

**CHE COS'È IL CANONE DEL DESIGN?  
I DISCORSI E LA PRATICA**

**EMILIO PATUZZO  
UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA**



Università Iuav di Venezia  
Dottorato in Architettura, Città e Design  
Curriculum di Scienze del Design  
Coordinatrice: Raffaella Fagnoni  
Ciclo: xxxiv  
Luglio 2023

Dottorando: Emilio Patuzzo  
Relatrice: Fiorella Bulegato

0	INTRODUZIONE	P. 7
1	SGUARDO RETROSPETTIVO LA VERTIGINE DEL CANONE	P. 21
1.1	CANONE E MISURA	P. 23
1.1.1	CANONE E <i>Kávvα</i>	P. 25
1.1.2	CANONE E POLICLETO	P. 28
1.2	CANONE E SISTEMA	P. 35
1.2.1	CANONE E FILOSOFIA - O SCUOLA DI VITA	P. 37
1.2.2	CANONE E TESTI SACRI	P. 51
1.3	CANONE E NORMA	P. 59
1.3.1	CANONE E DOGMA	P. 61
1.3.2	CANONE E CANONE (O CANONE E VINCENZO DA LERINO)	P. 65
1.3.3	CANONE ED ERESIA	P. 69
2	OSSERVARE LA SUPERFICIE IL CANONE SECONDO IL DESIGN	P. 75
2.1	CANONE E DESIGN	P. 77
2.1.1	CANONE E <i>PENURIA NOMINUM</i>	P. 79
2.1.2	CANONE E IMPRECISIONE	P. 83
2.1.3	CANONE E STORIA COME CRITICA (E CRITICA COME STORIA)	P. 90
2.2	CANONE E MARTHA SCOTFORD	P. 99
2.2.1	CANONE E CONTA	P. 101
2.2.2	CANONE E CRITICITÀ INTERNE	P. 108
2.2.3	CANONE E CRITICITÀ ESTERNE	P. 114
3	INFRANGERE LE ONDE PROBLEMATIZZARE IL CANONE	P. 123
3.1	CANONE E MARGINI	P. 125
3.1.1	CANONE E ORDINE PROBLEMATICO	P. 127
3.1.2	CANONE E IMPRESCINDIBILITÀ	P. 130
3.1.3	CANONE E MODE D'EMPLOI	P. 135
3.1.4	CANONE E DEFINIZIONE ↔ LISTA	P. 139
3.1.5	CANONE E TRADUZIONE	P. 154
3.2	CANONE E OGGETTO	P. 163
3.2.1	CANONE E DISCONTINUITÀ	P. 165
3.2.2	CANONE ED ESPLOSIONI	P. 169
3.2.3	CANONE E INTENDIMENTI	P. 174
3.3	CANONE E IDEOLOGIA	P. 181
3.3.1	CANONE E ASSIOLOGIA - O 'H' COME HITLERIANO	P. 183
3.3.2	CANONE E BUON DESIGN (NELLA CRITICA)	P. 188
3.3.3	CANONE E BUON DESIGN (NELLA STORIOGRAFIA)	P. 195

3. 4	CANONE E INTERPRETAZIONE	P. 205
3. 4. 1	CANONE E MENZOGNA	P. 207
3. 4. 2	CANONE E GRIGLIA	P. 212
3. 4. 3	CANONE E INTERPRETANTE	P. 220
3. 4. 4	CANONE E PERTINENZA	P. 227
3. 5	CANONE E AGIOGRAFIA	P. 233
3. 5. 1	CANONE E STORIA MONUMENTALE – O CANONE ED EROI	P. 235
3. 5. 2	CANONE E ANONIMATO	P. 249
3. 5. 3	CANONE E IMPASSE	P. 262
3. 6	CANONE E CIRCOLARITÀ	P. 267
3. 6. 1	O CANONE E TAUTOLOGIA	P. 269
4	IL FONDO DEL MARE I DISCORSI	P. 279
4. 1	CANONE E DISCORSO	P. 281
4. 1. 1	CANONE E MASCHERE – O CANONE E DIFFERENZA	P. 283
4. 1. 2	CANONE E RIVOLUZIONE	P. 287
4. 1. 3	CANONE E POSITIVITÀ → ENUNCIATO, DISCORSO, VERITÀ	P. 299
4. 1. 4	CANONE E FRATTURE → SIGNIFICANTI E A-PRIORI	P. 307
4. 1. 5	CANONE E DESIGN-DISCORSO	P. 315
4. 2	CANONE E DIRE	P. 327
4. 2. 1	CANONE E DISPOSITIVO	P. 329
4. 2. 2	CANONE E DISPOSITIVO – OVVERO CANONE E COAGULO	P. 332
4. 2. 3	CANONE E “CHI PARLA” – OVVERO “COME PARLA”	P. 343
4. 3	CANONE E POTERE	P. 357
4. 3. 1	CANONE E MAPPA: I CARTOGRAFI DELL’IMPERO	P. 359
4. 3. 2	CANONE E FENICE: RINASCITA, GOVERNO E UNIVERSALI	P. 376
4. 3. 3	CANONE E DESIGN-DISCORSO (E DISCORSO-POTERE)	P. 385
5	RIEMERSIONE CONCLUSIONI	P. 405
5. 1	CONCLUSIONI (O CANONE E TRADIMENTO)	P. 407
	BIBLIOGRAFIA	P. 449



## INTRODUZIONE

Si fosse coraggiosi a sufficienza, si ammetterebbe subito che le pagine che seguono non sono state stese per chi legge, bensì per chi scrive; e si ammetterebbe che, cercando una risposta soddisfacente alla domanda “che cos’è il canone del design?”, non si è cercato una verità sconosciuta, necessaria, e anteriore all’interrogazione formulata, piuttosto, che questa verità si è costruita nel testo; si direbbe che i giorni spesi a smontare e a rimontare le parole non sono stati investiti in nome della trasparenza, quanto invece per il piacere di sorprendersi di fronte alle loro combinazioni; e si direbbe, infine, che la fatica di ripetere tali parole fino ad esaurirle, fino a doverle sostituire, non sia servita a lustrare il significato che preesisteva loro, ma a tradirne il senso – e con esso, chi ne faceva uso. Ma servirebbe audacia.

