBERTA AMIRANTE

## Abstract

*Since the beginning of the 90s of the last century, being subject “only to their own regulations”, has meant for university professors not only being invested with new tasks, but having to deal with a different framework of “responsibilities”. After all, the distribution of responsibilities is an integral part of the democratic functioning of society and its articulations and the University is one of these articulations. I have discussed this over time with De Fusco; and in recalling to memory some fragments of those conversations I realize why, even though he was the embodiment of the traditional professor (teacher and researcher) he never looked with contempt, or even with disdain, at the “government tasks”. He wasn’t interested in doing it but he understood its importance: perhaps because he linked it to the exercise of an indispensable critical function.*

Non tanto sull’importanza di essere un *maestro*, quanto sul senso e sul valore dell’essere un *professore*, Renato De Fusco mi ha dato tanto da pensare, nei 45 anni in cui ci siamo frequentati. La comune volontà di applicare costantemente il *pensiero critico* alle caratteristiche della figura del *professore universitario* ci ha visti sempre interessati all’analisi e al confronto, anche se le nostre materiali posizioni, all’interno della cornice complessa e porosa che perimetra quella figura, sono state molto diverse.

Nello scriverne brevemente, in occasione dei sessant’anni di 47

«Op. cit.», farò quello che in genere gli piaceva nelle nostre conversazioni: userò il mio sguardo critico, consapevole dei suoi limiti oggettivi e soggettivi, per ragionare su una condizione collettiva e immaginare qualche ipotesi di futuro. L'esito in questo caso deve essere un breve articolo e, come si sa, essere brevi è difficile: e allora userò anch'io qualcuno di quegli "artifici" di cui De Fusco si serviva spesso per costruire le sue storie. Per esempio, formulerò la "premessa ipotetica", che anima le mie brevi riflessioni, traslando su altra materia la fortunata immagine del "quadrifoglio" che De Fusco ha inventato per leggere e discutere il fenomeno del *design* (a suo dire, non solo *progetto* ma *produzione, vendita e consumo*).

Ecco, dunque, l'ipotesi di partenza: anche l'azione del professore è composta da quattro petali che in questo caso sono *didattica, ricerca, terza missione e gestione*.

Uso il verbo essere all'indicativo presente, per accentuare l'adesione al linguaggio burocratico-normativo di questa affermazione<sup>1</sup>, sapendo bene la quantità e la qualità delle obiezioni e dei distinguo sollevabili, e tanto spesso sollevati, rispetto alle sue premesse e, soprattutto, alle sue conseguenze.

La principale di queste obiezioni si può riassumere così: "nient'affatto! I professori sono tenuti solo a fare didattica e ricerca"; e anche, possiamo aggiungere con Humboldt, a pensarle nel loro continuo intreccio. Secondo me non è (più?) così, e personalmente non credo sia del tutto un male anche se sul peso dell'espressione "sono tenuti" occorre fare alcune precisazioni (sia chiaro: mi riferisco al valore da attribuire all'azione di "governo" di un'istituzione pubblica, come l'Università, e non, ovviamente, allo sconsiderato appesantimento burocratico che in Italia viene sovrapposto all'idea di "gestione", e alla sua impropria ricaduta sulla professione del professore).

Ma prima di passare alle precisazioni, è utile argomentare il senso della mia affermazione: "non è più così". Per farlo provo a ricordare un paio di cose. La prima: lo stesso dettato costituzionale, che con tanta fermezza tutela la libertà dei professori, per altri versi definisce il *perimetro* di questa libertà con una precisa affermazione: i professori sono sottoposti *solo* ai *propri ordinamenti* universitari.

La seconda è che questo “solo” non è “poco”: e i professori universitari se ne sono accorti, soprattutto quando gli ordinamenti universitari sono stati investiti dalle logiche dell’“autonomia” (naturale conseguenza dell’interpretazione autentica dell’art. 33, co. 6 della Costituzione) e poi dalle sue *derivate*: competitività e, quindi, valutazione.

Impossibile affrontare qui un discorso sulle confusioni, incertezze, contraddizioni, che hanno accompagnato questa epocale trasformazione, viziata anche dalla tradizionale difficoltà di controllo dei *limiti* della sussidiarietà, che nel nostro caso si esprimono in maiuscoli e minuscoli conflitti di competenze tra Miur, Anvur e Atenei (del resto, mai come di questi tempi, su temi molto più rilevanti, sappiamo quanto le limitazioni alla sussidiarietà siano necessarie per tutelare le condizioni di svantaggio che la sua astratta applicazione potrebbe determinare o aggravare).

Fatto sta che tra gli esiti di questo parziale processo di autonomia, conditi con la logica della valutazione, c’è l’ingresso dentro gli ordinamenti universitari di una nuova serie di impegni che da una parte incidono, soprattutto sottolineandone la dimensione “collettiva”, sulle attività di didattica e di ricerca dei professori e dall’altra chiamano le Università a farsi carico, sussidiariamente, di decisioni, di scelte, di compiti prima svolti dagli uffici ministeriali: e questa sussidiarietà, in forme varie, si sposta a cascata, dal Rettore, alle Scuole, ai Dipartimenti, ai professori, fino a investire tutti i soggetti appartenenti a quella comunità *autonoma*.

Molti si dicono scontentissimi di questa *derivata* dell’autonomia, perché la considerano una pericolosa deriva: ma poiché è irrealistico pensare che sull’autonomia degli Atenei si possano fare passi indietro, credo che sia ora di prendere atto che *essere soggetti solo ai propri ordinamenti*, dall’inizio degli anni ’90 del secolo scorso<sup>2</sup>, ha significato per i professori universitari, con progressione costante, non solo essere investiti da compiti nuovi, ma dover fare fronte a un diverso quadro delle “responsabilità”, la cui qualità ogni tanto è segnata anche dall’inquietante aggettivo “oggettiva”. Del resto, la distribuzione delle responsabilità è uno dei modi di funzionamento della democrazia in tutti gli “organismi” che appartengono alla sfera pubblica: e le Università sono anch’esse degli *organismi*.

Di questo, anche se non esattamente in questi termini, ho discusso nel tempo con De Fusco; e nel richiamare alla memoria alcuni frammenti di quelle conversazioni mi rendo conto del perché, nel suo incarnare plasticamente la tradizionale dimensione di *docente-ricercatore* del professore universitario, egli non abbia mai guardato con disprezzo, e nemmeno con sufficienza, ai “compiti di governo” che molti dei suoi allievi hanno scelto di sostenere, considerandoli parte integrante della *professione di professore*. Con la consueta lucidità, seppure con qualche comprensibile nostalgia, probabilmente si rendeva conto che anche questa professione, come molte altre, (probabilmente quasi tutte) stava cambiando, imponendo l’assolvimento di compiti più ampi, e che la nuova complessità di azione richiedeva al professore universitario un cambiamento di *habitus*.

Un termine antico, questo, ma caro anche a molti studiosi di tempi più prossimi a noi<sup>3</sup>: in sintesi lo si può definire come “la disposizione a percepire il mondo e ad agire nel mondo”: una disposizione, individuale e collettiva che può essere segnata da alcune “specializzazioni” ed essere connessa a certi “campi” di azione. Così l’*habitus* può assumere una connotazione in positivo: accomuna quelle collettività (umane e non umane, le Università sono tra queste) che costituiscono un *organismo* e condividono un *ambiente*. E serve agli organismi per funzionare, conservare il proprio ambiente, autorigenerarsi, in una dimensione, per quanto possibile, di equilibrio omeostatica. Ma, anche per questo, l’*habitus* è tendenzialmente conservativo, e lo è particolarmente nella sua dimensione collettiva, quando il “campo” oggetto della percezione e dell’azione, non si vuole cambiarlo perché è rassicurante (o magari semplicemente *appare* tale, perché l’*habitus* tende a *misconoscere* le condizioni di crisi, di costrizione, di instabilità).

I professori, soprattutto nella loro veste di ricercatori, sanno benissimo di questi meccanismi: la ricerca nutre, e al tempo stesso si nutre di continui cambiamenti d’*habitus*, che consentono alle discipline e ai gruppi di ricerca di funzionare modificandosi e autorigenerandosi; e sanno benissimo che il *senso critico*, principio identificativo del loro fare, è il principale motore di questi cambiamenti.

E proprio perché lo sanno, non possono permettersi di *misconoscere* i *cambiamenti* che si producono nel loro ambiente, mo-

dificando l'ampiezza del loro campo d'azione. E devono essere consapevoli che riconoscere questi cambiamenti non significa affatto accettarne supinamente le conseguenze, anzi. Potrebbe significare, invece, provare a uscire da quello stato di "servitù involontaria" che la catena delle sussidiarietà determina sempre più spesso (non sempre a causa di feroci strategie di oppressione, talvolta per una classica eterogenesi dei fini, talaltra per un effetto "telefono senza fili" nelle sequenze burocratiche, talvolta per improvvisi e destabilizzanti scossoni provenienti dalla "realtà esterna") e tenere sempre desto *il senso critico* per distinguere, per esempio, quanto all'interno dei quattro petali in cui si articola il loro mestiere, è giusto riconoscere come espressione dell'*ordinamento* che deve guidarle (ed è quindi *costitutivo* della professione di professore) e quanto invece è frutto di improprie estensioni o restrizioni e di approssimative interpretazioni.

E ora veniamo alle precisazioni che servono a definire meglio le potenziali "conseguenze" dell'ipotesi. Uno sguardo ancora al quadrifoglio, solo per ricordare che i quattro petali, benché formalmente distinguibili, sono parte di un unico organismo e sono tenuti insieme da un sistema linfatico omogeneo. Anche i quattro compiti dei professori sono grossolanamente distinguibili, ma è evidente che senza sistema linfatico non si va da nessuna parte. E pensare che il sistema linfatico sia costituito dagli "amministrativi" o, peggio ancora, dai "regolamenti", o nella versione più light da un sistema di "procedure" è una *credenza*, spesso irresponsabilmente coltivata, per pigrizia e purtroppo qualche volta anche con dolo.

La gestione, la terza missione, così come la ricerca e la didattica, sono nervature profondamente intrecciate dell'organismo universitario, che strutturano *l'habitus* della comunità accademica e cioè "la sua disposizione a percepire il mondo e ad agire nel mondo". Non è detto che tutti i componenti di quell'organismo debbano attribuire la medesima rilevanza, in ogni momento, all'assolvimento dei diversi compiti (è naturale che una comunità agisca anche tenendo conto delle inclinazioni, delle potenzialità, degli impedimenti, dei singoli individui) ma è indispensabile che tutti siano consapevoli della dimensione profondamente politica di quell'*habitus*. *La disposizione a percepire il mondo e ad agire*

nel mondo dei professori universitari è legata a filo doppio con i modi in cui quell'intreccio viene progettato, programmato, gestito. È importante che tutti, consapevolmente, se ne sentano responsabili; e che, altrettanto consapevolmente, si sentano impegnati a rendere armonioso e *produttivo* quell'intreccio.

Un'ultima notazione a proposito del termine *produttivo*: si è detto che l'*habitus* delle comunità accademiche è fatto per essere modificato continuamente, in funzione dell'applicazione instancabile di quel senso critico (e autocritico) che ne rappresenta la cifra distintiva; e si è detto che l'*habitus* viene modificato anche per *spinte* della realtà esterna. Ma *modificato* non vuol dire *adeguato*, più o meno meccanicamente, alle domande della realtà esterna. La traduzione delle *spinte della realtà esterna* in *domande di didattica, di ricerca, di terza missione, di gestione*, è certamente un compito ineludibile dell'Università, ma non può essere delegato ad altri (anche se certamente può tenere in conto le loro aspettative) nemmeno quando il termine "altri" coincide con lo Stato o con le sue diramazioni. Anche su questo si potrebbe articolare un lungo discorso, ma per ora basta ricordare l'ammonimento di Humboldt: **Lo Stato non deve trattare le sue Università né come licei, né come scuole professionali ... e non deve servirsi della sua accademia come una delegazione tecnica o scientifica**<sup>4</sup>.

Se si abbandonasse questo elemento dell'*habitus* non si potrebbe più parlare di Università.

---

<sup>1</sup> Uso queste parole (sapendo che sarebbe opportuno – ma impossibile qui – approfondirne il significato), in ossequio alle logiche dei più usuali tipi di valutazione, quella "esterna" affidata all'Anvur e quella "interna" legata alle procedure concorsuali gestite dagli Atenei.

<sup>2</sup> La legge che ha sancito l'autonomia delle Università italiane (168/89) fa di ciascuna Università (fino a quel momento considerata un organo dello Stato) un ente pubblico indipendente dotato di personalità giuridica.

<sup>3</sup> Aristotele lo chiamava *hexis*, la filosofia scolastica ne ha sancito l'uso: in tempi moderni lo hanno ripreso, tra gli altri e ciascuno a suo modo, Charles S. Peirce, Erwin Panofsky e Pierre Bourdieu.

<sup>4</sup> M. C. PIEVATOLO, W. VON HUMBOLDT, *Wilhelm von Humboldt. L'organizzazione interna ed esterna degli istituti scientifici superiori a Berlino*, Other, Dipartimento di Scienze Politiche, Università di Pisa, 2017; [https://commentbfp.sp.unipi.it/?page\\_ind=1475](https://commentbfp.sp.unipi.it/?page_ind=1475).

---

# Una rivista d'autore

---

PASQUALE BELFIORE

## Abstract

*Renato De Fusco's «Op. cit.» is an authorial magazine. As they were Benedetto Croce's «La Critica», Carlo Ludovico Ragghianti's «sele Arte», Bruno Zevi's «Architettura. Cronache e Storia». Magazines, namely, founded and directed by authors who characterized them in the name of their cultural biography. It was born to critically reflect on the actual artistic debate but declaring it's self against cultural trends instead of choosing long-standing themes. It chooses also, courageously, to renounce images in the belief that they can be told with words. An editorial style that always rejected judicial critic and never hosted unquestionable critiques. Reviews of books, magazines and exhibitions are truly essays because of their critical commitment and text's length. A graphic layout driven by refined minimalist classicism, that never changed for six decades. In brief, it's not a periodical to flick trough but a magazine made by thoughts to read. There's the best artistic historiography of the second twentieth century in it along with its interdisciplinary intersections.*

«Op. cit.» è rivista d'autore. Come lo furono «La Critica» di Benedetto Croce, «sele Arte» di Carlo Ludovico Ragghianti, «Architettura. Cronache e Storia» di Bruno Zevi. Riviste, cioè, fondate e dirette da autori che le hanno esemplate sulla loro biografia culturale al punto da determinare un'associazione quasi

automatica tra il nome del direttore e quello della testata del periodico. Nel nostro caso, una relazione così lunga, intima e affettiva da far considerare «Op. cit.» l'autobiografia più completa e riconoscibile d'un *homme de lettres* che Ezio Raimondi definisce un intellettuale che si apre **all'interpretazione del mondo e del presente con il rigore d'un razionalismo polemico attento alla storia, ai suoi conflitti e alle sue contraddizioni**<sup>1</sup>.

Renato De Fusco era precisamente questo. Rivista d'autore non lo è invece «Casabella» che con i suoi 96 anni di vita e 14 direttori ha avuto anime editoriali molto diverse tra loro. Da quella 'eroica' di Pagano e Persico contro il monumentalismo dell'architettura del fascismo e per l'architettura razionalista a quella della 'continuità' di Rogers, dalle copertine 'pop' con Mendini agli 'editoriali-manifesto' di Gregotti e a quelli di Dal Co che ancora oggi mantengono fede a quel "Saremo curiosi" con cui esordiva alla direzione nel 1996. Rivista d'autore in una accezione particolare del termine è «Domus», indissolubilmente legata a Gio Ponti ma diretta nel tempo da altri 23 direttori che in vario modo l'hanno caratterizzata. L'attuale formula è nata nel 2018 e affida per un anno la direzione ad architetti di successo – da David Chipperfield a Tadao Ando a Jean Nouvel a Norman Foster – che propongono, ovviamente, una loro personale idea di rivista generando, inevitabilmente, una loro serie di numeri d'autore. Lascia perplessi anche l'opinabile scelta, comunque inelegante, di pubblicare i propri progetti sulla rivista che si dirige. Una prassi antica e diffusa, ma proprio per questo va evitata, soprattutto quando si rivendicano aristocratiche diversità editoriali.

«Op. cit.», in questo quadro di riferimento, non è un caso particolare ma unico, per più d'una ragione. Fondata e diretta da De Fusco per sessant'anni, mai sospesa e sempre puntuale nella sua periodicità quadrimestrale. Programmatica vocazione all'attualità del dibattito ma dichiarata idiosincrasia per le mode culturali; conseguente scelta di temi di lunga durata. Assenza di immagini in una rivista d'architettura e arti figurative. Uno stile editoriale che ha sempre rifiutato la critica giudiziaria e non ha mai ospitato inappellabili stroncature, scegliendo la strada del ragionamento nel merito, del confronto civile, d'un linguaggio controllato. Le recensioni di libri, riviste e mostre sono veri e

propri saggi per l'impegno critico e la lunghezza del testo, caratteri del tutto assenti da tempo nella pubblicistica d'architettura. Una veste grafica all'insegna d'un raffinato classicismo minimalista, mai cambiata per sei decenni, ispirata al venturiano (Lionello) "orgoglio della modestia", un'espressione che De Fusco amava citare nelle occasioni appropriate. In sintesi, non un periodico da sfogliare ma una rivista dei pensieri da leggere.

### *Contro le mode culturali, temi di lunga durata*

L'editoriale del primo numero nel 1964 sembra anticipare alcuni temi e parole d'ordine dell'esplosione eversiva del '68. Si tratta dell'unico momento di effervescenza ideologica in linea con lo spirito del tempo. Nella redazione non si respira ancora nella sua pienezza quel razionalismo polemico attento alla storia del De Fusco che negli anni a venire imporrà alla rivista d'essere nello spirito del tempo ma non sempre con lo spirito del tempo, separando le idee dagli ideologismi, i temi di lunga durata dalle mode culturali lasciate a più disponibili e indulgenti periodici. Alla temperie sessantottina appartiene l'originario proposito del collettivismo redazionale. Gran parte dei contributi, si scrive, sarà redatta dal gruppo promotore della rivista secondo la "formula" delle citazioni testuali, dei commenti, delle note e della bibliografia. Si potranno ospitare contributi "esterni" scritti da singoli e in deroga alla formula. In realtà, i saggi anonimi e a più mani compariranno solo per i primi numeri. I referenti della rivista sono individuati sia nei cultori della ricerca specialistica che in un più vasto pubblico. Il proposito editoriale però non regge perché negli editoriali successivi ritornerà il problema del linguaggio specialistico che limita l'auspicata, ampia diffusione della rivista presso chierici e laici. «Op. cit.» si affermerà negli anni come ristretto ma autorevole luogo non di scritti frettolosi ed episodici ma di veri e propri filoni di ricerca. Estranea invece al radicalismo ideologico della fase iniziale (o di qua o di là) è l'idea inclusiva che "tutto è considerabile e discutibile", ma resta ferma "la nostra visuale, sicuramente antiaccademica". Una dichiarazione, quest'ultima, di particolare valore perché l'antiaccademismo sarà il tratto distintivo della rivista e del suo direttore

che, con l'introduzione nella ricerca e nella didattica di temi e metodi innovativi, ha minato alla base uno stanco accademismo disciplinare allora imperante. Con la sola, riconosciuta eccezione degli studi di Roberto Pane il cui *Gaudi*, significativamente, De Fusco recensisce nel primo numero.

Gli editoriali per i 25 e i 50 anni restituiscono integra la capacità della rivista di aprirsi all'interpretazione del mondo e del presente, accanto a un misurato compiacimento per il rilevante credito scientifico conseguito con una critica esplicitiva, ermeneutica e soprattutto propositiva, antipolo di quell'epica della crisi che ha sedotto intere generazioni di studiosi. Numerosi i temi di lunga durata presenti, dieci di questi scelti da chi scrive. Alcuni originati dal dibattito del tempo, altri costruiti per la rivista e poi ripresi in più occasioni editoriali: la Scuola sociologica di Francoforte, i principi base delle tre arti (*Grundbegriffe*), la sociologia dell'arte, le teorie della valutazione, il concetto di gusto, la tematica semiotico-strutturale applicata all'architettura, la critica discorde, la cultura di massa e i suoi media, le nuove concezioni del design, la riduzione culturale. In sede di bilancio (provvisorio) dei sessant'anni della rivista, questi temi rappresentano unitariamente il suo nucleo più stabile e importante. C'è in esso il migliore secondo Novecento della storiografia artistica con le sue intersezioni interdisciplinari.

### *Dalla scommessa iconografica alla scelta iconologica*

La più volte citata assenza di immagini in una rivista d'arte e d'architettura come «Op. cit.» ha una sua piccola storia collaterale che è interessante ricostruire. C'è una prima e lunga fase di rimozione del problema e in seguito una sua sostenibile giustificazione. Rivista fatta in economia, si dice genericamente nel primo numero, lasciando intendere la ragione della singolare omissione. Solo nell'editoriale del 25° anno si comincia a parlare di "scommessa" fatta nel convincimento che anche l'immaginario iconografico fosse "dicibile", che fosse possibile la riduzione delle immagini a concetti. Questo accadeva in parallelo con un progressivo cambiamento strutturale di molte riviste d'arte e d'architettura che riducevano drasticamente il testo a vantaggio

d'una espansione ipertrofica delle immagini nelle pagine. In quelle più patinate e pretenziose, il testo si limitava alla sola didascalìa delle immagini. Nell'editoriale del 50° anno, l'assenza di immagini diviene un punto di forza caratterizzante la rivista, una scelta iconologica. Si parva licet, scrive De Fusco, si può paragonare «Op. cit.» alla “storia dell'arte senza nomi” di cui parlava Wölfflin. Bisogna ammettere che c'è qualcosa di strumentale in questa storia, ma alla fine la scommessa è stata ampiamente vinta. Il credito scientifico di cui la rivista gode, conferma che l'immagine è anche dicibile, soprattutto se a seguire questa traccia sono studiosi cresciuti alla scuola dell'inventore dell'architettura come mass medium.

#### *L'ultimo (virtuale) editoriale di Renato De Fusco*

Parlando di longevità editoriali, spesso Renato De Fusco ha fatto riferimento a «La Critica» di Benedetto Croce con la quale aveva ingaggiato da tempo – celiando, è il caso di precisare – una gara di resistenza. Ma non solo di tempo si trattava. C'erano più circostanze che collimavano tra le vite dell'una e dell'altra rivista, accanto a qualche differenza anche sostanziale: Napoli come sede comune, una direzione d'autore, temi non effimeri ma strutturali, una cerchia di stretti collaboratori, un rilevante credito scientifico. De Fusco aveva recentemente richiamato queste affinità in uno dei nostri ultimi incontri. Il Proemio con il quale Croce chiudeva i suoi quarantadue anni di direzione ha strette analogie con quella che De Fusco avrebbe potuto scrivere congedandosi dal suo capolavoro editoriale. **«La Critica» attinge col 1944 il suo quarantaduesimo anno: grande spazio di tempo, al quale ripenso non senza meraviglia e con un tacito atto di ringraziamento verso la buona sorte, che mi ha concesso di lavorare senza intermissione per quarantadue anni ad un'opera alla quale mi accinsi nella piena virilità, a trentasei anni; ma che altresì con qualche meraviglia sarà forse riguardato nell'aneddotica delle pubblicazioni periodiche, perché una rivista, configurata da un solo sistema di concetti e scritta, se non esclusivamente, in massima parte da un sol uomo, la quale duri tanto tempo, non ha, per quel che io ricordi, alcun riscon-**

tro. Rimangono bensì memorande alcune riviste programmatiche, di filosofia, di storia, di letteratura, dovute a una persona sola o ad un piccolo gruppo stretto da comuni convincimenti e propositi...che tutte consumarono con vorace fiammata, in un anno o poco oltre, la loro vita o, se mai la proseguirono più a lungo, serbarono il primo titolo ma non già il primitivo carattere<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> E. RAIMONDI, *L'homme de lettres. Antropologia d'una definizione*, in U. ECO (a cura di), *Storia della civiltà europea. Il Settecento. Letteratura e Teatro*, ed. e-book 60, Treccani, 2014.

<sup>2</sup> B. CROCE, *Proemio alla «Critica» del 1944*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», a. XLII, fasc. I-II, marzo 1944, p. 1.

---

# Il pittore e il teorico

---

MASSIMO BIGNARDI

## Abstract

*The author's attention is on Renato De Fusco's training and first affirmation's years, as a painter but also a theoretician: from his exhibition activity with Gruppo Sud, a group of young artists who gathered in 1947 around the magazine «Sud», directed by Pasquale Prunas to the “undeclared” presence in the drafting of the manifesto of the “Neapolitan Secession of figurative and plastic arts”, in the spring of the same year, to the personal exhibitions at the end of the decade, to the foundation with Barisani, Tatafiore and Venditti at the Gruppo Neapolitan of concrete art, in 1950, up to the exhibition held at Medea gallery in Naples in 1954, and the drafting of the declaration “Why concrete art”. It is a reflection on the dual commitment, as a painter and as a theoretician, which spans a significant season of contemporary art in Naples, with the direct participation of artists in the cultural debate recorded in Italy after the Second World War, marked by the comparison between realism and abstractionism. From the experiments of neorealist painting to the Matissian synthesis of sign and color, to geometric abstraction, to the implications with architecture, to the theoretical contributions that reflect the climate of those years.*

È evidente, ripercorrendo gli eventi che segnano la stagione artistica in Italia all'indomani del 1945, la necessità dei giovani 59

artisti italiani di partecipare al dibattito culturale, che accende le speranze di una ritrovata Europa, libera dal terrore nazifascista. Pittori, scultori, architetti, scrittori, poeti, cineasti che, se pur vivono quella che Calvino indica come **crisi generale della cultura**<sup>1</sup>, segnano una nuova stagione, di grande impegno culturale e sociale, anche se con contrapposizioni ideologiche. L'unità, la convergenza sugli ideali di democrazia e libertà, collante negli anni della resistenza, cede, dopo le elezioni del 1948, al frontismo ideologico.

Il nodo è il ruolo dell'intellettuale nella società: da una parte l'insistere sull'importanza dei contenuti, dall'altro l'indirizzarsi di una larga parte della cultura a guardare con interesse al linguaggio. La soluzione, osserva Calvino, riprendendo un concetto anticipato da Gramsci sul ruolo dell'intellettuale, **non si avrà che in una società nuova che esprima da sé un nuovo linguaggio, una società in cui i motivi della lirica più pura, della pittura più astratta non siano tanto lontani dalla coscienza degli uomini**<sup>2</sup>.

La scena artistica italiana delle arti figurative e plastiche, tra il 1946 e il 1947 – anni nei quali ha inizio l'attività espositiva di Renato De Fusco, non ancora ventenne – è segnata dalle novità espresse nel *Manifesto di fondazione della 'Nuova secessione artistica italiana'* (poi Fronte Nuovo delle Arti), compagine di artisti **di tendenze solo apparentemente contrastanti**, redatto da Giuseppe Marchiori e firmato a Venezia, nell'ottobre del 1946, da Birolli, Cassinari, Guttuso, Levi, Leoncillo, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Turcato, Vedova e Viani. Gli artisti dichiarano la volontà di sostituire **all'estetica delle forme una dialettica delle forme**, ove pittura e scultura, si legge nella chiusa, sono **strumento di dichiarazione e di libera esplorazione del mondo**<sup>3</sup>. La prima mostra del gruppo si tiene a Milano, presso la galleria Cairola, nell'estate del 1947, occasione che registra la defezione di Cassinari e di Levi e le adesioni di Corpora, Fazzini e Franchina. Il Fronte non ha vita lunga: la bieca critica di Togliatti alla Prima Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea, allestita a Palazzo Re Enzo nel 1948 a Bologna, contribuisce alla fine dell'esperienza.

60 A Roma, nell'aprile del 1947, viene pubblicato, sulla rivista

«Forma 1», il *Manifesto del Gruppo romano "Forma"*, primo programma dell'astrattismo italiano, redatto nel marzo di quell'anno da Consagra, Dorazio, Guerrini e Perilli e sottoscritto da Accardi, Attardi, Sanfilippo e Turcato. **Noi ci proclamiamo FORMALISTI e MARXISTI** – si legge in apertura del manifesto – **convinti che i termini marxismo e formalismo non siano INCONCILIABILI [...]**, aggiungendo che la necessità, avvertita da più parti **di portare l'arte italiana sul piano dell'attuale linguaggio europeo ci costringe ad una chiara presa di posizione contro ogni sciocca e prevenuta ambizione nazionalistica** e, al contempo, a contrapporci alla provincia **pettegola e inutile quale è la cultura italiana odierna**, sostenendo che il sentimento umano si esplicita attraverso la vita e non **attraverso il fatto arte**<sup>4</sup>.

Negli stessi mesi, un gruppo di giovani artisti napoletani sottoscrive il *Manifesto della Secessione napoletana delle arti figurative e plastiche*<sup>5</sup>. I firmatari sono i pittori Giordano, noto con lo pseudonimo di "Buchicco", Righetti (conosciuto con il nome d'arte Renato Di Bosso è stato tra gli esponenti del Secondo futurismo, firmatario con Ignazio Scorto del *Manifesto futurista sulla cravatta italiana*), Tarchetti e Tatafiore, con gli scultori Amoroso, Barisani e Venditti, invitato nel 1940 alla Biennale di Venezia.

Diversamente dal manifesto del gruppo romano, cioè privo di perentori proclami, quello della Secessione napoletana si avvicina al manifesto redatto da Marchiori sia per il tono pacato e la semplicità del linguaggio, sia per la prospettiva di condividere da parte degli artisti, se pur nella diversità delle loro tendenze, una necessità morale.

Comparando i tre manifesti si riscontrano alcune affinità: il dato centrale, come ho avuto modo di anticipare nella relazione tenuta nell'ambito del seminario, *1945-1950. L'Italia tra rovine e ricostruzione. Il contributo delle arti visive, dell'architettura, del cinema, del teatro, della musica*<sup>6</sup>, è un velato richiamo al pensiero gramsciano, vale a dire la necessità di elaborare la cultura di una "nuova vita morale".

Gli artisti napoletani, dopo aver evidenziato l'assenza di un legame programmatico, così come dichiarano gli artisti del Fron-

te, affermano, il bisogno di **chiarire in spontaneità** la necessità etica, morale di calarsi nell'attualità, per **raggiungere la creazione artistica in un più alto piano morale che importi la partecipazione dell'individuo alla vita del suo tempo**. Passaggio che ritornerà nella dichiarazione *Perché arte concreta*, redatto nel gennaio del 1954, quale sostegno teorico alle esperienze condotte, già dal 1950, da Barisani, De Fusco, Tatafiore e Venditti, cioè il Gruppo napoletano di arte concreta. Infatti, in chiusura si legge: **A parte il valore plastico esse costituiscono [...] la rinuncia di una creatività individualistica per la collaborazione con altri artefici**<sup>7</sup>.

Inoltre, il richiamo ad **adeguarsi alla contemporanea civiltà figurativa europea** riprende la necessità evidenziata dagli astrattisti e concretisti romani. Scorrendo la cronologia dei manifesti, si comprende come la compagine degli artisti napoletani avverta la necessità di farsi partecipe, contestualmente, di un dibattito più ampio e, soprattutto, di vivere le novità che spirano nella nuova arte italiana ed europea.

Il manifesto si cala nel dibattito culturale che anima le giovani presenze della cultura artistica napoletana dell'immediato secondo dopoguerra: dal 1947 il Nostro artista è presente in diverse collettive organizzate in città; in autunno figura nella nutrita compagine di artisti che dà vita al Gruppo Sud, formatosi intorno alla rivista «Sud», diretta da Pasquale Prunas, che per **la modernità dei contenuti** – rileva Crispolti – **anticipa in qualche modo, con mezzi modestissimi, il «Politecnico» di Vittorini**<sup>8</sup>.

All'indomani delle prime prove figurative d'impronta neorealista, penso a dipinti quali *Sciopero*, *Natura morta*, *Gente*, presenti in dicembre nella prima mostra del Gruppo Sud, allestita al Circolo degli Ingegneri e degli Architetti a Napoli, organizzata dall'Associazione *Cultura Nuova*, per l'interessamento e il sostegno di Arturo Bovi, prove ispirate alle esperienze del più anziano amico, Guido Tatafiore<sup>9</sup>, De Fusco si apre a declinazioni matisiane di segno-colore che, con segnata maturità, ritroveremo in *Figure con barca*, del 1950 e *Composizione a spirale con barca*, del 1951. Scelta che lo condurrà, con le opere del ciclo *Composizione*, del 1951, ad una sintesi concretista, con sviluppi modulari, declinata tra pittura, design e architettura.

Nel 1950 avviene la scissione del Gruppo Sud, per le nette divaricazioni interne: verso l'orientamento neorealista si ritrova ad operare Lippi, De Stefano, Tarchetti e Montefusco, interessati ad un impegno politico dell'arte, mentre a nuovi linguaggi si aprono De Fusco, con Barisani, Tatafiore e Venditti, interessati alla forma, più che al contenuto. La dichiarazione *Perché arte concreta*, è pubblicata nel pieghevole che accompagna la mostra, allestita alla galleria Medea di Napoli, nei primi mesi del 1954, che segna la fine del gruppo<sup>10</sup>.

Dalla struttura del testo, la semplicità dell'argomentazione, il richiamo all'architettura, al design, riconosciamo la scrittura propria di De Fusco, nella funzione di teorico del gruppo: il riscontro è immediato confrontandola con l'autopresentazione pubblicata nel depliant della personale, tenuta alla galleria del Cavallino di Venezia nel 1955<sup>11</sup>.

Nella prima, il concetto di **formare** anziché di **rappresentare**, proprio del linguaggio dell'arte concreta, trova la sua piena realizzazione nell'architettura, perché formare è **un impegno morale di partecipare alla realtà [...] è agire**. Concetto riproposto nell'autopresentazione, ove, argomentando sulle opere in mostra, scrive: **la coerenza di questi lavori non è unicamente sollecitata da un motivo formale, bensì dal desiderio costante di evitare e dalla aspirazione di evolvere un linguaggio formalisticamente imitato dai quadri a losanghe [...]. Tale aspirazione va realizzandosi in architettura con quella tendenza, perché essa aspira ad una più organica aderenza all'uomo contemporaneo.**

---

<sup>1</sup> I. CALVINO, *Picasso e l'ortolano*, «l'Unità», 247, 23, 1946, p. 3, in *I. Calvino. Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, a cura di M. Belpoliti, Mondadori, Milano 2023, p. 283. Il riferimento a Gramsci è a quanto scrive in *Arte e lotta per una nuova civiltà*, riflessione contenuta nell'*VIII Quaderno*, in A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma 1971, p. 24, ove si legge: **non si possono creare artificialmente gli artisti. Si deve parlare di lotta per una nuova cultura, cioè per una nuova vita morale.**

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Manifesto di fondazione della 'Nuova secessione artistica italiana'*, in T. SAUVAGE [A. SCHWARZ], *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz Editore, Milano 1957, p. 234.

<sup>4</sup> *Forma. Manifesto del Gruppo romano*, in T. SAUVAGE [A. SCHWARZ], *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)* cit., p. 248.

<sup>5</sup> Il dattiloscritto originale dell'inedito manifesto è in: M. BIGNARDI, *La pittura contemporanea in Italia meridionale 1945-1990*, Electa Napoli, ivi 2003, p. 102.

<sup>6</sup> Il seminario promosso dal Dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo (Università di Siena, Università di Pisa, Università di Firenze), tenutosi presso il Dipartimento di Scienze storiche e dei Beni culturali, Università di Siena 16 dicembre 2016. Il titolo della relazione era: *Dal teatro della realtà al rigore della forma: la 'Secessione napoletana' delle arti figurative e plastiche (1947)*.

<sup>7</sup> *Perché arte concreta*, in T. SAUVAGE [A. SCHWARZ], *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)* cit., pp. 262-263.

<sup>8</sup> E. CRISPOLTI, *Il secondo dopoguerra*, «Cultura materiale, arti e territorio in Campania», supplemento a «La Voce della Campania», VII-13, luglio 1980, p. 636.

<sup>9</sup> Si vedano le vignette di Guido Tatafiore, a corredo del testo: P. COLLETTA, *Storia del reame di Napoli*, «Sud», II-2/6, luglio-settembre 1947, pp. 20-21. Il tratto asciutto, essenziale lo ritroviamo, nei disegni di *figure* e di *marine con barche*, eseguiti da De Fusco nel 1949.

<sup>10</sup> La dichiarazione viene pubblicata successivamente sul Bollettino del MAC milanese, del 21 marzo di quell'anno.

<sup>11</sup> R. DE FUSCO, *Per una collaborazione fra pittura e architettura*, in L. CARUSO, (a cura di), *L'avanguardia a Napoli (Documenti 1945-1972)*, Schettini Editore, Napoli 1976, pp. 58-59.

---

# Periodizzazione/paradigma. Pretesto per una riflessione sulla storia dell'arte

---

ROSANNA CIOFFI

## Abstract

*Through literary and lexical citations, the essay problematically questions the concept of periodization in art history. Going back to an essay by Giovanni Previtali dedicated to the periodization of Italian art, the author reflects on the meaning of this denomination, on the etymon of the term itself and on the methodological choices that are at the origin of this historical/conceptual operation. Given that periodising always implies interpreting, one wonders whether, in defining the characteristics of a periodisation, one cannot recall the concept of paradigm as used by the philosopher of science Thomas Kuhn; when he uses the word paradigm to refer to “universally recognised scientific achievements which, over a certain period of time, provide a model of problems and solutions acceptable to those practising a certain field of research” (Treccani online s.v.). A hypothesis that, as far as art history is concerned, should be related to the indispensable cultural-historical contexts.*

Renato De Fusco e Maria Luisa Scalvini, in occasione dei quindici anni dalla fondazione di «Op. cit.», stilano un primo bilancio della rivista ricordandone, tra conferme e arricchimenti, le linee originarie che sino ad allora avevano caratterizzato il periodico. Tra queste: il ricorso alle **rassegne che, assai meglio dei saggi, rispondono all'intento della selezione e dell'informa-**

zione<sup>1</sup>. All'interno di questo filone, e in quello stesso numero, scrissi una sintesi dei primi due volumi della *Storia dell'arte italiana* pubblicata da Einaudi nel 1979<sup>2</sup>. Il primo, intitolato *Questioni e metodi*, raccoglieva scritti di Bologna<sup>3</sup>, Castelnuovo, Emiliani, Ginzburg, Manieri Elia, Zorzi; il secondo, *L'artista e il pubblico*, registrava le firme di Barocchi, Borea, Burke, Conti, Mura, Spalletti. I volumi applicavano, sia pur attraverso tematiche, articolazioni e sfumature differenti, metodi di taglio, essenzialmente, storico e filologico. E aggiungo che gran parte di quei saggi, su un originario impianto di matrice longhiana – quella radicata nella tradizione italiana di Lanzi e Cavalcaselle – innestarono significative componenti della storiografia tedesca del Novecento e indirizzarono lo sguardo anche su alcuni studi anglosassoni di matrice sociologica. Scritti che, per decenni, sono stati considerati dei classici e sui quali si sono formate almeno due generazioni di storici dell'arte.

Ho fatto questa premessa per sottolineare l'intelligenza critica di Renato De Fusco che, pur praticando linee di ricerca distanti da quelle analizzate nei due volumi in questione, manifestò attenzione per quella nuova opera einaudiana.

In queste poche righe proporrò uno spunto per una riflessione che trae origine dal primo saggio di quell'opera, scritto da Giovanni Previtali, dedicato alla periodizzazione della storia dell'arte italiana<sup>4</sup>.

Riprendendo questo ispido, e solo apparentemente scontato tema, vorrei sottolineare il ruolo del metodo e della critica quali strumenti imprescindibili per riferirsi a un concetto che presuppone – per dirla con Cantimori – quella che si chiama interpretazione<sup>5</sup>.

Attenendomi al titolo della rivista che mi ospita, utilizzerò una citazione letteraria e qualche voce tratta dal *Vocabolario della lingua italiana* edito da Treccani.

La prima è di Thomas Mann ed è tratta dalla *Montagna incantata*. Il romanzo ha, tra i principali personaggi della seconda parte, Lodovico Settembrini: un letterato italiano, liberale e fiducioso nel progresso umano. Egli rappresenta la cultura di tradizione rinascimentale e illuminista che guarda con serenità positiva ed equilibrio progressista la realtà che lo circonda<sup>6</sup> e, talvolta,

esprime il punto di vista dello stesso autore. Nel capitolo quinto, e in particolare nel paragrafo intitolato *Enciclopedia*, Settembrini dialoga con Hans Castorp, il giovane ingegnere amburghese che incarnava i conflitti esistenziali, filosofici e sociali vissuti da Mann durante la Repubblica di Weimar. A Castorp che, a proposito dall'opera cui lavorava il letterato<sup>7</sup>, aveva interrogato l'umanista sull'utilità di una classificazione, organizzazione, sistematizzazione dell'umano conoscere, l'italiano risponde che **ordine e cernita sono il principio del dominio, e il nemico veramente temibile è quello che non conosciamo**<sup>8</sup>.

È un riferimento coraggioso quello che propongo con questa citazione: assonante, a mio giudizio, con l'oceano di dati che pertiene alla storia dell'arte. Risalendo dunque al titolo di questo mio contributo, l'operazione del periodizzare potrebbe essere una sorta di semplificazione per cominciare ad impadronirsi della conoscenza di qualcosa di straordinariamente vasto – la storia dell'arte in questo caso – che implica concetti di tempo, di luogo e di spazio.

Per un'ulteriore riflessione su questo problema prenderò in considerazione la parola "periodo". La voce del *Vocabolario Treccani*<sup>9</sup> sviluppa più campi di applicazione. Quello più illuminante, a mio giudizio, risulta il primo: che sgorga direttamente dal termine greco "periodos" (*peri + odos*), ovvero ritorno periodico, ciclo; riferito dagli antichi agli astri, alle stagioni, ai fenomeni che si ripetono con le stesse caratteristiche. Questo ritorno all'etimo ci dà l'occasione di riflettere sui limiti e sulle contraddizioni insite nella parola periodizzazione, almeno nell'uso corrente che ne facciamo. Attenzione però: io parlo da storica e non da scienziata<sup>10</sup> e, dunque, si potrebbe obiettare a coloro che praticano le cosiddette scienze matematizzate che i correttivi dei tempi storici e dei luoghi geografici, ovvero dei contesti socio-culturali, permettono di usare il termine periodo non tanto e non solo nell'accezione di una ripetitività e una ripresentazione di caratteristiche comuni, bensì come organizzazioni/classificazioni di fasi della storia riconoscibili per comuni caratteristiche verificabili, nel nostro caso, per apparentamenti innanzitutto del linguaggio formale, seppure necessariamente corrette dalla contestualizzazione storica, efficace strumento per resistere alle sabbie mobili delle *renaissance* e dei *revival*.

Le modalità espositive che hanno fino a questo momento qualificato il mio ragionamento si sono basate su una visione tendenzialmente storicista del concetto di periodizzazione, nella quale il lavoro dello storico dell'arte si contraddistingue nella registrazione e interpretazione di fenomeni più o meno omogenei che accadono all'interno di coordinate spazio-temporali. Per illustrare meglio il mio punto di vista, che si discosta da un'interpretazione che consideri il succedersi degli accadimenti come ineluttabile e progressivo continuum o come del tutto casuale<sup>11</sup>, introdurrò il termine paradigma, dal greco *parà* e *deiknumy*, verbo che significa mostrare partendo da qualcosa di noto. Il paradigma per Aristotele indicava l'argomento, basato su un caso noto, a cui si ricorre per illustrare uno meno noto o ignoto. In un'accezione recentemente introdotta nella sociologia e nella filosofia della scienza, paradigma si usa **per indicare quel complesso di regole metodologiche, modelli esplicativi, criteri di soluzioni di problemi che caratterizza una comunità di scienziati in una fase determinata dell'evoluzione storica della loro disciplina: a mutamenti di paradigma sarebbero in tal senso riconducibili le cosiddette "rivoluzioni scientifiche"**<sup>12</sup>. *Mutatis mutandis* nel passaggio a una comunità di storici dell'arte potremmo forse definire meglio il termine periodizzazione con quello di paradigma? Il problema, alla fine, non è tanto di scegliere una parola ma un metodo, perché in qualche modo il termine paradigma, per assonanza con l'uso che se ne fa nella filosofia della scienza, ci porta a dare conto non tanto del periodo quanto prima di tutto delle ragioni che ne determinano la nascita e la fine, siano esse rivoluzioni, rivoluzioni indotte o più incruente transizioni con tutte le relative valenze alle altre vicende della storia dell'uomo che condizionano l'arte e dall'arte sono condizionate.

---

<sup>1</sup> R. DE FUSCO, M. L. SCALVINI, *I quindici anni della nostra rivista*, in «Op. cit. selezione della critica d'arte contemporanea», n. 46, settembre 1979, p. 7.

<sup>2</sup> R. CIOFFI MARTINELLI, *La storia dell'arte Einaudi*, in «Op. cit. selezione della critica d'arte contemporanea», n. 46, settembre 1979, pp. 52-75.

<sup>3</sup> F. BOLOGNA, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima: Materiali e problemi. I. Questioni e metodi*, Einaudi, Torino 1979, pp. 165-173.

<sup>4</sup> Cfr. G. PREVITALI, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana* cit., pp. 5-95.

<sup>5</sup> Secondo Delio Cantimori **La periodizzazione assume di riordinare il materiale storiografico e di ricondurlo alle tendenze generali della società umana del periodo particolare del quale ci si vuole occupare, presuppone cioè quella che si chiama "interpretazione"**. D. CANTIMORI, *La periodizzazione dell'età del Rinascimento*, in ID., *Studi di storia*, Einaudi, Torino 1950, pp. 340-378.