Serve prendere atto che questo lavoro non è affatto libero, e che il canone cui deve rispondere (lo stesso che comanda chi è chiamato a giudicare la ricerca) può presto condannarlo all’eresia, ridurlo all’errore, censurarlo. Dove l’utilità di questa ricerca se non intende colmare un vuoto del sapere? Dove la sua ragione se non prescrive un da farsi che legittimi il ruolo dell’istituzione che l’ha prodotta? Dove la sua unità se la mano che l’ha scritta è cambiata a ogni inflessione del testo? Audacia, si diceva, perché queste domande godono di una liceità tale da tutelarle da ogni messa in mora. E ogni tentativo di contravvenire alle loro ragioni, è un affronto alla misura – e perciò alla norma – del buon lavoro, è un affronto al canone che le produce e le preserva, al *canone di una buona ricerca*. Si fosse coraggiosi a sufficienza, insomma, e si dicesse quanto scritto sopra, si rischierebbe di essere taciuti da un canone avvolgente, che è quello della verità cangiante di un uomo nella storia, dell’“ovvia fondatezza” che dà origine a simili richieste.

Questa la lezione sul canone: non ne esiste alcuno che non incuta timore, nessun canone sopprimibile o debole, ed è con solenne riverenza che serve affrontarlo. E allora che lo si rispetti! E che si assecondino le sue richie-

ste! Ma si sappia che lo si farà con astuzia, o quantomeno con l'intento di prendersene gioco: si partirà dai presupposti canonici che fanno di una ricerca una buona ricerca – anzi, e in modo più radicale, una ricerca *tout court* – ma solo per tradirli, per spostare, almeno di poco, il loro baricentro in favore di chi scrive.

Ebbene, se il canone chiedesse a questa tesi in quale anfratto della conoscenza intenda collocarsi, essa risponderebbe che vuole colmare il vuoto di una definizione: quella del canone del design. E chiedendole “che cos'è il canone del design?”, essa risponderebbe che è la funzione e il prodotto di un discorso, o meglio, del discorso del design: è la forma e perciò la sostanza, il coagulo in cui si riconosce, in cui si nomina, in cui esiste la pratica, è il discorso che coincide con la disciplina e che ne produce la positività delle sue parole, delle sue interpretazioni, ambizioni, introspezioni, prescrizioni. Il canone del design è il guardiano che sorveglia e realizza le enunciazioni del design, di chi lo riconosce e lo fa vivere; è il limite conaturato alla pienezza del discorso, che riflette il discorso verso sé stesso, non mostrandogli altro che il suo volto; è la tautologia che, a un tempo, indice l'errore e punisce (con l'eresia, l'inibizione, l'incomprensione) chi lo trasgredisce, ovvero che norma la condotta dei suoi soggetti – nella misura in cui è nella sua norma che questi ultimi si sono formati –; è un dispositivo, ovvero una linea di forza, una tensione che genera le instabili posizioni (tutt'altro che accessorie) da cui i soggetti del design parlano, delineano nuovi progetti, ricerche, controversie, utopie.

Se poi si chiedesse a questa ricerca cosa cerca di rettificare, essa direbbe che si pone contro un intendimento del canone troppo ingenuo: ridotto sovente a una opposizione manichea, la letteratura di riferimento è solita presentare il canone del design come un oggetto immobile, per certi versi alieno a chi l'osserva, collocabile nello spazio, nel tempo o, più precisamente, nel passato, sotto forma di retaggio di cui liberarsi – perché la storia, secondo alcuni, dovrebbe progredire. Ma secondo questa tesi il canone sfugge a ogni possibilità di circoscrizione: esso



non può essere osservato dall'esterno, studiato nelle sue debolezze e abolito, poiché è proprio il canone che arma l'uomo che lo sfida: il canone gli è immanente, innerva il suo corpo da cima a fondo, gli dà la parola, lo soggioga. Pertanto, questa tesi sfida il luogo comune secondo cui il canone coincida esclusivamente con una lista (di progetti o di progettisti, poco cambia), giacché la lista è solo una istanza di un elenco ben più ampio di dispositivi *attraverso cui* (e *in cui*) il canone espleta le sue funzioni di creazione e salvaguardia del discorso. Difatti, e a ben vedere, la natura del canone è così contraddittoria e pervasiva da far sì che le sempre più frequenti richieste di smantellamento di tali (presunte canoniche) liste siano diventate il nuovo canone: il nuovo regime di verità è diventato il nemico che combatteva: il canone ha colto tutti di sorpresa, e nessuno se ne è accorto.

E come ha potuto, questa ricerca, approdare alle sue conclusioni? Chi ha familiarità con la filosofia di Foucault avrà già intuito che è dalla sua opera che si sono attinti vocabolario e metodo: è con Foucault che si è potuto dire che il canone è funzione e prodotto del discorso, e che la verità si istituisce nel discorso; che il canone è teso tra verità e potere – dacché non c'è l'uno senza l'altro –; che è un oggetto e cioè una forza che getterà sempre la sua inestinguibile ombra di violenza sull'uomo. Con Foucault e, va da sé, con gli annalisti (da cui anch'egli prende le mosse), che scardinano la linearità della storia, la stratificano in tempi più o meno lunghi che racchiudono ciascuno le diverse spiegazioni ai perché del passato.

D'altronde, il debito verso questa concezione della storia si evince anche dalla struttura della tesi, dal percorso di esplorazione, ovvero dai contenuti che tracciano le fattezze del canone del design. In particolare, l'organizzazione dei pensieri rispetta l'analogia di cui lo storico Fernand Braudel si servì per descrivere i movimenti del passato: analogia che associa le decisioni di re e imperatori, l'esito di guerre e battaglie, alla schiuma del mare; così come, proporzionalmente, alle cause di queste onde starebbe ciò che si trova nella profondità delle acque, oltre la superficie. Al di là del visibile, al di sotto delle onde,

infatti, Braudel crede che siano certe condizioni socio-economiche a incentivare o a precludere l'insorgere di un evento, di un'onda. E ancora più in profondità, sul fondo del mare, ci sarebbe la geografia, il territorio, l'ambiente che a sua volta – e in maniera più radicale – catalizza o nega un certo incedere della storia: non la decisione di un uomo, dunque, a determinare le sorti del tempo; bensì il presupposto, il terreno da cui si è potuto prendere quella decisione. Così anche questa tesi, *mutatis mutandis*, si forma sulla stessa analogia braudeliana, ma introduce una variabile, ossia l'occhio di chi investiga.

La ricerca è introdotta dallo sguardo retrospettivo e orizzontale che scruta il passato dalla precarietà della sua posizione. Riorientando poi lo sguardo verticalmente, verso le onde, l'occhio inizia a scindere gli attuali confini del dibattito in esame, a riconoscerne una forma apparentemente stabile e definitiva. Tuttavia, non appena lo sguardo rompe la superficie del mare immergendosi nelle sue profondità, lo sguardo scopre quei flutti – sempre mobili, benché con velocità diverse – che formano le onde soprastanti. E nel movimento graduale che lo spinge verso il fondo, lo sguardo incrocia, alla fine, il limite ultimo delle acque, dove riposa l'ipotesi di questo scritto. A questo punto, dopo movimenti all'indietro e verso il basso, non resterà che riemergere, riposizionarsi nello stesso punto da cui si è partiti, osservare di nuovo le onde e chiedersi se ciò che si staglia dinanzi allo sguardo sia lo stesso mare.

Come detto, la ricerca si apre orizzontalmente, con la retrospezione che indaga le posizioni del canone (e non del canone del design) nel passato. Purtuttavia, occorrono delle precisazioni. La tesi non ha frugato nei meandri del passato in cerca del significato recondito della parola "canone": non ha cercato l'epifania, la verità infangata nell'origine che potesse illuminare il canone: cosa sia stato, è, e sarà sempre. Al contrario. Ha cercato – e con molta più modestia – degli strumenti (sostituibili) che hanno disegnato dei sentieri, prefigurato delle traiettorie percor-

ribili<sup>1</sup>. Dagli esempi selezionati – che non rieccheggiano ostinatamente per tutta la dissertazione, come dei modelli di confronto e di dimostrazione – la tesi ha potuto raffinare alcune peculiarità del canone: esso è misura, sistema e norma; ma è tutto ciò solo perché, negli esempi scelti, si è manifestata la forza di una verità viscosa, pregnante, ubiqua, nella quale si sono consumate le pressioni del potere. Né potrebbe essere altrimenti: in questo senso la scelta degli esempi è una cernita in cui il ricercatore si è ritrovato, debitrice del tempo e del luogo da cui scrive. Così, per somiglianza, la ricerca ha prontamente appreso che la precarietà da cui sgorgava la sua parola era la stessa che ha sempre caratterizzato le cose e le parole della storia (o “le parole e le cose”, a rigore), canone compreso. Se è accettabile dire che il canone sia misura, ovvero norma del buon esercizio di un discorso – che è quanto ha stabilito, seppur ancora in modo grezzo, nella retrospettione –, ciò non significa che si sarebbe sempre potuto (né dovuto!) leggere così: la caducità è proprietà tanto della parola studiata, quanto di quella che studia, e questa ricerca non si vergogna ad ammetterlo. All’opposto, crede importante ribadirlo.

Dopo lo sguardo orizzontale, ecco finalmente lo sguardo a perpendicolo sul mare, ecco le onde, lo stato dell’arte sul canone del design. Ma le aspettative della ricerca vengono disattese: osservando la superficie delle acque, la ricerca ha provato sgomento. Nonostante il tema del canone abbia preso vigore nelle ultime decadi (nell’ambito del design, ma non solo), in rapporto alle minoranze escluse dalle grandi narrazioni, all’incompletezza degli elenchi delle pratiche (cioè dei loro personaggi), ai criteri morali che verrebbero meno nel racconto della storia, lo studio non ha ritrovato una riflessione altrettanto scrupolosa sulle fattezze e sui meccanismi che definiscono il canone stesso. Insomma, alla ferocia della critica che gli si rivolge – perché lo si vorrebbe diverso o annientato –, non corrisponde una proporzionata formalizzazione del

1. La tesi ha cercato, o meglio, prodotto degli strumenti, poiché questi ultimi non esistevano bell’è pronti in un altrove indefinito, piuttosto si sono generati quando l’interrogazione del presente ha compreso (o proiettato) nella sua linea senza spessore il volume del tempo.

problema, e il canone si vede ridotto talvolta a elenco, talaltra a stile o a criterio di giudizio, senza che questi intendimenti vengano contestualizzati in una rappresentazione di più ampio respiro.

A dire il vero è successo che, nel farsi della tesi, qualcuno notasse la grande disinvoltura con cui questa discuteva del canone della grafica e del canone del disegno industriale, del canone dell'architettura e del canone della progettazione, e lo facesse senza distinzioni di sorta. Ebbene, ciò è proprio perché quanto "mancava" allo stato dell'arte era proprio una visione d'insieme capace di qualificare le istanze del canone per ciò che erano: dispositivi, ovvero tensioni di un discorso che fanno del design ciò che è. In altre parole, alla mancanza di dettaglio si è preferito il vantaggio di una scala inedita che mostrasse il canone in tutta la sua affascinante complessità. E a quel punto ci si è resi conto che parlare del canone della grafica, del prodotto, dell'architettura o anche della letteratura, del cinema – o più in generale di tutti i saperi che non siano quelli formali (sic!) – era una distinzione tutto sommato trascurabile.

Una volta tracciato il disegno delle onde, la ricerca ha quindi infranto la superficie del mare, per osservare ciò che succedeva nei flutti sottostanti. A quel punto, lo sguardo è stato preso in vortici, in correnti che hanno definito esse stesse cosa potesse, e cosa non potesse vedere: lo studio non si è accorto solamente che quanto succedeva in superficie aveva relazione con quanto succedeva qui, al di sotto delle onde, ma ha anche preso coscienza delle forze che prima pretendeva di osservare dal di fuori. Anzi, si è accorto che la posizione da cui credeva di essere partito era una posizione alienata dalla materialità della vita, che disconosceva la pienezza dell'evento per osservarne solo la sua rappresentazione: era una posizione fittizia, che esisteva solo nella convinzione che potesse esistere.