<sup>6</sup> Egli è membro di un'organizzazione il cui compito consiste nel procurare la felicità umana e collabora a un'opera enciclopedica in 20 volumi contenenti voci scritte da medici, economisti e psicologi di tutta Europa, nelle quali si elencheranno e descriveranno tutti i casi della sofferenza umana che si possano immaginare, indicando gli elementi chimici, dalle cui molteplici miscele e combinazioni hanno origine tutte le sofferenze umane, e **prendendo per norma la dignità e la felicità dell'uomo gli fornirà in ogni caso i mezzi e le misure che le sembrano indicati ad allontanare le cause del dolore**. T. MANN, *Der Zauberberg*, Fischer, Berlino 1924; tr. it. E. PO-CAR, *La Montagna Incantata*, Edizioni Corbaccio, Milano 1992, [https://www.academia.edu/5522388/Thomas\\_Mann\\_La\\_montagna\\_incantata](https://www.academia.edu/5522388/Thomas_Mann_La_montagna_incantata), data di accesso: 31/08/2024.

<sup>7</sup> Settembrini collabora al volume che conterrà una raccolta e una breve analisi di tutti i capolavori della letteratura universale che riguardano ogni singolo conflitto.

<sup>8</sup> Cfr. T. MANN, *Der Zauberberg*, cit.

<sup>9</sup> Cito: **In generale, nel linguaggio scientifico, con riguardo a fenomeni che ripetano certe proprie modalità rispetto allo spazio, al tempo o ad altri riferimenti, "è detto periodo" l'intervallo di spazio, di tempo, di elementi di una successione, alla fine del quale le caratteristiche del fenomeno tornano a essere le stesse**. *Periodo*, in *Treccani*, vocabolario on line: <https://www.treccani.it/vocabolario/periodo/>, data di accesso: 31/08/2024.

<sup>10</sup> Uso questo termine riferendomi solo a coloro che praticano le cosiddette scienze matematizzate.

<sup>11</sup> A seconda delle premesse ideologiche ovviamente.

<sup>12</sup> Cfr. *Paradigma*, in *Treccani*, vocabolario on line: <https://www.treccani.it/vocabolario/paradigma/>, data di accesso: 31/08/2024.

---

# Crisi, smarrimenti e mutazioni nella cultura del design

---

VINCENZO CRISTALLO

## Abstract

*The conversations with Renato De Fusco about design were characterized by his firm and decisive tone of voice, and supported by his usual intellectual passion. Considering the multitude of actors in the design field, De Fusco asserted that such debates deserved a greater “polemical” quality. That meant a more incisive analysis in the constant and necessary comparison between the lessons taught by history and the readings from our present time. Therefore, he fostered research questions, exercises to doubt-training, and explorations on the key issues handed down to us by the past or promoted by current events. Among some of his suggestions, there is the invitation to understand what is still inherent in the definition of “product design” in a context where products are supposed to be driven by socio-cultural as well as technological transformations. Moreover, he asked: project-wise, what is the meaning of words such as “type” and “typology” within a reality that no longer follows an ideal scheme to interpret and guide the “form of things” of the environments we inhabit? De Fusco believed that both issues were joint parts of a critical path in understanding the crisis of modern design. The following essay offers a synthesis by updating and revising what was written about ten years ago on these topics.*

Dopo un primo saggio sul tema *L'autore e la firma nel progetto di design*<sup>1</sup> – per esaminare se l'autorialità o l'anonimità potesse ancora per un oggetto rappresentarne un principio valoriale – l'incontro con le pagine di «Op. cit.» si è spostato sul piano delle “crisi epistemologiche” che il design esibisce e che il testo in questa occasione ripropone.

Tra le considerazioni che precedevano o commentavano gli sviluppi dei saggi che Renato De Fusco sollecitava, compariva l'opinione condivisa che all'espansione dei domini del design non corrispondesse un'adeguata profondità teorico-critica. Naturalmente diverse le cause nella cornice di un contesto culturale meno pugnace e non più militante e di una indolenza diffusa in chi più di altri avrebbe avuto il compito di osservare con maggiore lucidità e autonomia la fenomenologia di un sistema design dai confini precari.

Tra le congiunture in atto due quelle emergenti: cosa ancora possa ritrarre la definizione di “design del prodotto” in un panorama merceologico che richiede nuovi compiti e qualità ai manufatti; e a seguire, sullo sfondo di una passata stagione del progetto, quali significati ancora attribuire ai termini “tipo e tipologia” osservando la contemporaneità del design. Due temi, riteneva De Fusco, abilmente complementari per comporre un piccolo ma eloquente mosaico circa i disallineamenti del design con il suo versante più storico. Circostanza che tuttavia non elude la piena percezione di una disciplina modernamente eterodossa e per sua natura esposta a un trasformismo di senso perché chiamata costantemente in causa nel ruolo di interprete di una realtà mutante che si raffigura a partire dagli oggetti che abitano gli ambienti.

Altresì, la controversa attualità di entrambi gli argomenti stabilisce come nel design sia stata del tutto superata l'eventuale necessità di una convergenza percepibile tra contenuti morfologici, tecnologici e sociologici. In ambedue i casi si esibisce il pensiero di un prodotto ampliato<sup>2</sup> tra istanze socio-culturali ed esigenze economiche. Queste le ragioni, per dirla come Edgar Morin, che vedono il design come un dispositivo a “risposta multipla” che si colloca nell'area dell'“entropia del valore”<sup>3</sup>. Queste inoltre le cause – valutando il venir meno della stabilità delle teorie di Nikolaus Pevsner e Sigfried Giedion sulla composizione

tecnico-meccanica degli oggetti – per cui dal *product design* si passa al *buzz design*: transitare dal gesto unico allo sciame di progetti<sup>4</sup>.

Dunque, un irregolare perimetro disciplinare ha consumato nel tempo la delimitazione del **design del prodotto**<sup>5</sup>. L'incertezza è ancora più manifesta se analizziamo l'espressione "oggetti prodotti industrialmente", laddove il termine oggetto appare per certi versi asservito a un vincolo industriale e non viceversa rafforzato da quest'ultimo. È un esempio paradossale che riguarda però l'odierno cambiamento della cultura materiale che si è separata dal disegno industriale per aver valicato l'impronta ideologica della modernità. La materialità degli oggetti muta nella "metafora della materialità negli oggetti" che fissa con minori restrizioni la dipendenza che un oggetto ha dalle funzioni assegnate. Ovverosia il compito conferito a un oggetto da un bisogno e reso possibile, oltre che visibile, da un progetto.

Una delle conseguenze più evidenti di questa trasformazione sta nel fatto che parole come forma ed estetica non trovano sufficiente spazio nella progettazione e nella critica dei prodotti industriali per il timore di apparire come categorie imprecise nel quadro delle connessioni che intercorrono tra merce e consumatori. Assistiamo alla sostituzione dell'estetica come sinonimo di armonia e bellezza con l'"estetica della sperimentazione" come indice di dubbio e precarietà del risultato. Si potrebbe anche dire "estetica della ricerca" – se volessimo sottrarla a un verosimile eccesso di negatività di cui le stampanti 3D sono spesso involontarie prove – che si genera automaticamente con il procedere dell'esperienza che dal progetto conduce all'oggetto attraverso il novero di libere prototipazioni. È nella didattica comunque che l'ambiguità sottile di questi argomenti genera il maggior numero di danni per le ripercussioni che si riversano nella "lingua del progetto", perché convinti sono non pochi di utilizzare con *product design* un contenitore vuoto non solo dei suoi originari fondamenti ma di un vero e fertile significato. Ecco allora l'affiancamento di sostantivi impiegati per descrivere l'emergere di campi di applicazioni soprattutto pluri e interdisciplinari.

72 Simmetricamente la relazione che il design ha con i temi del "tipo" e della "tipologia" offre uno spazio di dibattito ancora più

inafferrabile se ricondotto a quei territori del progetto *open e social* che hanno non di rado trasformato il design in un generico “fare design”, libero pertanto da eventuali formule precostituite<sup>6</sup>. Eppure basterebbe rammentare che il tipo non è un fine ma un contenuto formale di natura concettuale, che riunisce famiglie di “cose”, per cogliere il rilievo di cui è dotato. Ed è questa la ragione per cui il tipo, come il progetto, sostiene Carlo Martì Aris<sup>7</sup>, rifiuta qualsiasi ordine chiuso e si basa sulla trasformazione permanente del sistema in cui opera reagendo con la tecnica, con le funzioni, con lo stile, con il carattere collettivo del tempo storico nel quale si materializza. Il tipo rappresenta pertanto uno schema ideale che esprime un valore relativo e non assoluto. Costituisce il principio della forma. È dunque di natura mentale e non oggettuale, distinguendosi dal modello che resta invece un esempio fisico, tangibile, oltre che interpretativo del tipo. Questo per dire dell’utilità del tipo che si costituisce attraverso le variabili di necessità e bellezza delle diverse società degli uomini<sup>8</sup>.

Se ci riconduciamo all’esperienza della Bauhaus, il tipo, in quanto ammissibile premessa progettuale, pone l’accento sui temi di un’uguaglianza riconoscibile negli obiettivi della produzione di massa. E, seppure condito da promesse di socialismo reale, il tipo si situa come dispositivo sperimentale tra arte e industria. Non è più solo il mezzo per esercitare confronti, differenze, distinzioni, ma diviene una traccia retorica per dare vita a soluzioni originali, vere e reiterabili.

La relazione appena evocata tra tipo e standard ripropone metaforicamente la presenza di un Giano bifronte, ovvero **da un lato è esemplare fondante del modo nuovo di progettare e produrre gli oggetti nella modernità (la tipizzazione e la standardizzazione), dall’altro è elemento essenziale per riconoscere questi stessi oggetti sulla scena sociale (la tipologia). Dunque, una chiave di lettura storica e una operativa, una evolutiva e una produttiva, una relativa ai prodotti, l’altra all’atto della progettazione<sup>9</sup>.**

Il salto verso gli anni del movimento Radical ci restituisce viceversa un ambiente progettuale oramai privo di parametri tipologici perché in dissenso con modalità e strumenti progettuali autoreferenziali e imitativi di sé stessi. Un progetto che, a **diffe-**

renza di tutte le altre pratiche culturali (arte musica, letteratura), aveva attraversato due guerre mondiali, il conflitto nucleare, lo sterminio razziale, le grandi dittature di destra e di sinistra, senza che il suo codice linguistico risentisse del minimo turbamento<sup>10</sup>. A fronte di questi penetranti cambiamenti, e procedendo temporalmente più in avanti, ai cosiddetti requisiti formali che si costituiscono tra teoria e prassi nel retaggio del passato, si sostituisce [...] il coinvolgimento sensoriale – cioè estetico – fra utente, oggetto e contesto: ciò che, nei termini della nostra civiltà elettronica, chiamiamo un processo fondato sullo scambio di flussi e informazioni<sup>11</sup>.

Carlo Ratti, in un libro pubblicato nel 2013, *Architettura Open Source. Verso una progettazione aperta*, ci restituisce nel merito alcune notazioni. Egli osserva che i nuovi modelli progettuali sono più inclusivi nel generare spazi e oggetti e più collaborativi nell'uso dei software. Dal trasformismo ideologico delle culture postmoderne si è ora passati a una liquidità di saperi che ha implicitamente annullato l'idea di tipo in virtù di una sorta di paradigma progettuale che non prevede istruzioni fisse. Lo spazio abitato si forma ora a partire da una cultura partecipata, libera e aperta, forte delle prassi *Maker* e *Open Source* della condivisione. Una cultura progettuale che non può subire condizionamenti mentre sta sperimentando una architettura come informazione realizzata intorno ai bisogni degli utenti e da loro stessi coordinati in un sistema globale di scambio di dati. Si è passati, osserva Ratti, dal “fai da te” al “fai con gli altri”, laddove, oggi, i progettisti danno forma e vita alla domanda e non alla risposta.

---

<sup>1</sup> V. CRISTALLO, *L'autore e la firma nel progetto di design*, in «Op. cit.», 147, 2013, pp. 42-53.

<sup>2</sup> T. LEVITT, *Marketing imagination*, Sperling & Kupfer, Milano 1990.

<sup>3</sup> E. MORIN, *Le vie della complessità*, in G. BOCCHI, M. CERUTI, (a cura di), *La sfida della complessità*, Feltrinelli, Milano 1985.

<sup>4</sup> A. BRANZI (a cura di), *Capire il design*, Giunti, Milano 2007.

<sup>5</sup> V. CRISTALLO, *La crisi del prodotto nel design del prodotto*, in «Op. cit.», 152, 2015, pp. 25-37.

<sup>6</sup> V. CRISTALLO, *Il tempo del tipo nello spazio del design*, in «Op. cit.», 159, 2017, pp. 40-53.

<sup>7</sup> C. M. ARIS, *Tipologia*, in M. BIRAGHI, A. FERLENGA, (a cura di), *Ar-*

*chitettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2012, I parte.

<sup>8</sup> A. ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio, Venezia 1966.

<sup>9</sup> R. RICCINI, *Il senso del tipo per il design*, in V. CRISTALLO, L. IMBESI, T. PARIS, (a cura di), *Type & Model. Idee, progetti, azione*, Quaderni/ Planning, design Technology. Scienze per l'abitare, Roma 2015, vol. 4, p. 56.

<sup>10</sup> A. BRANZI, *Una generazione esagerata. Dai Radical italiani alla crisi della globalizzazione*, Baldini&Castoldi, Milano 2014, p. 18.

<sup>11</sup> L. PRESTINENZA PUGLISI, *Silenziose avanguardie*, Testo&Immagine, Torino 2001, p. 15.

---

# Il quadrifoglio e l'edonista virtuoso

---

GIOVANNI CUTOLO

## Abstract

*There is a growing feeling that a sperm and an ovum are no longer sufficient to generate post-technological men. The fact remains, however, that to be in balance with the world – present and future – it is/will always require “recognition of others”. Just as to be in balance with ourselves it is/will always be necessary to be “faithful to our desires”.*

*I knew Renato De Fusco by writing to him in 1988 and since then we have known each other and met many times. Crucial meetings for me, exchanges of ideas and books and unforgettable spaghetti at “Rosiello’s”. Talking to Renato restored the harmony I had lost when I left Posillipo at the age of twenty to go and look for myself in the world.*

*I am grateful to Renato for allowing me to rework his “historiographical artifice” by adding a stem and a fifth leaflet to the metaphorical four-leaf clover. The stem to introduce “formation”, the source necessary to nourish and grow the design epiphenomenon by connecting it to the ground; and the leaflet to insert the moment of “destruction”, now necessary in the face of the new environmental problems induced, it must be acknowledged, by design as well.*

76 Da molto tempo il mio Narciso e il mio Edipo sono affascinati dall'idea che l'uomo sia una **macchina desiderante**, così

come descritto negli anni Settanta dal filosofo Gilles Deleuze con lo psicanalista Félix Guattari ne *L'anti-Edipo*, un libro che anticipa di oltre mezzo secolo la sensazione che uno spermatozoo e un ovulo non siano più sufficienti a generare uomini post-tecnologici. Una sensazione oggi sempre più diffusa che induce a ritenere che, per abitare e vivere in questo mondo, così come noi stessi lo abbiamo modificato, ci sia ormai bisogno di una qualche trasformazione in grado di incorporare uno o più elementi “tecnologici” nel processo genetico tradizionale. Un cambiamento capace di dare vita a un Uomo Nuovo, dotato artificialmente di un qualche marchingegno capace di programmare e produrre desideri, conservando a ciascuno la possibilità di soddisfarli, magari in cambio di obbedienza nei confronti di un dio non più essenziale bensì ormai assente.

Sappiamo che per essere in equilibrio con il mondo ci è stato necessario, fino a oggi, il riconoscimento degli altri; così come per essere in equilibrio con noi stessi ci è stato necessario rimanere fedeli ai nostri desideri. Non so immaginare quale sarà il rapporto fra questo uomo nuovo e il desiderio. Ma mi piace immaginare che il primo desiderio di tutti i desideri prodotti da ciascuna di queste macchine desideranti continuerà a essere il prepotente desiderio di essere “riconosciuto”.

Alla fine degli anni Ottanta, dopo vent'anni di appassionata militanza nel mondo del design, avevo raggiunto un soddisfacente riconoscimento professionale, particolarmente all'interno del *Furniture and lighting design*, ma il mio Ego però ambiva anche a essere riconosciuto per il mio impegno intellettuale a favore della riflessione teorica da me elaborata proprio grazie all'esperienza pratica acquisita nei luoghi di produzione e nei mercati.

Fu allora che mi misi in contatto con Renato De Fusco, dopo che, nell'estate del 1988, rinunciando alla spiaggia e ai bagni di mare, avevo scritto un breve testo intitolato *L'Edonista Virtuoso-Creatività mercantile e Progetto di consumo*. Gliene inviai il manoscritto chiedendogli cosa ne pensasse. Qualche settimana dopo De Fusco mi rispose offrendosi di scrivere la prefazione e addirittura aiutandomi a trovare un editore. Ricordo ancora il nostro primo colloquio telefonico e le sue osservazioni.

*Caro Cutolo, il suo libro è un buon libro, ma troppo denso, ci sono troppe idee! La gente quando legge non sta così attenta! Diluisca, Diluisca! Diluisca! Con ognuna delle sue idee io ci caverei un libro!*

Nella prefazione però, pur aderendo alle posizioni sostenute e incarnate dal mio consumatore-progettista, ne condivideva la pretesa di essere edonista ma ne rifiutava ogni possibile trasformazione in virtuoso.

*D'accordo, ma se il progetto è un metaprogetto (un sistema progettuale), se il progetto della produzione è una meta-produzione (l'organizzazione razionale di una manifattura), se il progetto di vendita è una meta-vendita (la struttura distributiva, la promozione), come fa il progetto di consumo a diventare un meta-consumo?*

Terminava lasciando però uno spiraglio di cauta disponibilità, probabilmente dettato non solo dalla volontà di non iniferire ma anche da un'acuta preveggenza, che il tempo poi confermerà.

*La proposta di Cutolo, benché confortata dagli esempi cui si accenna nel testo, mi sembra irrisolta nei termini sopra esposti e allo stato attuale della sua elaborazione, ma non escludo affatto che, una volta approfondita, possa diventare fattibile e operativa perché comunque una cosa è certa: se vogliamo continuare a studiare la fenomenologia del design è proprio sulla componente consumo che bisogna insistere, essa rappresenta il momento più problematico, il meno indagato, pur essendo quello che decide il risultato dell'intero processo produttivo. Vista in questa luce, la parte meno convincente del discorso diventa al tempo stesso quella più problematica, stimolante e aperta.*

Venti anni dopo, nel 2010, *L'Edonista virtuoso* conobbe una seconda edizione e anche questa volta Renato De Fusco ne scrisse la prefazione.

*Ridendo e scherzando, si fa per dire, sono passati vent'anni dalla prima edizione di questo libro. Per un verso nulla è cambiato nella cultura del design, per un altro è cambiato molto, specie in Italia a cominciare dalla perdita quasi totale dei maestri emergenti negli anni '50. Più che altro si sono modificati la mentalità e i comportamenti, segnatamente dei consumatori, ovvero il settore di cui Cutolo si è fatto interprete avendo capito tra*

*i primi che le componenti vendita e consumo erano nettamente in prevalenza sul binomio progettazione e produzione”. [...] Diversamente da come pensavo, oggi è proprio il consumo che va progettato. E ciò non solo perché è più utile e significativo partire dalla domanda piuttosto che dall’offerta che, specie nel settore del “furniture design”, non sembra dire molto di nuovo, mentre tanto c’è ancora da scoprire nella sociologia del consumo e segnatamente nei moti del gusto.*

Il privilegio del mio incontro con Renato De Fusco, nato sulla pagina scritta, è continuato nei decenni con sporadici incontri e indimenticabili spaghettate da “Rosiello”. Incontri per me fondamentali, nell’impossibile tentativo di ricucire lo strappo, di ripristinare l’armonia da me perduta quando a vent’anni lasciai Posillipo per andare a cercare me stesso nel mondo.

Attribuendomi il merito di aver formulato quella da lui definita come una compiuta teoria – “la teoria dell’edonista virtuoso” –, appunto, Renato mi ha generosamente gratificato.

La sua generosa condiscendenza mi ha consentito di ribaltare la sequenza da lui teorizzata nella Storia del design sin dal 1985. Avallando la mia idea di guardare al design non soltanto da un punto di vista cronologico, secondo la sequenza designer-fabbricante-distributore-consumatore, ma anche da un punto di vista kairologico, vale a dire secondo convenienze e opportunità. Un tempo nel quale il fenomeno design possa essere raccontato secondo una articolazione ribaltata: consumatore-distributore-fabbricante-designer. Una sequenza nella quale al consumatore, divenuto Edonista Virtuoso, toccherebbe il ruolo di guida per orientare le linee strategiche dello sviluppo del design, ripensandole non più a partire dalla fabbrica ma dal mercato, non più dal designer ma dal consumatore.

**Tra i revisori dell’edonismo, sia pure limitato al campo dei beni di consumo e del design, è Giovanni Cutolo, mediante la sua teoria dell’edonista virtuoso. Ciò che lo induce a questa definizione muove dall’assunto che tutto si progetta, persino il consumo, modificando la mia teoria, cosiddetta del quadri-foglio. [...] Cutolo condivide tale teoria, modificandola tuttavia nel senso che ogni momento, a suo dire, ammette un progetto, così ci sarebbe il progetto del progetto, il progetto della**

**produzione, il progetto della vendita e il già citato progetto di consumo, punto di partenza della tesi dell'edonista virtuoso<sup>1</sup>.**

Renato mi ha inoltre consentito di rielaborare il suo “artificio storiografico” aggiungendo al metaforico quadrifoglio un gambo e una quinta fogliolina. Il gambo per introdurre la “formazione”, fonte necessaria a nutrire e far crescere l'epifenomeno design connettendolo al terreno; e la fogliolina per inserire il momento della “distruzione”, ormai necessaria a fronte delle nuove problematiche ambientali indotte, va riconosciuto, anche dal design.

---

<sup>1</sup> R. DE FUSCO, *Il Gusto come convenzione storica in arte architettura e design*, Alinea Editrice, Firenze, 2010.

---

# Op. cit., una rivista di formazione

---

GABRIELLA D'AMATO

## Abstract

*«Op. cit.» magazine has been my intellectual training ground, for that I thank Renato De Fusco affectionately remembering him. I started to cooperate with the magazine when I newly graduated, in awe that I was not equal to the task, because the periodic were publishing the most important names of the culture. But the generous encouragements of my Master and his lessons about the method to study and to write, as welling as spurring me, addressed my essays, some of them developed in my own following publications.*

*Occasionally De Fusco oriented my interests to themes that were important for him and we have drawn up together, other times he addressed my stimuli to field like history of design and furniture whom build the most conspicuous part of my production. That allowed me in advance ad “officially” to introduce those disciplines in my classes as a lecturer of history of architecture, an initiative which I am proud of especially now that history of design made a room for itself in some degree courses.*

Si dice che “il patetico non sia mai poetico” e che l'autoreferenzialità vada sempre evitata. Cercherò di scansare il primo pericolo, ma più difficile sarà per il secondo. Scrivere per «Op. cit.», sapendo che per la prima volta il mio contributo non verrà letto da Renato de Fusco, mi procura molteplici sentimenti: di

commozione, rimpianto, gratitudine. Ma bisogna farsi forza appellandosi a quella pragmaticità che era una delle tante lezioni apprese dal mio amico-maestro. È certo che di lezioni me ne ha date tante, da quando ho mosso i primi incerti passi in un'impresa che mi sembrava oltrepassare le mie forze a quando ho imparato a camminare spedita e sicura di me. Lo start e il traguardo si possono condensare in due sue frasi: “non ti preoccupare, continua mettendoci più tempo ed impegno”, quando ero sul punto di gettare la spugna; e “brava, questo l'avrei voluto scrivere io”, quando approvava un pezzo di suo gradimento. In mezzo ci sono anni di militanza sotto la bandiera di «Op. cit.», anni che ho persino il timore di contare.

Le sue lezioni di metodo sul modo di studiare sono racchiuse in testi memorabili fra cui la *Riduzione culturale*, ma, nella mia memoria, ne sono rimaste impresse specialmente due: quella dell'“attualità” dell'argomento e quella della “sinteticità” dello sviluppo. Durante la lettura dei contributi che sottoponevo al suo giudizio, lui che mal sopportava gli interventi degli editor delle case editrici, era un editor tanto *sui generis* quanto implacabile: non comunicava con la matita rossa e blu, ma con espressioni di noia o di interesse, spesso con scatti di insofferenza. Uno degli errori che più lo irritavano era la mia abitudine di formulare frasi contorte in cui, con una serie di incisi, tendevo a esprimere argomenti da cui si sarebbero potuti sviluppare interi paragrafi. “Ti sei mangiata tutto in una frase” era il suo commento, pronunciato con un icastico dialetto napoletano. E le sedute di lettura del testo si prolungavano in più riprese: un vero allenamento di resistenza dei marines.

A parte le recensioni, importantissimi esercizi paragonabili alle scale e al solfeggio dei musicisti, le “rassegne” sono state la vera palestra a cui devo tutte le mie successive pubblicazioni storiografiche. La prima, *Continuità del prorazionalismo* (1982), la scrivemmo a quattro mani. L'idea di una “terza via” dell'architettura del Novecento, a metà strada tra il razionalismo e l'architettura di Stato, era sua così come era sua l'intuizione che si protraesse in tendenze contemporanee. Lo studio delle fonti invece, era stata la materia della mia prima pubblicazione, *Bibliografia ragionata del prorazionalismo* poi edita da ESI nel 1983. L'in-

tero argomento, infine, sfociò nel mio libro *L'architettura del prorazionalismo* (Laterza, 1987) che ebbe un buon successo di vendite, ma un infausto seguito di critiche accademiche e concorsuali. Per fortuna superate.

Devo, poi, a Renato l'aver intuito e sollecitato il mio interesse per il design e l'arredamento con rassegne sul tema. *Il design dal radicale al commerciale* (1982) storicizzava un momento in cui la furia iconoclasta dell'anti-design andava stemperandosi nel più cordiale e vendibile design neomodern; *Il design dell'altra avanguardia* (1983) celebrava quella tendenza del design ispirata dalle avanguardie del "disordine" (surrealismo, dadaismo, informale); *Per chi tanto design* (1984, scritto a quattro mani) prendeva le mosse dal convegno dell'ICSID dell'anno precedente per verificare che fine avesse fatto il rapporto fra offerta e consumo del design storico; *Il design e la critica di sinistra* (1987) ripercorreva il discorso del design svolto dalla critica di sinistra; *L'arte applicata come forma simbolica* (1988) revocava in dubbio l'annosa *quaestio* iniziata con la differenza fra arti meccaniche e liberali; *Abitare tra gli oggetti* (1989) indagava il rapporto fra gli oggetti e la heideggeriana conoscenza dell'abitare.

Anche questa sostanziosa formazione è sfociata in alcuni miei testi: *Fortuna e immagini dell'Art Déco* (Laterza 1991), *Storia dell'arredamento dal 1750 a oggi* (Laterza 1992); *L'arte di arredare* (Bruno Mondadori 2001), *Moda e design* (Bruno Mondadori 2007), *Storia del design* (Bruno Mondadori 2007), *Storia del design dal Novecento al terzo millennio* (Pearson 2020). Devo confessare che non è mi stato facile scrivere storie del design e dell'arredamento dopo le omonime pubblicazioni di gran successo del mio maestro. Ma la sua generosa superiorità non mi ha mai ostacolata, anzi mi ha spronata e incoraggiata.

Ora che la storia del design è entrata ufficialmente in specifici corsi di laurea, ricordo con piacere come io l'abbia precocemente introdotta nei corsi di storia dell'architettura di cui nel frattempo ero diventata titolare. In definitiva, è stata un'ulteriore conferma di come in «Op. cit., selezione della critica d'arte contemporanea», si tenessero metodologicamente insieme discipline come architettura, urbanistica, arte e design.

---

# La casa dell'uomo. Il dibattito tra Francia e Germania nell'*entre-deux-guerres*

---

ANTONIO D'AURIA

## Abstract

*The structure and articulation of this article has been made in consideration of Renato De Fusco's magisterium, addressing to his books and his essays, and specified in occasion of our frequently meeting when I submitted to him my publish urging for his judgment or when we were arguing, merely, in a cultural area more open and interdisciplinary. Then there was our work together, when we published historiographical criteria to recounting events and protagonists of architecture: since then I shared Renato's judgment on historiographical choice as a "creation", fine-tuned from time to time to adopt a method, of an operative criteria. And De Fusco persuaded me to "artifice historiographical" need: in the following pages, it consists into circumscribing a moment of the history of architecture between the projects and the coeval critic's reaction; a choice made by the strictly synchrony between a datum and its reception, excluding judgments and comments, although enlightening, formulated years later, thus, following the terms of a different, legitimate, contemporaneity.*

Il tema della casa, pur indicando il punto di massima approssimazione delle ragioni della sociologia a quelle, universali, dell'antropologia, in quanto mito della Casa-in-sé, sta ad attestare, con particolare flagranza, la sostanziale identità che esiste tra progettazione e storia della progettazione. Si vuol dire che la sto-

ria e la geografia di questo tema configurano un sistema di connessioni e implicazioni fra l'atto progettuale e la riflessione ideologica che precede o segue il progetto, in una misura ben maggiore del rapporto solitamente instaurato fra l'opera e il discorso sull'opera. Il mio discorso, secondo un taglio sincronico, verte su momenti speciali e significativi della produzione architettonica e dei contributi critici su importanti circostanze di confronto: le mostre di architettura tra le due guerre in Germania e Francia. Soglia topica, prima della crisi di una certa idea di Europa, che si giocò lungo l'asse franco-tedesco.

Il tema della casa si affermò con drammatica urgenza in Europa alla fine del I° conflitto mondiale e si riaffercherà nel secondo dopoguerra tra i problemi più rilevanti dei programmi di ricostruzione. Lo slogan "una casa per tutti" è da ritenersi la formula esplicita originata da una provocazione ad alta tensione intellettuale: quella *Maison Citrohan*, progetto-manifesto di una casa fatta in serie come l'automobile omonima, di Le Corbusier nel 1922. In quel caso, la destinazione "per tutti" stava ad indicare un concetto astratto, dove la collettività era anonima e neutra al pari della formula *machine à habiter*. Questa formula, a sua volta, risultava una definizione sintetica di alloggio, mutuata terminologicamente dalla *machine à lire*, che era per Apollinare definizione del libro. Il primo prototipo fu un *immeuble-villa*, annesso al *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, all'Exposition des Arts Décoratifs industriels et modernes de Paris 1925.

La mostra parigina aveva celebrato per l'ultima volta i fasti dell'art déco e, per contrasto, aveva segnalato al pubblico colto e ai giovani architetti che un'altra via era possibile; e ad attestarlo c'erano le architetture moderne presenti nell'Expo: dall'*immeuble-villa* di L. C. al padiglione sovietico di Melnikov, dal raffinato padiglione danese di Kay Fisker alla serra in acciaio e vetro progettata da Behrens per il padiglione austriaco, alle architetture cubiste di Mallet-Stevens. La Germania, per ragioni politiche, non era stata invitata. Nello stesso anno Gropius, potremmo pensare, a mo' di risposta, pubblicò il primo libro delle edizioni della Bauhaus, dal titolo *Internationale Architektur*<sup>1</sup>, con un centinaio di illustrazioni delle più significative architetture contemporanee, di tutto il mondo.

Ricordiamo che già nel primo Novecento ci fu un acceso confronto di posizioni, affidato a saggi, articoli, libri, in Francia e negli ambienti di lingua tedesca. I libri e le numerose riviste di arte, di architettura e di arte applicata erano scanditi da frequenti interrogativi sul significato da attribuire agli artefatti e sugli aspetti connessi alla comunicazione di quegli artefatti. Per dirla in termini più espliciti: negli anni della transizione dall'*Art nouveau* al modernismo, la contemporaneità esigeva un canone valido per l'architettura e il design occidentali. Dopo i libri di Karl Scheffler, *Moderne Baukunst* (1908), di Anatole de Baudot, *L'architecture, le passé, le présent* (1916), di Herman Sörgel, *Theorie der Baukunst* (1921), nel 1923 irruppe – decisivo e discriminante, nel senso che rappresentò una *soglia* del discorso in atto – il *Vers un'architecture* di Le Corbusier. Seguiranno due libri nell'ambito culturale del Werkbund: di Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau* (1926) e di Walter Curt Behrendt, *Der Sieg des neuen Baustils* (1927). Dello stesso anno, il libro di Gustav Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit* (1927), per certi versi il complemento ideale, per il cospicuo apparato critico, del citato Bauhausbuch di Gropius *Internationale Architektur*, del 1925. E infine, per restare al primo novecento, *Bauen in Frankreich*, di Siegfried Giedion del 1928, e *International Style*, di Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, 1931. La Francia, per certi versi, rimaneva indietro, ferma ai cinque volumi (1901-1904) di Julien Guadet: *Éléments et Théorie de l'Architecture* nonché al libro citato di Anatole de Baudot («le complément nécessaire et définitif» del *Dictionnaire* di Viollet-le-Duc), pubblicato postumo nel 1916, o a *Une cité industrielle* di Tony Garnier del 1917. Il libro di L. C. del 1923, quando sosteneva con convinzione la necessità della standardizzazione, presentava non pochi punti di contatto con le posizioni, in particolare, di due intellettuali tedeschi, di differente formazione e sfera di interesse: Simmel<sup>2</sup> e Muthesius<sup>3</sup>.

Il confronto ravvicinato tra le culture architettoniche d'avanguardia nei due paesi avvenne a Stoccarda nel 1927, sulla collina del Weissenhof, in occasione della mostra del Werkbund *Die Wohnung*. Qui gli addetti ai lavori poterono mettere a confronto le architetture-manifesto soprattutto di Mies van der Rohe e di Gropius, da una parte, e di Le Corbusier, dall'altra: la *Neue Sa-*

*chlichkeit* e l'*Esprit nouveau*, due posizioni culturali che occupavano nei rispettivi paesi una posizione centrale ancorché non egemonica.

Intanto, è da osservare che la *Sachlichkeit*, l'oggettività del movimento tedesco, segnatamente del Deutscher Werkbund, comportava, com'è noto, una visione etica della vita, una rigenerazione dei rapporti di produzione vigenti nel sistema capitalistico avanzato di quegli anni, una razionalizzazione dello sfruttamento delle risorse finanziarie, produttive e intellettuali; ma soprattutto aveva come obiettivo la fondazione (il ripristino) di una *Kultur* pangermanica, nel segno della mediazione tra razionalismo e *Geistige*. Invece l'*esprit nouveau*, celebrato da L. C. come avvento, si traduceva in istanza di *Civilisation*, come ricerca di agio di vita, e contemporaneamente come ansia di progresso del quale l'industria poteva essere promotrice.

Il dibattito si accese, fra approvazione, consenso e fraintendimenti, intorno ad un concetto espresso e sintetizzato da una definizione: "*machine à habiter*", tradotta in *Wohnmaschine*. **Le due case di Le Corbusier** – scrisse Walter Riezler – **richiedono e meritano una considerazione speciale. [...] [Esse] appaiono al pensiero radicale come il culmine della mostra, come l'unica incarnazione del tutto puro del nuovo "Baugesinnung" [ethos della costruzione]. Indubbiamente, testimoniano ciò che secondo i libri di Le Corbusier è espressione di uno spirito maturo, coraggioso e veramente moderno<sup>4</sup>. Riezler poi aggiunse, con arguzia, una considerazione: Perché anche se la parola familiare "*Wohnmaschine*" è più di una locuzione spiritosa, si deve ammettere che si richiederà qualcosa di più da questa macchina di quello che serve al suo scopo senza interferenze. E considerare il grado di esecuzione amorevole che si richiede già di un veicolo a motore! È già vero che sull'attrezzatura e sulla "modellatura" di un furgone postale viene usata più cura e amore di quanto si possa trovare in alcune case di Stoccarda<sup>5</sup>.**

*Machine à habiter* è, in definitiva, un ossimoro dove chiara è la volontà di mediare l'estremamente nuovo con l'estremamente antico; in effetti negando l'oggetto-sentimento a favore dell'oggetto-utensile, Le Corbusier sembrava voler tralasciare polemi-

camente tutta una serie di significati affettivi che aderiscono agli oggetti, che forniscono loro un vissuto e che costituiscono i tramite perché l'uomo si appropri delle cose, in termini di uso e in termini culturali; e questo vale in special modo per l'abitazione, da sempre intesa come *chez-soi*, come dimora e rifugio, come strumento di autoidentificazione. Nel 1929, scrivendo sulla rivista del Werkbund, Le Corbusier spiegò che il tema consisteva nella progettazione di una casa adeguata alla nuova società, per persone consapevoli e per obiettivi sovranazionali: **Nel tentativo di eliminare cornicioni, timpani e cupole, abbiamo inventato una formula: la casa è una macchina per abitare. E questa espressione fu così sorprendente che trovò eco ovunque. "Die Wohnmaschine!"** Ciò significa quindi tornare a zero e quindi ripartire da zero. Nuovi mezzi tecnici, nuove normative della casa. E così abbiamo approfondito questi compiti del mestiere: l'architetto è diventato ingegnere<sup>6</sup>. Pura *Sachlichkeit*, si potrebbe dire, sulla linea del *Nutzstil* di Otto Wagner o della *Ingenieurverstand*, l'intelligenza dell'ingegnere di cui parlava Obriest<sup>7</sup>, e che, combinata con l'immaginazione, produceva esiti «fantasiosi e funzionali». Ma L. C. aggiungeva che la sensibilità artistica e la tensione estetica – insomma: la spiritualità –, non potevano essere escluse dall'attività umana: **È un tentativo infantile quello di formulare un sistema che cerchi di superare il cuore, di formulare un sistema che non misuri il suo equilibrio con l'anima umana**<sup>8</sup>.

Wilhelm Lotz, commentando i progetti del Weissenhof, scrisse: **Il concetto spirituale dell'abitare richiede la progettazione dell'alloggio, quindi la forma della casa è soprattutto un'espressione di un bisogno spirituale. [...] La vita crea l'alloggio, ma non l'alloggio crea la vita. [...] Se vivere fosse solo un processo fisico, quegli avversari avrebbero ragione. Ma ogni rivoluzione spirituale prima richiede forme, prima richiede suolo e albero per la vita spirituale che verrà**<sup>9</sup>.

L'ultimo incontro-confronto tra le due culture del progetto, prima dell'avvento del nazismo, avvenne in occasione della mostra del Werkbund al Gran Palais di Parigi nel 1930, ospitata nella mostra annuale della Société des Artistes décorateurs. E fu un momento storico, a tutti gli effetti. La *Section allemande*, orga-

nizzata da Gropius e Marcel Breuer, aveva come tema l'abitare in una "pensione" di dieci piani, con ampi spazi sia individuali che collettivi. Tra le altre installazioni, fece scalpore un appartamento modello allestito da Breuer, arredato con mobili in tubolare d'acciaio, a dimostrazione che il Deutscher Werkbund, ma soprattutto il Bauhaus, costituivano un approdo radicalmente moderno nella progettazione di un alloggio e dei suoi complementi d'arredo. Si trattò di un confronto tra l'*art décoratif* dei francesi, improntata al lusso e alla nostalgia del passato, e la standardizzazione e l'efficienza dei tedeschi, orientati al futuro. La mostra parigina del Werkbund fu per tanti versi la consacrazione di uno "stile", un vero *documento dell'arte tedesca*, come recitava il titolo (*Ein Dokument deutscher Kunst*). La mostra offrì l'opportunità di mostrare la Germania come una **nuova repubblica aperta, che non ha più nulla a che fare con il guglielminismo e altrettanto poco con le tendenze di estrema destra che già emergevano in quegli anni**<sup>10</sup>.

Come scrisse Arsène Alexandre, questa impresa **getta in modo sorprendente scorci ancora impreveduti sulla società futura, presupponendo che il suo avvento sia vicino e assicurato. [...]** Gli ingegneri che hanno così proclamato il loro potere assoluto sono certamente inventori industriali di prim'ordine, che senza dubbio non avranno concorrenti anche per gli accessori "standardizzati" di un'esistenza "standardizzata". [...] In una parola, la casa ideale per una società basata sui principi delle termiti<sup>11</sup>. Era certo un riferimento all'*Existenzminimum* del 2° CIAM!

Alla fine, per rimanere entro il circolo sincronico di quel dibattito esemplare, fu profetico ciò che scrisse nel 1931 Mies van der Rohe in occasione della Bauausstellung *Die Wohnung unserer Zeit* a Berlino. **L'alloggio del nostro tempo non esiste ancora. Ma le mutate condizioni di vita richiedono la loro realizzazione. Il presupposto di questa realizzazione è la chiara elaborazione delle reali esigenze abitative. Il superamento dell'attuale discrepanza tra il reale bisogno di alloggi e gli standard di vita sbagliati, tra i bisogni necessari e l'offerta inadeguata è una domanda economica che brucia e un prerequisito per lo sviluppo culturale**<sup>12</sup>.

---

<sup>1</sup> W. GROPIUS, *Internationale Architektur, Bauhausbuch n. 1*, Albert Langen Verlag Monaco 1925.

<sup>2</sup> G. SIMMEL, *Das Problem des Stiles*, in «Dekorative Kunst», aprile 1908.

<sup>3</sup> Cfr. Le 10 tesi allegate alla relazione tenuta al 7° Congresso del DW, Colonia 1914, in *Typus und Gestaltung*, «Die Form» n. 10, 1932, p. 316.

<sup>4</sup> W. RIEZLER, *Die Wohnung*, in «Die Form», n. 9, 1927, p. 261.

<sup>5</sup> ID., *Wohnen und Wohnung*, in «Die Form», n. 10, 1927, p. 297.

<sup>6</sup> LE CORBUSIER, “*Wo beginnt die Architektur?*”, in «Die Form», n. 7, 1929, p. 180.

<sup>7</sup> H. OBRIST, *Zweckmässig oder Phantasievoll?*, in ID., *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst*, Leipzig, Diederich 1903, p. 128.

<sup>8</sup> LE CORBUSIER, *Wo beginnt...* cit.

<sup>9</sup> W. LOTZ, *Wohnen und Wohnung*, in «Die Form», n. 10, 1927, p. 297.

<sup>10</sup> J. POSENER, *Die deutsche Abteilung in der Ausstellung der Société des artistes décoratifs français*, «Die Baugilde», XII, 1930.

<sup>11</sup> A. ALEXANDRE, *Le Salon des Décorateurs*, in «Le Figaro», 16 Maggio 1930.

<sup>12</sup> L. MIES VAN DER ROHE, *Die Wohnung unserer Zeit*, in «Innen-Decoration», 7/1931, p. 257.

---

# Il paradigma della storiografia urbana

---

CESARE DE SETA

## Abstract

*This contribution offers a memory of my dear friend Renato De Fusco concerning a scientific issue hinged in my field of interest pertaining to the heritage of urban iconography and linked to the successful journal «Op. cit.». It is my paper published in issue 61 (1984). It is a consideration that relates to one of his most important contributions to the knowledge, decoding and dissemination of the history of architecture, which extends to that of the city and the landscape, as a mirror of the theories and events of the time in which the work was carried out. I like to think that urban iconography can be considered a paradigm of urban historiography, as a synthetic image of the history of the city, initially in an ideological manner, then artistic as a portrait, then scientific as a survey and finally economic to satisfy administrative and governmental instances, before returning to being a work of art in the season of art photography.*

Il breve contributo che segue offre al lettore un ricordo del caro amico e collega di una vita relativo a un nodo scientifico incardinato nel mio ambito d'interesse attinente al patrimonio dell'iconografia urbana all'interno della partecipazione alla fortunata e longeva rivista «Op. cit.». Si tratta di un mio saggio dal titolo *Le nuove frontiere della storiografia urbana*, che è legato in qualche modo alle tematiche di ricerca di Renato De Fusco ed

è stato pubblicato nel numero 61 del 1984. È una riflessione che si collega a uno dei suoi contributi più importanti alla storiografia e, aggiungo io, alla conoscenza, alla decodificazione e alla disseminazione della storia dell'architettura, che si estende a quella della città e del paesaggio, quali specchio delle teorie e degli eventi del tempo in cui si è compiuta l'opera.

Con una periodicità che si può misurare sulla distanza dei secoli, dei decenni o delle generazioni, la tradizione storiografica, operante in Italia, è andata alla ricerca della propria identità, nei contenuti o nella metodologia. L'aspirazione a questa consapevolezza e coscienza storica è come un fiume carsico che attraversa i diversi saperi e l'esperienza collettiva. Difficile segnare una data o un luogo da cui si possa datare questa acquisita unità etico-morale, linguistica e artistica. Nel Novecento, prima di ogni altro, il problema se lo pose Antonio Gramsci, in alcuni appunti dei *Quaderni* concernenti la lingua: sulla sua scia Carlo Dionisotti, in un celebre saggio del 1949 – all'epoca in cui insegnava Letteratura italiana al Bedford College di Londra –, forniva risposte conseguenti e di significativo esito per tutta la cultura italiana. La dominante questione della lingua immediatamente rimanda e illumina la questione relativa al carattere unitario dell'arte, con rilevanti eco internazionali.

Un'omogeneità difficile da cogliere, nelle arti prodotte in una penisola dalla storia travagliatissima, marcata da influenze diversissime e gelosa custode delle sue molteplici radici che hanno origini nelle cento città. C'erano, lo constatava già Carlo Cattaneo, e ci sono, non meno di ieri, "le cento città d'Italia" di un Paese che è stato ed è appassionante per le sue differenze fisiche, storiche, sociali. Ancora oggi, colpisce chi si muove lungo lo "stivale" quanto possano essere diverse antropologicamente e culturalmente città vicinissime tra loro, appartenenti a uno stesso territorio e a una simile storia che hanno costruito il Bel Paese. Fu la necessità di conoscere queste differenze, questa originalità, che stimolò, dopo l'unità, la pubblicazione di fascicoli che le cento città raccontassero e illustrassero. La prima serie ebbe vita tra il 1887 e il 1901, ma fu la seconda collana, *Le cento città d'Italia illustrate*, ad avere un grande e duraturo successo, grazie alle milanesi edizioni Sonzogno, che tra il 1924 e il 1929 stampa-

rono e diffusero una serie di fascicoli di grande formato e riccamente illustrati su ognuna di quelle.