Forte di una consapevolezza nuova, trasportato di qua e di là, lo sguardo si è ritrovato all'intersezione di correnti calde e fredde, salate e dolci, di controversie, di scontri, diatribe molto diverse tra loro, e si è accorto che il

mare non era altro che quell'agglomerato di moti inquieti. E tra questi flutti, ecco quello del design, di cui il canone ne era la forza connaturata che gli dava inerzia, la forza cui era impossibile (o quasi) opporsi: il design era il segno che sorgeva nella differenza dei movimenti del mare, che spingevano in una certa direzione, con una certa intensità, velocità, e si scontravano con altri flutti che design non erano. Questo il discorso; la sua potenza il suo canone.

Ma si faccia un passo indietro, e si conceda alla ricerca di precisare le sue scelte: è vero che la tesi mette a confronto autori appartenenti a epoche e ambiti molto diversi, ma questo non è per ricostruire artificiosamente un dialogo che non c'è mai stato. Piuttosto, l'eterogeneità degli autori, dei pensieri, dei momenti e dei luoghi, è stata privilegiata proprio per la ragione opposta: il discorso non è una unità stabile e coerente, ma una formazione provvisoria e dispersiva che muta nel tempo e che prevede le difformità interpretative – almeno in una certa misura. La pratica è discontinua, il design non è mai la stessa cosa in ogni epoca; e gli agoni, i vortici che si generano dalle sue correnti sono solo il sintomo della sua mobilità, il tratto precipuo di una corrente che non si ripete mai. In altre parole, più che riflettere su “chi ha detto cosa”, la ricerca ha voluto mettere l'accento sul fatto che “si è detto”. E che quel “si è detto” è l'indice dell'espletarsi di un coagulo chiamato design, di un flutto marino fatto di formule, vocaboli, istituzioni, regole, abiti, edifici, libri, industrie, immagini, scontri, che sono storici – idest diversi –: in questo modo, riconoscendo al discorso la plasticità permeata dalla distanza dei suoi personaggi, si è definito transitivamente anche il canone.

C'è dell'altro, però. Affinché la ricerca potesse accertarsi della storicità delle correnti, e per realizzare che il design non fosse altro che la corrente medesima, essa ha dovuto scandagliare il flutto in cui si era immersa. Nel variare delle definizioni; delle interpretazioni che la pratica assegnava all'oggetto (anch'esso variabile) della sua riflessione, nonché delle distinzioni di tali oggetti (concessi o proibiti, artigianali o industriali, ecc.); dei suoi modi di raccontarsi (della sua storiografia); delle sue estetiche; o

anche delle sue metodologie; dell'organizzazione delle sue branche (grafica, prodotto, interni, moda, servizi, ecc.); dei saperi con cui si fonde (l'ingegneria, l'architettura, la semiotica, la statistica, la cartografia, ecc.), la tesi ha appreso che *il* design non è mai esistito. È esistito invece *un*, o *dei* design, ma unicamente come forme del sapere, ovverosia come positività materiali, come contingenze di un pensiero sempre diverso da sé, come mappe di senso arbitrarie e fragili, come argille che hanno potuto essere solo attraverso gli (e negli) uomini che le hanno modellate: senza il gesto preliminare di dar loro forma, di nominarle, il design non esisteva, né poteva esistere, né serviva che esistesse. Il design, e così il canone che ne permetteva la sussistenza, viveva solo rispetto al flutto che dava loro sostanza (e a cui davano sostanza): giacché funzioni e prodotti del discorso, vivevano solo nel rimando che essi stessi istituivano. Vivevano in una tautologia.

Stando all'analogia di Braudel, si dovrebbe ora approdare al fondo del mare, fiduciosi di trovarvi una spiegazione a quanto incontrato sinora; e in un certo senso è così: si incontra qui la filosofia del discorso che risolve l'interrogazione della ricerca. Tuttavia, in essa non si riconosce una ontologia che rischiarare le acque, tutt'al più l'avvertimento che oltre il fondo del mare (così come oltre alla sua superficie) non c'è alcunché. Donde l'intuizione ultima della tesi secondo cui tutto è riconducibile, invero, a quello in cui ci si è imbattuti durante la discesa. Tutto: il sapere, gli universali (non più tali), le morali, ridotti alla pienezza dell'acqua; la verità, divenuta mappa instabile delle correnti, ridotta ad assetto del mare che genera o spegne saperi e pratiche (tra cui quella del design); e perciò il canone, intesa come forza connaturata ai discorsi, disciolta nel mare tutto – se non altro come “materialità incorporea” (disse Foucault) che lo vivifica.

Ed ecco come si dettaglia il canone in quanto misura, norma, sistema diffuso: esso è la forza onnipresente e inestinguibile che guida, che asseconda un flusso; e in questo senso norma e misura si qualificano reciprocamente in un sistema che consiste nella stratificazione delle cor-

renti, nella maestosità tangibile dei flutti che premono gli uni sugli altri, che formano il mare. Non solo. A questo punto, se tutto è contenuto nella concretezza mobile del mare, la ricerca intuisce anche che l'imposizione della positività di queste acque comporta sempre delle frizioni. O meglio, intuisce che nella concretezza delle verità – vale a dire nella loro arbitrarietà storica – si insinua sempre l'instirpabile peso della violenza: il canone è necessario, ma anche oppressivo, e a ogni modificazione della mappa esso risorge come nuova violenza: esso è Fenice.

Nessuna prescrizione autonoma e univoca è possibile, almeno nel senso in cui tale prescrizione non può più esistere nell'empireo distrutto delle idee. Eppure questo traguardo non deve avere il sapore amaro della resa: se la verità non va oltre le Colonne d'Ercole del pensiero (parafrasando liberamente Ferdinando Pessoa), allora il canone, in quanto agente che lo organizza e lo preserva, non risponde più a niente se non all'uomo attraverso cui vive: nessuna essenza, solo la malleabilità delle verità. Il canone può essere tradito, deve essere modificato assieme ai discorsi che tutela, basti solo ricordare che ogni suo riassetto non sarà mai e poi mai docile.