Nel 1972 De Fusco sostiene un'acquisizione metodologica enunciata sulla sua rivista, quella della "riduzione culturale", intesa come capacità di ricondurre (*reducere*) il complesso al semplice, definendo così un positivismo di stampo italiano nello studio e nell'analisi dell'architettura, al di là di questioni interpretative fino ad allora mal poste o addirittura inutili – afferma l'allora quarantenne Renato –, permeate da una militanza che limitava le coeve considerazioni critiche. Questa sua "idea di architettura" confluirà nella fortunata *Storia dell'architettura contemporanea* (1974), il cui principale intento è stato quello di voler essere «didascalico al punto da aspirare ad essere il più "facile" manuale di storia dell'architettura contemporanea», leggiamo nell'introduzione, occupandosi di temi, problemi e opere paradigmatiche.

Nel 1973, con gli amici Alberto Caracciolo e Pasquale Villani e la rivista «Quaderni storici» organizzammo un convegno a Sorrento, il primo specificamente dedicato alla storiografia urbana tenuto in Italia: quel convegno ha dato avvio a una sistematica ricerca, e a un dialogo organico e non occasionale tra discipline diverse, che crearono quella che chiamiamo storia urbana, a cui ho cercato di contribuire con gli studi sull'iconografia urbana.

In tale contesto e muovendo da tali presupposti si sono conseguiti importanti risultati in qualche modo convergenti: da un lato trovò conferma e sostanza la geniale anticipazione di Cattaneo, per il quale il patriottismo borghese e cittadino è la struttura assunta a "principio ideale delle storie italiane"; dall'altro si conferirono il giusto ruolo e peso all'architettura e alla formazione dei sistemi urbani che erano stati generalmente considerati dalla storiografia artistica momenti secondari rispetto all'esperienza dell'arte. Infatti, accanto al problema della formazione di un'unità che supera, ma nello stesso tempo implica una varietà, si pone il problema della coscienza critica di tale unità. Ancora agli esordi del XV secolo il concetto di "italiano" era assente: come chiarirono Giulio Bollati e Giuseppe Galasso in due saggi che ripetutamente l'autore chiamava a sostegno della sua diagnosi.

Per quel che riguarda propriamente le arti, Renato, con perspicacia, intelligenza e minuzia metodologica, rinvenne tutti gli

indizi e i segni che potevano alludere e prefigurare una coscienza sintetica della storiografia italiana.

Un'apertura in una direzione del tutto inedita che sicuramente si offriva al dibattito, da tempo illanguidito dinnanzi alla monocentrica interpretazione che era scaturita dalle *Vite* del Vasari, di cui ancora eravamo in debito culturale. *Las Italias*, percepite da Miguel de Cervantes agli esordi del Seicento, confermarono la natura policentrica del Paese, a cui aveva fatto da contrappunto la coscienza dell'arte globalmente italiana espressa da Rubens. Proprio nel corso del "Grande Secolo" più viva e problematica si è fatta la disputa, resa più fertile dalla coscienza con la quale la cultura europea guarda al grande cantiere artistico della penisola. L'unità, nella molteplicità delle scuole, trascorre da Agucchi a Bellori e di qui alla tradizione storiografica settecentesca che trova nella *Storia pittorica dell'Italia* di Luigi Lanzi (1809, terza edizione) la sua compiuta formulazione.

La visione unitaria dell'arte d'Italia nasce, dunque, dalla consapevolezza delle "nazioni" artistiche che ne sono parte; non a caso nel secolo dei Lumi, Voltaire e il pittore inglese Gavin Hamilton parlano, il primo, di una nazione italiana, il secondo, di una scuola artistica italiana. Sismondi felicemente scrive agli esordi dell'Ottocento che il Bel Paese è «non già una nazione, ma un semenzaio di nazioni». In una stagione che vede il trionfo dell'idea di nazione ciò suona conferma del fatto che è errore grossolano assumere per le arti l'analoga periodizzazione proposta dalla storia politico-diplomatica. Viene così ripetutamente ribadito che la storiografia artistica italiana non coincide con quella regionale e di qui nasce l'esigenza di disegnare una geografia della storia dell'architettura che sia capace di restituirci la complessità policentrica della civiltà artistica in una chiave universale.

I risultati della ricerca compiuta da De Fusco si sono imposti per due ragioni: hanno svolto antiche pigrizie, hanno riproposto sotto luce nuova interrogativi inevasi, hanno proposto linee di sviluppo che avrebbero potuto essere discusse (qualcosa mi piacerebbe dire sulle pagine dedicate alla rappresentazione delle città!), ma che in realtà spostarono in avanti la soglia della discussione con nuove prospettive critiche. Tali risultati si sono conse-

guiti perché l'autore è stato uno dei rari storici dell'arte capaci di dominare un ventaglio di tematiche che non sono propriamente specialistiche. Renato l'ha mostrato in opere fondamentali come quelle, a me care, dedicate all'accademismo ottocentesco o alle avanguardie storiche del Novecento: le sue virili oratorie stridono, per il vero, con tanta equanime sapienza, ma certo nulla hanno a che vedere con il contesto terroristico e tribale che ha preso piede perfino nel campo dei nostri studi.

Renato De Fusco è e resterà un grande storiografo dell'architettura, tra i pochi che hanno potuto godere di fama non solo nazionale, per certi aspetti ancora viva, ma soprattutto internazionale, all'interno dell'Istituto di Storia dell'architettura prima, del Dipartimento di Storia e Restauro dell'architettura poi e, infine, dell'attuale Dipartimento di Architettura della plurisecolare Università degli Studi di Napoli Federico II. Mi piace pensare, a posteriori e come tributo a un maestro, che l'iconografia urbana possa considerarsi un paradigma della storiografia urbana, quale immagine sintetica della storia della città, inizialmente in maniera ideologica, poi artistica in quanto ritratto, poi scientifica come rilievo e infine economica per soddisfare le istanze amministrative e governative, prima di tornare a essere opera d'arte nella fortunata stagione della fotografia d'autore.

---

# Renato De Fusco e la storia del design

---

ELENA DELLAPIANA

Chiedersi cosa significhi essere un **classico**<sup>1</sup> della storia del design e domandarlo al diretto interessato è stata, per chi scrive, non solo l'occasione di avviare un breve rapporto – telefonico – con il Professore, ma anche – e soprattutto – di riflettere intorno ai modi della narrazione della storia di una disciplina che ancora oggi fatica a trovare una sua collocazione, anche accademica, soggetta come è ad un tempo a continue estensioni – cronologiche, geografiche, tematiche – e a una pletora di specialismi.

La più classica monografia/manuale utilizzata in Italia nei corsi di storia del design da più di tre decenni, quella di De Fusco, è inoltre il risultato di una serie di affondi comparsi in «Op. cit.» che, in modo prodromico, hanno contribuito a formarne la visione e gli strumenti critici. Queste brevi premesse ci permettono di triangolare un figura – De Fusco –, una disciplina – la storia del design – e la rivista che è stata strumento e veicolo di riflessioni e dibattiti agglutinati poi nel volume del 1985.

Esattamente vent'anni prima della pubblicazione della *Storia del Design* infatti, la rivista napoletana fondata l'anno prima, ospita l'articolo *Design e Mass Media*<sup>2</sup>. Si tratta della trascrizione di un incontro tenutosi il 5 dicembre precedente, organizzato dalla galleria napoletana *Il Centro*. Un confronto tra alcune delle personalità che avevano già avviato una riflessione sulla natura ideale, politica e pratica del design nella primavera del 1961 con interventi sulle pagine di «Telesera» in seguito raccolti in un volume speciale promosso dalla rivista «Arte Oggi» e curato da

Filiberto Menna<sup>3</sup>. Tre degli attori dell'inchiesta del 1961 – Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto e Filiberto Menna –, con l'aggiunta di Bruno Munari, intervengono al dibattito nel cenacolo napoletano riportato in «Op. cit.»: uno storico dell'arte che si era da tempo avvicinato ai temi del progetto, un filosofo che stava riflettendo sulla “vocazione” estetica delle arti contemporanee, uno storico dell'arte contemporanea tra i primi ad aver accostato le categorie della semiotica e interessato anche alla docenza del design, e un artista-designer.

Gli interventi, da calarsi ovviamente nelle rispettive visioni e militanze politiche, ruotano intorno a questioni per certi versi ancora aperte: il rapporto tra arte e industria, tra forma e funzione, tra produzione e consumo; la maggior flessibilità del design rispetto alle arti di ricerca, la comunicazione e il peso dei consumatori, l'azione mistificatoria delle aziende. Questioni che tendono ad essere ricondotte da tutti i protagonisti a un punto focale: il design, in quanto prodotto d'uso, che deve raggiungere i consumatori, deve essere comunicato e deve comunicare. Un enunciato efficacemente sintetizzato nel titolo dell'incontro stesso, secondo una formula che sarebbe divenuta di lì a poco popolarissima anche sulla scorta delle fortunate pubblicazioni di Umberto Eco<sup>4</sup>: il design è *mass medium* e in quanto tale linguaggio. Per analogia, e risulta evidente scorrendo articoli ospitati nella rivista fino a tutti gli anni Ottanta, le discipline del progetto sono da considerarsi assimilabili al linguaggio e tra queste, ovviamente l'architettura, che per prima diviene terreno di sperimentazione dello studio mediato dallo strutturalismo.

Il trasferimento dell'intuizione maturata sul design all'architettura corrisponde a un “abbandono” del primo tema per diversi anni da parte di De Fusco che lo riprende poi con forza nella seconda metà degli anni Settanta, con la monografia sugli arredi di Le Corbusier, una serie di articoli e, a metà degli anni Ottanta con i lavori sulla *storia dell'arredamento e del design*<sup>5</sup>, nuovo punto di partenza per una lunga serie di contributi in buona parte comparsi su «Op. cit.». Vale la pena di sottolineare come i testi ospitati dalla rivista nelle due decadi precedenti la pubblicazione del volume per Laterza, non fossero di taglio storico; il legame con la contemporaneità, con il problema progettuale compare in pri-

missimo piano, mentre il flusso storico rimane sullo sfondo. Sono piuttosto i dilemmi sulla capacità comunicativa del progetto che sembrano ricondurre prima alla storia dell'architettura contemporanea (1974) e poi a quella del design, illustrata come sequenza di palinsesti, riduzioni e sintesi capaci di attivare la leggibilità dei modi comunicativi del progetto del passato e innescarne di nuovi. Così, già nella fase della storia dell'architettura, il design fa capolino come un possibile indicatore dei processi interpretativi che vanno maturando con lo scopo di attenuare il divario tra progetto e società: **Puntare al valore comunicativo, al significato dell'architettura vuol dire non affidare ogni sua riforma all'attuazione di macroscopici e utopici sistemi risolutivi della somma di tanti piccoli disagi, ma consentire a tutti, quale che sia il tipo di competenza professionale di ognuno – urbanistico, architettonico, di design oppure di storico, di critico, di ricercatore etc. – di contribuire sino da ora alle necessarie trasformazioni richieste in ogni settore dell'esperienza architettonica**<sup>6</sup>. E tra le diverse esperienze progettuali risulta evidente come il design, l'*industrial design*, in quanto migliore e più chiaro esempio di "quantità" presenti "tutte le proprietà di una logotecnica": **Infatti, ciò che avvalorava l'aspetto quantitativo dell'architettura e del design non sta solo nel fatto che la ripetizione richiede una progettazione accurata, si risolve in un perfezionamento del prodotto, nel miglioramento degli impianti e, di conseguenza, nella più estesa ed economica distribuzione sociale dei beni di consumo, ma anche [...] nel fatto che la quantificazione può significare spesso comunicazione**<sup>7</sup>.

Il design entra così nella più generale storia dell'architettura contemporanea (dove contemporaneo è inteso come sequenza evenemenziale utilizzata dagli storici e rifugge la modernità come punto di arrivo di una narrazione a tesi) come uno dei linguaggi che concorrono alla comunicazione dei significati tipici delle diverse epoche, dei differenti *Zeitgeist*. Tornando all'applicazione del metodo strutturalista, il design e il prodotto, in quanto influenzati dal gusto popolare **che ha generato il fenomeno dello styling, considerato come una sorta di risemantizzazione dal basso del design** (p. 73), diventano elemento paradigmatico

dell'interpretazione storica a fianco dell'architettura e dell'arte: tutti linguaggi – e mass-media – caratterizzabili con una maggior facilità di comunicazione e, dunque, di comprensione. Nella riedizione di *Architettura come mass medium*, si precisa ulteriormente la visione di un “settore” nuovo da utilizzarsi come grimaldello interpretativo per valutare le capacità di comunicare del progetto: **Quanto al carattere «rappresentativo» del design, anch'esso è di tipo simbolico, prevalendo in generale quello per cui si esalta il lato funzionale dell'oggetto prodotto. In quelli più riusciti, le forme, poniamo, di un mobile, di un elettrodomestico, di un'auto, ecc. richiamano immediatamente l'atto della loro utilizzazione**<sup>8</sup>.

Dall'osservazione del prodotto contemporaneo, delle sue criticità, dagli interventi che iniziavano a farsi più frequenti (si pensi al lavoro coordinato da Gregotti<sup>9</sup>) e dal dibattito in seno a «Op. cit.»<sup>10</sup> deriva quindi l'artificio storiografico, definito, di volta in volta, la **macchinetta**, il **quadrifoglio**<sup>11</sup>, l'invariante che caratterizza ogni frutto della disciplina, ossia progetto, produzione, vendita, consumo e che permette di sintetizzare una fenomenologia non necessariamente filologica per narrare non solo una vicenda, ma anche definire l'oggetto della trattazione in senso contemporaneo. La storia di De Fusco può essere interpretata come un *rap-pel à l'ordre* oltre che per gli storici – che dovrebbero occuparsene con gli strumenti disciplinari<sup>12</sup> – anche come proposta di metodo progettuale per i progettisti in formazione e di richiamo a farsi carico di una “missione” più alta: quella di assegnare senso e valore ai propri progetti.

E ancora in una direzione attivista e calata nel contemporaneo, e in particolare nei decenni della universale consacrazione del Design come esito dell'ubriacatura di merci e consumi, si posizionano i contributi alla rivista napoletana e a «Ottagono»<sup>13</sup> così come i pamphlet di critica al design contemporaneo degli anni Duemila<sup>14</sup>, in parallelo a ulteriori affondi storici, in un continuo rimando tra teoria come esito della storia e prassi progettuale, tra condivisione di sapere e sollecitazione al pensiero attivo che costituisce la sua grande lezione.

---

<sup>1</sup> E. DELLAPIANA, *Ricominciare dal quadrifoglio. La storia del design di Renato De Fusco: riduzione e artificio*, in «AIS / Design Journal», vol. 6, 11, 2018.

<sup>2</sup> G. C. ARGAN, R. ASSUNTO, B. MUNARI, F. MENNA, *Design e mass media*, in «Op. cit.», 2, gennaio 1964.

<sup>3</sup> F. MENNA, *Industrial Design. Inchiesta*, Quaderni di Arte Oggi, Villar, Roma 1962.

<sup>4</sup> Sono molteplici le sollecitazioni a considerare con interesse la produzione culturale dei grandi numeri, raccolte per la prima volta in Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazione di massa e teorie della cultura di massa*, Giunti, Firenze 1964.

<sup>5</sup> R. DE FUSCO, *Le Corbusier designer: i mobili del 1929*, Electa, Milano 1976; ID., *Una visione del design*, «Il Messaggero», 7 ottobre 1982, ora in *Teoria di arredamento e design. Scritti brevi dagli anni '50 a oggi*, Liguori, Napoli 2002; ID., *Teoria e pratica del design: Design e qualcos'altro*, relazione al convegno *il design oggi in Italia tra produzione, consumo e qualcos'altro*, atti del convegno, Napoli 1982, Milano, «Editoriale Domus», 1983 ora in *ivi*; ID., *Una teoria dell'arredamento*, in «Casa Vogue», 150, marzo 1984, ora in *ivi*; ID., *Storia dell'Arredamento*, UTET, Torino 1985; ID., *Storia del design*, Laterza, Roma-Bari 1985.

<sup>6</sup> ID., *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1974, *Introduzione*, s.p.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 17 e 145.

<sup>8</sup> R. DE FUSCO, *Architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica*, Dedalo, Bari 1981, p. 122.

<sup>9</sup> V. GREGOTTI, *Il disegno del prodotto industriale 1860-1980*, Electa, Milano 1982.

<sup>10</sup> Ad esempio, l'arretramento cronologico che riporta l'origine del design all'invenzione della stampa a caratteri mobili era già stato sostenuto in G. D'AMBROSIO, P. GRIMALDI e C. LENZA, *E se Gutenberg fosse un designer?* in «Op. cit.», n. 58, settembre 1983.

<sup>11</sup> R. DE FUSCO, *Filosofia del design*, Einaudi, Torino 2012; sono le definizioni adottate negli scritti e nella trattazione colloquiale; conversazioni con De Fusco, agosto-settembre 2019.

<sup>12</sup> L'ultimo capitolo della prima edizione si chiude con l'affermazione che il libro sia «il primo nella letteratura italiana sull'argomento in cui compare il termine storia», p. 314.

<sup>13</sup> Un elenco che fornisce utili indizi in questo senso è in <http://www.renatodefusco.it/articoli.htm>.

<sup>14</sup> R. DE FUSCO, *Il Design che prima non c'era*, Franco Angeli-ADI, Milano 2008; ID., *Le parodie del design*, Allemandi, Torino 2008; ID., *Design 2029. Ipotesi per il prossimo futuro*, Franco Angeli-ADI, Milano 2012.

---

# La scena comico-grottesca di Jarry

---

CLARA FIORILLO

## Abstract

*The text analyzes the comic-grotesque nature of the work that inaugurated all of modern avant-garde theatre: Alfred Jarry's Ubu Roi. The main character, Ubu, a tyrant who is both atrocious and funny at the same time, can be considered the grotesque version of Shakespeare's Macbeth. The peculiar comicality of Ubu Roi can be understood by recalling the category of the grotesque defined by Victor Hugo and the satanic and grotesque laughter of which Baudelaire spoke. Furthermore, the playful component of this text evokes the student spirit described in Goethe's Faust. Jarry decided to depict his character as an abnormal puppet, with a pear-shaped face and a large belly marked by a spiral. In this case, it is necessary to remember the reflections on the grotesqueness of images made by ancient treatise writers such as Milizia and Quatremère, as well as the idea of the comic according to Bergson. The playful spirit that runs through Ubu Roi is also highlighted by Anton Giulio Bragaglia, who saw this theatrical text as a rebellion of the spirit resolved with the classic Neapolitan vernacchio.*

10 dicembre 1896, Théâtre de l'Œuvre, Parigi: ha luogo la *première* dell'*Ubu Roi* di Alfred Jarry. Si apre il sipario e la prima parola pronunciata dal protagonista è *Merdre!* Il termine annuncia i principi della *deformazione* e dell'*abbassamento*, elementi 101

chiave della comicità grottesca. Naturalmente **ci volle un quarto d'ora perché il pubblico facesse silenzio**<sup>1</sup>.

Con quest'opera si inaugura tutto il moderno teatro di avanguardia. Il testo illustra l'ascesa e la caduta dell'atroce ma buffo Padre Ubu, versione grottesca del Macbeth shakespeariano<sup>2</sup>. Jarry opera una universalizzazione del tema del potere secondo una dialettica essenziale già individuata da Shakespeare, dove il tema dominante è l'*ambivalenza*, che nel *Macbeth* appare già nella prima scena, quando tre streghe pronunciano in coro la frase-chiave **bello è il brutto, il brutto è bello**<sup>3</sup>. Più avanti (atto IV, scena 3) in un intenso dialogo sul *potere* tra Macduff e Malcolm, l'*ambivalenza* viene espressa al massimo grado: Shakespeare fa oscillare la figura del sovrano tra assoluta saggezza ed abissale crudeltà. In Jarry l'*ambivalenza* del potere prende un'altra piega: si consuma all'interno del *grottesco*, che è una rappresentazione degli opposti, dove il tragico precipita nel comico. E questo è un decisivo tratto di modernità.

Che il *grottesco* fosse una forma artistica distintiva del moderno, lo aveva già fatto notare Victor Hugo: **nel pensiero dei moderni [...] il grottesco ha un ruolo immenso. È ovunque; da una parte crea il deforme e l'orribile; dall'altra il comico e il buffo**<sup>4</sup>. Per lui la visione cristiana del mondo fa concepire la realtà (e l'arte che ne è espressione) in modo veritiero, poiché rivela gli elementi contrastanti che stanno in ogni cosa, nell'uomo come nella natura: **tutto nella creazione non è umanamente bello, [...] il brutto vi esiste accanto al bello, il deforme accanto al grazioso, il grottesco sul rovescio del sublime, il male con il bene, l'ombra con la luce**<sup>5</sup>.

Per Hugo l'arte moderna coglie il reale nella sua complessità e la forma che esprime pienamente la complessità è il *grottesco*, che è mescolanza (ma non fusione) degli opposti. **Il bello non ha che un tipo: il brutto ne ha mille**<sup>6</sup> dice Hugo e, ripensando a Jarry, ci accorgiamo che questi ha lavorato con accanimento sulle mille sfumature del brutto, conferendo al *grottesco* un carattere speciale.

Bachtin definì quello jarriano un grottesco *modernista*<sup>7</sup> (legato al grottesco romantico), ma per l'*Ubu Roi* va fatta una eccezione: qui appaiono i modi di una comicità rabelaisiana, popolare e 102 carnevalesca, mediata dalla natura goliardica e "collettiva" di

questo testo, che fu rielaborato da Jarry a partire dalle farse e dai **racconti stravaganti**<sup>8</sup> con cui gli studenti del Liceo di Rennes (in cui egli studiò) prendevano in giro il professor Hébert, **un insegnante incapace in modo disarmante**<sup>9</sup>. Il modo di ridere di quegli studenti aveva in effetti qualcosa di mefistofelico (ripensando a Goethe) o di satanico (rievocando Baudelaire).

Per accostare il mefistofelico alla goliardia, bisogna trasferirsi per un momento sulle tavole di un palcoscenico. Il liceo di Rennes può essere immaginato un po' come la Taverna di Auerbach a Lipsia, che appare nel *Faust* goethiano. Non sarà un caso che sia proprio Mefistofele a tessere le lodi della goliardia quando conduce Faust nella taverna e gli mostra lo spirito degli studenti: **Prima di tutto ora devo portarti / in compagnia di gente allegra / perché tu veda com'è che si può / vivere alla leggera. C'è gente, qui, che è come / per loro tutti i giorni fosse festa**<sup>10</sup>. È questo lo spirito goliardico che animava anche gli studenti del liceo di Rennes.

Ma una volta evocate le potenze infernali è difficile non ripensare anche a Baudelaire quando afferma che **il comico è uno dei segni satanici più satanici dell'uomo**<sup>11</sup> e che il riso **viene dall'idea della propria superiorità. Idea satanica come nessun'altra!**<sup>12</sup>

Nell'opera di Jarry affiora quella forma di riso che Baudelaire definisce *riso grottesco*. Le *creazioni favolose* possono provocare un tale riso, che va visto in contrapposizione al riso provocato dal semplice comico: **dal punto di vista artistico, il comico è un'imitazione, e il grottesco, una creazione**<sup>13</sup>. Baudelaire ha ragione: c'è una vasta letteratura che ha mostrato come il *grottesco* sia una *creazione*, poiché affonda le sue radici nell'immaginazione, nella fantasia, nella spregiudicata manipolazione e trasformazione della realtà. Si sono occupati del grottesco delle immagini, ad esempio, Vitruvio, Milizia e Quatremère<sup>14</sup>, parlando della deformazione delle figure oltre i limiti di ciò che è naturale e delle licenze che osa prendersi l'immaginazione. Milizia ha fatto notare che gli *arabeschi* a volte sono **strambalatezze**<sup>15</sup> che possono anche **dar nel comico**<sup>16</sup>. Quatremère, invece, ha spiegato cosa si debba intendere per *creazioni* quando si è al cospetto di forme inconsuete e fantastiche, di ornamenti e disegni 103

bizzarri, eccentrici, sovrabbondanti e incuranti delle leggi di natura: è un fatto universalmente riconosciuto [...] che noi amiamo il meraviglioso, cioè quello che ci toglie al mondo positivo e ci trasporta in un mondo ideale, ove non possiamo incontrare ancora se non gli oggetti e le immagini della nostra sfera materiale, ma così mutilati, trasformati e decomposti che ci sembrano nuove creazioni<sup>17</sup>.

Va ricordato che Jarry fu anche un disegnatore: egli non mise in caricatura i potenti, ma dette un volto astratto al potere stesso. Il suo testo fu divulgato con l'accompagnamento di una autentica "strambalatezza": il *ritratto* del Signor Ubu, curiosa creatura tesa tra la *figura umana* e l'*oggetto*. Il suo *volto a pera* (sorta di cappuccio-maschera) rendeva le fattezze umane solo un'evocazione, una traccia, un ricordo. Il corpo di Ubu si dilatava invece in un rigonfiamento del ventre, contrassegnato da una grande spirale, che diventerà il segno distintivo della Patafisica.

Con il suo Re-marionetta, Jarry assecondava la propria attrazione verso la teatralità dei fantocci e delle marionette, ma riusciva anche a dare corpo e voce ad una tensione che agitava la cultura teatrale del tempo, che andava opponendo l'attore alla figura inanimata<sup>18</sup>. Ubu, in effetti, è una *marionetta* ed è un *attore* al medesimo tempo. Lo stesso Jarry aveva affermato: **sarete liberi di vedere nel signor Ubu le allusioni molteplici che vorrete, oppure un semplice fantoccio, la deformazione fatta da un liceale di uno dei suoi insegnanti che per lui rappresentava il massimo di grottesco al mondo**<sup>19</sup>.

Quando si parla di forme corporee animate e inanimate è fatale che si ripensi anche a Bergson, per il quale la comicità scatta quando noi percepiamo chiaramente, come per trasparenza un meccanismo smontabile all'interno della persona<sup>20</sup>. Per il filosofo l'effetto comico è tanto più penetrante [...] quanto più queste due immagini, quella della persona e quella del meccanismo, sono esattamente inserite l'una nell'altra<sup>21</sup>. Bergson analizza tutte le possibili declinazioni della rigidità del corpo e della mente e non c'è dubbio che nella figura di Ubu si manifesti ogni sorta di *rigidità*: la sua immagine è quella di un grosso sacco e la sua mente è afflitta dall'idea fissa di conquistare potere e

Sebbene dietro questo *roi pour rire* affiorino temi della massima serietà (idea di Stato, assolutismo, burocrazia, militarismo), il loro *travestimento* attraverso le forme della comicità grottesca ha comportato che i toni epici siano svaniti e l'estetica dell'eroe si sia dileguata. Ubu è un *Miles gloriosus*, un condottiero vanaglorioso, fanfarone, spaccone, millantatore, smargiasso e borioso. Attributi che affascinarono Bragaglia (**ognun sa ch'io ho patito una vera cotta per questo feroce buffalmacco**) e che gli suggerirono una illuminante, decisiva definizione dell'opera di Jarry: **è questa una commedia che potrebbe venire definita con quella parola napoletana d'uso italiano che risolve con un suono della bocca le ribellioni dello spirito. Precisamente. [...]** Perfino le grandi estetiche si possono risolvere radicalmente col classico vernacchio napoletano. Jarry appunto questo ha fatto<sup>22</sup>.

---

<sup>1</sup> R. SHATTUCK, *Gli anni del banchetto*, tr. it. di F. Cezzi, il Mulino, Bologna 1990, p. 241.

<sup>2</sup> Cfr. C. FIORILLO, *Le maschere grottesche del Macbeth: Jarry e Ionesco*, in L. DI MICHELE (a cura di), *Tragiche risonanze shakespeariane*, Li-guori, Napoli 2001.

<sup>3</sup> W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, in ID., *I capolavori*, vol. II, tr. it. di C. Vico Lodovici, Einaudi, Torino 1994, p. 407.

<sup>4</sup> V. HUGO, *Sul grottesco*, tr. it. di M. Mazzocut-Mis, Guerini e Associati, Milano 1990, p. 51.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>7</sup> Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, tr. it. di M. Romano, Einaudi, Torino 1979, p. 54.

<sup>8</sup> R. SHATTUCK, *Gli anni del banchetto* cit., p. 224.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>10</sup> J. W. GOETHE, *Faust*, vol. I, tr. it. di F. Fortini, Mondadori, Milano 1990, p. 169.

<sup>11</sup> C. BAUDELAIRE, *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, tr. it. di G. Guglielmi ed E. Raimondi, in ID., *Opere*, Mondadori, Milano 2012, p. 1105.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 1106.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 1111.

<sup>14</sup> Sul grottesco figurativo in Vitruvio, Milizia e Quatremère cfr. C. FIORILLO, *L'oggetto decorato*, Giannini, Napoli 2023.

<sup>15</sup> F. MILIZIA, voce *Arabeschi*, in *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Tomo I, Stamperia Cardinali e Frulli, Bologna 1827, p. 69.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> A. C. QUATREMÈRE DE QUINCY, voce *Arabesco*, in *Dizionario storico di Architettura*, vol. I, tr. it. di A. Mainardi, Tipografi Fratelli Negretti, Mantova 1842, p. 104.

<sup>18</sup> Cfr. C. FIORILLO, *Marionetta e attore nella scena teatrale delle avanguardie del primo Novecento*, in «ArQ 9», Electa Napoli, 1994.

<sup>19</sup> A. JARRY, *Essere e vivere*, tr. it. di C. RUGAFIORI e H. J. MAXWELL, Adelphi, Milano 1969, pp. 179 e 181.

<sup>20</sup> H. BERGSON, *Il riso*, tr. it. di F. Stella, Rizzoli, Milano 1991, p. 54.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cfr. A. G. BRAGAGLIA, *Straordinaria storia di Jarry*, «Sipario», n. 57, gennaio 1951, pp. 7-8.

---

# Arredamento *versus* architettura degli interni

---

IMMA FORINO

## Abstract

*Renato De Fusco has repeatedly stated that interior architecture does not exist. The essay briefly traces the development of this idea, focusing on the theories that subsume De Fusco's Storia dell'arredamento (1985) and how the binomial envelope/enclosure, defined by him in the semiotic-structuralist vision of architecture, leaves no doubt to misunderstandings: furnishing concerns the faces of the enclosure, but with Le Corbusier it loses its raison d'être, and from now on we will only speak of architecture or design.*

Nella triade arte architettura design, che sussume questa rivista, non vi è posto né per l'arredamento né per l'architettura degli interni, se non per qualche flebile eco qua e là<sup>1</sup>. Sebbene ogni discorso critico pubblicato da «Op. cit.» ruoti intorno a quei tre pilastri secondo l'egida del suo fondatore e direttore, Renato De Fusco non si è sottratto dallo scrivere di arredamento, ma ha perentoriamente escluso l'esistenza di una disciplina riferita agli interni: **L'architettura degli interni non esiste**<sup>2</sup>.

L'affermazione è frutto di un meditato ragionamento, che si può far risalire, in relazione all'arredamento, dalla seconda metà degli anni Settanta, in cui De Fusco si occupa dei **mobili come "segni" di Le Corbusier**<sup>3</sup>, per poi proseguire negli anni Ottanta con alcune riflessioni su arredamento e design<sup>4</sup>, dalle quali ger- 107

mina la sua *Storia dell'arredamento*<sup>5</sup> pubblicata nel 1985, e il cui epilogo sembra essere tracciato nella relazione fra arredo e corpo umano<sup>6</sup>. Sottesa a quella dichiarazione di negazione è, comunque, l'idea di architettura come *Raumgestaltung*, che permea molti suoi contributi, ma che ha una prima ed efficace disamina in *Segni, storia e progetto dell'architettura*<sup>7</sup>, in cui De Fusco delinea una teoria semiotica dell'architettura.

Il disconoscimento dell'architettura degli interni – da lui definita come **espressione nata per soddisfare inutili ambizioni e/o la nomenclatura delle discipline accademiche**<sup>8</sup> – va fatto risalire soprattutto alla costruzione di una storia dell'arredamento quale applicazione di varie arti all'invaso architettonico. Per quest'ultimo De Fusco richiama **l'assunto per cui la più peculiare caratteristica dell'architettura è la sua interna spazialità**<sup>9</sup>, con un diretto riferimento ad August Schmarsow e al suo concetto di architettura come conformazione spaziale o *Raumgestaltung*<sup>10</sup>. Nell'affermazione di De Fusco sembrerebbero riecheggiate le considerazioni di Bruno Zevi sullo spazio interno quale vero protagonista dell'architettura<sup>11</sup> o suo **fatto distintivo [...], come luogo della sua conformazione all'uso**<sup>12</sup>, così come quelle di Giulio Carlo Argan quando scrive che **il processo dell'architettura, la costruzione, non è altro che il processo del porre o determinare lo spazio, dello «spazieggiare», [attraverso cui] l'uomo riconosce e definisce una relazione tra se stesso e il mondo, delimita una «zona d'esperienza» entro la quale la propria personalità è comunque «attiva»**<sup>13</sup>. In realtà, il critico napoletano rielabora tali riflessioni in altri termini, cioè semiotico-strutturalisti, considerando **il segno l'unità spaziale minima dell'architettura (una stanza, un ambiente) composto da un vaso = «significato» e da un involucro = «significante»**<sup>14</sup>.

La coppia involucro/vaso – identificando il primo come i muri o gli altri elementi che delimitano uno spazio e l'vaso come il vuoto, lo spazio in cui si vive – diventa per De Fusco essenziale anche per narrare l'arredamento, perché l'vaso e le facce interne dell'involucro – gli elementi che cioè racchiudono quel vuoto come pavimento, pareti, soffitto, aperture, ecc. – sono

rono fattori differenti: criteri funzionali e distributivi, ricerca di comfort, gusto, adeguamento alle mode. L'arredamento è quindi una «fodera», che riveste le facce interne dell'involucro e che, nel corso dei secoli, è concepita più o meno in armonia con gli arredi mobili<sup>15</sup>. Esso è, inoltre, sorretto da un «codice multiplo» che, attingendo da altre esperienze artistiche, unisce al suo specifico codice linguistico espressioni derivanti da altri codici artistici, cioè apporti provenienti dall'architettura, la scultura, la pittura, la moda, le arti applicate<sup>16</sup>.

Questa costruzione o «artificio storiografico» regge tutta la *Storia dell'arredamento* di De Fusco, dal Rinascimento (con alcuni cenni alle origini più lontane e al Medio Evo) fino al 1929, anno di presentazione dei *meubles-type* di Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand nell'allestimento *Equipement de l'habitation: des casiers, des sièges, des table* al Salon d'Automne a Parigi<sup>17</sup>. La figura di Le Corbusier rappresenta, in particolare, una crisi fondamentale poiché mette in crisi la nozione stessa di arredamento come linguaggio conformativo e rappresentativo insieme. In polemica con l'esperienza dell'*ammeublement* e degli artefici-*ensemblier*, l'architetto svizzero riduce infatti tutto l'arredo a elementi fissi (incorporati alle pareti o installati) e a mobili standard, da selezionare fra quelli presenti sul mercato o di sua concezione: **Je dessine le plan d'ameublement et la coupe d'une chambre traditionnelle. La grande armoire normande, la commode de style ne permettent qu'un mauvais rangement fort inefficace [...] Je dessine en plan et coupe un dispositif moderne: fenêtres, cloisons et casiers. J'ai gagné une place considérable; on peut circuler à l'aise; les gestes seront rapides et exacts; le rangement automatique**<sup>18</sup>.

Dall'esperienza di Le Corbusier in avanti, scrive De Fusco, si può quindi parlare solo di architettura o di design: da un lato, vi è lo spazio architettonico; dall'altro, vi è il design di suppellettili e di arredi da produrre in serie. E il codice multiplo dell'arredamento viene definitivamente eclissato<sup>19</sup>.

La lunga disamina storiografica dell'arredamento gli consente in effetti di riportare l'attenzione sull'invaso dell'architettura e le facce dell'involucro, che quell'invaso racchiudono e conformano. De Fusco sottolinea, peraltro, che non si può parlare di 109

arredamento come architettura degli interni poiché, eccettuato il fatto evidente che l'uno si trova dentro l'altra, la definizione così formulata non può che accogliersi in senso metaforico. Infatti, se lo «specifico» dell'architettura viene considerato la sua interna e agibile spazialità [cioè l'invaso], che senso ha parlare di arredamento come interno di un'altra forma d'arte già caratterizzata dalla sua interiorità? Evidentemente non trattandosi di scatole cinesi o di bamboline russe, inserite l'una nell'altra, la definizione di arredamento come architettura degli interni è sbagliata<sup>20</sup>. E ciò non solo per ciò che attiene alla spazialità, ma anche per ciò che lo indica come architettura in quanto, a differenza di questa, non ha un interno e un esterno. [...] In realtà, pur riconoscendo allo spazio interno dell'architettura la maggiore importanza, esso non si dà senza i muri o gli altri elementi che lo delimitano e lo conformano<sup>21</sup>.

In conclusione, con la *Storia dell'arredamento* De Fusco dimostra che la terminologia di «architettura degli interni» è pretestuosa e legata a riflessioni accademiche, mentre emerge con ancora più forza il senso dell'invaso quale carattere precipuo dell'architettura. Tutto – interni compresi – è quindi riconducibile all'architettura.

---

<sup>1</sup> Si rimanda a: C. LENZA, *L'iconizzazione del mobile*, in «Op. cit.», n. 48, maggio 1980; R. DE FUSCO, *Tipologia e progettazione del mobile*, in «Op. cit.», n. 66, maggio 1986; G. D'AMATO, *L'arte applicata come "forma simbolica"*, in «Op. cit.», n. 72, maggio 1988; M. D. MORELLI, *Per una teoria dell'arredo urbano*, in «Op. cit.», n. 85, settembre 1992; I. FORINO, *Interno e interiorità*, in «Op. cit.», n. 102, maggio 1998; ID., *Traslitterazioni (visive) per l'oggetto d'uso e d'arredo*, in «Op. cit.», n. 132, maggio 2008; ID., *Arredamento come arte decorativa*, in «Op. cit.», n. 136, settembre 2009; ID., *Panorami domestici, fra utopie moderne e visioni contemporanee*, in «Op. cit.», n. 125, gennaio 2006.

<sup>2</sup> Questa frase è emersa, e più volte discussa, in uno dei tanti incontri con De Fusco in merito alla stesura della mia Tesi di Dottorato, di cui egli era relatore, fra il 1995 e il 1998.

<sup>3</sup> R. DE FUSCO, *Le Corbusier designer, i mobili del 1929*, Documenti di Casabella, Milano 1976; trad. eng. *Le Corbusier designer. Furniture, 1929*, Barron's, Woodbury NY 1976, 1977<sup>2</sup>; trad. ted. *Le Corbusier als Designer. Die Möbel von 1929*, Electa, Milano 1976.

<sup>4</sup> ID., *Per una teoria dell'arredamento*, in «Casa Vogue», n. 150, marzo 1984; ID., *Design contro arredamento*, in «Casa Vogue», n. 151, aprile 1984.

<sup>5</sup> ID., *Storia dell'arredamento*, UTET, Torino 1985, 1997<sup>3</sup>; poi n.e. ridotta FrancoAngeli, Milano 2004, 2022<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> ID., voce *Arredamento*, in *L'Universo del Corpo*, Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, Roma 1999, vol. III.

<sup>7</sup> ID., *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1973, 1989<sup>4</sup>.

<sup>8</sup> ID., *Prefazione*, in I. FORINO, *L'interno nell'interno. Una fenomenologia dell'arredamento*, Alinea Firenze 2001, p. 9.

<sup>9</sup> ID., *Segni, storia e progetto dell'architettura* cit., p. 24.

<sup>10</sup> M. W. SCHWARZER, *August Schmarsow's Theory of "Raumgestaltung"*, in «Assemblage», n. 1, agosto 1991; A. CASTAGNARO, *August Schmarsow, dalla critica d'arte contemporanea alla Raumgestaltung*, Progedit, Bari 2017.

<sup>11</sup> B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948, 1951<sup>3</sup>.

<sup>12</sup> ID., *Architettura in nuce*, Istituto per la collaborazione culturale, Roma e Venezia 1960, p. 38.

<sup>13</sup> G. C. ARGAN, *A proposito di spazio interno*, in «Metron architettura urbanistica», n. 28, 1948, p. 21.

<sup>14</sup> R. DE FUSCO, *Segni, storia e progetto dell'architettura* cit., p. 35.

<sup>15</sup> ID., *Storia dell'arredamento* cit., p. 7.

<sup>16</sup> ID., *Per una teoria dell'arredamento* cit., p. 198.

<sup>17</sup> J. ZEINSTRÄ, *Projectdocumentatie. Stijlkamers/Project Documentatie. Interiors on Display*, in «DASH. Delft Architectural Studies on Housing», 2014.

<sup>18</sup> LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et l'urbanisme*, Georges Crès&Cie, Paris 1930, pp. 109-111.

<sup>19</sup> R. DE FUSCO, *Prefazione*, in G. D'AMATO, *Storia dell'arredamento. Dal 1750 a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 7.

<sup>20</sup> De Fusco considera come unica eccezione di architettura degli interni il caso dell'«interno nell'interno», rapportandolo proprio alle scatole cinesi o alle bamboline russe. R. DE FUSCO, *Prefazione* cit., in I. FORINO, *op. cit.*, p. 11.

<sup>21</sup> R. DE FUSCO, *Per una teoria dell'arredamento* cit., p. 199.

---

# Un maestro generoso

---

PAOLA GREGORY

## Abstract

*The colloquial relationship with Renato De Fusco, which began in 2011 with his presentation of my book Theories of Contemporary Architecture. Paths of Postmodernism (2010), owes much to his generous and complex thinking, capable of scrutinizing the epistemological horizons of our discipline without preconceptions and limitations. His search for an integration between structuralism and historicism, as well as his interest in Gadamerian-derived hermeneutics in the ongoing dialogue between us and otherness, well demonstrate how open his speculative proceeding was to diverse contributions, even those distant from his position. As long as it is well argued, everything can be “considerable and debatable” – De Fusco wrote in the 1st issue of “Op. cit.” – and on this premise we continued to communicate at a distance on the pages of the journal, a true crossroads of thoughts and above all of people, bound together by a resistance way of thinking against indifference, poverty of ideas, and prejudices.*

Nell’editoriale del primo numero della rivista «Op. cit.», settembre 1964, Renato De Fusco chiariva come il suo programma fosse quello di **offrire una selezione della critica d’arte figurativa contemporanea [...] ottenuta mediante l’esame di alcuni temi di maggiore interesse attuale [...] unificat[i] in un discorso e corredat[i] del maggior numero di annotazioni e indica-**

**zioni bibliografiche.** A questo corpus del periodico, svolto in maniera collettiva dall'intera redazione, si sarebbero affiancati articoli a firma individuale per ospitare autori esterni ed esplorare ricerche diverse, lasciando che la "formula" caratterizzante la gran parte della rivista restasse **uno strumento e non un vincolo limitativo.**

Dichiarando la prospettiva di «Op. cit.» sicuramente antiaccademica, capace della massima inclusività, **non nel senso di una totale e neutrale accettazione, ma in quello di ritenere tutto considerabile e discutibile,** De Fusco sembra anticipare, *malgré lui*, alcune delle posizioni che hanno caratterizzato il pensiero postmoderno, che, designando con Lyotard la condizione del sapere nelle società più avanzate messe in relazione con la crisi delle "grandi narrazioni" costituisce, con le parole di De Fusco **l'insieme di tutte le opposizioni, di tutti i rilievi, di tutte le resistenze che la cultura fa contro l'efficientismo del sistema, svelandone le contraddizioni, i mancati impegni, i fallimenti**<sup>1</sup> rintracciabili nella modernità. In questa crisi e critica del pensiero razionalista (non a caso De Fusco preferiva parlare di post-razionalismo), il postmodernismo sarebbe "un ammasso confuso di semiverità" (in accordo con Tomás Maldonado) cui difficilmente potrebbe attribuirsi uno statuto di scientificità. Lapidario, dunque, il giudizio di De Fusco, soprattutto per l'eclettismo storicistico e per il decostruzionismo con il "mito" della *différance* derridiana che nell'architettura – di cui prevalentemente ci occupiamo – ha trovato, come sappiamo, diverse attualizzazioni.

Non c'è dubbio che la "naturale" tendenza di De Fusco per lo strutturalismo lo ponga in netta antitesi al pensiero relativista, oltreché pluralista, che emerge con il postmodernismo. La ricerca di costanti, di invarianti, ovvero di "strutture" interpretative (esistenti e/o nuove) in grado di mettere a sistema i singoli eventi storici ("i fatti" nel nostro caso artistico-architettonici) sembra negare la possibilità di intraprendere percorsi diversi basati sul differenziarsi delle fenomenologie, piuttosto che sul codificarsi di strutture ricorrenti. Tuttavia il pensiero di De Fusco è molto più articolato, complesso e, in qualche modo, sfumato. La sua continua ricerca di un'integrazione fra storicismo e strutturali-

simo, a partire dai suoi studi di semiologia con il binomio codice-messaggio, ha inteso sempre sottolineare la necessità di un incontro fra il processo (storico) e il sistema (strutturale) e, sebbene orientato alla ricerca di caratteri comuni riscontrabili nelle opere (all'interno dei diversi contesti socio-economici), la sua insistenza sul valore ermeneutico di ogni nostra attività – intellettuale o fattuale, teorica o pratica – sostanzia al contempo quell'esigenza, già espressa in esergo a «Op. cit.», che tutto – se ben argomentato – possa essere “considerabile e discutibile”.

Probabilmente, è stato anche questo suo interesse verso il metodo ermeneutico di matrice gadameriana nel continuo dialogo aperto fra noi e l'alterità – metodo che De Fusco considerava complementare allo strutturalismo – ad averci avvicinato, quando, su richiesta del comune amico Pasquale Belfiore, il maestro accettò con grande generosità l'invito a presentare il mio libro *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, edito da Carocci nel 2010. Nella lunga presentazione, oltre ad apprezzare “l'ampiezza delle informazioni”, **l'associazione tra una prassi largamente nota e una teoria spesso trascurata** con escursioni in campi diversi del sapere (filosofia, estetica, sociologia, scienze della complessità, in primis) considerò positivo che nel termine postmodernismo fosse ricompreso **l'intero quadro teorico-pratico del nostro tempo: il neostoricismo, la linguistica, lo strutturalismo, la semiologia, la fenomenologia, la ‘tendenza’ di Rossi e Grassi, la mass-mediologia, il minimalismo, il decostruttivismo, l'ermeneutica, l'informe di Gehry, l'architettura digitale, quella sostenibile, ecc.** Ritenne, cioè, importante che fossero rintracciate alcune “linee di tendenza” che, pur nell'analisi delle singole teorie e poetiche, fornivano “artifici storiografici” quali strumenti euristici per lo studio del postmodernismo, che, nell'interpretazione offerta dal libro, privilegiava, con la definitiva rottura dei dogmi cartesiani-euclidei, una riflessione più soggettiva, plurale, ibrida, instabile, intrisa anche di corporeità e sensorialità. È proprio questa visione, ritenuta positiva dall'autrice, a distinguere nettamente la posizione di De Fusco, che rintracciava nel libro, **pur nell'impegno di descrivere e interpretare i “fatti” [una propensione]** 114 **verso il lato più fragile, provvisorio, scettico che manifesta**

**incertezza, fino al nihilismo e al “pensiero debole”, tutte chiavi interpretative della crisi dell’architettura e non solo di questa.** Rispetto a un’apertura verso le differenze e le fragilità del mondo, di cui l’architettura, nella visione proposta dal libro, potrebbe divenire soglia visibile e sempre responsabile, il maestro chiudeva la sua presentazione auspicando altre aperture **una volta lasciato alle spalle il “pensiero negativo”, il nihilismo, il postmodernismo, la decostruzione che hanno soprattutto il merito di aver inventato il nome dell’ideologia che volevano esprimere.** Lapidario, come già detto, il giudizio di De Fusco sul postmodernismo, ma non sul libro che, pur esprimendo un parere molto distante dal suo, **è da accogliere con grande favore perché eleva notevolmente il livello dei nostri percorsi progettuali.**

Da quel momento, De Fusco mi chiese di scrivere sulla rivista «Op. cit.» quando potessi: di scrivere non su argomenti specifici, ma su ciò che, attraverso i miei studi, ritenessi al momento interessante. Sono stati così pubblicati, in successione, alcuni dei saggi che, ai fini delle teorie architettoniche contemporanee, ritengo tutt’oggi importanti: *Nescio quid: riflessi del sublime nell’architettura contemporanea* [n. 142, 2011], poi ripubblicato in occasione dei 50 anni della rivista, che riprende, rielaborandoli, alcune tematiche già percorse in alcuni capitoli del libro, quali l’informe, i biomorfismi e, in parte, il decostruzionismo, a sottolineare l’assenza di codici e di punti di riferimento stabiliti, capaci di **destituire – scrivevo – l’immaginazione e l’intelligenza con l’acutezza dolorosa di un piacere fugace, inimmaginabile e impensabile**<sup>2</sup>; *Nuovo Realismo/Postmodernismo: dibattito aperto fra architettura e filosofia* [n. 155, 2016] che, a partire da un convegno organizzato nel 2014 alla Sapienza di Roma, indaga l’influenza sull’architettura della nuova koinè portata avanti in Italia da Maurizio Ferraris nella sua opposizione al postmodernismo e al suo primato dell’interpretazione, condividendo, al contrario, con J. Pallasmaa l’idea di un “realismo sensoriale”<sup>3</sup>; *Il pensiero come corpo. Per una concezione empatica dell’architettura* [n. 171, 2021], che a partire dal pensiero fenomenologico e dal carattere *embodied* (incarnato) di ogni processo cognitivo (sottolineato dai recenti sviluppi delle neuroscienze affettive e

cognitive), evidenzia l'esigenza di rivalutare nella sua complessità le relazioni fra l'organismo umano e l'ambiente, la cui rappresentazione è costantemente mediata da un complesso rapporto di feedback fra esteriorità e interiorità, fra stimoli sensoriali e risposte emotive, che ne regolano tanto i processi biologici che cognitivi<sup>4</sup>.

Come può evincersi, si tratta di percorsi speculativi (propriamente ermeneutici) lontani dalla prospettiva del maestro e tuttavia da lui sempre apprezzati e accolti con entusiasmo. Così, nonostante le nostre divergenze di opinioni e di visioni storico-critiche, abbiamo continuato a comunicare a distanza su «Op. cit.», vero e proprio crocevia di pensieri, di ricerche e, direi, soprattutto di persone, accomunate – mi sembra – da un pensiero di resistenza contro l'indifferenza, la povertà di idee, la rinuncia ad elevare la propria riflessione oltre le vie battute, gli schemi ricorrenti, i pregiudizi. Del resto, come De Fusco soleva affermare, la storiografia è scelta e selezione e la storia è sempre “contemporanea” perché non riguarda ciò che noi narriamo, bensì la prospettiva dalla quale osserviamo: una prospettiva che può essere (talvolta deve essere) eterodossa – *out of the box*, come dicono gli inglesi – perché consente di guardare alle cose del mondo in modo libero, rappresentando la condizione per immaginare percorsi alternativi.

Di questi percorsi il maestro ne ha individuati molti: basti ricordare l'attenzione costantemente data alla pura visibilità e allo spazialismo, temi spesso secondari nelle storie dell'architettura moderna, così come al proto-razionalismo con collegamenti (all'opera di Grassi e Rossi) tutt'altro che scontati.

Acuto e talvolta polemico e pungente – non a caso amava Zevi, anche se in disaccordo con lui su alcuni temi – non posso che ringraziare De Fusco, come uomo e studioso, per avermi accolta nella sua comunità e, da vero maestro, sostenuta generosamente negli anni.

---

<sup>1</sup> Di qui in poi, tutte le citazioni riportate di Renato De Fusco fanno parte del testo (mai pubblicato) di presentazione del libro: P. GREGORY, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del Postmodernismo*, Carocci,

Roma 2010, presso la Galleria “Al Blu di Prussia”, Napoli, il giorno 11 maggio 2011, con interventi di Pasquale Belfiore, Renato De Fusco, Benedetto Gravagnuolo e Fulvio Tessitore (coordinatore).

<sup>2</sup> P. GREGORY, *Nescio quid: riflessi del sublime* cit., p. 5.

<sup>3</sup> L'articolo introduce, infatti, il lavoro di due dottorandi che avevano seguito il seminario dottorale da me tenuto nel 2014 presso La Sapienza Università di Roma, come anticipazione del convegno. Cfr., D. FERRARA, C. MOLINARI, *Realismo sensoriale: per una diversa prospettiva fra Nuovo Realismo e Postmodernismo*, «Op. cit.», n. 155, 2016.

<sup>4</sup> L'articolo anticipa l'elaborazione del libro: P. GREGORY, *Per un'architettura empatica. Prospettive, concetti, questioni*, Carocci, Roma 2023.

---

# «Op. cit.» e le origini della (felice) stagione della semiologia

---

CONCETTA LENZA

## Abstract

*Within the scope of the journal's production, a prominent place is taken by the strand of studies devoted to semiology, which also motivated the achievement in 1966 of the IN/ARCH Prize. This is a subject addressed with great precociousness by «Op. cit.» even in comparison with other specialized periodicals, and which registered the collaboration of prominent authors, including foreigners, as well as numerous contributors and pupils, ranging from architecture to urban planning to design and from figurative arts to the various visual languages. Here we retrace the beginnings of the discussion inherent in the potential of the new semiological approach by re-reading some articles signed by De Fusco – either alone or in collaboration – highlighting the motivations and expectations placed in such a method both in historiographic and critical terms and in the direction of a hoped-for resemantization of coeval design research.*

A soli tre anni dal suo esordio, nel numero 10 la rivista poteva annunciare il conseguimento del Premio IN/ARCH 1966. Tra le quattro motivazioni espresse dalla giuria, risalta la seguente: **studia il linguaggio artistico attraverso una serie di parametri propri dell'analisi semiologica e semantica, evitando nel contempo l'astrattezza e la superficialità che spesso si accompagnano a questo tipo di ricerche**<sup>1</sup>. Peraltro, a conferma del ruolo

acquisito in tale settore, il periodico ospita, nel medesimo fascicolo, l'intervento di Roland Barthes, *Semiologia e urbanistica*, testo della conferenza del 16 maggio 1967 organizzata dall'Istituto Francese di Napoli, dall'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Napoli e dalla stessa rivista. Effettivamente al quadrimestrale partenopeo va riconosciuta una precoce militanza sul versante degli studi semiologici, precedendo di due anni «Strumenti critici», diretta fino alla sua scomparsa dal critico e semiologo Cesare Segre, e di sette anni «Versus. Quaderni di studi semiotici» fondata da Umberto Eco. Una militanza corroborata dagli interventi di autori del calibro di Emilio Garroni, di Gillo Dorfles e del già citato Eco, anche stranieri (come Martin Krampen e Alan Colquhoun), di colleghi (prima fra tutti Maria Luisa Scalvini), nonché di numerosi collaboratori e allievi – compresa chi scrive – sollecitati a misurarsi con i problemi teorici e metodologici, e con le possibilità applicative offerte dalla “scienza dei segni” nei più diversi campi: dall'architettura all'urbanistica, dal design all'arredamento, dalle arti figurative alla fotografia.

Rinviando ad altra sede un bilancio di questo proficuo e prolifico filone di studi, ci limiteremo a ripercorrere i primi contributi, per far emergere le ragioni all'origine della “scuola semiologica” napoletana. Già nel secondo numero della rivista compare l'articolo del direttore: *Architettura come linguaggio*, in realtà lunga recensione dell'*Analisi del linguaggio architettonico* (LEF, Firenze 1964) di Giovanni Klaus Koenig, al quale De Fusco riconoscerà sempre una primogenitura in questo campo. L'impostazione di Koenig è esplicitamente rivolta alla didattica<sup>2</sup>, in prosecuzione con quanto intrapreso da Italo Gamberini nella Facoltà di Architettura di Firenze mettendo a punto **una metodica di analisi dell'architettura ispirata alla linguistica**, tramite la quale gli allievi erano condotti a individuare gli elementi costitutivi dell'architettura assimilandoli alle parole di un linguaggio di cui era possibile ricostruire le regole compositive. Si assisteva in tal modo a **un'impostazione conoscitiva progettuale, totalmente sgombra da ogni formulazione preventiva di un giudizio estetico, basata sulla valutazione di componenti oggettive e quindi attraverso parametri quantificabili e valutabili**<sup>3</sup>. La finalità pratico-operativa predomina anche in Koenig, sebbene

superando il ricorso “ingenuo” a una terminologia e metodologia para-linguistica con un più raffinato riferimento alla semiotica morrisiana, interpretando l’architettura come insieme di veicoli segnici che promuovono dei comportamenti e facendo corrispondere alle tre dimensioni della semiosi – semantica, sintattica e pragmatica – gli insegnamenti previsti nell’iter formativo dell’architetto. Pur apprezzando la proposta, De Fusco giudica tuttavia riduttivo limitare l’apporto dell’approccio semiotico in ambito didattico, evidenziandone piuttosto i vantaggi a livello di metodologia critica, investita così da un maggiore rigore, e soprattutto riconoscendovi **un contributo a risemantizzare il coevo linguaggio architettonico, in cui tutto è possibile perché tutto è indifferente e insignificante**<sup>4</sup>.

La diversità di posizione si rende più evidente nel 1966 con *Note per una semiologia figurativa*, a firma di De Fusco con Nicolo Palmieri e Giovanni Pasca Raymondi. Qui, a differenza di Koenig, nel tentativo di interpretare le esperienze figurative come linguaggi, ci si rivolge alla linguistica strutturale, considerandola il sistema più evoluto e riferimento insuperato per ogni altra ricerca semiologica, con l’invito **a sperimentare nel vivo un metodo che, per seguire senza impegno una moda, viene più spesso enunciato che applicato**<sup>5</sup>. A questo spostamento verso il modello della linguistica strutturale non dovettero risultare influenti gli *Éléments de Sémiologie*<sup>6</sup> di Roland Barthes apparsi nel 1964 e tradotti nel 1966 in italiano. Ma la distanza che si propone non risiede solo nel sostituire al modello triadico di segno della semiotica anglosassone – simbolo (veicolo segnico), *significatum* (o referenza) e *denotatum* (referente) – quello binario (significante/significato) derivante dalla linguistica saussuriana. L’attenzione all’attributo formale propria della ricerca semiologica di matrice linguistico-strutturale riveste per gli autori una valenza più generale: **L’operare sulle forme, nel modo sistematico indicato da tale metodo, costituisce attualmente il programma di ricerca più attendibile e indica il nuovo e forse unico mezzo per intendere oggi l’impegno della cultura**<sup>7</sup>.

Il momento di piena maturazione si raggiunge nel 1969, a valle di una produzione che si è intanto arricchita di altri volumi  
120 inerenti alla semiologia architettonica apparsi alla fine del 1967,

vale a dire: *Struttura e architettura* di Cesare Brandi, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive* di Eco e *Architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica* di De Fusco, e proprio i rilievi mossi ai primi due autori sul numero 12 di «Op. cit.» consentono di comprendere meglio la posizione della scuola napoletana. Di fronte a fenomeni come la conurbazione, la distruzione dei centri antichi, la quantificazione meccanica di un'edilizia ridondante e insignificante al medesimo tempo, De Fusco definisce **anacronistica** la distinzione tra astanza e semiosi formulata da Brandi, obiettando che **La possibilità di questa nuova disciplina non si esaurisce nell'arricchire l'indagine estetico-critica dell'architettura e dell'arte fornendo nuovi parametri**. Inoltre, profila il timore che soffermarsi sulla differenza tra architettura come arte e tettonica come adeguazione pratica a un bisogno possa **inficiare una assai più utile e urgente operazione semiologica dell'architettura nell'accezione più vasta**, ritenendo che **l'attualità della semiologia sia tutta nelle sue possibilità operative, che vanno da una rilettura semantica dell'antico fino alla riforma o alla contestazione del nuovo**<sup>8</sup>.

Diversi i rilievi mossi al libro di Eco, apparso nello stesso ambito universitario fiorentino di Koenig come dispensa del corso di *Teoria delle comunicazioni visive*, e poi tradottosi nel 1968 ne *La struttura assente*, dove l'impostazione di una semiotica dell'architettura si traduce in un'indagine su **i rapporti tra l'impresa semiologica (o semiotica) e la metodologia strutturalista, ormai strettamente connesse**<sup>9</sup>. Tralasciando la discussione inerente la nozione di codice e il criterio di pertinenza, mette conto riferire l'eccezione mossa all'identificazione che Eco propone del significato dell'architettura con la funzione, sia pure estendendone la concezione da funzioni prime denotate (connesse all'*utilitas*) a funzioni seconde connotate (valori simbolici). La critica è ancora una volta indirizzata a un rinnovamento dell'architettura, in quegli anni interpretata da De Fusco come mass-medium, donde il compito della semiologia, a fronte dello scadimento della produzione corrente, **di ristabilire una comunicazione attraverso forme architettoniche che, assorbite totalmente dalla funzione, hanno perduto ogni altro significato**<sup>10</sup>. 121

In definitiva, il ricorso alla semiologia della scuola napoletana è alimentato da due istanze. In primo luogo uno svecchiamento metodologico dell'approccio storiografico e critico, e infatti l'esperimento delle potenzialità della semiologia vuole contrapporsi ad analisi generiche – come nelle scomposizioni tipologico-classificatorie – proponendo letture di opere storicamente determinate, a partire da quella della Rotonda di Palladio affrontata da De Fusco, con Maria Luisa Scalvini, nel numero 16 della rivista: **L'analisi semiologica non può condursi per astratti tipi o elementi edilizi, ma va invece riferita ad opere o "stili" assunti nella loro concreta storicità**<sup>11</sup>. Al tempo stesso, l'insistenza sul significato e sui valori della comunicazione intende indicare una direzione alla ricerca progettuale, con la quale la rivista ha sempre tentato di stabilire un dialogo, superando i confini della storiografia e della critica artistica per porsi come critica, non operativa – aggettivo che rinvia a posizioni di altri autori – ma quale **critica esplicativa, ermeneutica e principalmente propositiva**<sup>12</sup>. Un obiettivo che, pur tramontate le illusioni dello strutturalismo e la felice stagione della semiologia, resta da sottoscrivere anche per gli sviluppi futuri di «Op. cit.».

---

<sup>1</sup> *Il Premio IN/ARCH alla nostra rivista*, «Op. cit.», n. 10, settembre 1967, p. 5.

<sup>2</sup> Per l'autore, **il definire l'architettura come un linguaggio ha precise conseguenze didattiche**. G. K. KOENIG, *Elementi di analisi del linguaggio architettonico*, in ID., *Architettura e comunicazione. Seconda edizione accresciuta da un saggio su Schindler e Neutra*, LEF, Firenze 1974, p. 11. Questa sezione del volume costituisce una sintesi della precedente *Analisi del linguaggio architettonico* del 1964, andata esaurita anche nella seconda edizione.

<sup>3</sup> U. TRAMONTI, *Italo Gamberini. Tracce di didattica nell'archivio dei disegni del Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze*, in *Italo Gamberini architetto (1907-1990). Inventario dell'archivio*, a cura di R. Martellacci, Edifir, Firenze 2011, pp. 29-35, in part. pp. 32, 34.

<sup>4</sup> R. DE FUSCO, *Architettura come linguaggio*, «Op. cit.», n. 2, gennaio 1965, p. 98.

<sup>5</sup> R. DE FUSCO, N. PALMIERI, G. PASCA RAYMONDI, *Note per una semiologia figurativa*, «Op. cit.», n. 7, settembre 1966, p. 50.

<sup>6</sup> Cfr. R. BARTHES, *Éléments de Sémiologie*, «Communications», n. 4, 1964, pp. 91-135.

<sup>7</sup> R. DE FUSCO, N. PALMIERI, G. PASCA RAYMONDI, *Note per una semiologia figurativa* cit., p. 66.

<sup>8</sup> R. DE FUSCO, *Tre contributi alla semiologia architettonica*, «Op. cit.», n. 12, maggio 1968, pp. 9-10.

<sup>9</sup> U. ECO, *Prefazione* in *La struttura assente* (1968), Bompiani, Milano 1980, p. IV.

<sup>10</sup> R. DE FUSCO, *Tre contributi alla semiologia architettonica* cit., p. 19.

<sup>11</sup> R. DE FUSCO, M. L. SCALVINI, *Significanti e significati della Rotonda palladiana*, «Op. cit.», n. 16, settembre 1969, p. 26.

<sup>12</sup> R. DE FUSCO, *I venticinque anni della nostra rivista*, «Op. cit.», n. 76, settembre 1989, p. 7.

---

# La «riduzione» culturale: innovazione e continuità di un metodo storiografico

---

ROSA LOSITO

## Abstract

*Cultural «reduction» and historiographic «artifices» are some of the most significant cornerstones of Renato De Fusco's original conception of history, which can be applied, as he demonstrates in his most famous books, to the history of art and architecture. The essay briefly points out the relevance of his historical method, still effective in the digital era, a reality overwhelmed by a plenty of educational receipts.*

Sono trascorsi ormai cinquant'anni da quando Renato De Fusco in un numero monografico di «Op. cit.» dedicato con Giuseppe Fusco al tema della «riduzione» culturale<sup>1</sup>, rilevava i pericoli insiti in un crescente divario tra la sovrapproduzione di beni culturali (termine volutamente imprecisato, che oggi forse potremmo sostituire con quello ancora più generico di *stimoli culturali*) e la capacità ricettiva del pubblico più o meno specializzato.

Senza voler addentrarsi nella questione educativa, sempre più stritolata tra mistificazioni burocratiche e riformistiche, innovazioni digitali, adeguamenti europeistici ed esigenze studentesche di carattere interiore, empatico, emotivo, e intorno alla quale d'altronde prolifera una vasta pubblicistica, appare evidente come anche in questo campo si stia perdendo, per sovrabbondanza di sollecitazioni esterne, l'autenticità di un orientamento metodologico ritenuto *unanimemente* valido. Il rischio di una tale

deriva già appariva in tutta la sua urgenza a De Fusco, quando, con la sua franca chiarezza espositiva, sentiva la necessità di rimarcare: **L'imparare è soprattutto un piacere, un valore-interesse, qualcosa di cui si ha voglia. In mancanza di questo modo di sentire ogni metodo di apprendimento è inutile o porta a risultati così scarsi che è meglio rinunciare a studiare<sup>2</sup>.**

Il ruolo centrale dello studente e della sua attività sociale d'altra parte è stato messo in evidenza, tra i primi, da Bruner: **Io credo che l'educazione sia il mezzo fondamentale della trasformazione della società. Persino le rivoluzioni non sono migliori delle idee che impersonano e dei mezzi che sanno usare per realizzare tali idee. Viviamo in un'epoca in cui i cambiamenti sono più rapidi che mai prima nella storia e la diffusione delle notizie ad essi relative pressoché istantanea. Se vogliamo quindi credere seriamente in una scuola che possa essere apprezzata per se stessa, e non quale mera preparazione alla vita, tale scuola deve allora riflettere le trasformazioni che veniamo vivendo<sup>3</sup>.** Tale affermazione risulta oggi più che mai attuale, in un momento storico di post-pandemia in cui l'intero sistema educativo è chiamato a sopperire non solo a gravi lacune disciplinari, ma soprattutto ad ancor più complesse carenze esistenziali e relazionali.

Nella selva intricata delle strategie didattiche elaborate in anni recenti, la maggior parte delle quali mutuata dal mondo anglosassone, richiamiamo solo quelle più comuni e ricorrenti, non potendo esaminarle in questa sede e non volendo incorrere in troppo facili generalizzazioni: *Peer Education*; *Problem Solving*; *Cooperative learning*; *Storytelling*; *Flipped Classroom*; *Gamification*; *MLTV (Make Learning and Thinking Visible)*, che utilizza la documentazione come **pratica di osservare, registrare e condividere attraverso media differenti il processo e il prodotto dell'apprendimento con lo scopo di rendere l'apprendimento stesso più profondo<sup>4</sup>**; *Writing and Reading Workshop*, basata su una riflessione metacognitiva finalizzata alla connessione tra conoscenze, abilità ed emozioni; la *lezione segmentata*, contrassegnata da un alternarsi ritmico di spiegazioni, attività e continui *feedback*, basata sul ***chunking*<sup>5</sup>**, segmentazione appunto, metodo di memorizzazione adottato anche nella progettazione

didattica; *EAS (Episodi di Apprendimento Situato)* introdotta da Pier Cesare Rivoltella a partire dal 2014<sup>6</sup>; *DDI (Didattica digitale Integrata)*; *Tinkering*, l'ultimo approccio per l'educazione alle STEM (*Science, Technology, Engineering and Mathematics*), ispirato al costruttivismo di Dewey e Piaget, menzionato nel Piano Nazionale Scuola Digitale. In tutte emerge l'ideale preoccupazione degli studiosi a mediare la centralità dello studente e lo sviluppo del suo pensiero critico con l'avanzata prorompente e inarrestabile del digitale. Inoltre, nel 2013 la Commissione Europea ha pubblicato il *DigCompEdu*, documento che delinea il quadro comune di riferimento per le competenze digitali ritenute necessarie per vivere da cittadini attivi e consapevoli, prendendo atto di come nella società attuale non sia possibile escludere la tecnologia dall'insegnamento: lo sviluppo dell'apprendimento del *coding* – cioè la programmazione informatica intesa come metodologia trasversale della cultura digitale che consente di apprendere a usare in modo critico la tecnologia e la rete – ritenuto fondamentale per costruire percorsi interdisciplinari, è diventato obbligatorio in tutte le scuole di ogni ordine e grado sulla base della **Mozione 1-00117 del 12 marzo 2019**<sup>7</sup>.

La progressiva quantificazione di competenze «chiave» europee, trasversali, di cittadinanza da *far* acquisire agli studenti, l'accelerazione del processo di digitalizzazione determinata dalla pandemia, l'introduzione recentissima di ulteriori «moduli di orientamento» rischiano di sacrificare la centralità del progetto culturale su cui tali procedure devono innescarsi. Gli studenti devono piuttosto potersi appassionare allo studio, **provare piacere nell'imparare** appunto, grazie a docenti altrettanto appassionati, *sfruttando* le molteplici metodologie come chiavi di lettura per comprendere le grandi trasformazioni del nostro tempo, in piena libertà di sperimentare il valore delle opportunità e anche dei limiti della comunità pedagogica, espressione del binomio ancora irrisolto istruzione-società<sup>8</sup>. Sebbene apparentemente distanti tra loro, appaiono dunque ancora praticabili in tutta la loro attualità le due possibilità di apprendimento ipotizzate da De Fusco: **quella della specializzazione, per cui si tenta di conoscere tutto ciò che riguarda uno specifico campo e quella**

126 **che, come prudenza vorrebbe nella incerta prospettiva socio-**

culturale di domani, tenta di imparare «dove mettere le mani», ovvero una metodologia aperta a ogni sorta di applicazione successiva<sup>9</sup>.

La sua lungimiranza intellettuale porta De Fusco a definire un progetto educativo che, pur contemplando una pluralità implicita di metodi – lo storicismo, lo strutturalismo, l'ermeneutica, la semiologia, la massmediologia, il precetto del *verum factum*, suoi intramontabili cavalli di battaglia – non disdegna una serie di insegnamenti pratici, rivendicando la fondazione di una metodologia unitaria, trasversale, la «riduzione» culturale<sup>10</sup> appunto, intesa come critica scelta rispetto alla qualità e quantità dei fatti di cultura, da non confondere con un riduzionismo banale e omologante, ma da interpretare come un intenzionale atto di trasformazione, una sorta di semplificazione, secondo il punto di vista strutturalista, **volta a qualificare o meglio adattare un oggetto o un concetto ad una situazione conoscitiva, conformativa, comunicativa**<sup>11</sup>, oserei dire a un ordinamento e un'organizzazione dello studio, una personalizzazione delle proprie conoscenze.

Applicabile all'indagine storica e allo studio di ogni scienza (naturale come umanistica), la «riduzione» culturale viene flessibilmente adeguata, di volta in volta, alle esigenze non solo della Storia in generale, ma anche, nello specifico, della Storia dell'arte e dell'architettura, dal carattere conoscitivo unico perché unica ad attuarsi *in praesentia*. Parallelamente la ricerca metodologica si affina e diventa più specifica grazie alla definizione di strumenti euristici, i cosiddetti «artifici» storiografici – **schemi, parametri, criteri interpretativi, tipi-ideali e simili; insomma tutti fattori che non sono riscontrabili materialmente nella storia-realtà, ma che invece costituiscono gli elementi costruttivi della storia-studio o storiografia**<sup>12</sup> – necessari e ineliminabili dunque per affrontare la complessa problematica del nesso inscindibile storia-storiografia. **L'artificio storiografico è un atto di riduzione dal molteplice inafferrabile all'unitario comprensibile. È appunto qualcosa di costruito ad arte perché i fenomeni storici possano essere accolti dalle nostre facoltà di pensiero e di linguaggio**<sup>13</sup>.

Nei testi *Storia dell'idea di storia* e «Artifici» per la storia dell'architettura pubblicati nel 1998 a pochi mesi di distanza 127

l'uno dall'altro, De Fusco tiene a sottolineare la validità e l'estensibilità dell'uso degli «artifici» storiografici dalla storia *tout court* alla storia speciale delle arti figurative, dell'architettura e del design, tenendo conto che **mentre gli eventi storico-sociali sono traducibili a parole, quelli delle arti, anch'essi traducibili linguisticamente, sono soprattutto autorappresentativi**<sup>14</sup>, e che comunque necessitano di una storicizzazione, di una esegesi critica, di una interpretazione, dunque di «artifici». Vale la pena di ricordare qui solo alcuni degli «artifici» più celebri della storia dell'arte: le «vite» vasariane, il dualismo classico-romantico, le cinque coppie proposte da Wölfflin, il binomio ottico-tattile di Hildebrand, la dicotomia interno-esterno, quella conformativo-rappresentativo etc. Nella didattica che svolgiamo quotidianamente in aula, utilizziamo ancora correntemente soprattutto quegli «artifici» che De Fusco definisce primari<sup>15</sup>: la *scelta tematica*, la *periodizzazione*, dal carattere diacronico; la *contestualizzazione*, di tipo sincronico, entrambi di natura sia omogenea che eterogenea; lo *stile*, di riconosciuta ambiguità, da sempre *struttura* portante della storiografia artistica e architettonica. L'efficacia e l'attualità di tali strumenti sul piano critico-operativo emergono dalla fluidità e dalle trasformazioni stesse degli eventi e delle opere che inducono lo storico a riproporne sempre nuovi, come già aveva intuito Weber: **vi sono scienze alle quali è assegnata un'eterna giovinezza; e queste sono tutte le discipline storiche, tutte quelle cioè a cui il fluire sempre progrediente della cultura propone di continuo nuove posizioni problematiche. È legato all'essenza del loro compito che tutte le costruzioni tipico-ideali debbano tramontare, ma al tempo stesso altre nuove siano sempre indispensabili**<sup>16</sup>. Ed è proprio il tipo-ideale di Weber il punto di riferimento per la definizione e teorizzazione di una Storia dell'arte e dell'architettura defuschiana, innovativa e originale nel suo genere, fondata sulla costruzione di un artificio derivante dalla dicotomia saussuriana *langue-parole*, poi esteso all'ulteriore binomio *opere paradigmatiche/emblematiche*.

L'interpretazione consapevole dell'uso degli «artifici» è indice di una deliberata presa di posizione storiografica, confortata dal criterio di selettività, chiaro indice dell'ampio spazio conferi-

to alla creatività dalla stessa storiografia. È questo un altro punto fondamentale della teoria metodologica di De Fusco, fortemente convinto della componente progettuale insita nella ricerca storiografica: **la storiografia, che, pur non essendo arte, ha con questa molte affinità, è assimilabile a qualunque altro progetto, con le specificità [...], beninteso, di ricostruzione del passato e di costruzione del futuro**<sup>17</sup>.

Chi di noi ha studiato, lavorato, discusso e dibattuto per interi pomeriggi alla scrivania con il Professore ha interiorizzato nel tempo, chissà quanto consapevolmente, il suo innovativo «metodo dei metodi» e nel tempo lo ha portato «sul campo», personalizzandolo, aspirando alla beata condizione – per citare Stendhal – così cara a De Fusco, di colui che ha per passione il proprio mestiere.

---

<sup>1</sup> R. DE FUSCO, G. FUSCO, *La «riduzione» culturale*, «Op. cit.», n. 23, 1972.

<sup>2</sup> R. DE FUSCO, *Imparare a studiare Il metodo della «riduzione» culturale*, Il Cardo, Venezia 1995, p. 9.

<sup>3</sup> J. S. BRUNER, *Dopo Dewey*, trad. it. di A. Armando, Roma 1969, pp. 27-28.

<sup>4</sup> C. GIUDICI, M. KRECHEVSKY, C. RINALDI (a cura di), *Rendere visibile l'apprendimento. Bambini che apprendono individualmente e in gruppo*, Reggio Children, Reggio Emilia 2009.

<sup>5</sup> G. A. MILLER, *The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information*, «Psychological Review», 1956.

<sup>6</sup> Si veda, tra gli altri, P. C. RIVOLTELLA, L. BIANCATO, P. TRAINI, *Dopo la DAD quale rapporto tra docenti e allievi?*, «Vita e pensiero», n. 3, 2021.

<sup>7</sup> A. BOGLIOLO, *Coding in your Classroom, Now! Il pensiero computazionale è per tutti, come la scuola*, Giunti Scuola, Firenze 2016.

<sup>8</sup> Sulla revisione in corso delle Indicazioni nazionali e delle Linee guida relative al primo e secondo ciclo di istruzione si veda il Documento ANISA, giugno 2024.

<sup>9</sup> R. DE FUSCO, *Imparare a studiare...* cit., p. 11.

<sup>10</sup> Per la definizione del termine e una disamina approfondita dei significati della «riduzione» culturale si veda R. DE FUSCO, *La «riduzione» culturale, una linea di politica della cultura*, Dedalo libri, Bari 1976.

<sup>11</sup> R. DE FUSCO, *Imparare a studiare...* cit., p. 17.

<sup>12</sup> ID., *Storia dell'idea di storia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1998, p. 443.

<sup>13</sup> *Ibidem*. Si veda anche R. DE FUSCO, «Artifici» per la storia dell'architettura, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1998, p. 212. Editto solo 129

qualche mese dopo *Storia dell'idea di storia*, ma ideato molti anni prima, il saggio ne costituisce sia un'anticipazione, sia una «applicazione» nel campo specifico dell'architettura e dell'arte.

<sup>14</sup> R. DE FUSCO, «*Artifici per la storia dell'architettura*», cit., p. 215.

<sup>15</sup> Secondo De Fusco gli artifici primari, propri dei fenomeni storici, vengono adottati dagli storici, a prescindere dalla propria concezione storiografica, mentre quelli secondari, di complessità maggiore, dipendono dalla teoria filosofico-metodologica che li sussume.

<sup>16</sup> M. WEBER, *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi, Torino 1958, p. 126.

<sup>17</sup> R. DE FUSCO, *Storia dell'idea di storia*, cit., p. 473.

---

# Ripensando al mondo di Renato De Fusco

---

ROBERTO MASIERO

## Abstract

*We all owe a lot to Renato De Fusco, as a scholar and university professor, but also an intellectual more than attentive to the dynamics of society. As a scientific community, therefore, we should “repay” him, not only to honor his work, but to understand something more of what we have sown so far and what we leave to those who will come after us. In the reconstruction and development phase of the country, many personalities from the world of architectural historiography have taken turns. Some come from the world of art history, others from universities of architecture, others work as planners on both the architectural and urban planning fronts, and still others take on institutional political roles. But what was De Fusco’s role in this context? The analysis of his intellectual activity shows how there is always a continuous integration of history, theory, criticism and design in him.*

Renato De Fusco se ne è andato e non posso che ricordarlo con la stima e l’affetto dovuto ad una amicizia alimentata da telefonate sempre di grande intensità sui temi a noi cari dell’architettura e del molto, moltissimo, che la riguarda e ci riguarda. Un rapporto per nulla accademico, e non certo per rifiuto del nostro ruolo istituzionale, anzi!

Gli dobbiamo tutti molto, anche coloro che vivono comprensibilmente in maniera distratta l’architettura e le sue vicende. Co- 131

munque la abitiamo, e lei ci abita. Con l'architettura sedimentiamo nello spazio e nel tempo una parte della nostra stessa storia privata e collettiva, quindi della nostra vita.

Come risarcirlo della fatica fatta in tutta la sua vita non solo come studioso e professore universitario, ma anche come intellettuale più che attento alle dinamiche del sociale?

Dovremmo come comunità scientifica, ma anche come cittadini, rispondere a questa domanda, non solo per onorare il suo lavoro, ma per capire qualcosa di più di ciò che abbiamo sin qui seminato e di ciò che lasciamo a chi viene dopo di noi.

Lavoro faticoso che non può essere affrontato da un unico studioso. La storia intellettuale di Renato De Fusco è anche la nostra storia. Studiarla sarebbe ciò che oggi dovrebbe fare un dottorato di ricerca all'interno delle facoltà di architettura. Io posso in questo momento solo porre delle domande, sperando che tutti coloro che si interessano e vivono delle "magie" dell'architettura trovino l'occasione per provare, scientificamente, culturalmente ed eticamente, a rispondere.

È indubbio che nel secondo dopoguerra in Italia c'è stata una più che significativa diffusione editoriale di testi di storia dell'architettura, in particolare dedicati al Moderno e al Contemporaneo. Nulla di simile è accaduto in paesi a noi vicini come Spagna, Francia, Germania e Inghilterra. Quali le motivazioni? Forse per rispondere dovremmo chiederci che diverso valore ha assunto nel nostro paese l'idea stessa di storia e la funzione che la stessa ha avuto in generale nella fase di ricostruzione del paese, dopo il periodo fascista. Forse c'era bisogno di una nuova legittimazione geopolitica o uno sforzo a recuperare comunque una qualche ragione storica che potesse "comprendere" anche la lacerazione postfascista e forse, accettando la nuova Costituzione, questa lacerazione poteva essere lenita proprio affidandosi ad una memoria collettiva capace di raccontare i caratteri del paese, al di là, o nonostante, il così detto Ventennio. Se il Fascismo aveva cercato le proprie radici nella storia della repubblica e dell'impero romano, la nuova identità non poteva che cercare le proprie "ragioni" in una storia diffusa dei luoghi, delle differenze delle tradizioni. Non è un caso che la biografia scientifica di tutti gli studiosi di

che su architetture o situazioni locali, nelle varie storie e tradizioni, nelle molteplicità dei “caratteri” della nostra cultura.

A fronte di un mondo sempre più dominato dalle logiche progressive industriali, cioè dall’urgenza del nuovo, dell’innovazione e dello sviluppo, forse il paese, arrivato comunque tardi ad appropriarsi delle logiche industriali, nonostante l’accelerazione statalista del periodo fascista, ha cercato una via per mediare tra storia “monumentale”, storia “antiquaria” (ambedue regressive rispetto alle forze che animano il modo di produzione industriale), per aprirsi verso una storia “critica”. In altri termini la cultura italiana in quel momento ha tentato di tenere assieme storia e progetto, memoria collettiva e urgenza del nuovo, mondo della storia e quello del progresso. Mondi che tendono a configgersi e il secondo dopoguerra in Italia dovrà fare i conti con questi conflitti.

Fatta questa succinta premessa provo una prima mappa – in questa occasione solo di nomi – della storiografia dell’architettura nella fase di ricostruzione e sviluppo del paese. Non avendo fatte ricerche specifiche (quelle che andrebbero fatte – a mio parere – a più mani, in un contesto di dottorato universitario), mi scuso delle inevitabili dimenticanze. Ecco alcuni nomi: Argan, Benevolo, Bruschi, Dal Co, De Feo, de Seta, Fontana, Koenig, Pane, Portoghesi, Patetta, Tafuri, Zevi. Li ho messi volutamente in ordine alfabetico. Si tratta di personalità che elaborano le loro ricerche in anni diversi e situazioni diverse. Alcuni vengono dal mondo della storia dell’arte, altri dalle università di architettura, alcuni, oltre a fare ricerca, operano anche come progettisti sia sul fronte architettonico che urbanistico, altri assumono anche ruoli politico istituzionali. Inoltre, fanno riferimento a centri culturali tra loro diversi: Milano, Venezia, Firenze, Napoli. Quale, in questa primissima mappa, il ruolo, la funzione, le peculiarità del magistero di De Fusco?

Sempre a braccio, ecco gli aspetti a mio avviso più significativi. Inizia come pittore, sceglie poi l’architettura senza mai perdere i legami con l’arte visiva, seguendo le vicende a Napoli del Gruppo sud dove si riflette e sperimenta sul cinema oltre che sull’arte informale, così come partecipa alle attività del Movimento Arte Concreta (MAC) sia a Milano che nella successiva

sezione partenopea. Fa attività professionale sia come urbanista che come architetto e designer. Perché li ritengo dati significativi? Perché da una parte non perderà mai l'attenzione verso i rapporti tra le arti visive e l'architettura e quindi cercherà di risolvere una separazione in chiave estetica tra l'arte e l'architettura superando così i metodi tradizionali della critica e della storiografia nati da ambienti scientifici e accademici formati per analizzare il mondo o della pittura o della scultura; dall'altra non separerà mai la critica dalla teoria e dalla prassi, cioè potrà argomentare la critica e la storia dell'architettura avendo diretta esperienza delle pratiche sia della progettazione che della costruzione.

Non è un caso che da giovane prima di incominciare la carriera accademica faccia un apprendistato a Milano nello studio di Marco Zanuso e che abbia contatti con il mondo di Casabella e quindi con figure come Rogers, profondamente impegnato sul progetto. Vivendo così l'incontrò di due mondi non conflittuali, ma diversi, come quello di Napoli e di Milano.

Si dirà che questo non può che valere per tutti coloro che affrontano la critica delle arti, ma sappiamo che non è così. Nella critica, ad esempio, della pittura o della scultura non è fondamentale, per vari motivi, saper dipingere o scolpire, mentre per l'architettura è essenziale aver esperienza dell'uno e dell'altra. Lo è sia per la progettazione che per la costruzione.

Non tutti i nomi posti nella mappa avevano esperienze dirette del progetto e della costruzione in architettura, provenendo alle volte da studi specifici di storia dell'arte. In lui c'è sempre una continua integrazione tra storia, teoria, critica e progetto.

Per incominciare a riempire la mappa, diverso è il caso di Tafuri a Venezia. Anche lui ha all'inizio una esperienza diretta del progetto di architettura, per poi procedere nelle sue ricerche verso una netta separazione tra storia e progetto. Quindi due diverse visioni politiche e disciplinari, sia della storia, dell'architettura, del progetto e quindi per estensione anche delle arti. Ambedue legittime, ma con percorsi ed esiti diversi, non solo dal punto di vista delle argomentazioni storiografiche, ma anche da quello istituzionale e con una diversa visione della funzione sociale dell'architettura. Ovviamente questo prevede anche riferi-

Va tenuto presente che nella prima metà del Novecento, con un atteggiamento per alcuni aspetti autarchico anche sulla cultura, alcune delle opere di filosofia, che hanno segnato in quel periodo la cultura europea, non sono state tradotte per il grande pubblico italiano. Per esempio, *Idee* di Husserl<sup>1</sup>, fondamentale per la Fenomenologia, pubblicato in Germania nel 1913, viene edita in Italia nel 1950; *Essere e tempo* di Heidegger<sup>2</sup> significativo per l'esistenzialismo, nel 1922 in Germania, nel 1953 in Italia, *Il Tractatus* di Wittgenstein<sup>3</sup> matrice di ogni neopositivismo nel 1921 e in Italia nel 1954.

Nell'immediato dopoguerra la cultura italiana nel suo insieme prova ad uscire dal proprio territorio, dalla propria autarchia, per un confronto non solo con il pensiero tedesco, ma anche con quello francese, grazie alle pubblicazioni dei testi in particolare di Sartre e Merleau Ponty e con il neopositivismo di matrice viennese, diventato patrimonio anglosassone, con le opere di Wittgenstein.

Per quanto riguarda la storiografia dell'architettura il primo esito significativo di questa apertura sarà il libro, nel 1951 per l'Einaudi, *Walter Gropius e la Bauhaus*<sup>4</sup> che rappresenta l'incontro della cultura italiana, non solo rivolta ai temi dell'arte ma anche a quelli ben più ampi della filosofia, dell'etica e inevitabilmente della politica, con la fenomenologia e la cultura tedesca della metà del Novecento.

Una diversa idea della temporalità e della storia rispetto alla tradizione crociana porta ad una diversa narrazione, a diversi strumenti analitici ma anche ad una diversa idea del rapporto tra le arti.

Un primo esito di questi fermenti sarà il lavoro di Argan su Brunelleschi, del 1952, e quello su Pier Luigi Nervi del 1955, testi che apriranno strade nuove non solo per la storiografia dell'architettura, ma anche per la critica architettonica. Il testo su Brunelleschi, ad esempio, sarà sul tavolo di lavoro di un architetto come Vittorio Gregotti mentre scrive *Il territorio dell'architettura*<sup>5</sup>, pubblicato nel 1969, e di uno storico dell'architettura come Tafuri quando scrive il suo *L'architettura dell'Umanesimo*<sup>6</sup>, sempre nel 1969.

Nell'immediato secondo dopoguerra, con l'arrivo delle trup- 135

pe americane, rientra anche dal proprio esilio Bruno Zevi che si dà il compito di introdurre in Italia il linguaggio dell'architettura organica che aveva avuto un significativo sviluppo, se non una vera e propria origine, in ambiente americano, contrapponendola sia all'architettura razionalista centroeuropea che al linguaggio, a sua volta per molti aspetti razionalista, dell'architettura fascista.

Lo fa pubblicando *Verso una architettura organica*<sup>7</sup> nel 1945, il testo su Wright, sempre del '45, e quello su Asplund, nel '48. A questo punto, nel 1948, con *Saper vedere l'architettura*<sup>8</sup> prova un percorso per così dire metaforico tra l'estetica, una argomentazione storico-teorica sull'architettura e il fare storia. Non è un caso che l'ultimo capitolo, *Per una storia moderna dell'architettura*, inizi con una citazione dalla *Storia della critica d'arte* di Lionello Venturi: **La critica dell'architettura nell'antichità classica fu assai meno progredita che quella della pittura e della scultura. E tale è rimasta nel corso dei secoli**<sup>9</sup>.

Zevi vuole riempire questo vuoto e si predispone a dare alla stampa la *Storia dell'architettura moderna*<sup>10</sup> sempre per l'Einaudi nel 1950. Dopo questo testo sarà possibile rispondere al vuoto (di contenuti, di metodo, di strumentazioni) segnalato da Venturi e nasceranno non solo in Italia vari tentativi di elaborare una storiografia dell'architettura nei suoi aspetti disciplinari, ma nel contempo come storia delle idee, delle culture e delle politiche. Sarebbe estremamente, oggi, significativo indagare in questo particolare momento storico, nella seconda metà del Novecento, i molti percorsi e le molte ragioni di questa esuberanza della storia, della storiografia, dell'architettura moderna e contemporanea in Italia, magari confrontando questo nostro patrimonio con le tendenze della storiografia dell'architettura internazionale. Potremmo così capire meglio il significativo contributo non solo di una figura centrale come quella di De Fusco, ma anche il ruolo sociale e politico assunto in Italia dal lavoro intellettuale.