Non resta che risalire, riattraversare velocemente il mare per osservarlo di nuovo. Ma la ricerca, nel riemergere, si accorge di non essere più la stessa. Non ha trovato quello che cercava, piuttosto intuisce di essersi tradita, giacché ha tradito le condizioni che l'hanno prodotta, i presupposti da cui è partita; non un cerchio chiuso felicemente, ma un percorso interrotto, che ha cambiato meta nel suo svolgersi – o una meta che è piuttosto una nuova traiettoria da percorrere, e che sa cambierà ancora –: la ricerca non ha affinato il suo sguardo, l'ha sostituito. Al di là dell'unità conferitale dall'oggetto che la contiene, fino a che punto si può dire che queste pagine contengano una, e una ricerca soltanto? Guardando indietro, e poi in basso, e in profondità fino al fondo del mare, e infine risalendo in superficie, non è forse successo che a ogni passaggio la

ricerca perveniva a conclusioni che contraddivano sempre – seppur di poco – quanto avevano appena incontrato?

Però è accaduto anche che, con la ricerca, persino colui che l'ha scritta si è accorto di essersi tradito. Com'è possibile? I discorsi in cui si è immerso non gli erano estranei come credeva, e si è accorto che essi lo attraversavano, formavano i suoi dubbi, definivano la sua esperienza e sceglievano cosa mostrargli: il canone dirige i saperi, le verità, ma soprattutto (e perciò) l'uomo che vive in esso. Ogni movimento di chi scriveva era, a suo modo, un movimento canonico, previsto dal canone, che il canone permetteva. E ammettere che si sia perpetrato un tradimento su un corpo, significa ammettere specularmente che si sia perpetrato un tradimento sul canone che l'ha prodotto. Ma, di nuovo, com'è possibile se il canone è una tautologia che risponde solo a sé stessa, costretta nell'*impasse* che vuole i suoi prodotti come funzioni, e le sue funzioni come prodotti del discorso?

Questa ricerca si è convinta che dire “filosofia del discorso” è dire “filosofia del tradimento”, giacché discorso e canone sono sì i punti di partenza e i punti di arrivo di ogni iniziativa; tuttavia, ogni libera oscillazione tra le correnti del mare genera sempre una lieve e inaspettata variazione nel disegno delle acque. Tradimento, e non rivoluzione, perché il tradimento è silenzioso, impalpabile, invisibile: serve cautela, perché qualora il canone lo scoprisse, lo punirebbe con ferocia.

Si fosse coraggiosi a sufficienza, allora, si direbbe di fraintendere le risposte rese a chi dovrà giudicare la canonicità di questo lavoro: si direbbe che, laddove il canone è stato accontentato, lo si è anche imbrogliato – ed è servito salire sulle spalle di un gigante per farlo (come prescrive il canone, va da sé). Si direbbe che il vuoto del sapere che si è inteso colmare è in realtà un pieno che si è voluto ricostruire, poiché questa ricerca non crede affatto che la conoscenza sia una scacchiera da riempire, né che progredisca all'aggiunta minuziosa dei tasselli che un ricercatore è chiamato a scoprire. Si spiegherebbe che le innumerevoli analogie qui contenute non sono modelli



che spiegano (o scoprono), ma oggetti utili a procedere, a edificare; e si spiegherebbe che queste analogie si sovrappongono, si sostengono o si contraddicono senza timore, perché non hanno la pretesa di enunciare alcuna verità sovrastorica – anzi, si scrivono predisponendosi ai fraintendimenti che verranno. Si preciserebbe che la ripetizione insistente di certe espressioni non è servita a chiarire ciò che, con esse, si è voluto dire sin dall’inizio; piuttosto per impossessarsene, revisionarle e, all’occorrenza, dismetterle: come qualcuno ebbe a dire, certe idee non basta poterle replicare uguali a come sono state formulate, ma serve meditarci a lungo: ebbene, la ripetizione qui non è altro che una riflessione reiterata, che modifica l’ordine delle parole che fiancheggiano tali proferimenti, tradendo impercettibilmente il senso di quello che avevano appena detto. Si direbbe che l’autore che firma questa ricerca è in realtà una moltitudine di mani, perché si crede che le mani di tutti cambino incessantemente; e si direbbe che queste mani non si sono sostituite per le necessità della moltitudine, bensì per la volontà plastica di chi scriveva (e di chi scrive ora). Del resto, si fosse coraggiosi a sufficienza, si direbbe che la scrittura non si costituisce come atto di rivelazione, bensì come pratica, come esercizio filosofico utile soprattutto a (ri)posizionarsi rispetto a sé stessi, o a prendersi “cura di sé” – che è forse l’unico fine che sublima il conoscere.

Nietzsche, con Goethe, scrisse che gli era odioso tutto ciò che lo istruiva senza vivificare la sua attività. Un secolo più tardi, Foucault introdusse così *L’archeologia del sapere*:

«[m]a voi pensate davvero che io ci metterei tanta fatica e tanto piacere a scrivere, credete che mi ci sarei buttato ostinatamente a testa bassa, se non preparassi – con mano un po’ febbrile – il labirinto in cui avventurarmi, in cui spostare il mio discorso, aprirgli dei cunicoli, sotterrarlo lontano da lui stesso, trovargli degli strapiombi che riassumano e deformino il suo percorso, in modo da perdermici e comparire finalmente davanti a occhi che non dovrò più incontrare? Più

d'uno, coma faccio senz'altro io, scrive per non avere più volto. Non domandatemi chi sono e non chiedetemi di restare lo stesso: è una morale da stato civile; regna sui nostri documenti. Ci lasci almeno liberi quando si tratta di scrivere.<sup>2</sup>»

Ebbene, chi scrive questa ricerca ha creduto importante la prima considerazione e, per compierla, ha raccolto con piacere il suggerimento della seconda: servirsi della scrittura, redigere per farsi redigere, per rompere la continuità della sua mano; scrivere per costruire una rappresentazione del canone che gli permettesse di soggiogarlo e di soggiogarsi – ovvero per costruire la sua incerta, temporanea, consapevolezza.

Si fosse coraggiosi, si direbbe tutto ciò. Ma se questa ricerca è stata scritta per chi scrive a che scopo comprometterla? Che si lasci liberi di leggere ciò che ci si vuole leggere. Tradimento o fedeltà. Canone o non canone.

2. Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 25.

CHE COS'È  
IL CANONE DEL DESIGN?



**SGUARDO RETROSPETTIVO  
LA VERTIGINE DEL CANONE**



1.1

CANONE E MISURA





### 1. 1. 1 CANONE E Kávvα

Si inizierà questa ricerca nella maniera più canonica possibile. Introducendola, cioè, per mezzo di un breve compendio sull'etimologia del termine "canone". E se questo modo di iniziare è canonico, nel senso che è un modo di iniziare comune e diffuso, si potrebbe avanzare una prima e rozza ipotesi secondo cui canone è tutto ciò che è noioso o, quantomeno, tutto ciò che è prevedibile. Ma prima di cedere all'urgenza di chiarire lo statuto del canone, e prima ancora di addentrarsi in uno studio (certo incompleto) sull'etimo della parola, converrà premettere alcuni degli assunti, delle intenzioni che hanno mosso questo primo capitolo.

Finalità di una retrospettiva su usi e significati del termine "canone" non è scoprire quella verità originaria del lemma che lo fece esistere, e che tuttora la fa vivere in una coerenza primordiale e imperitura; tutt'al più è quella di elaborare un'invariante di senso che, secondo la ragione dello sguardo di oggi, la storia non sarebbe riuscita ad abradere dalla parola. Un senso all'apparenza persistente, che funga da suggerimento a una ricerca costruitasi su sé stessa, piuttosto che da indizio verso una conclusione certa, incontrovertibile e preesistente. Anzi, si dirà persino che sarà premura di chi scrive suscitare, nel lettore, quello stesso sentimento di vertigine che si è provato dinanzi ai mille volti del canone. E questo allo scopo di convincerlo, in ultimo, dell'impossibilità di ridurre a una formula concisa la soluzione del problema che questa ricerca pone: «che cos'è il canone del design?».

Poi il metodo. O meglio, l'ὁδός, la via intrapresa, a cui si chiede di guardare come se fosse, come se coincidesse con la ricerca stessa: gli oggetti che appariranno e le interrogazioni che verranno poste sono da considerarsi inscindibili dal percorso intrapreso. Ovvero, le intuizioni della ricerca – così come le storture che cerca di risolvere –, sono tali solo in rapporto alla configurazione del sentie-

ro che si è a mano a mano tracciato. Così, una discussione sull'indice, sulle pietre miliari di questa via, è una discussione sui contenuti che, proprio in virtù di ciò, merita di essere affrontata.

Secondo l'analogia braudeliana esposta nell'introduzione, questa retrospezione si caratterizza per il suo "precedere il movimento". Più precisamente, si può dire che è con essa che si innesca il moto; nel senso che è solo nello sguardo propedeutico e orizzontale che riproduce maldestramente la diacronia della storia che si darà la possibilità di problematizzare la superficie del mare (quella rappresentazione fugace e piatta che il canone del design dà di sé). Solo così si innescherà il movimento dell'osservatore che permetterà di spezzare la schiuma del mare, di condurlo oltre le onde e di vedere cosa si celi al di sotto di esse. Problematizzare: non cercare una risposta. Anzi, la "possibilità di problematizzare", il che è ben anteriore, oltre che necessario, a ogni possibilità di trovare una risposta<sup>3-4</sup>: possibilità di problematizzare, problematizzare e, casomai, raccogliere suggerimenti, ascoltare i bisbigli che permettano – e qui ci si precisa – non più di scegliere un percorso, ma di costruirlo. Un edificio più che una via, allora, la cui costruzione non è prescritta dalla storia ma, al massimo, non contraddetta, autorizzata.

Jean Starobinski<sup>5</sup>, psichiatra e critico letterario del Novecento, scriveva che i pattern della storia (le strutture) si rivelano a partire da

«[una] relazione che si instaura tra l'osservatore e l'oggetto; si destano in risposta a una domanda preliminare, (...). [Ed] è al contatto con la mia interrogazione che le strutture si manifestano e si rendono sensibili».

Ebbene qui si denuncia, senza alcun imbarazzo, la fragilità di questa retrospezione, che si precisa solo al confronto con chi scrive, con le domande che vengono poste

3. Zingale, 2020.

4. O, parafrasando Foucault, (Foucault, 1966, ed. it. 1977, p. 413) problematizzare, nel senso che la «possibilità di porle introduce indubbiamente a un pensiero futuro.»

5. Starobinski, 1965.

alle vestigia del passato, dunque con le letture che hanno guidato la formulazione di queste stesse interrogazioni.

Premesso ciò, per prima cosa serve dire che la parola canone (Κᾶνών) designava, nell'antica Grecia, una sbarra, un'asta utile ad assolvere gli scopi tra i più diversi: asta del letto, della bilancia, delle tende, del telaio, supporto per gli scudi<sup>6</sup>. Come scriverà il biblista Bruce Metzger<sup>7</sup> il termine derivava da canna (Κάννα) e denotava inizialmente un giunco, un bastone: tutti oggetti agglomeratisi all'ombra della parola nella comunione della loro "drittezza". Ma Metzger aggiunge che, giacché questi oggetti erano dritti, si prestavano anche ad essere adoperati da carpentieri e muratori per allineare le pietre o i legni delle loro costruzioni: canone è una livella, è un filo a piombo.

Già qui si può stabilire una prima, rilevante, frattura di senso – forse più concettuale che non effettiva o consequenziale – dove il canone si differenzia da un secondo canone rispetto all'impiego che ne viene fatto. Il canone è sì quel qualcosa che può sorreggere un letto; ma è anche quell'utensile che può costruire un qualcosa d'altro, che condivide con esso una peculiarità precisa. Detto altrimenti, il canone è al contempo un oggetto che si esaurisce nell'adempimento di una funzione immediata, direttamente permessa dalla sua materialità (come potrebbe essere sorreggere uno scudo); e uno strumento che media, trasferisce una sua proprietà su un oggetto indefinito e secondo (quale potrebbe essere il caso della drittezza trasferita dalla canna al muro).