Se ad esempio il mio percorso per uscire da una cultura che mi sono permesso di definire autarchica è stato rivolgermi alla Scuola di Francoforte, così come Argan si è confrontato con la Fenomenologia, quello di De Fusco è stato rivolgersi da una parte verso Max Weber, e al suo metodo delle scienze storico sociali, e dall'altra allo strutturalismo nei modi in cui si è sviluppato

soprattutto in ambiente francese negli anni Sessanta, rielaborando saperi derivati dalla antropologia culturale, linguistica e semiotica. Quello strutturalismo che considerava le opere come un insieme organico scomponibile in diverse unità con i relativi rapporti. Questa apertura è stata per tutti, studiosi o allievi, un territorio generoso nel metodo come nei risultati. E non è stato solo un modo più libero di fare storia, ma anche di fare formazione e di diffondere i saperi. Da qui la nascita e l'accumulazione di esperienze prodotte da «Op. cit.» nata nel 1964. Riporto l'incipit dell'editoriale:

**Il programma di questa rivista è di offrire una selezione della critica d'arte figurativa contemporanea. Intendiamo per selezione non una scelta esaustiva di tutto quanto si pubblica intorno alle arti visive – compito per il quale non siamo sufficientemente attrezzati – ma una esposizione dell'attività critica, soprattutto metodologica, ottenuta mediante l'esame di alcuni temi di maggiore interesse attuale [...]. Ogni tema verrà svolto come una composizione di parti selezionate da saggi di estetica, di critica, di poetiche che, citate testualmente (dove il titolo del periodico), verranno unificate in un discorso e corredate del maggior numero di annotazioni e indicazioni bibliografiche. Riteniamo con questa formula di fornire uno strumento utilizzabile sia in senso divulgativo, sia al livello della ricerca specialistica<sup>11</sup>.**

Eccolo il punto: nessuna differenza tra divulgazione, quindi cultura di massa e cultura per la formazione, quindi accademica. E in questo contesto – sono parole sempre dell'editoriale – **la nostra visuale sicuramente antiaccademica, tende ad essere il più possibile inclusiva; non nel senso di una totale e neutrale accettazione, ma in quello di ritenere tutto considerabile e discutibile<sup>12</sup>.**

Tutto considerabile e discutibile, questo l'orizzonte etico. Si sente l'urgenza di far in modo che il lavoro intellettuale diventi collettivo, pubblico, motivato socialmente, così come si avverte il fatto che si sta passando da pratiche professionali vissute, organizzate e motivate come *mestiere*, verso una dimensione post artigiana, ma anche post-industriale, nella quale la professione si declina nei modi del lavoro intellettuale che prevede logiche e

modalità molto aperte e una diversa diffusione e trasferimento dei saperi.

Da questo punto di vista «Op. cit.» ha cercato di fluidificare non solo i diversi saperi e professioni dell'architettura e dell'arte visiva, ma anche i rapporti tra i prodotti della ricerca universitaria e i bisogni e le elaborazioni della società civile. Di nuovo la cultura nel suo insieme come ragione politica. Da questo punto di vista andrebbe ripensato il piccolo libro *La riduzione culturale*, con il significativo sottotitolo: *Una linea di politica della cultura*<sup>13</sup>. Il percorso di Renato De Fusco non poteva che esprimersi in un orizzonte sociale e politico. Così è scritto nel retro di copertina: **Un libro contro i discorsi 'difficili', i comportamenti 'facili', il conformismo, la sfiducia e la noia.**

Da qui dovremmo ancora ripartire, magari rileggendo la frase di Montale voluta da Renato De Fusco in *ex ergo*: **La cultura vera... è quel che rimane nell'uomo quando ha dimenticato tutto quello che ha appreso.**

---

<sup>1</sup> E. HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, traduzione a cura di E. Filippini, Einaudi, Torino 1950-1965.

<sup>2</sup> M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Fratelli Bocca Editori, Milano 1953.

<sup>3</sup> L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, traduzione di G. C. M. Colombo, Fratelli Bocca, Roma-Milano 1954.

<sup>4</sup> G. C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.

<sup>5</sup> V. GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1969.

<sup>6</sup> M. TAFURI, *L'architettura dell'Umanesimo*, Laterza, Roma-Bari 1969.

<sup>7</sup> B. ZEVI, *Verso una architettura organica*, Einaudi, Torino 1945.

<sup>8</sup> B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948.

<sup>9</sup> L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 1936.

<sup>10</sup> B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950.

<sup>11</sup> R. DE FUSCO, *Editoriale*, in «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», n. 1, settembre 1964, p. 5.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>13</sup> R. DE FUSCO, *La riduzione culturale. Una linea di politica della cultura*, Edizioni Dedalo, Bari 1976.

---

# Precisazioni sull'eco-design

---

MARIA DOLORES MORELLI

## Abstract

*The essay investigates the discipline of eco-design through clarifications relating to its definition, its field of action and the actions within its competence. In particular, it is a new phenomenology of design in close relationship with the environment, human and cultural resources, the themes of sustainability and the economy. Eco-design includes 5 project-actions: recycle, reuse, repair, reduce, rethink. A design process intended for personas, end-users who are aware of experiences, needs, aspirations, desires in terms of quality that also specifies the concept of “creative industry” in relation to thought and strategies by defining the “creative ecosystem” in which tangible and intangible values are defined, in terms of innovation, strategies and methods, visions and methodologies. At the end of the essay, a method of application is proposed in order to design and create eco-design artifacts starting from the assumption that the more an object is used, the more sustainable it is.*

«Op. cit.» ha dato spazio frequentemente al tema del design come disciplina. I numerosi saggi sulla materia, pubblicati in un arco temporale molto ampio dal n. 2 (1965) della Rivista ad oggi, ci spingono a sondare nuove fenomenologie che, in continuità con l'argomento, aprono prospettive diverse da un punto di vista culturale.

“Eco” (dal gr. *ôikos*) è un prefisso usato per la composizione di parole derivate dal greco o utilizzate modernamente. A seconda dei casi “eco” può assumere significati diversi: casa, famiglia, organismo sociale, collettivo e dinamico; da qui l’eterogeneità dell’eco-design.

### *Definizioni*

La definizione più diffusa di eco-design o design ecologico o design sostenibile (chiamato anche in inglese *design for sustainability*) è la progettazione di un prodotto, di un sistema, sociale o economico, nel rispetto dell’ambiente.

L’intento del design sostenibile è quello di eliminare l’impatto negativo sul contesto naturale e/o antropico attraverso una modalità intelligente e sensibile. La progettazione sostenibile coinvolge principi quali riduzione, riuso, manutenzione, riciclo, dematerializzazione del prodotto-servizio, utilizzo di energie rinnovabili e minimizzazione delle emissioni inquinanti, attraverso la scelta dei materiali, l’analisi e la loro certificazione. **Un metodo volto a trasferire competenze per la definizione di processi, prodotti e servizi innovativi secondo le logiche e gli approcci del design per la sostenibilità e il benessere delle persone e dell’ambiente<sup>1</sup>.** Alla base della definizione dell’eco-design ci sono i *Bill of Rights for the Planet*, principi sviluppati durante l’EXPO 2000 ad Hannover, dall’architetto William McDonough: **insistere sui diritti dell’umanità e della natura per coesistere in modo sano, solidale in una condizione sostenibile; riconoscere l’interdipendenza degli elementi del design umano con il mondo naturale, con implicazioni ampie e diverse ad ogni scala; espandere le considerazioni progettuali per riconoscere anche effetti a lunga durata; rispettare le relazioni tra spirito e materia; considerare tutti gli aspetti dell’insediamento umano, inclusi comunità, abitazioni, industria e commercio in termini di connessioni esistenti ed in evoluzione tra la coscienza spirituale e quella materiale; creare oggetti sicuri di valore a lungo termine; eliminare il concetto di rifiuto; valutare e ottimizzare l’intero ciclo di vita di prodotti e processi, per avvicinarsi allo stato dei sistemi naturali nel quale non ci sono spre-**

chi. I progetti di design concepiti dall'uomo dovrebbero, proprio come il mondo naturale, trarre e basare le loro forze creative sull'energia del sole, incorporandola nei progetti in modo sicuro ed efficiente così da garantirne un uso responsabile; comprendere i limiti del design; incoraggiare la comunicazione diretta e aperta tra colleghi, clienti, produttori e utenti per considerazioni sostenibili a lungo termine in maniera responsabile ed etica ristabilendo la relazione integrale tra processi naturali e attività umane<sup>2</sup>.

Inoltre il processo progettuale di eco-design si definisce più dettagliatamente se posto in relazione con i 17 Obiettivi per lo Sviluppo Sostenibile e i 169 traguardi della nuova Agenda universale 2030 (pubblicata il 25 settembre 2015) che tendono a stimolare interventi in aree di importanza cruciale per l'umanità e il pianeta: siamo decisi a liberare la razza umana dalla tirannia della povertà e vogliamo curare e salvaguardare il nostro pianeta. Siamo determinati a fare i passi audaci e trasformativi che sono urgentemente necessari per portare il mondo sulla strada della sostenibilità e della resilienza. Nell'intraprendere questo viaggio collettivo, promettiamo che nessuno verrà trascurato [...] Questi obiettivi mirano a realizzare pienamente i diritti umani di tutti e a raggiungere l'uguaglianza di genere e l'emancipazione di tutte le donne e le ragazze. Essi sono interconnessi e indivisibili e bilanciano le tre dimensioni dello sviluppo sostenibile: la dimensione economica, sociale ed ambientale. [...] In particolare: per le persone, siamo determinati a porre fine alla povertà e alla fame, in tutte le loro forme e dimensioni, e ad assicurare che tutti gli esseri umani possano realizzare il proprio potenziale con dignità ed uguaglianza in un ambiente sano; per il pianeta, siamo determinati a proteggere il pianeta dalla degradazione, attraverso un consumo ed una produzione consapevoli, gestendo le sue risorse naturali in maniera sostenibile e adottando misure urgenti riguardo il cambiamento climatico, in modo che esso possa soddisfare i bisogni delle generazioni presenti e di quelle future; per la prosperità: siamo determinati ad assicurare che tutti gli esseri umani possano godere di vite prosperose e soddisfacenti e che il progresso economico, sociale e tecnologico avvenga in ar-

monia con la natura; per la pace, siamo determinati a promuovere società pacifiche, giuste ed inclusive che siano libere dalla paura e dalla violenza. Non ci può essere sviluppo sostenibile senza pace, né la pace senza sviluppo sostenibile [...] Le interconnessioni degli Obiettivi dello Sviluppo Sostenibile sono di importanza cruciale nell'assicurare che lo scopo della nuova Agenda venga realizzato. Se noi realizzeremo le nostre ambizioni abbracciando l'intera Agenda, le vite di tutti verranno profondamente migliorate e il nostro mondo sarà trasformato al meglio<sup>3</sup>.

Inoltre a definire ancora meglio i temi e il ruolo dell'eco-design sono fondamentali alcuni testi-manifesto che, pur essendo di natura religiosa appaiono caratterizzati da un forte presupposto etico, conferendo una visione olistica del "fare design". Non possiamo non citare l'universale *Cantico della Creature/la regola di San Francesco* che il patrono d'Italia compose 800 anni fa, o la nota Enciclica *Per la cura della casa comune* (2015) di Papa Francesco dove si legge **il clima è un bene comune, di tutti e per tutti. Esso, a livello globale, è un sistema complesso in relazione con molte condizioni essenziali per la vita umana [...] Esistono forme di inquinamento che colpiscono quotidianamente le persone. L'esposizione agli inquinanti atmosferici produce un ampio spettro di effetti sulla salute, in particolare dei più poveri [...] La Terra, nostra casa, sembra trasformarsi sempre più in un immenso deposito di immondizia. [...] Questi problemi sono intimamente legati alla cultura dello scarto, che colpisce tanto gli esseri umani esclusi quanto le cose che si trasformano velocemente in spazzatura**<sup>4</sup>. Seguita poi dall'Enciclica *Fratelli tutti* (2020): prendersi cura del mondo che ci circonda e ci sostiene significa prendersi cura di noi stessi. Ma abbiamo bisogno di costituirci in un "noi" che abita la Casa comune. [...] In questa cultura che stiamo producendo, vuota, protesa all'immediato e priva di un progetto comune, è prevedibile che, di fronte all'esaurimento di alcune risorse, si vada creando uno scenario favorevole per nuove guerre, mascherate con nobili rivendicazioni<sup>5</sup>. Ed ancora *Il Manifesto di Assisi* presentato ufficialmente nella città di San Francesco il 24

uno sviluppo sostenibile per un'economia a misura d'uomo e dell'ambiente contro la crisi climatica la Fondazione Symbola, il Sacro Convento di Assisi, Enti, Aziende e Banche di rilievo internazionale e nazionale: **affrontare con coraggio la crisi climatica non è solo necessario ma rappresenta una grande occasione per rendere la nostra economia e la nostra società più a misura d'uomo e per questo più capace di futuro. È una sfida di enorme portata che richiede il contributo delle migliori energie tecnologiche, istituzionali, politiche, sociali, culturali. Il contributo di tutti i mondi economici e produttivi e soprattutto la partecipazione dei cittadini [...] La nostra green economy rende più competitive le nostre imprese e produce posti di lavoro affondando le radici, spesso secolari, in un modo di produrre legato alla qualità, alla bellezza, all'efficienza, alla storia delle città, alle esperienze positive di comunità e territori. Fa della coesione sociale un fattore produttivo e coniuga empatia e tecnologia. Larga parte della nostra economia dipende da questo. [...] Noi, in ogni caso, nei limiti delle nostre possibilità, lavoreremo in questa direzione, senza lasciare indietro nessuno, senza lasciare solo nessuno. Un'Italia che fa l'Italia, a partire dalle nostre tradizioni migliori, è essenziale per questa sfida e può dare un importante contributo per provare a costruire un mondo più sicuro, civile, gentile<sup>6</sup>.**

### *Campo di azione e azioni*

La definizione del campo d'interesse dell'eco-design non è semplice: si deve sempre confrontare con il territorio ma spazia sia dal punto di vista dimensionale (dalla scala minima dell'oggetto, fino a quella intangibile e virtuale) che dal punto di vista disciplinare, richiedendo per la realizzazione delle differenti proposte, competenze multidisciplinari (per la conoscenza delle caratteristiche ambientali dove si posizionerà l'artefatto, per l'uso di materiali appropriati al progetto, per il controllo delle risorse naturali, climatiche, economiche, etc.): **Il design sostenibile basa la progettazione di nuovi prodotti, frutto del miglior compromesso fra parametri ambientali e tecnico-economici, sulla valutazione degli impatti ambientali e sulla scelta dei mate-**

riali, delle forme e delle strutture. Questo iniziale criterio quantitativo, con cui spesso viene affrontata la questione ecologica, non è ormai più sufficiente e si deve ampliare e connettere con valutazioni di tipo qualitativo: il senso di crescita economica e di benessere, lo sviluppo sostenibile. [...] Riduzione, riuso e riciclo, montaggio/smontaggio/autocostruzione, uso di energie pulite e rinnovabili, riduzione delle emissioni nocive, scelta dei materiali, analisi, certificazione e dematerializzazione del prodotto-servizio: sono queste le parole chiave della prima fase del design sostenibile, chiamato anche *ecodesign*<sup>7</sup>. L'Eco-design prevede dunque, processi e progetti sostenibili ed economici, in relazione alla definizione del termine “sostenibile” (dal latino *sustenerere*), ovvero possibilità di realizzare le cose solo tenendo conto delle risorse culturali, materiali, economiche e umane disponibili e rinnovabili, e a quella del termine “economico” (da *oikos*, “casa” e *nomos*, “norma” o “legge”) cioè norma e organizzazione dell’ambiente, dove ogni risorsa presente è utilizzata nel modo più appropriato, attraverso 5 azioni-progetto: riciclare *recycle*, riutilizzare *reuse*, riparare *repair*, ridurre *reduce*, ripensare *rethink*. Un processo progettuale destinato alle *personas* – gli utenti finali dei quali si rilevano esperienze, bisogni, aspirazioni, desideri in termini di qualità – apre inoltre al concetto di “industria creativa” definendo l’“ecosistema creativo” in termini di valori tangibili ed intangibili, innovazione, strategie, metodi, visioni e metodologie.

### *Conclusioni*

A conclusione del presente saggio, pertanto, si propone una metodologia, a nostro parere, utile agli eco-designer sia in fase di elaborazione di nuovi artefatti che nella loro verifica finale, partendo dal presupposto che **un oggetto più viene utilizzato, più è sostenibile**<sup>8</sup>. In primo luogo osservando le persone e le loro azioni per riconoscere i loro bisogni; sperimentando forme in maniera da rispondere a diverse esigenze funzionali; scegliendo materiali locali in modo che il prodotto finale sia più conveniente; formulando il “plus” del prodotto, la sua fattibilità in termini ecologici (forma raffinata degli oggetti, risultante da una scelta

adeguata dei materiali e di ciascuna delle sue parti), economici (utilizzo di risorse limitate per soddisfare le esigenze individuali e collettive riducendo i costi in un sistema di parti essenziali tali da collegare la forma alla funzione), empatici (definizione in modo ponderato, proporzionale e armonico mostrando l'utilità e il valore comunicativo).

Gli oggetti, i processi, la comunicazione dell'eco-design dovrebbe tendere dunque al principio del "sol radice" (una singola radice) elaborata da Francesco di Giorgio Martini, in un sostenibile e accurato rapporto tra la funzione e la forma dell'oggetto di design e la distribuzione delle sue componenti, un "accordo di fattori" che coincide con la *concinnitas* albertiana e la sua idea di bellezza.

---

<sup>1</sup> Direttiva 2009/125/CE del Parlamento europeo e del Consiglio del 21 ottobre 2009, poi dettagliata nel "Piano Nazionale di ripresa e resilienza, #nextgenerationitalia (2021)" e nel 6° rapporto "IPCC, The Intergovernmental Panel on Climate Change (2022)"

<sup>2</sup> W. McDONOUGH ARCHITECTS, *The Hannover Principles: Design for Sustainability: Prepared for EXPO 2000, the World's Fair*, William McDonough & Partners, Charlottesville 1992.

<sup>3</sup> ONU, *L'Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile*, <https://unric.org/it/wp-content/uploads/sites/3/2019/11/Agenda-2030-Onu-italia.pdf>, data di pubblicazione: 25 settembre 2015.

<sup>4</sup> PAPA FRANCESCO, *Per la cura della casa comune*, Roma 2015, [https://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papa-francesco\\_20150524\\_enciclica-laudato-si.html](https://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html).

<sup>5</sup> PAPA FRANCESCO, *Fratelli tutti*, Roma 2020, [https://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papa-francesco\\_20201003\\_enciclica-fratelli-tutti.html](https://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html).

<sup>6</sup> I. CECCARINI, *Il Manifesto di Assisi, risposta italiana alla crisi climatica*, <https://symbola.net/approfondimento/il-manifesto-di-assisi-risposta-italiana-alla-crisi-climatica/>.

<sup>7</sup> P. TAMBORRINI, G. TARTARO, *Design sostenibile XXI secolo (2010)*, Enciclopedia Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/design-sostenibile\\_\(XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/design-sostenibile_(XXI-Secolo)/).

<sup>8</sup> M. D. MORELLI, *The oixonomia for the LANDesign*, in «Abitare la terra: rivista di geoarchitettura», n. 44, 2017, <https://www.torrossa.com/it/resources/an/4566183>.

---

# Differenze e ripetizioni tra avanguardia storica e avanguardia digitale

---

PIETRO NUNZIANTE

## Abstract

*Discussions with Renato De Fusco determined my study and research directions, an attempt to define a path in which design concepts, methods and theory became a useful construct. De Fusco's research has always been marked by cultivating dialogue and dialectical reflection on theories, searching for the clearest terms and reasoning to the understanding of architectures, objects, products, theories in design and the practices proper to production, those that constitute the foundations of the world of design and the diffusion of functional artifacts.*

*His conception of design can be reduced to considering it a language, that is, an organized system of information and media; he attempted to provide a semiological theory in order to be able to analyze and interpret architecture and urbanism, it was a main field of endeavor and still provides useful insights to order these phenomena, in the field of design he developed a general theory that started from characters in order to define the sphere of design versus what is outside of it, the so-called cloverleaf theory.*

Le discussioni con Renato De Fusco hanno determinato direzioni di studio e di ricerca di chi scrive, il tentativo di definire un percorso in cui i concetti, i metodi e la teoria del design diventassero un costrutto utile.

146      La ricerca di De Fusco è stata sempre improntata a coltivare

il dialogo e la riflessione dialettica sulle teorie, ricercando i termini e i ragionamenti più chiari alla comprensione delle architetture, degli oggetti, dei prodotti, delle teorie nel design e delle pratiche proprie della produzione, quelle che costituiscono le fondamenta del mondo del progetto e della diffusione di artefatti funzionali.

La comprensione dei processi della progettazione finalizzata alla costruzione di conoscenza sintetica, dove le forme e la loro trasformazione nel tempo sono inquadrare in un contesto di sviluppo della cultura, intreccio tra mentalità, gusto e senso pratico della manifestazione sociale produttiva.

De Fusco è stato teorico, storico e critico del fare progetto, originale e singolare, concentrato su cosa e come si organizzano gli spazi, si concepiscono gli attrezzi e si definiscono i sistemi comunicativi.

La sua concezione del design può essere ridotta al fatto di considerarlo un linguaggio, vale a dire un sistema organizzato di informazioni e *media*; De Fusco tentò di fornire una teoria semiologica per poter analizzare e interpretare l'architettura e l'urbanistica, fu un campo di impegno principale e fornisce ancora spunti utili a ordinare questi fenomeni, nell'ambito del design sviluppò invece una teoria generale che partiva dai caratteri per poter delimitare ciò che appartiene alla sfera del design contro ciò che ne è fuori, la cosiddetta teoria del quadrifoglio, derivata dallo studio sulle modalità di classificazione delle collezioni merceologiche in relazione alla cultura materiale.

Attraverso le ricerche e le lezioni sul design, De Fusco ha dimostrato quanto la storia del design debba fare i conti con un panorama di fenomeni ampio, come le forme e le funzioni degli oggetti siano riflessi in primo luogo dei valori culturali, e poi delle innovazioni tecnologiche, dell'impatto di queste sui piani operativi e produttivi dell'industria; simultaneamente questa storia incrocia quella delle aspirazioni di generazioni di designer, artisti e intellettuali impegnati operativamente.

Creare una correlazione tra la dimensione storica e quella della critica operativa rappresenta il contributo specifico del suo magistero: De Fusco da storico ha avuto il merito di organizzare attraverso categorie e metodi di interpretazione l'insieme delle 147

rivoluzioni e delle trasformazioni dell'epoca industriale, nei campi dell'architettura, dell'arte e con grande efficacia del design, disciplina a cui ha dato un contributo speciale, tentando di affrancarla da una dimensione semplicemente congiunturale e di mercato.

Renato era interessato e affascinato da tutto ciò che era nuovo, dal punto di vista tecnologico, ed era concentrato sul ricondurre il design a categorie e tipologie comprensibili per poter spiegare ciò che accade nell'universo industriale, come si sviluppano i pensieri dei progettisti nell'incontrare la dimensione pratica, quotidiana del fare design (produrre, vendere e usare/consumare).

L'idea di progresso che era alla base della concezione di storia, della storia come progetto, significava per lo storico assumere la responsabilità di creare e sviluppare metodologie per leggere e comprendere, per costruire una lente, la storiografia, capace di decifrare ciò che è avvenuto e di restituirlo in forma comprensibile e trasmissibile, a partire dall'idea che **le arti disegnano, le arti s'imparano**<sup>1</sup>.

De Fusco, semplice e complesso al tempo stesso, sentiva l'urgenza dell'intelligenza, la necessità del progredire nella trasmissione della conoscenza e della divulgazione del sapere progettuale, legato alla matrice strutturalista e alla riflessione semiotica sull'arte, sull'architettura e sul design, sviluppava teorie in cui la divulgazione era più importante della scoperta. Ripeteva il mantra di Benjamin quando sosteneva che **L'importante ... non è tanto rinnovare l'insegnamento mediante la ricerca, quanto la ricerca mediante l'insegnamento. Poiché la crisi della letteratura, infatti, è in esatta connessione con il fatto che lo studio della letteratura ha perso di vista il compito più importante ... e cioè quello didattico**<sup>2</sup>.

Nell'ultimo incontro con De Fusco abbiamo discusso solo di digitale, di come adattare i concetti della **filosofia del design**<sup>3</sup> a questo nuovo mondo, di cosa sarebbe rimasto del suo sforzo teorico, come poter rivisitare alcuni dei suoi contributi in funzione della grande trasformazione che le tecnologie stavano producendo nell'economia, nell'industria, nella società, e come questi impattavano sulla multi-dimensionalità del design. Renato aveva

intuito presto che il problema della ricerca nel campo della storia e della critica dell'architettura e del design non era ridicibile a categorie acquisite, ma andava adattata e aggiornata continuamente a nuove condizioni, a nuovi campi di applicazione e di sperimentazione del progetto. Il linguaggio, la sua evoluzione e le sue caratteristiche strutturali erano la cifra costante di un'interpretazione propositiva della riflessione sulla trasformazione culturale in cui ci troviamo. De Fusco rifiutava il pensiero postmoderno, ne percepiva i limiti e l'ingenuo opportunismo; cercava modelli per poter sistematizzare e classificare le dimensioni osservate, lo spazio fisico, quello rappresentato e quello interattivo.

Sull'ultimo di questi spazi progettuali, lo spazio dell'interazione la discussione si accendeva, in che modo l'avanguardia è ancora una categoria utile alla comprensione di ciò che accade al mondo del design nella trasformazione digitale? La crescita delle capacità computazionali è un progresso o piuttosto un limite per i processi creativi degli umani? Gli effetti sociali della rivoluzione tecnologica sul design riguardano la dimensione funzionale oppure la stessa progettazione di software può essere considerata materia della teoria del design? Dobbiamo ancora guardare agli autori, alle élite dei progettisti? o piuttosto rivolgerci a studiare quello che avviene nei gruppi di progettazione aziendali? Dove risiede oggi il cuore del cuore del design? Il neologismo dell'*affordance* è sufficiente a spiegare l'orizzonte per il designer contemporaneo?

Si ripartiva da zero, mettendo in discussione la tesi che dal 1962 Umberto Eco con *Opera Aperta* aveva proposto: il concetto di un'opera d'arte definita dalla relazione strutturale tra elementi, che modulati opportunamente avrebbero generato serie d'opere distinte e aperte. Io sostenevo che era proprio quello che l'informatica aveva consentito al design, incorporando tutte le dimensioni della produzione visiva, mentre lui dubitava che l'ingegnerizzazione dei linguaggi fosse argomento principale. Il contenuto semantico di questo genere di produzioni artistiche/comunicative e di design rimaneva aperto, cioè non determinato dalla volontà del creatore, nell'affermare l'instabilità e la pluralità di senso. Dunque il design diventava plurale, si occupava di spazi espansi della produzione merceologica, ma attraverso questa pluralità se-

manica sembrava aver raggiunto un equilibrio, una stabilità a scale progettuali molto diverse, in diversi settori in cui vedevamo applicata la cultura digitale. Di qui lo sollecitavo a riflettere sul fatto che possiamo scorgere l'alba di un'avanguardia contemporanea, accomunata più dalle pratiche che da intenti programmatici: la chiamavamo *avanguardia digitale*, si qualificava per l'uso sperimentale delle tecnologie informatiche. De Fusco non condivideva la mia impostazione, la riteneva [giustamente] capziosa, ma seguiva il ragionamento e accoglieva il punto di vista diverso perché coinvolgeva i due fattori specifici ed evidenti di queste sperimentazioni che erano sotto gli occhi di entrambi: il primo, cioè il progresso delle *capacità computazionali*, determinato dalla crescita delle capacità di calcolo, il secondo come piano d'analogia dei linguaggi software con livelli di linguaggio umani a cui si possono associare i *processi creativi*. Distinguevamo all'interno della rivoluzione tecnologica digitale i due elementi: da un lato soffermandoci su aspetti come i modi dell'avanzamento e della diffusione degli strumenti informatici attraverso la miniaturizzazione, dall'altro osservando i caratteri emersivi di una cultura propriamente digitale, che, a sua volta, influiva sul modo di indirizzare lo sviluppo di questi nuovi mezzi produttivi, ma soprattutto investiva gli usi e i costumi sociali.

Discutevamo di come venivano affrontati e analizzati alcuni aspetti, in parte trascurati, del rapporto tra le tecniche creative, la strategia *bauhaus* e i concetti di interazione che il proliferare delle tecnologie aveva reso centrali nel campo delle arti e del design. In particolare, cercavamo parole per contestualizzare i temi dell'interattività in una prospettiva storica, a partire dai contributi seminali di Laszlò Moholy-Nagy e Oscar Schlemmer; si rifletteva su quanto i maestri *bauhaus* avessero sviluppato modelli non solo per l'architettura, lo spazio abitato, ma anche teorie per il cinema, il teatro e le installazioni, nei quali avevano cercato di cedere il controllo autoriale alle forze creative del pubblico, cercando di trasformare l'interazione in un'attività convincente esteticamente piuttosto che partecipata; queste riflessioni ci proiettavano in una discussione a lungo sottovalutata dalla cultura accademica, dove si incontrano le ricerche tecnologiche con le

De Fusco riconduceva alla questione del divorzio tra forma e funzione la distinzione fondamentale tra l'involucro esito di una miniaturizzazione e i circuiti di meccanismo interni. Il digitale aveva dal suo punto di vista rivoluzionato il rapporto tra i fattori connotativi e denotativi degli artefatti, di quelli funzionali in particolare, inevitabile giungere alla teoria dell'informazione: **l'informazione pertanto non è materia o energia (Norbert Wiener), né spirito o soggettività (Gotthard Gunther), ma solo e semplice informazione, notizia, fattore di conoscenza da trasmettere ad altri**<sup>4</sup>.

Ribattevo che i dati non erano più semplici informazioni, ma aggregati, grappoli di fatti in cui le pratiche, i comportamenti e gli usi si mescolano e si ibridano; De Fusco mi riportava intenzionalmente ai compiti della critica, in un quadro in cui gli approcci alternativi in realtà esprimevano vecchi problemi ancora aperti: spiegando dunque quanto le ricerche di *Artificial Intelligence* fossero in definitiva problemi della natura dei sistemi semantici, mentre la *Human Computer Interaction* fosse tutto sommato una pura questione di educazione visiva e *affordance*/usi di soluzioni e prodotti fisici.

L'effetto sociale e le implicazioni della rivoluzione digitale nel futuro apparivano a De Fusco impreviste, interessanti e progressive. I modelli di elaborazione delle informazioni che si dissolvono in comportamenti rappresentavano l'ultima frontiera su cui generalmente ci si soffermava per rilanciare con la domanda: con chi potremmo discutere di questi problemi?

---

<sup>1</sup> R. DE FUSCO, *Le arti s'insegnano, le arti s'imparano*, «Op. cit.», n. 77, gennaio 1990.

<sup>2</sup> W. BENJAMIN, *Storia e scienza della letteratura*, Libreria del Convegno, Cremona 1970, pp. 7-19.

<sup>3</sup> R. DE FUSCO, *Filosofia del Design*, Einaudi, Torino 2016.

<sup>4</sup> R. DE FUSCO, *Internet non si addice all'Architettura*, «Op. cit.», n. 112, settembre 2001.

---

# Due contributi a «Op. cit.», molto distanti nel tempo

---

MASSIMO PICA CIAMARRA

## Abstract

*Recalling the coveted recognition that the INARCH – Istituto Nazionale di Architettura – founded by Bruno Zevi gave to «Op. cit.» only two years after its launch, appreciating both its clear direction and also its ability to involve significant exponents of international culture from the outset, thus avoiding relegating architecture to a sectoral expression, this paper recalls the reasons that prompted Renato De Fusco to solicit two contributions so distant in time, but both characterised by evidence of the close relationship between theory and design, both linked to the construction of significant “cultural places”, universities and museums.*

Sessant’anni: nel 1966 – dopo soli due anni dalla sua nascita – una prestigiosa commissione (Maria Luisa Anversa, Gianfilippo Delli Santi, Umberto Eco, Vittoria Ghio Calzolari, Giuseppe Rossini, Manfredo Tafuri, Attilio Viziano) attribuisce alla quasi neonata rivista «Op. cit.» il **Premio nazionale IN/ARCH per la diffusione sistematica della conoscenza dei problemi architettonici**. Su «L’Architettura. Cronache e storia» Vincenzo Cabianca fa un’ampia analisi critica di quella edizione dei Premi e riporta la motivazione: **a «Op. cit.» il premio è stato assegnato non solo perché la rivista offre al pubblico una selezione operata su una vastissima gamma della critica d’arte contemporanea, ma perché essa “riporta l’architettura nell’ambito dei proble-**

mi più generali del linguaggio, ritrovando una circolarità nella metodologia della critica artistica: la Giuria ha tenuto a citare in particolare il glossario delle voci dell'urbanistica contemporanea, su base internazionale, e le rubriche critiche sistematiche sulla letteratura riguardante l'architettura. La Commissione ha attribuito la Targa IN/Arch anche a Renato De Fusco, direttore della rivista<sup>1</sup>.

Tra il 1963 e il 1969 avevo avuto varie occasioni di partecipare a concorsi, due internazionali, su complessi universitari, e avevo anche pubblicato più di un testo sull'edilizia universitaria. Tutto aveva avuto origine nelle appassionanti discussioni all'interno dell'ANAU – Associazione degli assistenti universitari – con la quale un coeso gruppo di giovani fisici, sociologi, economisti, architetti, chimici e altro pervenne alla pubblicazione del *Libro bianco sull'edilizia universitaria a Napoli*<sup>2</sup>, molto polemico su quanto la nostra Università andava programmando nei primi anni Sessanta, al tempo propositivo sul futuro dell'ateneo napoletano. Peraltro in quegli anni avevo avuto occasione di studiare gli elaborati originali del progetto di Walter Gropius per l'Università di Bagdad, arrivati in Italia in uno studio incaricato di svilupparne le scelte esecutive.

Luciana de Rosa aveva partecipato ad alcuni di quei concorsi e in quegli anni collaborava all'ampia ricerca diretta da Giancarlo De Carlo<sup>3</sup>. Durante il lungo periodo di sospensione dell'attività universitaria, Carlo Cocchia spingeva i suoi assistenti – e anche alcuni di noi – a sviluppare ricerche, a volte pubblicate: il *Rapporto sulla nuova Università della Calabria* (De Rosa, Pica Ciamarra, Siola) rimase solo come dattiloscritto preliminare, mentre il mio *Caratteri urbanistici e architettonici delle strutture universitarie* ebbe la fortuna di venir pubblicato<sup>4</sup>.

I temi dell'edilizia universitaria appassionavano, forse per la diversità di approcci nei diversi contesti, certo perché le strutture universitarie avevano anche il compito di registrare con immediatezza le profonde trasformazioni che avvenivano. Gli anni Sessanta sono quelli delle tante manifestazioni in Italia – indimenticabile quella romana al Cinema Roxy nel novembre 1963 – e quelli dello straordinario movimento del '68 a Parigi e nel mondo, Rudi “il rosso” ne era mente e leader riconosciuto, i li-

bri di Herbert Marcuse venivano fagocitati. Sempre in quegli anni – incuriosito dall'editoriale di Bruno Zevi *Il misterioso quadrato blu*<sup>5</sup> – ero entrato in contatto e poi avevo cominciato a frequentare *Le Carrè Bleu*<sup>6</sup> da poco trasferito da Helsinki a Parigi, quindi a studiare i progetti che animavano i dibattiti del Team X (fra questi quelli di Giancarlo De Carlo per il concorso di Dublino, di Shadrach Woods per la Freie Universität di Berlino, di Georges Candilis per l'Università di Bochum nella Ruhr, e così via).

È questo il clima che portò Renato De Fusco – avevamo la fortuna di avere amicizia e frequentazioni – a chiedere a Luciana e a me di curare un saggio per «Op. cit.», *L'architettura per l'Università*, una rassegna non certo esaustiva della vasta letteratura sull'argomento, tesa anche a inquadrare i criteri che ci avevano guidato nel progetto di concorso 1969 per le *Universités U.L.B. et V.U.B. sur le Champ de Manoeuvre a Bruxelles*, del quale «Op. cit.» pubblicò l'organigramma. Di quel saggio riportò la conclusione – sostanzialmente ancora la condivido – che ha improntato molti dei nostri successivi progetti per sedi universitarie, basta citare quelli per la nuova sede dell'Università di Lattakya; per Tamansourt vicino Marrakesh; per l'Università nella Valle dell'Irno o per la sede dell'Università del Molise a Campobasso.

A questo punto, si ripropone per il tema esaminato io stesso interrogativo che investe qualunque intervento progettuale: come dar forma a delle istituzioni sostanzialmente in crisi o revocate in dubbio, intanto che le comunità interessate devono necessariamente continuare il loro processo vitale? Posto in termini di forme e contenuti il problema è insolubile. È invece ipotizzabile una soluzione basandosi non sulle forme, ma sulle invarianti strutturali interne, vale a dire sulle ipotesi più probabili di quelle che continueranno ad essere delle funzioni; per l'Università tale invariante sarà certamente quella della didattica e della ricerca, i cui spazi si organizzeranno in un sistema complesso, sufficientemente flessibile per accogliere un'ampia gamma di trasformazioni e di crescita in funzione delle esigenze di coloro che li utilizzeranno. E poiché nella

sitaria alla vita della città, si tratta in definitiva, sul piano concreto, di cogliere le relazioni tra le invarianti strutturali urbane con quelle specifiche dell'università.

L'università può cioè al limite considerarsi dissolta nella città e nel territorio, coincidendo o identificandosi con l'insieme delle attrezzature della città, per le quali propone soltanto un uso particolare.

Così interpretata, l'università non avrebbe più la necessità di esprimersi come forma architettonica a sé stante, ma rappresenterebbe essenzialmente un modo d'uso degli spazi urbani. All'idea di edificio o complesso di edifici dell'Università si sostituirebbero esigenze e caratteri urbanistici delle attività universitarie, cioè qualità spaziali da rintracciarsi o determinarsi all'interno dell'intera struttura urbana<sup>7</sup>.

Dopo questa occasione, tante ancora le frequentazioni con Renato De Fusco, con anche due sue preziose consulenze in progetti di concorso: ricordo nel 1975 quello per il *Recupero Rione Terra a Pozzuoli* e nel 2005 quello per l'*Ampliacion del Museo de San Telmo a San Sebastián*.

Solo nel 2017 il secondo invito a scrivere per «Op. cit.», appena dopo l'apertura al pubblico del Museo del Corpo Umano della Città della Scienza, la straordinaria creatura di Vittorio Silvestrini alla quale ha generosamente dedicato oltre trent'anni.

*Corporea – uno Science Centre di nuova generazione nella Città della Scienza a Napoli* è un saggio scritto con Carla Giusti. A differenza del “restauro innovativo” che caratterizzava il “Museo vivo della Scienza” sul mare (nel 2013 distrutto da un incendio doloso) e della **demolizione e ricostruzione nel rispetto della sagoma esterna** – impostaci per il lungo corpo di fabbrica a monte con lo Spazio Eventi, gli uffici e il BIC – Corporea è un complesso del tutto nuovo: **non sente l'esigenza di una monumentalità di radice ottocentesca finalizzata, consciamente o inconsciamente, a provocare nei visitatori “un senso di piccolezza” rispetto alla grandezza della Scienza; non cerca una maestosità dell'architettura che definisca i suoi contenuti. Corporea sostituisce e riduce significativamente la volumetria che preesisteva in quel luogo con il duplice obiettivo di favorire l'apertura prospettica verso la Collina di Posillipo e**

di integrarsi nelle vigorose sistemazioni plastiche del complesso, con il “teatro all’aperto” che si lega anche allo “Spazio Eventi”<sup>8</sup>.

Il paragrafo *La centralità del visitatore e la componente emotiva* ha radici anche in altre esperienze, ma qui – grazie al programma a base del progetto di Museo – è espressa con maggiore chiarezza: **Il coinvolgimento dei visitatori non vuole essere solo fisico, ma anche manuale, mentale ed emotivo, riprendendo e ampliando il “museo totale” di Jorge Wagensberg. Un museo interattivo per indagare il corpo umano e la conoscenza sul corpo umano, che sia hands-on, mind-on e heart-on. La componente emotiva, quindi, risulta essenziale in quanto è dimostrato che essa influenza significativamente le attività razionali; “sapere ma non sentire” non serve, come si è evidenziato con “l’infelice condizione di Elliot” che a seguito della rimozione di una massa tumorale era diventato incapace di provare emozioni e aveva perso la capacità di prendere decisioni trascorrendo intere ore a valutare, in modo inconcludente, azioni alternative anche banali. Corporea si propone come un “ecosistema esperienziale” che coinvolge il visitatore in un ciclo emozionale, suggerendo spunti di riflessione, e mescolando una serie di compiti, attività e stimoli diversi.**

Anche nei due paragrafi conclusivi del saggio – *Il principio della relazione tra le parti; La ricerca di più punti di vista e di più passaggi temporali* – s’intrecciano le diverse questioni che animano la parte più recente del complesso della Città della Scienza. Sono quelle che maggiormente attirarono l’attenzione e l’interesse di Renato De Fusco nei preziosi momenti di discussione che dedicava al riesame di ogni contributo alla sua rivista.

«Op. cit.» ha offerto e continuerà a essere una straordinaria occasione di legare teoria e pratica, una spinta a rileggere quanto accade nei nostri ambienti di vita, a migliorare le esperienze future.

---

<sup>1</sup> V. CABIANCA, *I premi nazionali e regionali IN/ARCH 1966*, «L’Architettura. Cronache e storia», n. 7, 1968.

<sup>2</sup> AA.VV., *Libro bianco sull’edilizia universitaria a Napoli*, ANPUI, 156 ANAU e ORUN (a cura di), Libreria universitaria, Napoli 1966.

<sup>3</sup> L. DE ROSA, *Progettazione delle Università*, in G. DE CARLO, *Pianificazione e disegno delle università*, Marsilio, Padova 1968.

<sup>4</sup> M. PICA CIAMARRA, *Caratteri urbanistici e architettonici delle strutture universitarie*, I.E.M. ed., Napoli 1970.

<sup>5</sup> B. ZEVI, *Il misterioso quadrato blu*, «L'architettura. Cronache e storia», n. 38, 1959, p. 518 (cfr. anche «Le Carré Bleu», n. 2, 1919, p. 10).

<sup>6</sup> «Le Carré Bleu, feuille internationale d'architecture», [www.lecarrebleu.eu](http://www.lecarrebleu.eu).

<sup>7</sup> L. DE ROSA, M. PICA CIAMARRA, *L'architettura per l'università*, «Op. cit.», n. 18, 1970.

<sup>8</sup> C. GIUSTI, M. PICA CIAMARRA, *Corporea - uno Science Centre di nuova generazione nella Città della Scienza a Napoli*, «Op. Cit», n. 159, 2017.

---

# Un sapere in evoluzione

---

FRANCO PURINI

## Abstract

*Renato De Fusco was able to analyse the complexity of artistic expression and to be a forerunner of its future changes. His teaching encouraged reflection and the evolution of knowledge, rather than limiting it to rigid concepts. Through «Op. cit.», the history of the idea of history is shaped as a twofold quest: that of the common way of identifying a past in a context that is also analysed in all its aspects, and that of the architectural relationship between grammar and syntax. In 20th-century the histories of architecture were many and varied. It is within this plurality that De Fusco offers a broad and eloquent view of this century, in which architecture constantly interacted with different languages, with which it exchanged its values and acted within the wider culture of communities. This is a treatise-like exposition that offers a comprehensive and in-depth view of different perspectives in the field of architecture and other artistic languages, in which the different moments of building find unexplored connections.*

Comprendere il significato, il contenuto, il tempo non solo dell'architettura nell'insieme delle arti, ma anche il senso e il fine del pensiero filosofico, delle scienze, delle vicende umane, il tutto nel lungo e illuminato lavoro di Renato De Fusco, non è per me un esercizio semplice. Egli è stato uno storico ma soprattutto 158 un teorico per il quale il panorama costantemente in evoluzione

si confrontava con la sua complessità e con quello delle altre *scritture artistiche*. La sua conoscenza del costruire e del rappresentare il mondo delle varie impressioni visive, soprattutto della pittura, era per un verso il luogo di una sperimentazione linguistica complessa; per l'altro la sua profonda interpretazione della ricerca artistica faceva sì che essa fosse l'occasione di prevedere e individuare i successivi cambiamenti delle varie espressioni che essi producono. Il tutto nella dimensione illuministica che la cultura di Napoli gli aveva aperto, una dimensione razionale ma anche densa di umori popolari dalla quale Renato De Fusco aveva tratto i suoi orientamenti.

Per quanto riguarda il suo essere un teorico questa cultura ha fatto sì che il suo insegnamento non si limitasse a trasmettere una serie di nozioni durature, ma faceva capire ai suoi allievi che ogni sapere è non solo intrinsecamente evolutivo, ma è anche attraversato da ripensamenti e dubbi, vale a dire che i suoi principi concettualmente solidi affrontano sempre un campo il quale non fa che modificare i principi stessi e il loro esito.

Il protagonista di queste note è stato un teorico che si rivolgeva non tanto al passato quanto al presente e soprattutto al futuro dando così, alla sua ricerca e alla sua vocazione didattica, un notevole valore esplorativo. Fortemente radicato nella dimensione partenopea, con il clima attivamente discorsivo che da sempre la accompagna, egli sapeva affiancare, con molti come lui famosi intellettuali, a riflessioni ricorrenti nell'universo architettonico e in quello delle arti figurative intuizioni nuove e modalità di scrittura più attive e aperte. Tale dualità permetteva a lui e ai suoi studenti di includere, nel mondo culturale che descriveva, l'architettura italiana non solo come un *ambito locale*, benché notevole, ma come un'entità partecipe in maniera coerente e continua del procedere della cultura artistica in Europa e nei contesti più importanti e lontani del pianeta. Molti allievi di Renato De Fusco hanno vissuto il loro rapporto con il grande maestro diventando anch'essi altrettante personalità impegnate non solo in un'attenta descrizione del proprio intorno ma in una ridefinizione impegnata e precisa della relazione tra le culture e la vita urbana, nella prospettiva di studiare l'abitare in tutte le sue situazioni e nei loro variabili e mutevoli aspetti.