Insomma, il canone diventa strumento, cosicché anche il righello dello scriba si chiamerà allo stesso modo, almeno fino a quando non verrà curiosamente tradotto in latino con il termine *regula*. Ed è a partire da questa distinzione d'uso – diretto e indiretto – della canna che Metzger riconosce il luogo dove il canone inizia a caricarsi di contenuti figurativi.

6. Per un approfondimento sui testi originali dove poter ritrovare i significati di canone qui riportati rimando a: Κᾶνών. (2003). Franco Montanari Vocabolario della lingua greca (p. 998, 3 ed.) Torino: Loescher.

7. Metzger, 1987, p. 289.

## 1. 1. 2. CANONE E POLICLETO

Rintracciare tutti i significati che la parola canone ha ricoperto nel tempo è impresa ardua che esula dalle finalità di questa tesi. Del resto, la diversità e l'ampiezza d'uso del termine sono tali che poche ricerche potrebbero davvero rivendicare una qualche sorta di completezza: leggendo *La vita di Solone*, per esempio, Metzger<sup>8</sup> può scrivere che in Plutarco il canone designava le tavole cronologiche, quindi le epoche, le ere della storia; nell'*Arithmetica* del matematico Nicomaco di Gerasa<sup>9</sup>, invece, il canone era il monocordo che produceva – dunque stabiliva e regolava – gli intervalli tonali; o ancora, stando allo storico Leopold Wenger<sup>10</sup>, il canone era l'ordinanza che imponeva il pagamento di un tributo a una provincia, diventando poi sinonimo della tassa stessa. Eppure, nonostante l'infinita moltitudine di accezioni che hanno attraversato il lemma, sullo sfondo di queste tracce si può quantomeno abbozzare una prima figura, un primo senso che la parola ammetterebbe: il canone è misura: misura della storia, di un intervallo sonoro, o di un tributo.

Ma non solo, poiché un tempo canone ha significato anche misura di un'arte: non bisogna dimenticare, infatti, il curioso caso di Plinio il Vecchio<sup>11</sup>, secondo cui il canone era regola della scultura, vale a dire quanto Policleto aveva istituito a regola della sua arte. E se è vero, come sostiene il critico letterario Massimo Onofri<sup>12</sup>, che è Policleto il primo a trattare esplicitamente il problema del canone in termini di “misurazione”, si renderà opportuno

8. Ivi, p. 290.

9. Nicomaco di Gerasa, *Arithmetica*, ii. 27.

10. Wenger, 1942, pp. 26-47.

11. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, vol. xxxiv.

12. Onofri, 2001, p. 10.

approfondire la questione, riflettere sulla testimonianza di Plinio il Vecchio e sulla discussione da essa generata<sup>13</sup>.

Ecco, dunque, quanto si legge ai capoversi 55-56 della *Storia Naturale*:

«Policleto di Sicione, allievo di Ageladas, fece il Diadumeno, figura effeminata di giovinetto, famoso per il suo prezzo di cento talenti e così pure il Doriforo, figura di ragazzo già virile d'aspetto. Compose inoltre quello che gli artisti chiamano "canone", cercando in esso, come in una legge, le regole dell'arte, ed è ritenuto l'unico ad avere teorizzato l'arte con un'opera d'arte.<sup>14</sup>»

Orbene, è senza dubbio l'allievo di Ageladas colui che scolpì il Diadumeno e il Doriforo componendo il canone. Ma in cosa consisteva tale canone? Rileggendo Plinio alla luce del Galeno de *Sulle opinioni di Ippocrate e Platone*, si può desumere che esso coincidesse tanto con un trattato – oggi andato perduto – quanto con una statua scolpita concepita al fine di tradurne il verbo<sup>15</sup>. E a dire il vero, come scrive l'archeologo Giuseppe Pucci<sup>16</sup>, sarebbe proprio a partire da Galeno che i moderni poterono impe-

13. La scelta di prediligere il caso di Policleto sugli altri elencati, rispecchia il peso che la figura dello scultore ha nella letteratura relativa al canone. Inoltre, la scelta di approfondire la figura di Policleto a detrimento di altre, si spiega nella contiguità tra gli ambiti di studio in cui egli viene discusso e quello di questa ricerca: così come Policleto si munì di un "canone", allo stesso modo fece Vitruvio con il noto homo bene figuratus (Vitruvio *De Architectura* III, 1), e così, in seguito, anche il Filarete, Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio, Dürer, Sebastiano Serlio e Le Corbusier, ecc. (Pucci, 2005, p. 50).

14. «Polyclitus Sicyonius, Hageladae discipulus, diadumenun fecit molliter iuvenem, centum talentis nobilitatum, idem et doryphorum viriliter puerum. Fecit et quem canona artifices vocant lineamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur.» (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, vol. xxxiv, pp. 55-56).

15. In effetti, Galeno è piuttosto esplicito a riguardo, e si legge chiaramente che Policleto «volle corroborare la parola con l'opera, (...) [realizzando] una statua secondo i precetti che aveva messo per iscritto, alla quale diede lo stesso nome di Canone.»

16. Pucci, 2005.

gnarsi nella ricerca di quella statua che si fregiò, in origine, dell'appellativo di "canone".

Canone come trattato e canone come statua, quindi, la cui ricerca si risolse quando l'archeologo Karl Friederichs, nel 1863, non riconobbe in una scultura pompeiana il Doriforo menzionato nel passo della *Storia Naturale* – idest la traduzione scultorea del primo canone policleteo; e quasi per effetto di una ipostatizzazione, da allora il canone è sempre stato fatto coincidere con l'opera che l'archeologo tedesco riconobbe, appunto, come un "portatore di lancia". Ciononostante, ancora Pucci, nel ricostruire con attenzione i punti chiave della vicenda, avverte che l'equivalenza che ne deriverebbe – canone come trattato → canone come statua (Doriforo) = canone come statua pompeiana – non troverebbe riscontro nelle fonti antiche. O, per meglio dire, scrivendo che nulla autorizzerebbe a credere che il canone scritto possa corrispondere a una statua specifica (e perciò nemmeno con quella indicata da Friederichs), Pucci avrebbe creato un vuoto che esige, per forza di cose, nuove risposte, nuove ipotesi.