Tra i molti studenti che si sono formati con Renato De Fusco – sono talmente numerosi che non è possibile elencarli tutti – chi scrive ne ricorda alcuni come Pasquale Belfiore, Benedetto Gravagnuolo, Livio Sacchi, Roberta Amirante, Valeria Pezza, Alessandro Castagnaro, Giovanni Menna, Renato Capozzi. Architetti i quali, a partire dalle scelte delle loro ricerche hanno sviluppato, ciascuno di essi, le proprie idee sulla natura e sul ruolo della storia. Seguendo il celebre libro *Storia dell'idea di storia, i discendenti* di Renato De Fusco hanno dato vita a diverse questioni da approfondire e comunque, restando sempre al centro di problemi concreti, da decifrare in una pluralità di potenziali direzioni. Attorno alla rivista «Op. cit.», un ricco cenacolo di scritture sull'architettura e sulle altre arti, la storia dell'idea di storia si configura come una duplice ricerca, quella del modo condiviso di identificare un passato in un contesto anch'esso analizzato in tutti i suoi aspetti e quella della relazione architettonica tra la *grammatica* e la *sintassi*. La prima consiste in *come si scrive*, la seconda in *che cosa si scrive*. Le due categorie non possono essere separate, anzi la loro finalità è quella di diminuire al massimo la loro *distanza*. Se questa ci fosse, la sintassi darebbe luogo a una *storicità relativa*, fatta di ripetizioni, di inutili aggiunte, di diversioni e di *presenze parallele*. Solo se le due categorie esprimessero l'*origine* di un'architettura come esito definitivo del comporre, l'architettura sarebbe veramente tale.

Nell'architettura italiana del Novecento le storie sono state diverse. Esistono *storici puri*, che trattano le vicende architettoniche considerandole come qualcosa esclusivamente espresso dal costruire. Tra questi Leonardo Benevolo, per il quale il funzionalismo era tutto. Ci sono poi storici, nutriti di *ideologia*, che includono nell'esposizione di tendenze architettoniche e delle loro traduzioni in edifici modalità progettuali totalizzanti. Per Manfredo Tafuri la storia problematica e profonda, nella quale la presenza di contraddizioni era fortemente presente, si rivelava necessaria per non pensare all'architettura solo come la produzione tecnica di oggetti d'uso, da arredi interni agli edifici, ma l'esito di una convergenza di aspetti della società, della cultura e della politica che dovevano trovare un edificio concettuale e concreto.

160 Un'altra concezione della storia è dovuta a *storici che sono*

*anche progettisti*. Paolo Portoghesi è stato uno storico che ha scritto soprattutto pagine memorabili sul barocco e in particolare su Francesco Borromini. Nello stesso tempo egli ha sempre cercato di reintrodurre nell'architettura del Novecento, nel quale la storia era stata nel Bauhaus di Walter Gropius accantonata, nuovi riferimenti a precedenti direzioni dalle quali prelevare indicazioni compositive interessanti e in molti casi decisive. Anche Alessandra Muntoni è una storica e insieme una progettista che ha dato prova, con il suo studio Metamorph, di concepire l'architettura moderna come risultato del fermento avanguardistico dell'inizio del secolo scorso. Per lei la molteplicità degli orientamenti è qualcosa che impedisce a chi ricerca il nuovo di prendere atto di procedimenti privi della capacità di sperimentare un linguaggio che sovverte quelli in atto aprendo prospettive compositive fortemente avanzate. Con un'apprezzabile continuità di pensiero il suo lavoro storico e il radicale impegno progettuale seguono una traccia ideale e avventurosa.

Esistono inoltre *storici narrativi* come Bruno Zevi, che nel suo determinante volume del 1950 sull'architettura moderna ha identificato il significato di modernità e la sua finalità nell'opera di Frank Lloyd Wright. Con il suo avvincente libro egli vuole concludere il ciclo novecentesco del costruire in quanto, per lui, ciò che il maestro di Taliesin aveva concepito non poteva avere un'ulteriore evoluzione avendo raggiunto il livello più alto e insuperabile dell'architettura. Uno storico di Napoli, Cesare de Seta, autore di numerosi e notevoli libri, ha proposto una lettura dell'architettura moderna fondata sulle opere più avanzate, sostenuta da una logica che esclude ogni *deriva* prodotta da un linguaggio ripetitivo e casuale, restando del tutto fedele alla dimensione sperimentale di un sapiente *realismo critico*. Il tutto in una lucida e continua distanza da un'architettura priva di scelte, basata su un fare compositivo o progettuale estraneo a un meditato ordinamento concettuale.

All'interno di questa diversità delle storie dell'architettura il volume di Renato De Fusco sull'architettura contemporanea è complesso, plurale, ordinato su più livelli descrittivi e interpretativi. Sorretto da una chiara struttura teorica, il lungo racconto del Novecento e la sua proiezione nel nuovo secolo disegnano un

territorio operante fatto di *regioni culturali* analizzate all'interno di un'idea del tempo per un verso *lineare*, per l'altro in grado di confrontarsi simultaneamente con frammenti di passato così come con l'anticipazione di fenomeni culturali *in fieri*. Come ho già detto una conoscenza meditata sulla storia del costruire è accompagnata da una sapiente tessitura teorica relativa alle varie tendenze che si sono succedute nel Novecento e nell'attuale secolo. Per l'autore di questo importante libro, l'architettura non è qualcosa che vive di una dimensione separata da altri campi tematici, ma è incessantemente connessa con linguaggi diversi, con i quali scambia i suoi valori e il suo agire nella più vasta cultura delle comunità. Il suo testo non è quindi solo un sistema di informazioni sull'architettura, ma un'*esposizione trattatistica* nella quale i vari momenti del costruire trovano connessioni che spesso storici e critici dell'architettura non esplorano. In effetti oltre alla storia e alla teoria si aggiunge nel libro la critica come messa in evidenza della relazione tra i linguaggi e il modo con il quale essi vengono *personalizzati*. Il tutto in una dialettica positiva tra le regole compositive e progettuali e la loro necessità di essere comprese dai più. Questo libro e la rivista «Op. cit.» sono un ponte costruito da Renato De Fusco che è molto importante attraversare. La rivista non ha illustrazioni ma solo scritti teorici riguardanti l'architettura ma anche le altre arti, nonché commenti di notevole profondità relativi a saggi, ad articoli e libri relativi a un sistema culturale costantemente in evoluzione. «Op. cit.» è nel suo insieme una straordinaria collezione di riflessioni operanti che nel loro insieme rendono queste elaborazioni concettuali sia una *storia della critica* sia un racconto quanto mai importante di come il sapere architettonico scandisce la successione del suo molteplice significato.

---

# Forme della *krisis*. Riflessioni sull'arte al tempo dell'*in*-sicurezza

---

FRANCESCA RINALDI

*A Renato, che sa già tutto perché  
è stato lui ad insegnarcelo*

## Abstract

*Developing a crucial question on which Renato De Fusco has worked in plenty of his texts, this essay aims to investigate the complexity of contemporary art in light of the socio-cultural crisis that opened in Europe at the beginning of the twentieth century and which records the fall of the former historical-philosophical securities in favor of a state of global in-security. The difficulty in understanding new forms of art is therefore seen in the transition from the omni-comprehensive language of ancient art (the so-called 'multiple code') to the current, fragmentary one dealing with 'many specialized codes' that are born with relativism and are lost in anarchy of contemporary research.*

## *Krisis e relativismo*

**Perché l'arte contemporanea non è capita come quella del passato?**<sup>1</sup>

Nel 1983 Renato de Fusco affrontava il tema **delle difficoltà comunicative e della scarsa popolarità della produzione artistica dagli inizi del Novecento ad oggi**<sup>2</sup> ricercandone le cause nella **crisi socioculturale del nostro tempo**<sup>3</sup> a cui andava ag- 163

giunta l'inadeguatezza di tre fattori-chiave: gli artifici storiografici, la critica, il codice linguistico.

Volendo limitarsi all'interno del primo scenario – la svolta dell'arte contemporanea come frutto di una *crisi* – occorre anzitutto muovere dall'assunto che, mentre **in ambito filosofico *krisis* è la facoltà del retto giudizio**<sup>4</sup>, nel linguaggio comune il termine *krisis* si carica invece di una accezione marcatamente negativa: **segnala il rapido peggioramento di una condizione personale o di una fase storica.**

In particolare, nella filosofia del Novecento **il soggetto “è” la sua stessa crisi**<sup>5</sup> ed è questo a segnare **la transizione dal pensiero moderno al pensiero contemporaneo.** Ciò significa principalmente due cose: **1. non vi è un senso o un valore trascendente in cui si possa collocare l'essere del soggetto umano, perché [...] tutti i significati ideali sono dei prodotti della mente umana; 2. l'essenza del soggetto umano è sempre condizionata, delimitata, determinata dai fattori materiali e sociali della sua esistenza**<sup>6</sup>.

*Krisis* traduce la caduta di “certezze assolute”, origine dell'arte definibile come *contemporanea*. L'età dell'“assoluto” aveva manifestato **segni premonitori di dissoluzione**<sup>7</sup> già alla fine dell'Ottocento, sotto le pressioni di quel *molteplice e vario* che i “maestri del sospetto”<sup>8</sup> infiltrano nelle radici della cultura europea. Qui il relativismo trova immediato riflesso nell'arte, dove l'Artificio demolisce la Vita negando la corrispondenza univoca tra il nome delle cose e la loro sostanza (*isomorfismo*) finendo con l'escludere la massa (i *non-iniziati*) dalla fruizione dell'opera. Se la *mimesis* ha giustificato per secoli il valore di un'opera in funzione della sua conformità al sensibile (*verosimiglianza*), ora la condizione di natura non costituisce più per l'arte né ispirazione né fondamento critico: essa viene surrogata interamente dall'invenzione e da questa progressivamente de-vitalizzata. Altro contributo alla crisi è dato poi dalla *riproducibilità tecnica*, che non solo ha sottratto autenticità all'opera d'arte, ma ne ha modificato la percezione trasformando i media in «**protesi**»: **non semplici strumenti, non mere tecnologie, bensì estensioni dei nostri sensi**<sup>9</sup>. La riproducibilità di Benjamin ha fatto ben altro che

164 spiegare la *perdita dell'aura* imputabile all'inflazione dell'im-

magine: **ha reso «arte» cose che arte non erano**<sup>10</sup> (Paul Valéry corregerà: **non è la riproducibilità delle immagini la cifra del mondo moderno ma la loro *trasmissibilità***<sup>11</sup>).

L'epoca del relativo, con le sue Avanguardie, vive lo stato di insicurezza come *assenza*: di modelli, di parametri valutativi, di tabù e di archetipi. Il *Verlust der Mitte* di Sedlmayr naufraga nel **fascino dell'obliquo, del decentrato**<sup>12</sup> che rompe gli schemi, disturba, attualizza la coscienza negativa della Storia. Eppure, la *in-sicurezza* è in grado di accendere trasformazioni radicali: **da questa condizione di disagio e di insoddisfazione [...] sorgono [...] le *chances* dell'età moderna, le cui risorse estetiche sono costituite [...] dal brutto, dal caos e dall'amorfo**<sup>13</sup>.

### *L'arte non-significante*

In simili circostanze catastrofiche e straordinarie matura il fondamento della cosiddetta *questione dell'arte* di cui si diceva in apertura: esaurito il suo *status* di **cosa fisica precisamente definibile**<sup>14</sup> l'arte dell'epoca contemporanea conquista il *multiverso* dei **casi nuovi ed imprevisi**<sup>15</sup>, sottraendosi a quelle **generalità comuni**<sup>16</sup> che avevano in passato garantito **condizioni necessarie e sufficienti perché qualcosa *sia* opera d'arte**<sup>17</sup>. La teoria della “forma significativa” confidava infatti nella certezza che **alcuni oggetti creati dalle mani dell'uomo [...] sono stati dotati del potere di creare un'emozione *estetica***<sup>18</sup>, legata all'apparenza dell'opera stessa. La “forma significativa” di un manufatto agirebbe, indipendentemente dalle contingenze e dal contesto, in virtù di una intrinseca capacità di suscitare emozioni di sola natura *estetica*. Principio a cui Wittgenstein si oppone<sup>19</sup> disarticolarlo l'essenza dell'opera d'arte in aspetti eterogenei, non sempre riconducibili alla mera esperienza *sensoriale*: **ciò che si sa e si crede influenza ciò che si vede**<sup>20</sup> così che l'Arte guadagna una dimensione “aperta”, pronta ad accogliere (e valorizzare) tutte le anomalie della nuova epoca. **Artisti come Duchamp, Warhol e Joseph Beuys hanno deliberatamente prodotto oggetti che non esibiscono proprietà estetiche [...] convenzionalmente intese**<sup>21</sup> quanto piuttosto ganci *concettuali* in cui l'arte classica viene rovesciata da **elementi perturbanti o dionisiaci**<sup>22</sup>.

La difficoltà di intendere l'arte contemporanea sta oggi in una doppia mutazione: la prima riguarda la *morfologia* dell'oggetto d'arte; la seconda, di gran lunga più densa di implicazioni, interessa l'identità stessa del fatto artistico, il pensiero che l'arte ha imparato a rivolgere sulle proprie finalità, sugli strumenti di cui dispone, sul ruolo che assume nel vivere sociale. Venuti meno i saldi ancoraggi del sacro, dell'accademia e del pensiero unico, l'artista così svincolato riformula le sue modalità tecnico-espressive in direzioni **spudorate e democratiche**<sup>23</sup>: ecco l'arte contemporanea affermarsi **nell'interessante, ossia in ogni oggetto individuale e originale che contenga una quantità maggiore di sostanza intellettuale o di energia estetica**<sup>24</sup>. Nel 1917 Duchamp battezzava la pratica dei *ready made* imponendo che fosse l'atto stesso della *scelta* a convertire l'oggetto qualunque in *opera d'arte*; da allora altre spinte sposteranno il baricentro dell'arte su frontiere concettuali sempre più remote e, per certi versi, irraggiungibili al (buon) senso comune. Se **le nozioni estetiche tradizionali si sgretolano sembra che il *medium* non sia così rilevante per questa nuova forma d'arte**<sup>25</sup> così che possono farsi strada forme di anti-estetica<sup>26</sup> a cui il pubblico guarda inizialmente con sospetto: **l'arte del Novecento ha accettato con Picasso la «deformità» come norma del bello o, con Schönberg, la dissonanza come sopportabile e superabile articolazione del gemito o dell'urlo sonoro**<sup>27</sup>. Si apre il campo alla violenza del *gesto* (le combustioni di Burri, i tagli di Fontana) ai rituali sciamanici (il *dripping* finto-casuale di Pollock), i nuovi alfabeti segnifici di Capogrossi, gli atti autolesionistici della body art, l'occultamento dell'esistente (Christo), la sua replica dissacrante (le serie Pop, i calchi di Segal, le sculture di Hanson), la sua clonazione semantica (Kosuth) e molto altro. In estrema sintesi, già dal primo Novecento si compie quel passaggio dall'estetico al *concettuale* che chiede anzitutto di archiviare la chiave di lettura *omogenea* dell'artefatto per adeguarsi ai linguaggi differenziati del presente: **mentre l'arte del passato si avvaleva di un «codice multiplo»** – osserva De Fusco – **quella contemporanea si fonda su tanti codici singoli e specializzati. La caduta del co-**

**dice multiplo è, a nostro avviso, la principale causa della scarsa comprensione dell'arte d'oggi<sup>28</sup>.**

Va accolto dunque il fatto che la cultura dell'unità e della certezza sia definitivamente tramontata, i suoi *idola* smantellati a favore di una frammentazione anarchica e rischiosa. Rischiosa, soprattutto. Perché **quando tutto è degno di attenzione estetica si produce una indifferenziazione o “adiaforizzazione” degli oggetti artistici, nel senso che ogni cosa [...] può diventare degna di approfondita considerazione<sup>29</sup>.** In teoria. In realtà, una volta messa al mondo, ogni opera è candidata allo status di *opera d'arte* in funzione dell'*apprezzamento* che essa è in grado di suscitare<sup>30</sup> e, malgrado Duchamp, non sempre la sola intenzione artistica vale a conferirglielo.

### *Conclusioni*

Nel caos del Novecento, al vacillare delle certezze si rimedia con una compensazione *concettuale*, la riduzione dell'arte a *qualcosa d'altro*, la sostituzione della realtà esterna (deludente ed inconfondibile) con l'artificio. Il molteplice finisce così col prendersi tutto: l'opera d'arte abbandona la compattezza della sintesi (forza e sicurezza dell'*uno*) per impegnarsi nell'analisi (scomposizione / dissoluzione): il valore della permanenza si azzerava a favore del transitorio e del movimento (il cinema); alla duplicazione del dato naturale subentra l'indagine dei *processi* formativi con cui esso si impone alla mente (deformazione ed astrazione). L'arte della *krisis*, insomma, sovverte **tutte le ideologie dominanti che hanno sempre tutelato apparati simbolici apologetici dell'esistente<sup>31</sup>, violando regole secolari per generare audaci ibridazioni e spasmodiche torsioni<sup>32</sup>.**

Il fattore connettivo – *strutturale* preciserebbe De Fusco – di queste ricerche resta in ogni caso il loro carattere sperimentale e dubitativo che fa dell'in-sicurezza occasione di **caos rigeneratore<sup>33</sup>, e sarebbe segno di semplicistico catastrofismo credere all'inevitabile tramonto del senso<sup>34</sup> o, peggio, alla “morte dell'arte” perché la storia testimonia che il bello tiene sempre in serbo la sua ultima arma: la sorpresa<sup>35</sup>.** Si può considerare questa una sconfitta per la riflessione estetica? No, è solo la presa di 167

coscienza di [...] essere giunti ormai a una soglia. L'importante è saperlo, per essere più pronti a varcarla, ogni volta che l'occasione si presenti, davanti a singole opere d'arte<sup>36</sup>.

---

<sup>1</sup> R. DE FUSCO, *Storia dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari 1983, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> R. IOLI, Krisis: Dal giudizio alla scelta, dalla crisi al cambiamento, Zanichelli - Aula di lettere, 26/11/2022.

<sup>5</sup> C. ESPOSITO, P. PORRO, *L'io in questione: la crisi del soggetto moderno*, Giuseppe Laterza & Figli, Roma-Bari 2012.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte - vol. IV*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2003.

<sup>8</sup> Marx, Freud e Nietzsche, secondo la ben nota definizione di Paul Ricoeur.

<sup>9</sup> R. FALCINELLI, *Figure*, Einaudi, Torino 2020, p. 470.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 457.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 471.

<sup>12</sup> G. DORFLES, *Elogio della disarmonia*, Garzanti, Milano 1986.

<sup>13</sup> R. BODEI, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 98.

<sup>14</sup> N. WARBURTON, *La questione dell'arte*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2004, p. 62.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 3 sgg.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>19</sup> Si veda la disamina delle *Ricerche logiche* di Wittgenstein nel testo di N. WARBURTON, *op. cit.*, pp. 58 sgg.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>22</sup> R. BODEI, *op. cit.*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 99.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>24</sup> Concetti espressi da Schlegel e parafrasati da Remo Bodei, in R. BODEI, *op. cit.*, p. 97.

<sup>25</sup> T. BINKLEY, *Piece: contra aesthetics*, «The journal of aesthetics and art criticism», vol. 35, n. 3, 1997.

<sup>26</sup> Per approfondimenti sul tema si rimanda all'esauriente testo a cura di H. FOSTER, *L'antiestetica: saggi sulla cultura postmoderna*, Postmedia books, Milano 2014.

<sup>27</sup> R. BODEI, *op. cit.*, p. 113.

<sup>28</sup> L'esistenza del cosiddetto "codice multiplo" teorizzata da De Fusco assicurava nel passato una facile comprensione dell'opera d'arte, assegnando a ciascun tema, o ambito tematico, un "registro" espressivo dedicato, cioè un sistema di segni, parole vive, riferimenti figurativi e simbolici in grado di trasferire in immagini il concetto voluto (celebrazione del potere, insegna-

mento morale, piacere della contemplazione, occasione di diletto o distrazione, etc.). Accettato convenzionalmente, il linguaggio dell'arte stabiliva così una corrispondenza costante con i suoi referenti reali ed offriva una immediata chiave di interpretazione e di valutazione dell'opera.

<sup>29</sup> R. BODEI, *op. cit.*, cit., p. 105.

<sup>30</sup> N. WARBURTON, *op. cit.*, pp. 89 sgg.

<sup>31</sup> R. BODEI, *op. cit.*, p. 112.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

---

# Renato De Fusco: l'eredità di «Op. cit.» e il design come processo

---

DARIO RUSSO

## Abstract

*Renato De Fusco left an indelible mark on the history of design and cultural criticism through a visionary approach that combined theoretical rigor with innovation. As the founder of «Op. cit.», a journal that has revolutionized the Italian publishing landscape since 1964, De Fusco created an intellectual space that introduced and spread cutting-edge international reflections on design. His conception of design as a complex process – encompassing project, production, sale, and consumption – redefined how the role of design in society is understood. This article traces his extraordinary contribution, exploring how «Op. cit.» became a crucial tool for the evolution of design criticism, and highlights De Fusco's enduring impact on both Italian and international design culture.*

Cosa lascia Renato De Fusco alla cultura del progetto, alla storia del design e all'editoria scientifica? Certamente moltissimo. Più di quanto forse saremo in grado di fare nostro. Vediamo perché.

Qualche tempo fa, su un numero della rivista «Southern Identity - Notizie sul design meridiano» dedicato alla formazione del design nel Sud, notavo come Napoli abbia dato vita a cinque non-plus-ultra del design, tutti Compasso d'Oro, figure iconiche, 170 che hanno inciso sul pensiero critico ben oltre i propri confini

metropolitani: Roberto Mango, Riccardo Dalisi, Filippo Alison, Vanni Pasca e, ovviamente, Renato De Fusco<sup>1</sup>.

1. Mango, uno dei primi “progettisti accademici” o forse il primo in assoluto in Italia, già negli anni Cinquanta, progettista industriale *stricto sensu*. Da un lato incarna la figura dell’*artide-signer* secondo la definizione di Alison e De Fusco<sup>2</sup>; dall’altro, **anticipa attività che solo qualche decennio dopo si declineranno in “design dei servizi” e “social design”**<sup>3</sup>. Pioniere, dunque, e insieme visionario.

2. Dalisi, autore della riedizione della celebre caffettiera napoletana, inesauribile artista-designer socialmente impegnato. La sua cifra è così identitaria che, riferendosi alla sua attività nell’ambito del movimento Radical (Design) negli anni Settanta, a lui si attribuisce una definizione inequivocabile: “Radisal”. Cosa ben diversa dal Radical milanese.

3. Alison, dal cognome scozzese ma napoletano DOC., docente di Arredamento e Architettura degli Interni (Federico II), raffinato “ricostruttore” di arredi eccellenti, ideatore della Collezione iMaestri Cassina. È grazie a lui che si deve la produzione industriale, a partire dagli anni Settanta, di alcuni dei più iconici progetti dei maestri del Novecento; operazione audace, di indubbio successo, basata su un dialogo continuo tra presente e passato.

4. Pasca, napoletano di nascita e milanese d’adozione; più tardi interprete del design in Sicilia. Allievo di De Fusco, **studio-so dotato di ampia cultura, [...] profondo pensatore meridiano, capace di narrare la storia e la cronaca del design in modo avvincente e smaliziato**<sup>4</sup>, a lui dobbiamo una delle riflessioni più lucide mai elaborate sul design.

5. De Fusco, *last but not least*, come direbbero gli anglosassoni, inossidabile storico del design, maestro di maestri, fondatore della rivista «Op. cit.», della quale oggi celebriamo entusiasticamente i 60 anni. Nel 1964 De Fusco realizza un’idea decisamente ambiziosa: traghettare in Italia le più recenti e significative riflessioni sul progetto, estrapolate dalla scena internazionale e suggerite al pubblico nostrano a partire da citazioni tradotte. Citazioni anche molto lunghe, più di quanto non fosse consentito altrove, fino alla metà dell’intero articolo, sulle quali è basato il 171

testo, non a caso evidenziate in grassetto. Da qui il nome della rivista: «Op. cit.», appunto. Ciò corrisponde a una precisa intenzione editoriale: proporre in Italia un necessario aggiornamento, circa la teoria e la critica, sintonizzato con i più interessanti risultati conseguiti all'estero, volto a svecchiare o, se non altro, a mettere in discussione approcci consolidati che tendevano a ripetersi sterilmente. Le riflessioni sul progetto, inoltre, erano arricchite da una notevole pluralità di apporti disciplinari, che De Fusco sapeva collegare acutamente al design, sviluppando un dialogo continuo tra diverse aree del sapere, dalla sociologia all'economia, dall'arte all'architettura.

Perché, allora, non è Napoli – ma Milano – la “Capitale del Design”? Perché non Napoli, nonostante la presenza di un nutrito gruppo di studiosi e progettisti attivi tra gli anni Cinquanta e Sessanta, figure di spicco accademiche, circondate da talentuosi allievi che intraprendono percorsi diversificati nel progetto, una città che vanta un invidiabile primato nel nostro Paese? Paragonabile, per fervore creativo, all'Atene di Pericle o alla Vienna del primo Novecento.

Ce lo spiega De Fusco, con un raffinato artificio storiografico: la celebre metafora del quadrifoglio, introdotta nella sua *Storia del Design*<sup>5</sup>. Egli argomenta che, se pure non è possibile formulare una definizione univoca di design, data la pluralità di visioni e approcci altrettanto legittimi, è invece possibile osservare la fenomenologia, e cioè il modo in cui esso si manifesta, grazie alla compresenza di **quattro fattori o momenti che rendono l'esperienza del design un unitario processo: il progetto, la produzione, la vendita e il consumo**<sup>6</sup>.

Attraverso questo artificio, De Fusco ha proposto un modello interpretativo alternativo rispetto all'approccio leaderistico che domina la storiografia in molteplici contesti: un approccio che vede la storia generale scandita da governanti e condottieri, e la storia del design modellata su progettisti e lampi di genio. Ovviamente, il genio creativo rappresenta un momento essenziale nel processo complessivo, ma da solo non esaurisce l'intera parabola del design. Non è sufficiente per influenzare realmente i comportamenti collettivi, modificare la visione delle cose, trasformare

Cos'ha dunque Milano che Napoli non ha? Nella metafora del quadrifoglio: produzione, vendita, consumo. Intorno a Milano, infatti, si sviluppano numerose industrie, aziende e attività imprenditoriali di vario ordine e grado, con distretti specializzati, come quello del mobile in Brianza. Non solo. Milano è la sede di storiche riviste come *Domus* (1928) e *Casabella* (1928), e di mille altre attività pensate per promuovere e diffondere i valori moderni incorporati nel progetto. A Milano, troviamo la Triennale, il Salone del Mobile. Gli studi di grafica si moltiplicano, a partire dal primo e più importante, fondato da Antonio Boggeri nel 1933. Qui gravitano fotografi di grande rilievo, come il leggendario Aldo Ballo (Ballo+Ballo), che contribuiscono a costruire il mito del design Made in Italy, immortalando icone destinate a suscitare incanto. Il design diventa così palpabile, fenomeno collettivo e cultura materiale diffusa, patrimonio condiviso, capace di entusiasmare un numero crescente di consumatori. In un frangente storico pressoché irripetibile per l'Italia, nella bolla illusoria di un benessere infinito, che abbiamo chiamato boom economico.

Il design, dunque, è un processo, più che semplicemente un progetto, come suggerisce la tradizione letterale del termine inglese, e può essere raccontato come un quadrifoglio. Questa è l'intuizione di De Fusco. Ed è anche il motivo per cui Napoli non è la "Capitale del Design". Una condizione riconosciuta anche da Benedetto Gravagnuolo e sottolineata da Andrea Branzi, secondo cui il design del Sud è orientato più all'idea di progetto che a quella di prodotto<sup>7</sup>.

Allo stesso modo, Palermo, dopo l'exploit del **binomio Basile-Ducrot**<sup>8</sup> tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, smette rapidamente di avere un ruolo d'avanguardia nel mondo del progetto, scomparendo dalla scena nazionale. Dopo aver ospitato le Officine Ducrot, uno degli stabilimenti industriali più moderni d'Europa, con un art director di primo piano come Ernesto Basile, che diede vita a **uno dei connubi più proficui delle arti applicate del periodo – tanto da rappresentare quanto di meglio potesse esprimere l'Italia all'Esposizione Internazionale [...] di Torino del 1902**<sup>9</sup> –, il capoluogo siciliano scade in un inesorabile declino. Nel momento in cui il giovane Stato italiano si

consolida attorno al canone culturale nordico a trazione piemontese, la vocazione marittima che aveva reso il Regno delle Due Sicilie un competitor temibile per Inghilterra e Francia viene anichilita. Palermo, nonostante le sue ancora notevoli risorse progettuali e produttive, cessa per sempre di essere punto di riferimento internazionale e decade progressivamente, incapace di compiere le trasformazioni strutturali necessarie per volgere a proprio vantaggio una situazione complessiva profondamente mutata.

L'esperienza Basile-Ducrot, tuttavia, rappresenta ancora oggi un episodio storico straordinario che, in quanto tale, può essere oggetto di riflessione teorica e spunto per riscrivere creativamente la storia del design. Per quanto l'opera di Basile sia stata a lungo sottovalutata da importanti studiosi quali Leonardo Benevolo<sup>10</sup> e Bruno Zevi<sup>11</sup>, ho avuto modo di rilevare, proprio tra le pagine di questa rivista, come il lavoro del progettista palermitano sia stato tutt'altro che marginale. È stato anzi antesignano di una serie di caratteristiche che avrebbero determinato il successo del design italiano nei decenni successivi. La mia tesi, allora, si basava su tre punti fondamentali: 1) la progettazione di mobili pensati precipuamente per l'industria (industrial design); 2) la necessità di subordinare l'ornamento alla funzionalità, ovvero ai processi di produzione seriale; 3) infine, il ruolo di art director – o designer coordinator – all'interno dell'azienda Ducrot, con una chiara vocazione strategica<sup>12</sup>.

La rivalutazione di Basile come designer non solo rafforza la tesi di De Fusco, secondo la quale il rapporto tra *Design e Mezzogiorno* rappresenta una realtà concreta che incide profondamente, ma si presta anche a una nuova chiave interpretativa della storia del design. L'analisi di De Fusco si rivela particolarmente profetica quando, nel 2018, i curatori dell'IX edizione del Museo del Design Italiano in Triennale scelgono di ricostruire questa storia attraverso un percorso che comincia dal Sud: dalla *Sedia Tipo Torino* di Ernesto Basile (1902)<sup>13</sup>. Un arredo che conserva l'eleganza del Liberty, con le sue forme sinuose, ma che al tempo stesso presenta una struttura essenziale, priva di decorazioni, adatta ai processi industriali e anticipatrice del Razionalismo che prenderà campo più tardi. Un'immagine suggestiva,

icastica, per noi studiosi del Sud: *La Sedia Tipo Torino come design*, parafrasando il titolo della nota riflessione di De Fusco su *La stampa come design*, un precoce caso di disegno industriale già nel XIX secolo, che segna l'inizio della sua *Storia del design*<sup>14</sup>.

Che conclusioni trarre dal magistero di De Fusco? Come non associare «Op. cit.» alla figura affascinante e rassicurante del suo fondatore? E quale sarà il futuro di questa avventura editoriale ora che lui ci ha lasciato? Vanni Pasca osservava spesso che il Sud è terra di personaggi geniali in ogni campo, prime-donne, monadi, incapaci di fare gioco di squadra, di costruire reti solide e articolate. Talvolta raggiungono risultati straordinari, ma lo fanno da soli, e tutto finisce con loro, lasciando tracce di altissimo livello, come le rovine di un impero. Si prospetta dunque una sfida decisiva per «Op. cit.»: mantenere elevato il livello del dibattito culturale, dopo 60 anni di raffinata riflessione sul progetto, in un contesto in cui le condizioni dalle quali è germinata e che ne hanno favorito il successo sono oggi profondamente cambiate. Una sfida tutt'altro che semplice per una realtà editoriale che si trova al vertice, tanto proiettata verso l'esterno quanto saldamente radicata in una tradizione intellettuale che ha saputo nutrirsi.

---

<sup>1</sup> Cfr. D. RUSSO, *Appunti sul design meridiano*, «Southern Identity - Notizie sul design meridiano», n. 10, dicembre 2020.

<sup>2</sup> F. ALISON, R. DE FUSCO, *Artidesign*, Altralinea, Firenze 1991-2018.

<sup>3</sup> V. CRISTALLO, A. MORONE, *Mango e Alison: le premesse di un 'abitare contemporaneo' nella relazione tra Disegno Industriale e Architettura degli Interni nell'esperienza storica della Facoltà di Architettura di Napoli*, in G. CAFIERO, N. FLORA, P. GIARDIELLO (a cura di), *Costruire l'abitare contemporaneo. Nuovi temi e metodi del progetto*, Il Poligrafo, Padova 2020, p. 145.

<sup>4</sup> D. RUSSO, *op. cit.*, p. 11.

<sup>5</sup> R. DE FUSCO, *Storia del design*, Laterza, Roma-Bari 1985.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. VIII.

<sup>7</sup> A. BRANZI, *Il Nuovo Design Italiano*, in Id., *Il design italiano 1964-2000*, Electa, Milano 2008, pp. 231-232.

<sup>8</sup> G. PIRRONE, *Prefazione*, in E. SESSA, *Ernesto Basile e la produzione Ducrot*, Novecento, Palermo 1987, p. 7.

<sup>9</sup> R. DE FUSCO, R. R. RUSCIANO, *Design e Mezzogiorno tra storia e metafora*, Progedit, Bari 2015, p. 126.

<sup>10</sup> B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna dalle origini al 1950*, Einaudi, Torino 1961, p. 331.

<sup>11</sup> L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1960-1993, p. 541.

<sup>12</sup> D. RUSSO, *Ernesto Basile. Dall'architettura d'interni all'industrial design*, «Op. cit.», n. 161, gennaio 2018.

<sup>13</sup> V. PASCA, *Le premesse del design italiano 1902-1945*, in C. ALESSI, M. DELLA MURA, M. DE GIORGI, V. PASCA, R. RICCINI (a cura di), *Storie. Il design italiano*, Electa - Triennale Design Museum, Milano 2018.

<sup>14</sup> R. DE FUSCO, *Storia del design cit.*, pp. 1-16.

---

# L'ultimo capitolo

---

LIVIO SACCHI

## Abstract

*At the end of the Nineties, Renato De Fusco invited me to write with him the last chapter of his Storia dell'architettura contemporanea. Almost a hundred and fifty pages long, Il codice dei «limiti». L'architettura alla fine del secolo XX presents architecture since the late Eighties to the end of the Century, following the structure of the previous chapters: a conceptual introduction; the description of new trends – Continuity, Deconstruction, Minimalism, Trans-culturalism, Digital architecture; the analysis of the most significant buildings. Trans-culturalism captures an important aspect of our times: the cultural hybridization linked to migrations and their influence on architecture and cities. Digital Architecture, though including interesting buildings, has been disappointing: the young gurus expected to open new horizons for the Third Millennium, built little and eventually left the stage. We did not pay much attention to those buildings that, influenced by the blooming ecological culture, were starting to react to climate changes, It was a mistake: what seemed to concern almost exclusively the technical aspects of constructions, has brought architecture to a new identity.*

Sul finire degli anni Novanta, Renato De Fusco mi chiamò a scrivere con lui, come si dice “a quattro mani”, l'ultimo capitolo della *Storia dell'architettura contemporanea*. Fra i suoi tanti libri, oltre a essere il più noto e studiato, era anche quello che 177

aveva maggiormente contribuito alla sua riconoscibilità sul panorama storiografico italiano. Avevo, a suo tempo, già dato in qualche misura una mano per la stesura dell'ottavo capitolo, che analizzava gli anni settanta e ottanta e che, sin dal titolo, *Il codice delle micrologie*, non dissimulava un certo generale pessimismo sulla condizione della disciplina. Grato dell'invito, mi misi al lavoro con entusiasmo, recuperando, prima di tutto, una serie di contributi scritti negli ultimi anni per «Op. cit.»: da *Architettura e decostruzione* (n. 75, maggio 1989) a *Disegnare con il computer* (n. 89, gennaio 1994), da *La trattatistica della trasgressione* (n. 93, maggio 1995) a *La crisi dell'architettura: un'autocritica* (n. 95, gennaio 1996) fino a *Tre tendenze e due ipotesi sull'architettura di oggi* (n. 103, settembre 1998).

Il nuovo volume aggiornato fu pubblicato nel 2000. L'ultimo capitolo, il nono, constava di quasi centocinquanta pagine: fu chiamato *Il codice dei «limiti»*. *L'architettura alla fine del secolo XX*. Un titolo-tema che, riferito alla produzione compresa fra gli ultimi anni ottanta e la fine del Novecento, ci parve idoneo e stimolante. Il testo rispettava la consolidata struttura dei capitoli precedenti: dopo una parte introduttiva concettuale, si susseguivano i paragrafi dedicati alle diverse tendenze in atto. Ne scegliemmo cinque: *La linea della continuità*, *La linea della decostruzione*, *Il minimalismo*, *La linea transculturale* e *La linea telematica*. Di esse furono esplicitati i caratteri invariati; ma vennero anche citati un gran numero di esempi, selezionati in una logica di diversità e inclusività. Seguiva infine la parte dedicata alle opere emblematiche e paradigmatiche, con l'analisi, in particolare, del Getty Center di Richard Meier a Los Angeles, della Maison des Arts di Massimiliano Fuksas a Bordeaux, della Stazione dei vigili del fuoco di Zaha Hadid a Weil am Rhein, del Museo ebraico di Daniel Libeskind a Berlino, del Museo municipale di Toyo Ito a Shimosawa, del Seminario Toto di Tadao Ando a Tsuma-gun, della Goetz Collection di Herzog & de Meuron a Monaco, della Moschea di Paolo Portoghesi a Roma, del Centro culturale J. M. Tjibaou di Renzo Piano a Nouméa, della Sinte Gleska University dello studio RoTo in South Dakota, del Museo Guggenheim di Frank Gehry a Bilbao e dell'Aronoff Center di Peter Eisenman a Cincinnati. Un grafico

Sul saggio introduttivo, in cui non è difficile riconoscere la rigorosa impostazione metodologica data da De Fusco, discutemmo a lungo. Il concetto di limite, oltre ad apparire simbolicamente appropriato alla fine del secolo nonché del millennio, fu così chiarito anche sul piano filosofico, richiamandone la definizione aristotelica (e ricordando, per inciso, che la *Critica della ragion pura* era stata originariamente intitolata da Kant *Limiti della sensibilità e della ragione*). Il lavoro svolto fu insomma sentito, più che mai, come **l'arte di riconoscere i «limiti» entro i quali una fabbrica può muoversi: da un lato l'originalità, in assenza della quale il progetto, che è sempre proposta del nuovo, non ha ragion d'essere, dall'altra il plausibile, ovvero l'accettabilità di esso sul piano logico o quanto meno del buon senso**<sup>1</sup>.

Quanto alle opere emblematiche e paradigmatiche, la selezione tenne ovviamente conto della specifica qualità architettonica espressa dai singoli edifici, ma anche del loro ruolo urbano o pubblico, della loro rappresentatività all'interno dei codici-stile identificati oltre che dell'importanza dei loro autori: europei, americani e giapponesi. Ci dispiace constatare, *a posteriori*, che ancora una volta erano tutti uomini e tutti bianchi, con l'unica eccezione costituita da Zaha Hadid, donna e araba, ancorché operante com'è noto a Londra.

Quanto alle linee di tendenza, se quella decostruttivista da una parte e quella minimalista dall'altra possono apparire abbastanza ovvie, rappresentando una buona parte della produzione sotto due declinazioni contrapposte – instabile, avanguardista, tecnologica e muscolare la prima; semplice, algida, essenziale, finanche classica la seconda –, non altrettanto può dirsi delle altre tre linee. La prima, la linea della continuità, non era in fondo che un espediente storiografico per trattare la produzione, appunto, continuista, partendo dal presupposto che non tutto si pone all'attenzione critica con l'obiettivo di apparire innovativo: si parla di quei numerosi architetti, dotati forse di talento più che di nuove idee, che hanno continuato a lavorare su strade note, con risultati spesso considerevoli.

La quarta linea, quella transculturale, identifica invece un aspetto importante e sostanzialmente inedito, almeno in architettura, della contemporaneità: l'ibridazione culturale e quindi pro-

gettuale, non d'impronta eclettica come in età vittoriana, ma piuttosto legata al tema delle migrazioni e a ciò che ne deriva sugli orizzonti architettonici e urbani di paesi vecchi e nuovi rispetto alla tradizionale ribalta storiografica. Con il senno di poi, a oltre un quarto di secolo di distanza, si tratta dell'intuizione più interessante e precoce, un artificio storiografico in grado di cogliere un aspetto specifico e nuovo destinato a informare a lungo la scena architettonica: **un'architettura corrispondente non tanto ai luoghi caratterizzati dalle diverse culture, quanto ai fenomeni migratori, agli spostamenti di grandi masse popolari dal terzo mondo verso i paesi più industrializzati**<sup>2</sup>. La linea transculturale, inoltre, da una parte coincide con l'attacco più esplicito che l'architettura occidentale abbia mai ricevuto dal suo interno nel corso della storia, dall'altra con l'improvvisa dilatazione dei suoi confini<sup>3</sup>. Provammo così a includere architetture frutto di elaborazioni progettuali e di sensibilità alternative, per esempio disegnate da architetti di sesso femminile o provenienti da contesti culturali minoritari<sup>4</sup>. Fu posto il tema della "colpevolezza" delle società liberali occidentali, non solo per il loro passato coloniale o segregazionista, ma anche perché esse continuano a marginalizzare quei segmenti della loro popolazione provenienti da altre culture. Si trattò, insomma, di un primo tentativo di revisione del *Western Canon*, per rifarci a un celebre titolo di Harold Bloom; ovvero, sulla scia delle teorie soggettiviste e neo-nietzschiane di Michel Foucault e Jacques Derrida, di una messa in discussione dei criteri di giudizio più o meno consapevolmente imposti o comunque tesi a consolidare i poteri dominanti, alla luce di una nuova "centralità dei marginalismi"; dell'avvio di un processo di decolonizzazione della mente, ancora lungi dall'essere completo; di una radicale ridefinizione del concetto d'identità, in senso trans-territoriale e multilinguistico, rispetto a quello della modernità, territoriale e monolinguistico. Di qui la segnalazione di una lunga serie di opere, anche piccole e apparentemente secondarie, disegnate da architetti diversi in continenti e paesi diversi, a servizio di culture diverse, in una logica di **inclusione, liberazione, adattamento e messa a punto di ogni precostituito modello di giudizio**<sup>5</sup>. La registrazione del

ni seguenti sarebbe dilagato all'interno di alcune società occidentali, a partire da quella americana.

La quinta e ultima linea, quella telematica, ci sembrò infine necessaria per comprendere (nelle due accezioni del termine, cioè «contenere» e «includere», ma anche «capire») la produzione architettonica derivante da un uso prevalente delle tecnologie digitali, soprattutto a livello progettuale. A parte il nome – che, sebbene corretto, può forse apparire desueto – si tratta di un'area d'indagine non priva di ambiguità. La digitalizzazione progettuale (e costruttiva) si è trasformata rapidamente in qualcosa di assolutamente pervasivo: già da qualche decennio non c'è progetto che non ne faccia uso. Le opere di cui si parla si sono per lo più rivelate altamente significative: si pensi al Centro congressi di Fuksas nel quartiere romano dell'Eur, progettato ma, al momento dell'uscita del libro, non ancora costruito. Mentre il discorso sulla “virtualizzazione” dell'architettura ha inciso, nei fatti, meno di quanto che si pensasse in quegli anni. I promettenti giovani guru del digitale, che sembravano sul punto di aprire orizzonti nuovi alla vita degli uomini e delle donne del terzo millennio sono per lo più usciti uno dopo l'altro di scena, avendo peraltro costruito relativamente poco.

Un'autocritica: non ci occupammo, almeno non specificamente, di quelle architetture che cominciavano già allora a caratterizzarsi in senso bioclimatico, nel rispetto della nascente cultura della sostenibilità ecologista (un accenno, piuttosto fugace, compare nel paragrafo dedicato alla linea transculturale). Fu un errore: ciò che all'inizio sembrava riguardare pressoché esclusivamente gli aspetti tecnologici e impiantistici di un edificio ha invece a mano a mano portato l'architettura verso una nuova e sempre più riconoscibile identità.

---

<sup>1</sup> R. DE FUSCO, L. SACCHI, *Il codice dei «limiti». L'architettura alla fine del secolo XX*, in R. DE FUSCO, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 621.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 701.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 703.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 706.

---

# Citizen Art. Attraversamenti transdisciplinari alla riscoperta del «codice multiplo»

---

OLGA SCOTTO DI VETTIMO

## Abstract

*Starting from the theoretical framework proposed by Renato De Fusco regarding the reasons for the lack of understanding of contemporary art – identified by the scholar in the disappearance of the «multiple code», which has gradually been replaced by singular and specialized codes that, from the 20th century to the present, have caused the breakdown of the connection between artwork and audience – this research aims to explore, in line with the investigations also proposed here on connective and relational arts, as well as on the relationship between art, new technologies, and social sciences, the possibilities of a transdisciplinary approach to research. This approach, by fostering genuine cross-fertilization of knowledge, seeks to heal the relationship between artwork and audience, reestablishing interest in Art and a new centrality for artistic research. However, while Citizen Science has long employed multidisciplinary approaches, the true potential of Art-Based Research and its derivative practices within the processes of democratization and knowledge production – where Art is still often relegated to an ancillary position – remains largely unexplored. Through the development of the partially explored field of «Citizen Art», a real convergence of theories and practices within the common horizon of the experimental method is hoped for, generating a*

182 *genuine transdisciplinary reform of knowledge, capable of re-*

*storing the «multiple code» and, with it, the bond between art and life.*

Nell'era digitale o, meglio, della meta-tecnologia, l'arte è alla ricerca di un nuovo statuto epistemologico per ritrovare quel "codice multiplo", spesso richiamato da Renato De Fusco nei suoi studi, indispensabile per rifondare un rapporto senza mediazioni tra opera e pubblico, ma, soprattutto, per divenire presupposto di un fare e pensare l'arte nei termini di un vero campo di sperimentazione e di produzione di conoscenza. D'altra parte, il tema delle ragioni della mancata comprensione dell'arte contemporanea, posto sin dalla prefazione al volume *Storia dell'arte contemporanea*<sup>1</sup> del 1983 e approfondito ulteriormente nelle pagine di «Op. cit.», ha costituito uno snodo teoretico centrale nelle riflessioni di De Fusco, protese a ritrovare **un senso per le arti visive**<sup>2</sup> e a far emergere le strategie critiche utili **per ricucire lo strappo**<sup>3</sup>, parafrasando e citando, rispettivamente, alcuni dei seminali articoli sull'argomento, pubblicati dallo studioso sulle pagine della rivista che ha diretto per sessant'anni. La **caduta del codice multiplo** e la conseguente emersione di differenti codici singoli e specializzati, a partire dal '900, avrebbero progressivamente inibito, secondo l'argomentazione di De Fusco, la decodifica immediata dell'opera e determinato l'affermarsi di figure di mediazione tra questa e il pubblico. Pertanto l'arte oggi vivrebbe una **crisi di storicità**, in quanto anacronistica, elitaria, comunicativa e separata dalla vita: **Giunti al punto in cui siamo, quando persino l'irritante domanda «che cosa significa?» non viene neanche più posta dal pubblico per l'indifferenza verso l'arte, è necessario un tentativo critico per uscire da una condizione in cui, mentre l'architettura e il design riescono a reggere di fronte alla dominante tecnologia, le arti rappresentative ne risultano quotidianamente spiazzate e comunque risultano rispetto al grande pubblico, come abbiamo appena letto, qualcosa che questo non vuole e di cui non sa che fare**<sup>4</sup>.

Su questa prolifica traccia analitica, che sottolinea l'*impasse* tra opera, pubblico e atto critico, chi scrive ha affrontato 183

possibili strategie di pensiero da altre prospettive (arte connettiva e relazionale; rapporto tra arte, tecnologia e scienze sociali), con esiti di ricerca liberamente confluiti su questa rivista e oggetto di dialettiche interlocuzioni con il «discorde» Renato De Fusco – fino ad essere benevolmente associata in una specifica occasione a quella parte della critica che lo studioso definiva concorde<sup>5</sup> –, sempre in coerenza con la dichiarazione di pluralismo critico, inteso come istanza inevitabile e programmatica, contenuta nel suo primo editoriale del 1964: **possiamo affermare – senza ignorarne l’indeterminazione – che la nostra visuale, sicuramente antiaccademica, tende ad essere il più possibile inclusiva; non nel senso di una totale e neutrale accettazione, ma in quello di ritenere tutto considerabile e discutibile**<sup>6</sup>.

Si ritiene, pertanto, che, proprio indagando lo snodo Arte-Scienza, sia possibile ipotizzare possibili strategie di superamento dell’attuale “crisi di storicità” dell’arte a cui De Fusco fa riferimento, nonché produrre nuove prospettive per la conoscenza, guardando anche oltre quella **ineludibile lettura interdisciplinare, necessaria per evidenziare la molteplicità dei contenuti della vita della comunità, legati tanto alla cultura materiale quanto a quella simbolica** che chi scrive ha più di recente proposto, limitatamente agli **scambi e ammiccamenti tra arte e scienze sociali**, affiorati nel dibattito artistico degli anni Novanta del secolo scorso e confluiti nelle **pratiche artistiche partecipative, che prevedevano l’immersione dell’artista nella comunità locale e il coinvolgimento del pubblico**<sup>7</sup>.

Difatti, sebbene le discipline umanistiche e le scienze vantino oggi una storia fortemente connessa che si manifesta attraverso gli approcci interdisciplinari alla ricerca, la divisione tra **le due culture**<sup>8</sup>, derivante dalla ottocentesca dicotomia windelbandiana tra “scienze nomotetiche” e “scienze idiografiche”, continua a persistere, impedendo sovente di indagare compiutamente i rapporti epistemici, i metodi e le pratiche comuni tra i diversi campi di indagine. Per cogliere la complessità che informa la società contemporanea, si ritiene bensì urgente adottare un approccio metodologico segnatamente transdisciplinare, che conduca a un

già suggerito nella *Carta della Transdisciplinarità*, redatta nel 1994 da Lima de Freitas, Edgar Morin, Basarab Nicolescu: **La transdisciplinarità non cerca il dominio fra più discipline, ma l'apertura delle discipline a ciò che le accomuna e a ciò che le supera [...] La visione transdisciplinare è decisamente aperta, nella misura in cui essa supera il campo delle scienze esatte, per spingerle al dialogo e alla riconciliazione, non solo con le scienze umane ma anche con l'arte, la letteratura, la poesia e l'esperienza interiore**<sup>9</sup>.

Diversamente dalla multidisciplinarietà e dall'interdisciplinarità, già lungamente praticate negli approcci alla ricerca, la transdisciplinarità si propone come una nuova filosofia della conoscenza, basata su relazioni aperte tra le discipline, scevre da distinzioni gerarchiche, e su tutte le possibili compenetrazioni tra le metodologie e le pratiche a esse afferenti. Tuttavia, perché non diventi un mero slogan, si dovrà dare luogo a una meta-metodologia, assumendo **le diverse metodiche di discipline differenti per «trasformarle» e «trascenderle»**<sup>10</sup>. Un'indicazione in tal senso proviene anche dal pensiero di Michel Foucault sull'organizzazione del sapere, il quale, individuando l'esistenza di uno spazio di "indefinizione" tra i saperi e, dunque, un possibile luogo di connessione tra di essi, afferma che: **È in esso che una cultura, scostandosi insensibilmente dagli ordini empirici che i suoi codici fondamentali prescrivono, instaurando una distanza iniziale nei loro confronti, li priva della loro trasparenza originaria, cessa di lasciarsi da essi passivamente attraversare, si distacca dai loro poteri immediati e invisibili, si libera sufficientemente per constatare che tali ordini non sono forse i soli possibili o i migliori**<sup>11</sup>.

Se è tra le pieghe, tra gli interstizi che dividono le discipline, i saperi e le pratiche, che è possibile produrre nuova conoscenza, utilizzando metodologie cross e transdisciplinari, occorrerà interrogarsi su quale possa essere il ruolo dell'Arte nella produzione di ricerca e di nuovi spazi di apprendimento. Nel volume *Art, Science, and the Politics of Knowledge*<sup>12</sup>, Hannah Star Rogers propone di rompere la divisione tra i due ambiti, affermando che l'Arte e la Scienza possono essere meglio comprese come rete che genera conoscenza. La studiosa ritiene, infatti, che attraverso

approcci sperimentali e transdisciplinari si possa generare nuovo sapere e che, applicando gli strumenti (metodologici) degli Studi Scientifici e Tecnologici (STS) alla pratica artistica, sarà possibile approdare a un nuovo campo di studi: l'Art, Science and Technology Studies (ASTS).

In un recente contributo a più mani, intitolato *Learning to collaborate within transdisciplinarity: internal barriers and strengths of an art-science encounter* (2024), gli autori affermano che la soluzione è da ricercare, di fatto, nelle azioni collettive, in particolare nei casi in cui artisti e scienziati lavorano insieme, dimostrando di **offrire spunti rilevanti per comprendere le sfide della sostenibilità da diverse prospettive teoriche e critiche, favorendo trasformazioni in questa direzione e promuovendo innovazioni e nuovi paradigmi**<sup>13</sup>.

Diversamente, nella persistenza dicotomica tra Science (Digital, Public, Citizen) e Humanities (Digital, Public, Citizen) non solo si rischia di ricondurre l'ambita riforma metodologica transdisciplinare a una mera dichiarazione di intenti, ma anche di continuare a relegare l'Arte e la ricerca artistica a ruoli e funzioni subalterni nel campo della produzione della conoscenza. Interessante, in tal senso, il saggio, anch'esso recente, intitolato *Citizen Science - a new field for the arts?* (2023), nel quale Pamela M. Bartar si interroga su quale sia attualmente il rapporto esistente tra Arte, Art-Based Research e Citizen Science, osservando come l'approccio degli artisti rimanga per lo più di supporto, assumendo raramente un ruolo strategico e di definizione. Tuttavia, si riconosce all'arte la prerogativa di produrre un **percorso estetico della conoscenza**, che si sviluppa come **ricerca basata sulla pratica**, che non è esclusivo appannaggio delle scienze e che deve essere **intesa come un compito collettivo di tutti i membri della società**. **Facendo un ulteriore passo avanti verso la transdisciplinarietà, la Citizen Science fornisce un ponte per le Arts-Based Research verso l'azione, la ricerca, l'apprendimento e la creazione collaborativi o cooperativi**<sup>14</sup>.

Se si considera l'odierno orientamento dell'European Citizen Science Association (ECSA), all'interno delle Citizen Science – che prevede la partecipazione pubblica alla ricerca scientifica per generare nuova conoscenza, attraverso un ampio ventaglio di

azioni che vanno dal crowdsourcing alla ricerca d'azione collaborativa o partecipativa – dovranno essere incluse in tale ambito le stesse Citizen Humanities, benché, in effetti, risulti ancora predominante la distinzione tra diversi ambiti di indagine: Citizen Science, Citizen Social Science e le Citizen Humanities, queste ultime ritenute da Barbara Heinisch una fusione delle Digital e delle Public Humanities<sup>15</sup>.

Inoltre, riprendendo la stessa definizione data dall'ECISA, si comprende che occorre considerare la Citizen Science **come un concetto flessibile che può essere adattato e applicato in diverse situazioni e discipline** e, ancora, **applicabile in tutte le discipline scientifiche, insieme a una varietà di tradizioni disciplinari e metodi di ricerca**<sup>16</sup>. Secondo questa prospettiva, tale definizione potrebbe essere estesa anche all'Arte, che, esclusa dalle Humanities, rientrerebbe nel campo della Citizen Science. Eppure, sebbene si convenga con Batar che **L'arte contemporanea, con i suoi approcci visivi, performativi e progettuali, può contribuire in modo significativo alla democratizzazione della scienza e alla prossimità sociale della ricerca attraverso la sua consistenza e la sua interazione tra riflessione, critica, sperimentazione e creazione**<sup>17</sup>, al tempo stesso ci si chiede se, proprio per favorire la transizione al metodo transdisciplinare della ricerca, non sia più lecito pervenire a un nuovo e interconnesso ambito definibile "Citizen Art", che utilizzi il metodo sperimentale della ricerca scientifica e l'azione del pubblico in una chiave originale e specifica in relazione all'arte. Tuttavia, sarebbe opportuno che ciò avvenisse nella consapevolezza che riferirsi a una non ancora sufficientemente indagata "Citizen Art"<sup>18</sup>, utile a riconoscere i nessi metodologici tra ricerca artistica e ricerca scientifica, accomunate nel condiviso orizzonte del metodo sperimentale, dovrebbe essere in realtà prodromico a un completo superamento delle istanze definitorie, a vantaggio di una confluenza in un più ampio campo di teorie, ma soprattutto di pratiche, dove la transdisciplinarietà diventi visione e orientamento dell'agire comune e non più mera dichiarazione di intenti, per quanto lodevoli. Si ritiene che solo in questa prospettiva sarà possibile ritrovare il «codice multiplo», quindi il nesso operapubblico, una volta che quest'ultimo sia divenuto autenticamen-

te partecipe del processo di ricerca artistica e, pertanto, attore consapevole e proattivo dei possibili processi di significazione dell'opera.

---

<sup>1</sup> R. DE FUSCO, *Storia dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1983.

<sup>2</sup> R. DE FUSCO, *Arti visive: un senso da ritrovare*, «Op. cit.», n. 111, maggio 2001.

<sup>3</sup> R. DE FUSCO, *Per cucire lo strappo*, «Op. cit.», n. 113, gennaio 2002.

<sup>4</sup> R. DE FUSCO, *Arti visive: un senso da ritrovare*, cit.

<sup>5</sup> Cfr. R. DE FUSCO, R. RUSCIANO, *Tre domande. Questa è arte? Che significa? Non saprei farla anch'io? Un riesame*, Altralea Edizioni, Firenze 2014. Si veda anche R. DE FUSCO, *La critica discorde*, «Op. cit.», n. 4, settembre 1965.

<sup>6</sup> R. DE FUSCO, *Editoriale*, «Op. cit.», n. 1, settembre 1964, p. 6.

<sup>7</sup> O. SCOTTO DI VETTIMO, *Soft skills e consapevolezza identitaria. A che cosa serve l'arte?*, «Op. Cit.», n. 171, maggio 2021, pp. 39-40.

<sup>8</sup> C. SNOW, *Two cultures and the scientific revolution*, Cambridge University Press, New York, 1959; trad. it. di A. CARUGO, *Le due culture*, Feltrinelli, Milano 1964.

<sup>9</sup> E. MORIN, L. DE FREITAS, B. NICOLESCU, *Carta della transdisciplinarietà*, 1994, ora in <https://ciret-transdisciplinarity.org/chart.php#it> (consultato il 24/08/2024).

<sup>10</sup> UNESCO, *Transdisciplinarity. Stimulating Synergies, Integrating Knowledge*, Division of Philosophy and Ethics, 1998, p. 38, <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001146/114694eo.pdf> (consultato il 24/08/2024), trad. it. di chi scrive.

<sup>11</sup> M. FOUCAULT, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966; trad. it. di E. PANAITESCU, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967, p. 10.

<sup>12</sup> H. STAR ROGERS, *Art, Science, and the Politics of Knowledge*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London England 2022, pp. xviii, 36, trad. it. di chi scrive.

<sup>13</sup> S. GALLOIS, M. HERAS, C. SELLA, M. SATORRAS, R. RIBERA-FUMAZ, I. RUIZ-MALLÉN, *Learning to collaborate within transdisciplinarity: internal barriers and strengths of an art-science encounter*, «Sustainability Science», vol. 19, 2024, p. 1346, <https://link.springer.com/article/10.1007/s11625-024-01495-5> (consultato il 24/08/2024), trad. it. di chi scrive.

<sup>14</sup> P. M. BARTAR, *Citizen Science - a new field for the arts?*, «Research Catalogue. An International Database for Artistic Research», 2023, [researchcatalogue.net/view/1840986/1840987](https://researchcatalogue.net/view/1840986/1840987) (consultato il 24/08/2024), trad. it. di chi scrive. Sulle connessioni tra Citizen Science e transdisciplinarietà si veda anche: A. ALBERT, M. HAKLAY, F. MOUSTARD, S. HECKER, B. GRESHAKE TZOVARAS, M. CHANG, A. B. LINDNER, *The transdisciplinary potential of citizen science*, in R. J. LAWRENCE (a cura di), *Handbook of Transdisciplinarity. Global Perspectives*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham 2023.

<sup>15</sup> B. HEINISCH, *Citizen Humanities as a Fusion of Digital and Public Humanities?*, «magazén. International Journal for Digital and Public Humanities», vol. 1, n. 2, dicembre 2020, edizioni Ca' Foscari, Venezia, <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/riviste/magazen/2020/2/citizen-humanities-as-a-fusion-of-digital-and-publ/> (consultato il 24/08/2024), trad. it. di chi scrive.

<sup>16</sup> ECSA, *Ten Principles of Citizen Science*, 2015, [https://bg.agh.edu.pl/home/biblioteka/Otwarta\\_Nauka/ECSA\\_Ten\\_Principles\\_of\\_CS\\_English.pdf](https://bg.agh.edu.pl/home/biblioteka/Otwarta_Nauka/ECSA_Ten_Principles_of_CS_English.pdf); ECSA, *ECSA's characteristics of citizen science*, 2020, [https://ecsa.ngo/wp-content/uploads/2020/05/ecsa\\_characteristics\\_of\\_citizen\\_science\\_-\\_v1\\_final.pdf](https://ecsa.ngo/wp-content/uploads/2020/05/ecsa_characteristics_of_citizen_science_-_v1_final.pdf) (consultato il 24/08/2024), trad. it. di chi scrive.

<sup>17</sup> P. M. BARTAR, *Citizen Science - a new field for the arts?* cit.

<sup>18</sup> In Italia il termine è stato utilizzato con diverse intenzioni in *The Citizen Art. Nuovi strumenti di comunicazione per le arti del futuro*, Fausto Lupetti Editore, Bologna 2017.

---

# Questione di metodo: Renato De Fusco, artista

---

ANGELA TECCE

## Abstract

*The essay aims to retrace the formative years of Renato De Fusco, when he, together with other Neapolitan Artists, is part of the MAC Movimento Arte Concreta. The national movement and its Neapolitan ramifications had a considerable importance in the post-war period in the early 1950s, through a series of exhibitions, including those held at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma in 1951 and at the Gallery Blu di Prussia in Naples in 1952. More than his mere work as a painter, testified by significant works, from that moment onwards it's important to recognize the commitment to building his peculiar critical and methodological approach towards the complex culture of our time.*

Iniziare con una citazione appare un dovuto riconoscimento al metodo di Renato De Fusco. Così, infatti, egli scriveva nel 2009 nella introduzione del suo libro *Arti & altro a Napoli, dal dopoguerra al 2000: Il testo non riguarda la storia delle singole arti visive napoletane, per ognuna delle quali esiste già una vasta letteratura, ma il loro insieme, architettura, scultura, pittura e design. Ritengo che il parlare al plurale delle arti serva a richiamare quanto esse hanno in comune sia per lo sviluppo qualitativo proprio della loro produzione, sia per formare un fronte unitario contro un costume indifferente o*

addirittura ostile al mondo dell'arte, per un verso dichiarato "patrimonio dell'umanità", per un altro accantonato nel deposito delle cose inutili<sup>1</sup>. L'incipit è una dichiarazione e sottende una idea di storia esplicitata poco oltre **la storia non comincia a un certo punto perché prima non c'era, ma perché solo adesso si fa vivo l'interesse a investigarne il corso e poiché quell'interesse è nostro, frutto di ricordi e curiosità particolari, quella storia diventa una storia, la mia storia, soggettiva, partigiana e arbitraria come tutte le storie**<sup>2</sup>.

La storia che vorrei ricordare qui è quella della partecipazione attiva di Renato De Fusco alle vicende cruciali dell'arte d'avanguardia a Napoli nel dopoguerra, vicende che non solo egli ha sempre rivendicato come parte integrante della sua carriera di studioso ma che ne costituiscono, a mio parere, anche i presupposti.

Fors'anche per la contiguità con Pasquale Prunas, il fondatore della rivista «Sud»<sup>3</sup>, negli anni formativi alla Scuola militare della Nunziatella il nome del nostro figura tra i pittori del Gruppo Sud che espongono al Blu di Prussia a via Filangieri a Napoli nel giugno 1948. Non si tratta di una mostra di tendenza, si direbbe oggi, perché gli artisti che vi aderiscono appartengono a linee di ricerca differenti ma la scelta di campo è precisa e inequivocabile. Egli è presente poi alle altre mostre del Gruppo e tiene anche una personale alla Galleria Florida di Napoli nel 1949 dove espone tempere su carta sui temi del nudo e delle barche con echi del linguaggio cubista e picassiano diffuso in quegli anni in Italia. Con l'adesione al MAC Movimento Arte concreta si definisce però il suo orientamento non solo nelle scelte figurative ma soprattutto in una presa di posizione a tutto campo in quell'area che si potrebbe definire, con un antecedente illustre come Max Bill, quella dell'astrazione concretista che propugnava l'abbandono della pittura da cavalletto e della scultura tradizionale in favore dei compiti formali e pratici dell'urbanistica dell'architettura e del design. Parlare di Arte Concreta, in quegli anni, significava inserirsi nel dibattito cogente innescato da Lionello Venturi nel suo articolo su astrattismo e concretismo pubblicato sul n. 205 di «Domus» nel 1946.

Il gruppo "napoletano" del MAC si formò nel 1950 con Re- 191

nato De Fusco, Arnaldo Venditti, Guido Tatafiore, Renato Barisani e intervenne a diverse mostre in Italia: alla Galleria d'arte moderna di Roma nel '51 poi, nel maggio dello stesso anno, alla Bompiani di Milano e poco dopo a Firenze alla *Mostra d'arte in vetrina del giornale Numero*.

Le immagini di alcune loro opere furono pubblicate nel gennaio '52 sulla rivista parigina «Art d'aujourd'hui» dove Léon Degand tracciava alcune linee dell'*Art d'avantgarde en Italie*<sup>4</sup>.

La prima mostra napoletana del gruppo ebbe luogo nel 1952 al Blu di Prussia di Guido Mannaiuolo in via Filangieri e lo scritto introduttivo della mostra napoletana, **una piccola pagina ... che poi è stata mitizzata come 'manifesto' del gruppo**<sup>5</sup> è redatto proprio da De Fusco: si intitola *Perché Arte concreta*<sup>6</sup> e contiene in nuce concetti fondamentali cui si impronerà tutto il lavoro di storico e critico di De Fusco. Eccone alcuni stralci: **Con questo linguaggio il 'rappresentare' della tradizione si mutò in 'formare'. In questi due termini la differenza sostanziale fra questa e le altre tendenze dell'arte contemporanea, cubismo compreso per il quale era, magari in termini di quarta dimensione, sempre un problema di rappresentazione [...] la sola architettura resistette all'impopolarità delle altre arti, infatti continuò la tradizione della cultura figurativa contemporanea senza mai assumere un ruolo secondario, anzi risolvendo i problemi posti dalla pittura e scultura [...] Questo perché l'architettura con la sua funzionalità non mirava a rappresentare ma a formare.**

Formare è un impegno morale di partecipazione alla realtà, esprime la coscienza d'essere nella realtà, è agire. I pannelli e le sculture qui esposte sono delle forme nelle loro reali dimensioni, nel loro colore, realizzate nella loro materia.

A parte il valore plastico esse costituiscono lo sforzo di inserire il lavoro artistico nella produttività industriale, la rinuncia di una creatività individualistica per la collaborazione con altri artefici, l'incontro con gli uomini sul piano del lavoro.

Si avverte nello scritto tutto l'afflato teorico, etico, politico di De Fusco ma la mostra non fu esente da critiche se Paolo Ricci, allora critico d'arte dell'Unità, nonostante i suoi trascorsi d'artista d'avanguardia, stronca la mostra nel suo articolo *Astrattismo*

alla pizzaiola<sup>7</sup>. Più clementi invece i successivi giudizi di Carlo Barbieri e Ferdinando Bologna sul «Mattino» di Napoli del 16 e del 25 gennaio<sup>8</sup>.

Ciò che interessa qui sottolineare è che le fondamenta di una nuova visione unitaria della creazione artistica oltre che delle implicazioni ideologiche era stata posta, oltre al dato importante della fuoriuscita dai confini cittadini che innesca relazioni e confronti.

Sempre estrapolando gli episodi più significativi, nel 1953 il gruppo al completo viene invitato alla mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna a Roma *Arte astratta italiana e francese* dove la conoscenza delle situazioni internazionali si sostanzia di nuovi approfondimenti, senza contare che il '53 è l'anno delle mostre di Picasso sia a Roma, sempre alla Galleria Nazionale, che al Palazzo Reale di Milano. Da tutto questo discende una diversa consapevolezza nelle scelte formali che possiamo leggere con evidenza nelle testimonianze e immagini a nostra disposizione. Da non trascurare ad esempio l'attenzione che viene posta all'allestimento delle opere che alcune immagini testimoniano, come quelle al Blu di Prussia dove concetti di matrice suprematista giocano a parafrasare le posizioni delle opere pittoriche plastiche o, per restare alla pratica di Renato De Fusco, i suoi interventi, noti solo da alcune fotografie, per la decorazione parietale di un caffè a piazza Dante (distrutto)<sup>9</sup> e il soffitto di un negozio a via Chiaia<sup>10</sup> o la presenza a una *Mostra di bozzetti di colorazione di carrozzerie d'auto*<sup>11</sup>.

È proprio sull'evoluzione del linguaggio pittorico, e non solo, di De Fusco che vorrei aggiungere qualche riflessione: tra *Figure con barca*, 1950, *Composizione a spirale con barca*, 1951, *Barche con rete*, 1951<sup>12</sup> e il *Polittico con 4 composizioni* del 1954<sup>13</sup> ora al museo *Novecento a Napoli* per precisa volontà dell'autore c'è una distanza certamente non misurabile temporalmente e che è invece ascrivibile proprio al rapidissimo lucido aggiornamento su quanto andava accadendo, come è sempre stato per lui: dalla figurazione alla scomposizione dei piani fino a una rigorosa e astratta partizione spaziale delle forme nello spazio dei pannelli, oltre all'uso del colore ridotto ai primari come il bianco, il nero, il giallo, il rosso.

Quando la carriera di docente alla Facoltà di architettura e soprattutto di critico e storico prenderà il sopravvento De Fusco stesso non mancherà di esprimersi e di riconoscere, con la sua profonda onestà intellettuale, la qualità dei percorsi degli altri sodali, ad esempio la sua ammirazione e riconoscimento del lavoro di Barisani. **Più avanzato di tutti – scrive – figurava Renato Barisani, che se non sbaglio, fu anche autore dell’allestimento espositivo [...]. Questo conformava lo spazio sia utilizzando i nostri pannelli a parete, sia sospendendoli e/o collegandoli a montanti e traversi nel vuoto della sala, onde creare percorsi [...]. Il tutto, sempre ad opera di Barisani, era unificato da dissimetriche strutture spaziali lineari: toncini si snodavano tramite piccole sfere, partivano da una sagoma geometrica piana o solida per espandersi in ogni direzione, attraverso quadrati e rettangoli, a loro volta traforati a cerchi<sup>14</sup>.**

Direi che l’acume critico e la sensibilità avvertita dal continuo aggiornamento fatto di curiosità e metodo sono rese accessibili a tutti noi, attraverso le parole stesse di Renato De Fusco, come un monito di dedizione, disciplina e amore profondo per la cultura.

---

<sup>1</sup> R. DE FUSCO, *Arti & altro a Napoli dal dopoguerra al 2000*, Paparo Edizioni, Napoli 2009, p. 1.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>3</sup> Tutta la vicenda del Gruppo e della breve vita della rivista è ben nota, cfr. M. A. PICONE, *Napoli 1945-1955: gli anni della ricostruzione e il dibattito tra realisti e astrattisti*, in *Fuori dall’ombra*, Elio De Rosa editore, Napoli 1991, così come nello stesso catalogo il saggio di chi scrive, *1955-1965, Un decennio di impazienza* e quello di K. FIORENTINO, *Gli spazi dell’espressione a Napoli dal 45 al 65*.

<sup>4</sup> Cfr. L. P. FINIZIO, *Il Mac napoletano 1950-1954*, Istituto grafico editoriale italiano, Napoli 1990.

<sup>5</sup> Frase riportata in A. TRIMARCO, *Un racconto d’arte 1954/2000*, Editori Riuniti, Roma 2002, p. 19, e ricordata da De Fusco stesso, *op. cit.*, p. 70.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>7</sup> P. RICCI, *Note d’arte. Astrattismo alla pizzaiola*, in «L’unità», Roma, 10 gennaio 1952.

<sup>8</sup> Per una trattazione completa sull’argomento si veda il catalogo citato *Fuori dall’ombra*, che oltre ai saggi reca anche una completa bibliografia.

<sup>9</sup> *Fuori dall’ombra*, cit. p. 48.

<sup>10</sup> R. DE FUSCO, *op. cit.*, p. 76.

<sup>11</sup> *Fuori dall'ombra*, cit. p. 48.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 254-255.

<sup>13</sup> *9cento, Napoli 1910-1980, per un museo in progress*, a cura di N. SPINOSA e A. TECCE, Electa, Verona 2010, in particolare la scheda sull'artista e sull'opera a cura di K. Fiorentino, p. 172.

<sup>14</sup> R. DE FUSCO, *Un episodio del MAC napoletano*, in *Renato Barisani*, mostra a cura di A. Trimarco, Napoli, Castel dell'Ovo, Editoriale Modo, Milano 2000, pp. 36-37.

---

# La storia dell'architettura oltre la storia. Prime riflessioni sull'eredità di Renato De Fusco

---

ALBERTO TERMINIO

## Abstract

*Renato De Fusco's historiographical project grew in the years of maximum reception, in Italy, of semiological and structuralist theories. Although a substantial part of his critical production arises from the application of those principles, soon assisted by the theory of "cultural reduction" ("riduzione culturale"), the critical openings that can be drawn from his thought are much broader. These openings concern a field of interests in which the intertwining of history, theory and criticism is one of the main critical issues. If, on the one hand, this represents one of the most interesting challenges faced by his critical legacy, on the other, it still requires in-depth readings that investigate its evolution over time and its relationship to the architectural historiography of his time.*

Durante gli anni di frequentazione dello studio di Renato De Fusco, subito maturai l'impressione che il suo interesse precipuo non fosse rivolto alla ricostruzione del fatto storico, quanto alla definizione di una struttura semantica e argomentativa in grado di organizzare sistematicamente lo studio di un determinato fenomeno, al fine di individuarne i caratteri esponenti e di predisporre le condizioni per valutazioni di merito e giudizi critici. In questo sistema, l'unico dato oggettivo da mettere a disposizione del lettore – asseriva De Fusco – risiede nella dichiarazione del punto

di vista, ovvero della prospettiva storiografica che si intende assumere. Tale approccio necessita di una rigorosa verifica dei passaggi logici e di una profonda consapevolezza del significato teorico e storiografico dei termini e dei principi-base chiamati in causa. Ma soprattutto necessita di un pensiero critico preordinato a qualsiasi tentativo di lettura filologica. Non a caso, nel suo impalcato teorico hanno assunto un ruolo di primo piano concetti quali “artificio storiografico”<sup>1</sup>, “convenzione”, “finzione”<sup>2</sup>, “tipologia ideale” weberiano, tutti connessi all’idea per cui **la storiografia, intesa come studio del passato dalla visuale di oggi, come sua interpretazione, come ipotesi di ulteriori e futuri sviluppi, è materia altamente progettuale**<sup>3</sup>. In questo modo, il suo discorso storico non si presenta come una narrazione degli eventi, ma come un costante “processo” dove le argomentazioni si pongono quale verifica dei postulati espressi in premessa, in vista di un circostanziato giudizio critico.

Com’è noto, il progetto storiografico di De Fusco scaturisce dalle ricerche semiotico-strutturali avviate a partire dai primi anni Sessanta e, dal 1964, maturate proprio sulle pagine della rivista «Op. cit.», caratterizzandosi come uno dei suoi assi portanti, unitamente alla linea della “riduzione” culturale<sup>4</sup>. Il 1964 non vide soltanto l’avvio di quell’esperienza inizialmente legata alla galleria d’arte “Il Centro”, ma registrò anche l’inaugurazione di un interesse, quello per la storia della critica<sup>5</sup>, che marcò un avanzamento rispetto ai suoi studi precedenti<sup>6</sup> influenzati dal magistero di Roberto Pane. Tornando alla linea dominante delle ricerche semiotico-strutturali, tra gli aspetti salienti della sua proposta metodologica, sono stati rilevati **l’intenzionalità operativa [...] in quanto essa si propone di elaborare un metodo “utile tanto alla storia (lettura delle opere realizzate) quanto alla pratica progettuale”**<sup>7</sup>, e, con riferimento alle applicazioni manualistiche, il superamento della narrazione fenomenologica a favore di **un piano di lettura essenzialmente metodologico**<sup>8</sup>. Anche se non è questa la sede per discutere i limiti e le potenzialità di questo metodo – poiché tale operazione richiederebbe un’analisi ben più approfondita e circostanziata nel contesto della storiografia architettonica contemporanea<sup>9</sup> –, occorre rilevare almeno due aspetti di carattere generale: da un lato, che il pensie-

ro storiografico di De Fusco trova nell'assunto crociano della "contemporaneità della storia"<sup>10</sup> – nonché nei suoi addentellati, tra cui il rapporto teoria-prassi e la preminenza del giudizio individuale – un evidente punto di riferimento; dall'altro, che, nonostante il radicamento in una parte del dibattito di quegli anni ormai conclusa, sullo sfondo del suo orientamento metodologico semiotico-strutturale si staglia una concezione generale della storiografia e dei suoi obiettivi che ci sembra essere l'aspetto maggiormente disponibile a nuove aperture. Tale concezione vede l'esercizio di quest'ultima in costante rapporto dialettico con la teoria e la critica, configurando un nodo problematico che ha costituito il carattere distintivo della rivista «Op. cit.» nell'ambito della pubblicistica di settore nazionale e internazionale. D'altra parte, che questa triade abbia rappresentato il cuore dei suoi interessi è confermato dalla struttura concettuale del suo *Trattato di architettura*<sup>11</sup>.

In un saggio del 1970 contenuto negli *Scritti in onore di Roberto Pane*, De Fusco auspicava un rinnovamento metodologico degli studi storici all'interno delle Facoltà di Architettura<sup>12</sup> nel contesto di una più generale rifondazione teorica della disciplina<sup>13</sup>. I tre suggerimenti proposti riguardavano **il massimo incremento dello studio dell'architettura contemporanea**, l'approfondimento di **poche e significative opere esemplari e paradigmatiche di ciascun periodo**, e il proposito di **associare sistematicamente alla storia dell'architettura quella della critica che, nell'accezione più moderna del termine, include numerosi parametri e contributi dell'esperienza culturale contemporanea, dall'estetica alla sociologia, dalla semiologia alla teoria dell'informazione, dalla psicologia a tutte le nuove ipotesi scientifiche riguardanti in qualche modo il nostro campo**<sup>14</sup>. Se i primi due punti non costituiscono più un obiettivo da conseguire, avendo trovato ampio spazio nei programmi universitari consolidati, il terzo sembra attendere ancora una risposta adeguata. In tal senso, ci sembra ancora attuale quanto ammoniva Fulvio Irace molti anni fa dalle pagine di «Op. cit.»: [...] **l'istituto della critica ha assistito al crollo di quel delicato equilibrio tra storia, teoria e previsione che garantisce e favorisce la formazione dell'interpretazione e la costruzione del giudizio**<sup>15</sup>.

La sfida di fronte alla quale ci pone l'eredità di Renato De Fusco riguarda proprio la risoluzione di temi e problemi che scaturiscono dall'interazione di questi termini. Una posizione storiografica orientata in tal senso agisce sia sul piano del metodo, che su quello dei contenuti: da un lato, richiedendo l'intercettazione di fenomeni, teorie e apporti culturali attinenti non soltanto al campo dell'arte e dell'architettura che possano alimentare le categorie interpretative applicabili all'ambito della storia; dall'altro, alimentando studi teorici e critici – che non possono prescindere dagli strumenti propri della disciplina storiografica – in grado di affermare un punto di vista sulla condizione presente, ovvero sull'architettura nel suo farsi.

In tal senso, «Op. cit.» ha rappresentato un terreno di confronto imprescindibile nel dibattito artistico nel quale ha agito per sessant'anni, specie per il carattere democratico e apolitico che l'ha resa quella **sorta di laboratorio ove verificare, in un dibattito aperto anche a posizioni contrastanti, ipotesi di ricerca che, in più occasioni, avranno modo di svilupparsi proficuamente in altre sedi**<sup>16</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. R. DE FUSCO, «*Artifici*» per la storia dell'architettura, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1998.

<sup>2</sup> Cfr. R. DE FUSCO, *La finzione in architettura*, in «Op. cit.», n. 149, gennaio 2014.

<sup>3</sup> R. DE FUSCO, *La storiografia è progettazione*, in «Op. cit.», n. 104, gennaio 1999, p. 9.

<sup>4</sup> I criteri che hanno ispirato il programma iniziale della rivista e che, in buona parte, ne hanno alimentato il successivo sviluppo sono stati riassunti in: R. DE FUSCO, M. L. SCALVINI, *I quindici anni della nostra rivista*, in «Op. cit.», n. 46, settembre 1979.

<sup>5</sup> Il riferimento è al volume: R. DE FUSCO, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Edizioni di Comunità, Milano 1964.

<sup>6</sup> Cfr. R. DE FUSCO, *Il floreale a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1959; G. BRUNO, R. DE FUSCO, *Errico Alvino, architetto e urbanista napoletano dell'800*, L'Arte tipografica, Napoli 1962.

<sup>7</sup> F. IRACE, *Le posizioni di [...] su alcuni temi della critica architettonica in Italia*, in «Op. cit.», n. 39, maggio 1977, p. 27.

<sup>8</sup> G. PIGAFETTA, *Figure della storiografia architettonica*, in «Op. cit.», n. 111, maggio 2001, p. 37.

<sup>9</sup> Per un primo approccio allo studio del pensiero di Renato De Fusco calato nel contesto storiografico italiano e internazionale della seconda metà 199

del Novecento si vedano: F. IRACE, *Le posizioni di [...] su alcuni temi della critica architettonica in Italia*, cit., pp. 5-35; V. SAVI, *Critica di "Architettura Contemporanea"*, in «Prospettiva», n. 14, luglio 1978, pp. 2-14; F. IRACE, *Storie e storiografia dell'architettura contemporanea*, Jaca Book, Milano 1992; G. PIGAFETTA, *Architettura moderna e ragione storica. La storiografia italiana sull'architettura moderna: 1928-1976*, Guerini, Milano 1993, pp. 159-181; ID., *Parole chiave per la storia dell'architettura*, Jaca Book, Milano 2003, in part. pp. 130-132.

<sup>10</sup> Cfr. B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, Laterza, Bari 1917.

<sup>11</sup> Cfr. R. DE FUSCO, *Trattato di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2001.

<sup>12</sup> In linea con questo proposito di rinnovamento metodologico, nello stesso anno fu pubblicato il volume: R. DE FUSCO, *Storia e struttura. Teoria della storiografia architettonica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1970.

<sup>13</sup> Sul dibattito, in quegli anni, relativo all'esigenza di rifondazione teorica dell'architettura, si veda: M. L. SCALVINI, *Per una teoria dell'architettura*, in «Op. cit.», n. 13, settembre 1968.

<sup>14</sup> R. DE FUSCO, *La storiografia nella facoltà di architettura*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Istituto di Storia dell'architettura dell'Università di Napoli, 1970, p. 512, poi in ID., *Dentro e fuori l'architettura. Scritti brevi (1960-1990)*, Jaca Book, Milano 1992.

<sup>15</sup> F. IRACE, *La critica architettonica: note per un dialogo*, in «Op. cit.», n. 76, settembre 1989, p. 10.

<sup>16</sup> G. PIGAFETTA, *Architettura moderna e ragione storica*, cit., p. 159.

---

# L'avanguardia verosimile

---

VINCENZO TRIONE

## Abstract

*Referring to the concept of “likely avant-garde” developed by De Fusco and taking up some reflections by Enzensberger and Baudrillard, this contribution questions the meaning of some experiences of contemporary artists – among others, Koons and Murakami, Hirst and Abramovic, Cattelan and Kusama – fascinated by the demands of the market, committed to creating objects in series. They are postmodern fetishes, which lead us to reflect on the current fate of the idea of the avant-garde. In our time, the avant-garde no longer presents itself as a spectacle of the unexpected, nor as an opening of perspectives or even as a journey into the landscapes of the imagination. The avant-garde no longer breaks customs, nor undermines expectations and does not dream of revolutions. It seems to have exhausted its radicality, to lose itself in a mannerism made of twentieth-century liturgies tiredly replicated. In front of us, however, the outlines of the weak avant-garde are drawn, made similar to a supermarket full of things poised between luxury craftsmanship and ready-to-wear. It is an all-over avant-garde. Open, fluid, widespread. And again: glamour, flat, superficial, disengaged, governed by the search for entertainment, close to dissolving in the interstices of a standardized mass culture, aimed at destroying every distinction between cultured and pop art, between boutique and gallery, between painting and fashion, between autonomy and commer-* 201

*cialization, between expressive freedom and functional design, between authorial pretensions and ephemeral spectacle. A low intensity avant-garde which, realizing a prophecy of Baudelaire, becomes a commodity, fashion, advertising prosthesis, expression of the phantasmagoria of a modernity without depth.*

### *A posteriori*

Architettura, arte, design. Nel corso del suo lungo e fecondo itinerario intellettuale, segnato da una vasta attività editoriale, Renato De Fusco si è mosso agilmente tra questi territori linguistici limitrofi, attento a salvaguardarne le specificità, ma anche pronto a far affiorare incroci, confluenze, sovrapposizioni, punti di contatto. Senza abbandonare la fedeltà al metodo semiologico. E senza tradire una consapevole inclinazione alla “riduzione culturale”, una pratica fondata su alcuni passaggi<sup>1</sup>: semplificare senza banalizzare; non dare spiegazioni particolareggiate; e non pretendere neanche di risolvere in poche frasi il senso di un’architettura, di un quadro o di un oggetto; ma limitarsi a offrire alcune notizie indispensabili e pochi concetti essenziali. E ancora: dare stimoli, dischiudere sentieri, lasciare intravedere problemi senza pretendere di risolverli. Non per saziare, ma per affamare; non per spegnere, ma per incrementare lo sviluppo dello spirito critico.

Al di là dei frequenti sconfinamenti disciplinari, però, De Fusco, nella sua avventura ermeneutica, non ha fatto altro che interrogarsi sul senso di una tra le figure più decisive del XX secolo: l’avanguardia. In fondo, i suoi libri, i suoi tanti contributi e lo stesso progetto di «Op. cit.» potrebbero essere letti (anche) come capitoli di un discorso aperto e in divenire sulla storia e sulla filosofia dell’avanguardia, ripercorsa attraverso il filtro di uno studio oramai classico, a lungo letto e annotato da De Fusco: *Teoria dell’arte d’avanguardia* di Renato Poggioli<sup>2</sup>.

A questo tema De Fusco ha dedicato, nel 1971, un articolo uscito su «Controspazio»<sup>3</sup>, poi ripreso e approfondito in un piccolo libro edito nel 2010<sup>4</sup>. Si tratta di originali riflessioni teoriche, che ruotano intorno al concetto di “avanguardia verosimile”. Densa di consonanze con alcune investigazioni di Umberto Eco<sup>5</sup>

202 e di Maurizio Calvesi<sup>6</sup>, questa nozione rimanda a una stringente

aporia. Pur volendo effettuare la “ricostruzione dell’universo”, i protagonisti di avanguardie come il futurismo non riescono a mettere in discussione certe categorie tradizionali dell’arte. Animati da un travolgente spirito di rivolta, non propongono una critica radicale degli strumenti istituzionali. Vogliono costruire una metafisica del domani, ma rispettano sempre alcune convezioni. Mirano a sgretolare tante ritualità, eppure non riescono del tutto a liberarsi dei canoni della nostra civiltà intellettuale. Continuano a muoversi entro un alveo protettivo, che provano a sovvertire. Non di rado elaborano progetti che hanno il valore di stimolanti provocazioni, ma non sempre si mostrano in grado di inventare nuovi modelli stilistico-formali. Pensano il loro lavoro essenzialmente come una fase preparatoria: il preludio di una rivoluzione. Agiscono in una condizione di transito – in un futuro in potenza. Sovente, arrivano a prefigurare importanti esperienze successive. Pongono così “previsioni e connotazioni” che, secondo De Fusco, verranno verificate solo in seguito. Spesso, nell’orizzonte della cultura di massa<sup>7</sup>.

Dinanzi a noi sono i protagonisti di un’“avanguardia verosimile”. Che, solo dopo molto tempo, diventerà una realtà concreta. È, questo, un esito significativo dal punto di vista pragmatico. Che, tuttavia, rappresenta anche un limite. **L’avant dell’avanguardia può essere riconosciuto solo a posteriori**, ha scritto Hans Magnus Enzensberger<sup>8</sup>.

### *Effetto Alka-seltzer*

Potremmo muovere da quei materiali minimi di De Fusco per misurarci con alcune recenti declinazioni dell’“avanguardia verosimile”, esplorando gli scenari dell’arte di oggi, da un’angolazione laterale<sup>9</sup>.

Pensate a un *mall* di lusso. Un tempio laico dove si celebra quello che, con un’espressione criptica, Jean Baudrillard aveva definito “il grado Xerox della cultura”. Sugli scaffali, oggetti in serie realizzati da alcuni tra i maggiori artisti contemporanei. Le borse in pelle di John Baldessari, le mensole di Thomas Schütte, gli stivaletti puntinati di Damien Hirst per Manolo Blahnik, il tavolo francescano in legno di Helen Mirra, il set di piatti in por- 203

cellana di Sophie Calle, il bauletto Vuitton “sporcato” con fotografie di Cindy Sherman, il mobile bar in legno laccato, foglia d’oro, cristallo e specchi di Mimmo Paladino, le Speedy Vuitton dedicate ad alcuni maestri della storia dell’arte, lo skateboard e il vaso per fiori in porcellana di Jeff Koons, le policrome sneakers Nike di Lu Xinjian, le carte da gioco e i prodotti di design creati per Seletti da Maurizio Cattelan, la panca in acciaio di Patrick Tuttofuoco, la collezione di Yayoi Kusama ancora per Vuitton, le caramelle Frisk e le scarpe Nike di Takashi Murakami, la linea di cosmetica e di bellezza lanciata da Marina Abramovic.

Questo ardito *mall* induce a riflettere sul destino dell’“avanguardia verosimile” nella nostra epoca. Certo, sono lontani i tempi di Marinetti, di Picasso e di Duchamp, prime donne dedite a cerimonie scandalose, impegnate a precorrere il corso degli eventi, per realizzare l’avvenire nel presente; teorici di un futuro condannato a essere riconosciuto solo a posteriori; poeti sorretti dall’ambizione di stabilire oggi ciò che sarà valido domani.

Basta passeggiare tra i padiglioni delle ultime edizioni della Documenta di Kassel o della Biennale di Venezia – sempre più simili alla Fortezza Bastiani raccontata da Buzzati – per assistere ai riti di una sorta di avanguardia debole. Che oramai non si dà più come spettacolo abbacinante dell’inatteso, né come apertura grandiosa di prospettive e neanche come sconcertante viaggio nei paesaggi dell’immaginario. Non infrange più consuetudini, né incrina aspettative. E non vive il “fare” come un’attività rivoluzionaria. Sembra aver esaurito la propria carica di radicalità, per smarrirsi in un manierismo fatto di liturgie novecentesche replicate stancamente. Si pone non come trincea avanzata che sfida chi sta dall’“altra parte” per aprire la strada a chi verrà dopo, ma come campo minato, attraversato da energie sparpagliate e da esplosioni poco traumatiche.

In molti casi, l’avanguardia oggi tende a farsi caricatura di sé stessa. Una specie di parco artificiale della modernità. Una maschera sotto cui non c’è niente. Come un’avventura che corre sempre più lontano dal cuore del mondo; o come un’acrobazia dell’intelligenza, che si è fatta ripetizione di sé stessa, riconoscendo nell’allontanamento dalla sensibilità comune una certifi-

Eppure, della nobile tradizione degli “ismi” primonovecenteschi sopravvivono intenzioni ed emergenze, sottoposte a frequenti trasmutazioni. Di analoghe dinamiche si era fatto interprete ancora Enzensberger, il quale, in una conferenza del 1974, aveva parlato di “effetto Alka-seltzer”: come la pastiglia bianca e rugosa di Alka-seltzer, in un bicchiere d’acqua, si disintegra parzialmente, lasciando sul fondo una granulosa sedimentazione, così l’avanguardia si scioglie ma non evapora<sup>10</sup>. Pur se per vie segrete, continua a manifestarsi: la sua forza si attutisce, ma i suoi echi si disseminano ovunque, al di fuori del sistema dell’arte. Un paradosso: ogni giorno celebriamo la sparizione dell’avanguardia nell’ininterrotta mimesi delle sue forme.

Anche se lontani dal punto di vista generazionale, culturale e linguistico, gli artisti radunati nel nostro *mall* impossibile si richiamano al lato più militante dei gruppi corsari sorti in Europa agli inizi del secolo scorso. In particolare, si ispirano alle poetiche del futurismo, del surrealismo, del Bauhaus e del neoplasticismo, sorrette dal bisogno di intrecciare opera e vita e dalla volontà di annunciare la fine dell’arte come esperienza specifica, separata dal resto dell’esistenza, per condurla oltre i suoi limiti istituzionali. E avviare una disinvolta riattivazione della quotidianità attraverso oggetti spesso bizzarri e coloratissimi.

### *Art is everything else*

Insofferenti nei confronti del concettualismo ermetico trionfante nei grandi eventi internazionali, anche gli eredi di Depero, di Dalí, di Breuer e di Rietveld sono incuriositi dalle arti applicate. Affascinati dalla possibilità di non sottostare alle richieste di galleristi, di mercanti e di curatori, si ritagliano originali parentesi di libertà, accogliendo con disponibilità ed entusiasmo le sollecitazioni dell’industria. Intenti a reagire all’autoreferenzialità propria di installazioni capaci di “parlare” solo a chi già ne conosce il significato, si misurano con quella che Adorno definiva “arte per consumatori”<sup>11</sup>. Sedotti dall’idea di serialità, inventano non quadri per un’élite di conoscitori, ma oggetti di uso comune destinati soprattutto a facoltosi collezionisti.

Sneakers, scarpe, borse, tavoli. Non dipinti o sculture da contemplare in qualche museo. Ma feticci postmoderni, che attendono di essere posseduti e utilizzati. Manufatti impuri, che vivono di mescolanze e di connessioni. Episodi di un'arte a bassa intensità che, concretizzando una profezia di Baudelaire, si fa merce, moda, protesi pubblicitaria, espressione della fantasmagoria di una modernità senza spessore. Si tratta di un'arte che decreta il declino di ogni aura, come ha sottolineato il filosofo Wolfgang Iltis in *L'arte dopo la fine dell'autonomia dell'arte*<sup>12</sup>.

“Art is everything else”, sembrano dire queste voci di una creatività senza confini. I quali, abitanti di un'iconosfera plurale ed espansa, si appropriano di alcune intuizioni dei loro padri novecenteschi, che svuotano e teatralizzano con leggerezza: inseguono lo choc, la stranezza e la sorpresa, privi, però, di ogni inclinazione alla protesta e alla provocazione.

Dunque, avanguardia come Grande Recita, nella quale prevale una certa vocazione ludica. Il nostro *mall* espone esercizi giocosi, eccentrici, divertenti, fondati sull'attenzione all'“involucro”, caratterizzati da un'esuberante decoratività, distanti dalla tragicità che ritroviamo in tante installazioni contemporanee, densi di assonanze con la *Ricostruzione futurista dell'universo* di Balla e Depero (1915), dove si legge: **Il giocattolo futurista sarà utilissimo anche all'adulto, poiché lo manterrà giovane, agile, festante, disinvolto, pronto a tutto, instancabile, istintivo e intuitivo**<sup>13</sup>.

Sulle orme di quel manifesto visionario, Hirst, Sherman, Calle, Murakami, Kusama, Cattelan, Abramovic e gli altri stanno trasformando l'avanguardia in un supermarket pieno di cose in bilico tra l'artigianato di lusso e il *prêt-à-porter*. Dinanzi a noi si disegnano così i contorni di un'avanguardia *all over*. Aperta, fluida, diffusa. E ancora: glamour, piatta, superficiale, “pellicolare”, disimpegnata, governata dalla ricerca dell'intrattenimento, destinata a dissolversi negli interstizi di una cultura di massa omologata, tesa a far saltare ogni distinzione tra arte colta e pop, tra boutique e galleria, tra pittura e moda, tra autonomia e commercializzazione, tra libertà espressiva e design funzionale, tra pretese autoriali e spettacolo effimero.

206 L'avanguardia aveva un fine ultimo, ha rilevato Zygmunt

Bauman: **imporre alla realtà forme che la realtà da sola, senza un aiuto, non era capace di raggiungere**<sup>14</sup>. Priva del sogno di indicare una strada possibile alla società, l'avanguardia "postautarica" non è guida, ma serva del mercato. Non contesta lo *status quo*, ma vi aderisce, cogliendolo nella sua dimensione policroma e utilitaristica, come una concatenazione discontinua di istanti eterni, dai quali trarre il massimo piacere. Perciò, infranto un patto simbolico consolidato, sceglie di disperdersi ovunque. Non oppone al presente un'altra scena nella quale le cose obbediscano a regole diverse, né si distingue dalla produzione industriale. Inoltre, non si smaterializza. Ma, ha scritto Baudrillard, si dedica a una "materializzazione semiotica". Con un obiettivo: compiere una totale riestetizzazione del mondo, una **trascrizione di tutto [...] in segni museografici**. E con un rischio: **quando tutto è estetico, niente è più bello né brutto, e l'arte stessa sparisce**. È, questo, **il grado Xerox della cultura**<sup>15</sup>.

Un grande romanziere severo verso ogni sperimentalismo, con acume, aveva previsto ciò che oggi è dinanzi a noi: sugli scaffali del nostro *mall*. In un saggio del 1960, Alberto Moravia aveva intuito che, nati come movimenti anarchici e aristocratici, i gruppi d'avanguardia avrebbero contribuito a formare la nostra sensibilità e la nostra quotidianità, riarticolarlo radicalmente **il linguaggio internazionale e democratico dell'arte moderna**<sup>16</sup>. Quando questo ribaltamento si concluderà, scriveva Moravia, le avanguardie avranno assolto definitivamente al loro compito storico. E cesseranno di esistere.

---

<sup>1</sup> R. DE FUSCO, *La riduzione culturale*, Dedalo, Bari 1976.

<sup>2</sup> R. POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962.

<sup>3</sup> R. DE FUSCO, *Un'avanguardia verosimile* (1971), in Id., *Dentro e fuori l'architettura*, Jaca Book, Milano 1992.

<sup>4</sup> R. DE FUSCO, *L'architettura delle 4 avanguardie*, Alinea, Firenze 2010.

<sup>5</sup> U. ECO, *C'è un'altra lingua: l'italo-indiano*, «L'Espresso», 10 aprile 1977.

<sup>6</sup> M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978.

<sup>7</sup> R. DE FUSCO, *L'architettura delle 4 avanguardie*, cit., p. 159.

<sup>8</sup> H. M. ENZENSBERGER, *Questioni di dettaglio*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 161.

<sup>9</sup> V. TRIONE, *Avanguardia addio, benvenuto shopping*, «La Lettura - Corriere della Sera», 14 luglio 2024.

<sup>10</sup> H. M. ENZENSBERGER, *La letteratura come istituzione ovvero l'effetto Alka-Seltzer* (1974), in ID., *Mediocrità e follia*, Garzanti, Milano 1991.

<sup>11</sup> T. W. ADORNO, *Teoria estetica* (1970), a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 400.

<sup>12</sup> W. ULLRICH, *L'arte dopo la fine dell'autonomia dell'arte* (2022), Castelvecchi, Roma 2024.

<sup>13</sup> G. BALLA, F. DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915), in L. SCRIVO, *Sintesi del futurismo*, Bulzoni, Roma 1968.

<sup>14</sup> Z. BAUMAN, *Il disagio della postmodernità* (2000), Bruno Mondadori, Milano 2002.

<sup>15</sup> J. BAUDRILLARD, *La sparizione dell'arte*, Politi, Milano 1988.

<sup>16</sup> A. MORAVIA, *Introduzione alle avanguardie* (1960), in A. GRANDI, (a cura di), *Non so perché non ho fatto il pittore*, Bompiani, Milano 2017.

---

# Sommario dei fascicoli pubblicati

---

**N. 1.** Le «Nuove Iconi» e la «civiltà del consumo» - Architettura utopistica - La sociologia dell'arte dei sociologi - Esperienze della Biennale - Tecnologia e poetiche contemporanee - Nouveau roman e arti figurative - Il Gaudi di Pane (fascicolo esaurito)

**N. 2.** Design e mass media - Gestalt prima e dopo - L'estetica neonaturalistica di Romanell - Della Pop Art e di una mostra a Vienna - La poetica urbanistica di Lynch - Semantica dell'arte - Architettura come linguaggio (fascicolo esaurito)

**N. 3.** Architettura e cultura di massa - Alcuni temi dell'Informale - Kunstwollen e intenzionalità in E. Panofsky - Dal pragmatismo alla fenomenologia - Libri, riviste e mostre

**N. 4.** La critica discorde - S.K. LANGER, L'influenza sociale del design - T. MUNRO, Recenti sviluppi dell'estetica in America - G. VERONESI, Sull'architettura del secolo - L. VINCA MASINI, Le mostre dell'estate '65 - Libri, riviste e mostre

**N. 5.** I criteri di valutazione dell'arte contemporanea - Una politica culturale per i socialisti - Il visual design - Pareri sulla IX Quadriennale - Libri, riviste e mostre

**N. 6.** Il disegno di architettura - J.P. HODIN, Esiste un'estetica dell'arte moderna? - Alcune voci dell'urbanistica contemporanea - Breve antologia delle ultime Biennali - Libri, riviste e mostre

**N. 7.** Note per una semiologia figurativa - W. HOFMANN, Gli inizi dell'attività formale - E. GARRONI, 33ª Biennale di Venezia: «jeu» e «sérieux» - Libri, riviste e mostre

**N. 8.** Artisticità dei mass media - B. JESSUP, Arte e storia - Il design scientifico di Alexander - Incontri di studi urbanistici - Libri, riviste e mostre

**N. 9.** Il pensiero estetico di Adorno - 4 artisti scelti da Barilli - A. VIVAS, Filosofia della cultura, estetica e critica: alcuni problemi - Libri, riviste e mostre

**N. 10.** Il premio IN/ARCH alla nostra rivista - R. BARTHES, Semiologia e urbanistica - Nuove idee per la Gescal - Il metodo scientifico nella pianificazione - G. VERONESI, Su alcune mostre dell'estate italiana - Libri, riviste e mostre

**N. 11.** G. MORPURGO-TAGLIABUE, L'arte è linguaggio? - Urbanistica e arti visive oggi - Valori ed obiettivi nella pianificazione - Libri, riviste e mostre

**N. 12.** Tre contributi alla semiologia architettonica - E. GARRONI, L'eterogeneità dell'oggetto estetico - V. CORBI, Questioni di estetica empirica - A. PEREZ, Riflessioni di uno scultore sul tema dello spazio - Libri, riviste e mostre

**N. 13.** L'«environmental design» e il suo insegnamento - Per una teoria dell'architettura - L'estetica del «pensiero negativo» in Marcuse - Libri, riviste e mostre

**N. 14.** La prossemica: un nuovo apporto all'architettura? - La poetica dell'arte povera - Note sull'Università e la professione - O. FERRARI, Una Biennale rimasta senza giudizio - Libri, riviste e mostre

**N. 15.** I problemi dell'istruzione artistica - R. SEGRE, Presenza di Cuba nella cultura architettonica contemporanea - Architettura fra retorica e logica - Libri, riviste e mostre

**N. 16.** Significanti e significati della Rotonda palladiana - G. DORFLES, Valori iconologici e semiotici in architettura - Attualità della retorica - Libri, riviste e mostre

**N. 17.** Il centro della città (definizioni) - M. TAFURI, Ambiguità del Guarini - Lettura storico-semiologica di Palmanova - Libri, riviste e mostre

**N. 18.** L'architettura per l'Università - E. GARRONI, Semiologia e architettura. Alcuni problemi teorico-applicativi - Recenti contributi allo studio dell'«environmental design» - Libri, riviste e mostre

**N. 19.** Segni e simboli del tempietto di Bramante - Note sull'immaginario in Filarete - Philip Johnson: la funzione della maschera formale - Biennale/ricerca - Libri, riviste e mostre

**N. 20.** Utilità storiografica di una dicotomia linguistica - Meaning in Architecture - La cultura di Le Corbusier - New Towns (definizioni) - Libri, riviste e mostre

**N. 21.** Note per una epistemologia della rappresentazione visiva - G. BON-SIEPE, Panorama del disegno industriale - Per una poetica del profondo: Blauë Reiter - Libri, riviste e mostre

**N. 22.** Nomi, luoghi, immagini di città nella «Recherche» di Proust - U. ECO, Analisi componenziale di un segno architettonico - Percezione ed esperienza estetica - Libri, riviste e mostre

**N.23.** La «riduzione» culturale - Libri, riviste e mostre

**N.24.** «Arquitectura, historia y teoria de los signos» - Note di terminologia semiotica - Il design: processo e fruizione - Il «silenzio» dell'architettura contemporanea - Libri, riviste e mostre

**N.25.** Note sull'arte concettuale - L. BENEVOLO, La recente storiografia della città - Lo storicismo e i confini della semiologia - Città-pubblicità: sul caso Las Vegas - Libri, riviste e mostre

**N.26.** La «riduzione» culturale nella progettazione architettonica - R. BARRILLI, Le due anime del concettuale - G. MORPURGO-TAGLIABUE, Commenti alla «riduzione» culturale - L'antidesign - Libri, riviste e mostre

**N.27.** Altri aspetti della «riduzione» culturale - Interventi: G. DORFLES, Riduzione ad oggetto, riduzione a progetto - P. FOSSATI, Riduzione o trasformazione? - T. LLORENS, Sul concetto di comunicazione estetica - Libri, riviste e mostre

**N.28.** Elementi semiotico-progettuali d'architettura - M. KRAMPEN, Dalla semiologia della comunicazione alla logica degli strumenti - Libri, riviste e mostre

**N.29.** Per una lettura semiotica della prospettiva - Elementi di una tendenza dell'architettura italiana - XV Triennale - Libri, riviste e mostre

**N.30.** Problemi di semiotica dell'arte contemporanea - B. ZEVI, Sei postille su «Il linguaggio moderno dell'architettura» - Alcune opinioni sull'iperrealismo - Libri, riviste e mostre

**N.31.** Elementi della progettazione scientifica - Il segno indefinito della semiologia urbanistica - Note sulla cultura a «mosaico» - Arbitrarietà e motivazione del linguaggio architettonico - Libri, riviste e mostre

**N.32.** L'eccentrismo, un momento della avanguardia sovietica - U. ECO, Chi ha paura del cannocchiale? - Nota sul segno urbanistico - I segni e le «figure» del Padiglione di Barcellona - Libri, riviste e mostre

**N.33.** Architettura come istituzione - Il «ritorno» alla pittura - Università: le parole e le cose - Libri, riviste e mostre

**N.34.** Dall'estetica alla semiologia - La teoria di Hjelmslev e l'architettura: alcuni problemi - Il «realismo» di Giuseppe Samonà - Libri, riviste e mostre

**N.35.** Attualità dell'iconologia: alcune questioni metodologiche - R. BARRILLI, Difficoltà di un approccio semiotico alla culturologia - L'editoria architettonica - Libri, riviste e mostre

**N.36.** I centri storici nella prospettiva semiologica - Le idee di teatro, oggi - Una riproposta del «multiplo» - Libri, riviste e mostre

- N.37.** Dialettica del «piacere» e identità dell'architettura - Assenza-presenza: due modelli per l'architettura - La «storia dell'arte» nelle scuole - Libri, riviste e mostre
- N.38.** Le ricerche di architettura più attuali ed insolite - Dalla fotografia al videotape - Analisi di un corso di laurea: il Dams - Libri, riviste e mostre
- N.39.** La sociologia del gusto di Jean Baudrillard - Le posizioni di [...] su alcuni temi della critica architettonica in Italia - Libri, riviste e mostre
- N.40.** «Aforismi» sui centri storici - Note sulla simmetria in architettura - Bataille e la "svolta" di «Tel Quel» - Libri, riviste e mostre
- N.41.** Dipartimento e «architettura» - La «rappresentazione» tra storia del teatro e semiotica - La critica d'arte in «Tel Quel» - Libri, riviste e mostre
- N.42.** L'idea di pittura in Lévi-Strauss - Sul concetto di gusto - Alcuni contributi alla critica dell'inconscio - Libri, riviste e mostre
- N.43.** La post-avanguardia - Luoghi e luoghi comuni della recente critica d'arte - Narciso e «l'altro»: note sul dibattito architettonico - Libri, riviste e mostre
- N.44.** Architettura: la «rimozione del nuovo» - Ipotesi per il segno iconico - Storia dell'arte, storia delle cose - Libri, riviste e mostre
- N.45.** Topologia e architettura - La casa: norma e «deroga» - Artisti e cinema - Libri, riviste e mostre
- N.46.** I quindici anni della nostra rivista - L'Architettura all'Ecole des Beaux-Arts - La Storia dell'arte Einaudi - Una griglia che non sia una grata
- N.47.** Architetto e ingegnere - Le scuole di critica d'arte in Italia - L'immaginario nella cultura di massa - Libri, riviste e mostre
- N.48.** Prima e dopo il Post-Modernism - L'iconizzazione del mobile - Civiltà del '700 a Napoli - Libri, riviste e mostre
- N.49.** Il restauro architettonico: ricchi apparati e povere idee - F. MENNA, La Biennale di Venezia. Gli anni settanta: questi (mi)sconosciuti - Critica d'arte e processi produttivi - Libri, riviste e mostre
- N.50.** Fortuna critica della «Tendenza» - R. BONELLI, Storiografia e restauro - La fotografia: indice o icona? - Libri, riviste e mostre
- N.51.** Classicismo e razionalismo in J.N.L. Durand - Modelli interpretativi delle tendenze artistiche odierne - Architettura come testo - Libri, riviste e mostre
- N.52.** L'espressione «Movimento Moderno» - Indagine su Carlo - Note sulla Transavanguardia - Libri, riviste e mostre

**N.53.** Il design tra «radicale» e «commerciale» - Dalla «ruminazione» dei guerrieri greci all'«insonnia» dell'estate romana - Fortuna degli slogans - Libri, riviste e mostre

**N.54.** Disincantamento e restaurazione - Lutyens fra storia e critica - Il Bauhaus e il teatro tedesco - Libri, riviste e mostre

**N.55.** Continuità e Protorazionalismo - Se questo è un quadro allora non è un quadro - Gli oggetti di domani - Design come motto di spirito - Libri, riviste e mostre

**N.56.** Dall'America. Warhol e Kosuth - Il design dell'«altra avanguardia» - L'International Style cinquant'anni dopo - Libri, riviste e mostre

**N.57.** Il mercato come opera d'arte - New York, reportage 1982 - La questione dei graffiti - Libri, riviste e mostre

**N.58.** E se Gutenberg fosse un designer? - I tre livelli logici nella comunicazione grafico-pittorica - L'Amsterdamse School - Libri, riviste e mostre

**N.59.** Per chi tanto design? - L'Espressionismo dopo Scharoun - Dall'Informale all'Informale - Libri, riviste e mostre

**N.60.** Il Neorevival - Dall'arte utile all'architettura «inutile» - Affermare o negare per immagini - Libri, riviste e mostre

**N.61.** Barilli, D'Amato, De Seta, Dorfles, Gravagnuolo, Irace, Koenig, Mendini, Menna, Trimarco: dieci interventi per i vent'anni della rivista

**N.62.** Hans Sedlmayr: verità o metodo? - Fashion & Design: la cultura del successo - Nuovi vecchi «ismi» dell'arte - Architettura: reportage dalla West Coast - Libri, riviste e mostre

**N.63.** Architettura tra proibizionismo e abusivismo - Note su semeiotica e design - Automobile e cultura - Il New surrealism - Libri, riviste e mostre

**N.64.** Nove «figure» per il disegno d'architettura - Una terza via per il design - Arte e industria a Monza: 1923-1943. Note e documenti - Libri, riviste e mostre

**N.65.** Verso un nuovo «ismo» architettonico - Vanità della Fiera? Appunti sul salone del mobile - Le «riflessioni» dipinte - Libri, riviste e mostre

**N.66.** Tipologia e progettazione del mobile - Piano-progetto: i casi di Barcellona, Berlino, Parigi, Roma - L'arte di abitare alla Triennale Libri, riviste e mostre

**N.67.** Design: che cosa si venderà? - F. PURINI, Parere su un nuovo «ismo» architettonico - Nietzsche e l'estetica - Arte oggi: concettualismo e tendenze costruttive - Libri, riviste e mostre

- N. 68.** Il punto sull'IBA - Design e riviste specializzate - Barthes e l'arte contemporanea - Libri, riviste e mostre
- N. 69.** Architettura per chierici e per laici - A cavallo del design - La necessità del caso nell'arte - Libri, riviste e mostre
- N. 70.** Il design e la critica di sinistra - Architettura senza topos - La «militanza» futurista di Roberto Longhi - Libri, riviste e mostre
- N. 71.** Verso un'ermeneutica dell'architettura - La nozione di informe - Design: dall'ingegnere all'edonista - Libri, riviste e mostre
- N. 72.** Architettura e mimesi - L'arte contemporanea nella collezione Saatchi - L'arte applicata come «forma simbolica» - Libri, riviste e mostre
- N. 73.** Architettura USA per gli USA - Morte a Venezia - Il designer, il bricoleur e l'ingegnere - Libri, riviste e mostre
- N. 74.** Architettura, città e telematica - Abitare tra gli oggetti - Paradigma della critica d'arte - Libri, riviste e mostre
- N. 75.** Architettura e decostruzione - Il « piacere » del design - Realismo e post-realismo nella pittura americana - Libri, riviste e mostre
- N. 76.** I venticinque anni della nostra rivista - La critica architettonica: note per un dialogo - Deformazioni ai margini - La scena del design contemporanea - La scultura è noiosa? - Libri, riviste e mostre
- N. 77.** Le arti s'insegnano, le arti s'imparano - Il parere di Enzo Mari - Note sulla didattica dell'architettura - Paris fin de siècle - Libri, riviste e mostre
- N. 78.** L'architettura s'impara ma non s'insegna - Design come arte delle cose amabili - Formazione e «Belle Arti» - Libri, riviste e mostre
- N. 79.** Il principe e l'architettura - Design: una teoria ermeneutica del progetto - In margine alla Biennale: sulla permanenza dell'oggetto - Libri, riviste e mostre
- N. 80.** Il pensiero della mano - L'insegnamento della pittura - Didattica e design: tra pragmatismo e arte - Libri, riviste e mostre
- N. 81.** Storicità dell'High-tech - Il «ritorno» della pittura alla storia - La Rinascente e la cultura del design - Libri, riviste e mostre
- N. 82.** Paraphernalia di fine millennio - Arti visive e improbabili certezze - Design: la forbice di storia e storiografia - Libri, riviste e mostre
- N. 83.** Museo e arte contemporanea: un binomio controverso - Design: dai punti di vendita ai punti di acquisto - Dall'avanguardia alla reazione: Walde-mar George - Libri, riviste e mostre

**N. 84.** Progettazione: storia, storiografia ed epoca - Storici dell'arte e critici dell'avanguardia - Koenig e il design - Libri, riviste e mostre

**N. 85.** Una tassonomia per il design - Iconoclastia sacra e profana - Per una teoria dell'arredo urbano - Libri, riviste e mostre

**N. 86.** Architettura fra cielo e terra - Vie d'uscita per l'arte contemporanea - Tipi e segni per un codice dell'architettura - Libri, riviste e mostre

**N. 87.** Riserve sull'insegnamento dell'architettura - Il «nuovo» nel design - Una storia delle arti per le arti - Libri, riviste e mostre

**N. 88.** L'etico e l'estetico in architettura - Per un'estetica della ricezione del design - Emergenze. «Aperto '93» alla Biennale - Libri, riviste e mostre

**N. 89.** Disegnare con il computer - In Italia, il design ha da essere italiano? - Affreschi metropolitani allo spray - Libri, riviste e mostre

**N. 90.** L'estetica in sei idee - Architettura: i cattivi maestri - Mistero e problematica delle immagini - Libri, riviste e mostre

**N. 91.** «Op. cit.» e trent'anni d'arte contemporanea - Restauro ed ermeneutica - Nuove idee in fabbrica - Ricordo di Manfredo Tafuri - Libri, riviste e mostre

**N. 92.** Intervista a Steven Holl - San Gimignano e Cortona: il contemporaneo nell'antico - Tra arte e depressione - E il designer? - Libri, riviste e mostre

**N. 93.** La trattatistica della trasgressione - Accademia di Belle Arti: proposte di riforma - Un concettuale al Palazzo della Ragione - Libri, riviste e mostre

**N. 94.** Città e sistema delle comunicazioni - Identità ed Alterità alla Biennale - Alcuni generi di letteratura artistica - Libri, riviste e mostre

**N. 95.** Ricordo di Arturo Carola - La crisi dell'architettura: un'autocritica - Design e problema occupazionale - Libri, riviste e mostre

**N. 96.** Architettura, le teorie «silenziose» - Il design dell'ascolto - La critica d'arte dopo la fine dei «Grandi racconti» - Libri, riviste e mostre

**N. 97.** Progetto e previsione storiografica - Il restauro *ante litteram* - Le artiste contemporanee - Libri, riviste e mostre

**N. 98.** Facoltà d'architettura: che fare? - Una Biennale per architetti - Design: ancora sullo sviluppo sostenibile - Libri, riviste e mostre

**N. 99.** Il design nei tempi della storia - Internazionalismo vs regionalismo - Case e studi d'artista - Libri, riviste e mostre

- N. 100.** Nostalgia dell'architettura industriale: il caso Olivetti - Gli oggetti «usa e getta»: l'ipertelia - Le grandi mostre in Europa - Libri, riviste e mostre
- N. 101.** Gesamtkunstwerk - Design: trattatistica, storiografia, critica e poetica - Gusto e disgusto nell'arte contemporanea - La tutela europea del design - Libri, riviste e mostre
- N. 102.** Architettura tra esperienze e aspettative - Interno e interiorità - L'arte contemporanea e i suoi scenari - Libri, riviste e mostre
- N. 103.** Tre tendenze e due ipotesi sull'architettura di oggi - Cos'è la tettonica - Design, mobili ed economia - Libri, riviste e mostre
- N. 104.** La storiografia è progettazione - Il fenomeno dei giovani artisti - Design: progetti possibili - Libri, riviste e mostre
- N. 105.** L'euroarchitetto - Il video d'artista nello spazio del museo - Design e ergonomia oggi - Libri, riviste e mostre
- N. 106.** Design: de gustibus est disputandum - La Bartlett School - La Biennale delle donne e dei video - La foto d'arte tra reale e virtuale - Libri, riviste e mostre
- N. 107.** Un'etica per l'architettura - Le ultime frontiere della Pop Art - Strategia, design, piccola impresa - Libri, riviste e mostre
- N. 108.** Reale surreale e virtuale nella storia dell'architettura - Storia, arte, movimento - Steven Holl o dell'architettura concettuale - Il design dei servizi - Libri, riviste e mostre
- N. 109.** Architettura come paesaggio - Note sulla *Stillehre* - Il protodesign futurista - Libri, riviste e mostre
- N. 110.** Surrealismo e virtualità - La definizione di «artefatto» nella cultura del progetto - Sul ritorno della pittura figurativa - Note sul design degli anni Novanta - Libri, riviste e mostre
- N. 111.** Arti visive: un senso da ritrovare - Figure della storiografia architettonica - Il Design per l'usabilità - Libri, riviste e mostre
- N. 112.** Internet non s'addice all'architettura - Nuova soggettività. L'architettura tra comunicazione e informazione - La creatività nel terzo millennio - Il dibattito italiano su design e ambiente - Libri, riviste e mostre
- N. 113.** Manhattanismo - Per cucire lo strappo - Scripta volant - Libri, riviste e mostre
- N. 114.** L'architettura italo-europea (fascicolo monografico)
- N. 115.** L'architettura «piccola» - Donne e design: il contributo dei *Gender Studies* - Il punto di rottura dell'arte tra il XIX e il XX secolo - Libri, riviste e mostre

- N. 116.** Design e crisi dell'auto - Case Study Houses: colonialismo modernista - Fautrier e l'Informale in Europa - Libri, riviste e mostre
- N. 117.** Le architetture di Escher tra Surrealismo ed Op-art - Semiotica del design e durata - Attualità del pittoresco - Libri, riviste e mostre
- N. 118.** Informazione materia prima dell'architettura - Tokyo: città e architettura - La grande svolta degli anni '60 - La svolta del «volgare» - Tra sogni e conflitti: la contemporaneità della Biennale. Libri, riviste e mostre
- N. 119.** L'architettura di vetro - Tecnica: necessità e caso - Veggenti e visionari, André Breton tra passato e presente - Libri, riviste e mostre
- N. 120.** Insegniamo architettura - Sulla *corporate image* - Quando Mondrian e Webern sfidarono la natura - Libri, riviste e mostre
- N. 121.** La rivista compie 40 anni: in questo numero alcuni dei suoi testi migliori
- N. 122.** L'architettura delle 4 avanguardie - Le icone trasparenti e il museo della storia - Design: la legge distributiva 1101 - Libri, riviste e mostre
- N. 123.** Il longevo eclettismo di Philip Johnson - L'arte di oggi. Oggi, l'arte? - Design: gli oggetti a più funzioni - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 124.** Ragionamenti sulla architettura - Il design per il marketing - La Biennale di Venezia tra dislocazione e direzione manageriale - Ragghianti e il linguaggio visivo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 125.** Arbitrarietà e norma nella progettazione - Maniera e artifici per narrare l'arte - Design: dalla produzione al mercato - Panorami domestici, fra utopie moderne e visioni contemporanee - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 126.** L'agenda della città - Design e Activity Theory. Il valore delle merci da reale a percepito - Un museo dell'immaginario nel cuore di Lisbona, tra realtà e scenari possibili - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 127.** Normopatia, disincanto della Carta di Venezia - Tre scultori italiani - Artefatti fluidi - Verso una critica dello snobismo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 128.** Vema - Design e ready made - Human Design, alias della moda e dintorni - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 129.** Architettura e politica - Snobismo e arti visive - Il design dell'energia - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 130.** Architettura, arte applicata - Nuova galassia tipografico-digitale - L'iconografia dell'estasi - Quando i designer erano architetti - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

- N. 131.** Città e architettura: ipotesi per il futuro - Il Design oggi - Neo-avanguardie visive? - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 132.** Democrazia e architettura - Il futuro critico dell'arte - Traslitterazioni (visive) per l'oggetto d'uso e d'arredo - Moda e design: complicità e antagonismi - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 133.** Per un'architettura normale - Scatti d'autore: le nuove frontiere della fotografia contemporanea - La marca messa in vetrina - Furniture design & Exhibit - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 134.** Abitare la razionalità - Per una nuova classificazione delle arti - Il design aeronautico, Filippo Zappata e la Breda - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 135.** Costruire di nuovo - Il design ai tempi della crisi - Arte programmata e Manfredo Massironi - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 136.** Venustas *blog cit.* Dialogo su bellezza, architettura, mercato, democrazia - Piercing, tatuaggi, graffitismo: nuove frontiere d'arte? - Arredamento come arte decorativa - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 137.** Le oscillazioni del digitale in architettura - Ricordo di Rogers - Torino 1969-2009: quarant'anni di design e sapere politecnico - Stile concettuale - AG Fronzoni: per un nuovo linguaggio grafico - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 138.** Bob Noorda e la grafica di sistema - Algoritmi per progettare - Celebrazioni del centenario futurista - Magritte e Kandinskij: la rappresentazione nell'arte contemporanea - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 139.** Cinque voci sulla venustas in architettura - Biennale Internazionale del Design / edizione "0". Laboratorio di idee per l'innovazione e il futuro - L'immagine-processo. Media digitali e design del codice - Yacht design - Il *Pneu World*: immaginari artistico-architettonici tra XX e XXI secolo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 140.** Venezia e Amburgo: la Biennale e l'IBA - L'archivio come "forma simbolica" del XX secolo - Dieter Rams progettista d'interfacce - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 141.** Circolarità ermeneutica tra *Theoria* e *praxis* nel progetto di architettura - Il contributo della Biomimesi per un design sostenibile, bioispirato e rigenerativo - Fotografia e spettacolarizzazione del quotidiano - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 142.** *Nescio quid*: riflessi del sublime nell'architettura contemporanea - Continuando ad interpretare l'arte d'oggi - Le cose che contano - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI
- N. 143.** Architettura: un riesame - Per il disgelo delle arti - Design: verso una riscoperta della cultura materiale - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

**N. 144.** Architettura: due paradigmi tra '900 e '2000 - Contro l'arte d'oggi - Radical design, Superstudio - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

**N. 145.** Che cos'è la critica? - L'arte e la comunicazione dell'arte nell'era digitale - Quale storiografia per quale storia? Dalla storia universale alla scomparsa dell'Icar 18 - Edoardo Persico e il labirinto di Camilleri - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

**N. 146.** Common Ground - Per il centenario di Jackson Pollock - Design: segni del tempo - Interni d'avanguardia - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

**N. 147.** Architettura e identità islamica - *Umano / disumano*. Un percorso nel ritratto del novecento - Il Grande Fiume del design italiano - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

**N. 148.** Innovazione e tradizione tra origine e inizio - La Biennale d'Arte di Venezia 2013: il Palazzo Enciclopedico e i padiglioni nazionali - A cinquanta anni dal mopen: l'eredità pesante degli oggetti leggeri - L'autore e la firma nel progetto di design - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

**N. 149.** Maker - La finzione in architettura - L'impegno pubblico degli artisti in Olanda, oltre "il tempo dei manifesti" - Se la critica entra in crisi: il dibattito del ventennio '60-'70 - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

**N. 150.** Abduzione e valutazione - Per una teoria dell'arte relazionale e connettiva - *Designscape*. Processi istantanei del design contemporaneo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

**N. 151.** I primi cinquant'anni della nostra rivista - fascicolo speciale con una scelta dei saggi pubblicati e il sistema che comprende sia l'edizione cartacea sia quella digitale - Le pagine dell'ADI

**N. 152.** Due modi di essere nel web - De mundo multiplo: pensare l'arte oltre la modernità - La crisi del prodotto nel "design del prodotto" - Libri, riviste e mostre

**N. 153.** La fine del disegno? - Happening come rituale dell'interazione - Confronto critico tra Victor Papanek e Alain Findeli - Libri, riviste e mostre

**N. 154.** Historic Urban Landscape: un concetto in costruzione - Ancora sul rapporto tra arte e pubblico - Design: scenari morfologici della contemporaneità - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

**N. 155.** Nuovo Realismo/Postmodernismo: dibattito aperto fra architettura e filosofia - Realismo sensoriale: per una diversa prospettiva fra Nuovo Realismo e Postmodernismo - Della omologazione in architettura - Arti visive: da zona franca a fronte comune - È del designer il fin la meraviglia - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

**N. 156.** Architettura in mostra: il caso «Comunità Italia» - Modern/post: un territorio in-between - «Mostrismo»: un'avanguardia globale per un paradig-

ma espositivo - Moda: sistema e processi - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI Campania

**N. 157.** Editoriale - Una "ipostasi" della forma-tatuaggio - Aspetti e intenti del graffitismo d'oggi - *Lebenswelt* e architettura - Design vs *Lebenswelt* - Libri, riviste e mostre

**N. 158.** Architettura e qualità nell'età dei concorsi - La nostalgia nella cultura digitale - Conformazione e trasformazione degli spazi interni - La ricerca di una definizione di design - Libri, riviste e mostre

**N. 159.** «Corporea» alla Città della scienza di Napoli - Mono-ha nel contesto globale. Poetiche e culture a confronto - Distruzioni e ricostruzioni a Berlino - Il tempo del tipo nello spazio del design - Libri, riviste e mostre

**N. 160.** Il mestiere di architetto: prospettive per il futuro - *Téchné* e progetto d'architettura - Riflessioni sulla 57ª Biennale di Venezia e Documenta 14 a Kassel - Didattica e design, dal learning by doing al learning by design - La rivista «October»: temi e nuclei teorici - Libri, riviste e mostre

**N. 161.** La metodologia circolare della progettazione in architettura - Aldo Rossi. Topografia urbana - Artisti italiani e realtà sociale nel secondo dopoguerra - La rivista «October»: novità metodologiche e crisi di un paradigma - Il design (morale) dell'ordine - Ernesto Basile. Dall'architettura d'interni all'industrial design - Enzo Mari. Opera, multiplo, serie - Libri, riviste e mostre

**N. 162.** Il BIM. Un parere in evoluzione - Bruno Zevi e lo spazialismo architettonico - Semantiche del sublime architettonico - Brecht nostro contemporaneo - Il dono e l'arte, la festa e la *dépense* ai tempi di internet - Il "nuovo" nel modello Design-Oriented - Handmade in Italy - Libri, riviste e mostre

**N. 163.** L'architettura è (ancora) un'arte? - Sull'*unbelievable*: Hirst, il fantasy, la post-verità - La Biennale d'architettura 2018 - *Crossing the border*: la storia dell'arte nell'epoca della globalità - La teoria in scena: Adolphe Appia - Libri, riviste e mostre

**N. 164.** Architettura e tecnocultura "post" digitale. Verso una storia - Arte di ieri, oggi e forse anche domani - L'arte del XXI secolo - Il Teatro grottesco di Mejerchol'd - Industrialismo e archeologia industriale - Convergenze tra design e bioscienze - Ernesto Basile: dall'architettura d'interni al design - Libri, riviste e mostre

**N. 165.** Organic and mechanical - Paesaggi dell'Antropocene - Carlo Ludovico Ragghianti "architetto". Dal dibattito al museo - Oltre il biomorfismo: l'approccio bioispirato - Libri, riviste e mostre

**N. 166.** Linguistica, semiotica e architettura - Il museo nell'era del web - La poesia scenica di Gordon Craig - Fare, pensare e progettare nel tempo della app economy - Essere designer: ruoli e dinamiche al confine con l'arte - Libri, riviste e mostre

**N. 167.** Smart Cities - Fenomenologia della nostalgia - Olivetti in Messico: 1949-2002 - Donne e architettura: il Woman's Pavilion di Chicago - L'opera, l'immagine digitale e il Digital Storytelling 2.0 - Sulle tracce dell'opera d'arte. *Video-recording* e XXI secolo - Incoming/Outgoing. Flussi trans e multiculturali nel design contemporaneo - Libri, riviste e mostre

**N. 168.** Napoli: architettura internazionale anni '70 - Telelavoro - Design quotidiano al tempo della vulnerabilità diffusa - L'Opificio Bertozzi & Casoni: estetica, concetto e sapienza fabbrile - Tra il sacro e l'espositivo - Cucinare e consumare: la cucina-casa - Quando i Giganti cadono. Fenomenologia della Memoria - Libri, riviste e mostre

**N. 169.** Chi parla inventa e chi ascolta indovina - Insegnare a distanza: il "progetto della didattica" - La prospettiva anarchica di Giancarlo De Carlo - Contro il parametricismo - Oltre il biomorfismo: il bioispirato e i materiali per lo sviluppo di prodotti resilienti e sostenibili - Antinomie del progetto Moderno - Soglie critiche. Sulla trasformazione come perdita e recupero - Tra tradizione e innovazione: gli artisti contemporanei e la ceramica - Libri, riviste e mostre

**N. 170.** L'analogia: l'euristica dell'architettura e del design - La città in quanto software - Sul *potenziale della situazione*: architettura come infrastruttura - New Media (e) Public Art. Arte oltre l'emergenza - Riflessioni sulla HfG di Ulm, per una storia delle scuole di Design - Pratiche d'immaginazione per decodificare la realtà. Alcuni artisti e opere - Due idee di vuoto: Dino Buzzati e Yves Klein - Il lato buono degli Scandinavi - Bisogni e desideri - Libri, riviste e mostre

**N. 171.** Dall'industrial design all'interaction e social design - Il pensiero come corpo. Per una concezione empatica dell'architettura - Soft skills e consapevolezza identitaria. A che cosa serve l'arte? - Teoria e pratica del dissenso in Giovanni Klaus Koenig - Arte Ricerca Scienza: per una visione palindroma della conoscenza - Sezione visibile e *réalisation*. La materia delle cose (e il loro linguaggio) - Ambientalismo e Design - Libri, riviste e mostre

**N. 172.** Landmark e patrimonio: architetture tra cronache e storia - Pas de tubes? Corpi moderni e infrastrutture domestiche - Interno parallelo e continuo. Il Manierismo nel Barocco - Pratiche d'immaginazione per decodificare la realtà. Alcuni artisti e opere - La ferrea delicatezza. Il cammino di Mucky attraverso arte, poesia e socialità - Libri, riviste e mostre

**N. 173.** L'esperienza della soglia: *progetto minore* per *luoghi-di-non* - Roma prorazionalista - Ambientalismo e Design - Oltre il quadrifoglio - Esperienze di coabitazione. Inclusioni spaziali, sociali e di genere alla XVII Biennale di Venezia - Libri, riviste e mostre

**N. 174.** Intelligenza artificiale e architettura - La grammatica del progetto - Il *labýrinthos* del Minotauro e l'*aulé* di Arianna: dall'abisso alla danza - Euro-pólis. La città pubblica al centro dell'Europa - La mimesi e il binomio con-

tinuità/discrezione - Nuovo paesaggio italiano interventi artistici nel contesto pubblico e ruolo attivo dell'arte in Italia oggi - Libri, riviste e mostre

**N. 175.** Artivismo disegnato. Graphic novel e impegno - Logomachia - Historic Waste Landscapes. Una chiave di lettura per la città storica contemporanea - La memoria nel progetto, ovvero del Case-Based Reasoning nell'architettura e nel design - Il disegno di Atena - Quanti oggetti è un oggetto? - Spazio pubblico come patrimonio: la lezione educatrice del *playground* Stephen Wise a New York - Libri, riviste e mostre

**N. 176.** Lo strutturalismo e la storiografia dell'architettura in Italia. Il contributo di Maria Luisa Scalvini alla critica semiotica - Sull'insegnamento della Composizione nelle Scuole di Architettura - Design for safety: progettare per società più sicure - Antonia Campi: da *Eva* al *portaombrelli spaziale*. La scultura diventa utile - Libri, riviste e mostre

**N. 177.** Spazio liturgico e spazio sacro - Tettonica tropicalista. João Artacho Jurado e le *variazioni massimaliste* dell'Unité d'Habitation - La mostra *The Modern Movement in Italy* al MoMA di New York, 1954 - Design sociale: definizione e applicazione di un progetto di comunità al rione Sanità di Napoli - Libri, riviste e mostre

**N. 178.** La genesi del Team 10 dai CIAM: un'eredità problematica - Filosofia dell'atelier - Oltre il Mediabuilding. Il paradigma delle facciate ipertecnologiche - La poetica di Augusto Perez - Le origini del Design a Napoli. Il Museo Artistico Industriale e le Scuole-Officine - Libri, riviste e mostre

**N. 179.** Biennale di Architettura di Venezia 2023 Identità collettive, storie plurali - Sul Computational Design - Imparare a studiare design - Il design che prima non c'era e quello che sarà - Libri, riviste e mostre

**N. 180.** L'intelligenza artificiale e il mestiere di architetto - Di deserto in deserto. Strati e intrecci di liberazione - L'architettura parla al corpo. Il ruolo dello spazio nell'esperienza umana - Babele. Abitare e costruire - Libri, riviste e mostre



---

Direttore responsabile: ALESSANDRO CASTAGNARO

---

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 4967 del 29 maggio 1998

---

«Grafica Elettronica» - Via Bernardo Cavallino, 35/g - 80128 Napoli

Spedizione in abbonamento postale / 70%  
Direzione commerciale imprese - Napoli