Partendo dal presupposto che canone denotasse una canna, una bacchetta rigida, l'archeologo dice che essa non servisse letteralmente per misurare, bensì era utile come ausilio a "tirare le linee in maniera corretta". Donde la sua ipotesi secondo cui il canone di Policleto non sarebbe da ricercarsi in una statua precisa e rappresentativa di un "manifesto canonico" (per così dire), bensì in un modello che lo scultore teneva nella sua bottega, uno strumento che permetteva al maestro (così come ai suoi allievi) di scolpire in "maniera corretta".

«In una serie di componenti dell'*Anthologia Palatina* il *kanón* è definito infatti come 'il rigido sorvegliante dello stilo', lo strumento 'che assicura la rettitudine dei tratti', 'che guida le linee impedendogli di sgarrare', e così via. (...) il

canone, insomma, serve fundamentalmente a garantire la correttezza delle linee, non a prenderne le misure»

scrive Pucci. E prosegue:

«con l'aiuto di un bastoncino (*kanón*) e di una cordicella (*schoinion*) gli artisti potevano ritrovare quelle linee (*liniamenta artis*<sup>17</sup>) e – conseguentemente – quelle misure e quelle proporzioni indicate come esemplari nell'opera scritta. La statua non rappresentava quindi, a mio parere, un soggetto definito, ma solo l'uomo *émmetros akribós*, l'uomo accuratamente proporzionato: una figura con la quale Policleto aveva inteso fornire a sé stesso e a tutti gli artisti – qualunque fosse il soggetto da scolpire o da modellare – la macchina perfetta per costruire il bello.<sup>18</sup>»

Insomma, anche se i rapporti tra le parti sono numericamente commensurabili, il canone sarebbe stato molto più simile a una riga che non a un metro: era, per l'appunto, una “macchina per costruire il bello”; ed ecco che, proprio come la *kávvα* serviva a traslare la sua peculiare drittezza su un oggetto ancora da costruire, allo stesso modo qui, con Policleto, il canone diventava il modello da cui attingere le forme della buona figurazione di un uomo, quell'esempio che al contempo normava la bellezza, e ne misurava la fedeltà rispetto a sé stesso.

Alla luce di ciò si addurrà, come preliminare (benché parziale) conclusione di questo paragrafo, una fugace considerazione che permetterà di: i. introdurre un tema che in questa tesi acquisterà, a mano a mano, una importanza crescente; e ii. di ribadire quel movimento, quella forza che, già sotto forma di inerzia, consentirà all'esame del canone policleteo di non esaurirsi, perciò di offrire nuovi appigli alla riflessione.

Or dunque: benché Pucci sembri negare l'associazione proposta tra canone e misura, è forse più opportuno leggere nel suo saggio una messa in discussione della vi-

17. I *liniamenta*, secondo un'interpretazione che Pucci (Ivi, p. 49) dà di un passaggio della *Storia Naturale*, sarebbero quegli schemi prefigurativi dell'artista che permettono di «apprezzare la cogitatio, la riflessione teorica che precede il concreto operare dell'artifex.»

18. Ibidem.

cinanza – troppo spesso tacitamente accordata – tra i termini misurazione e parametrizzazione. Detto altrimenti, l'errore, se così si può chiamare, non starebbe nel considerare il canone come strumento di misura, bensì nell'immaginare la misurazione unicamente nella sua accezione parametrica, numerica, quantitativa. D'altra parte, come si potrebbe negare l'associazione canone/misura quando lo storico dell'arte Erwin Panofsky<sup>19</sup> afferma che il canone di Policleto ricopriva una funzione antropometrica, che il canone, cioè, serviva a sancire i rapporti oggettivi tra le varie parti del corpo umano? E se pur è innegabile che i rapporti tra le parti del corpo sono esprimibili matematicamente, restano, innanzitutto, una legge che stabilisce l'estensione di suddette parti: sono linee che sezionano il corpo definendone le proporzioni ideali, di un individuo ideale<sup>20</sup>.

Il canone come misura, perciò, non si riferirebbe tanto (o solamente) al calcolo della lunghezza specifica di un oggetto; piuttosto, valuterebbe l'aderenza (o la differenza) tra una regola e la sua applicazione, tra un modello e la sua declinazione, tra un volto e il suo calco, facendo del canone non solo uno strumento di misura, ma anche uno strumento normativo – dove la norma è naturalmente implicata, se non altro come condizione<sup>21</sup> –: è forse proprio nel mezzo di questa relazione diadica che è da collocare il canone, tra misura e norma.

Ma non è tutto. I saggi di Pucci e Panofsky sono utili non solo ad avvertire di quella tensione in cui potrebbe insinuarsi il canone ma anche, come si diceva, a rinvigorire e a precisare la ricerca. Nonostante Policleto sia il primo a chiamare canone la sua “macchina del bello”, questo non implica che la sua proposta fosse inedita all'ar-

19. Panofsky, 1921, peraltro citato dallo stesso Pucci, che se ne serve per corroborare la sua tesi.

20. Pucci (2005) scrive che: «esso [il canone] si prestava a essere visualizzato (...) attraverso delle linee rette che, 'sezionando' in vario modo la figura, delimitavano delle 'porzioni' di estensione rispondenti a determinate proporzioni delle parti tra loro e rispetto al tutto.»

21. Al di là di come i rapporti tra le parti dell'uomo venivano definiti, ciò che merita attenzione è la ragione che guidava una cultura alla costruzione di un canone: la necessità di stabilire una convenzione, la tendenza a un certo ideale di bellezza o un interesse per la “norma”. Cfr. Panofsky, 1921.



te. All'opposto, Panofsky spiega che altri tentativi analoghi lo precedettero, mettendo in luce, così, che i. ognuno di questi tentativi rappresentasse la figura umana in maniera diversa; ii. che proprio al di sotto di queste differenze di rappresentazione si potesse supporre una specifica (e altrettanto diversa) concezione della creazione scultorea e dei suoi fini.

Non più solo un canone, dunque, ma più canoni che mutano e differiscono tanto per come prescrivono di rappresentare un uomo, quanto – e più radicalmente – per come intendevano la pratica artistica. Per esempio, Diodoro Siculo racconta che gli scultori Telekles e Theodoros, nel vi sec. a. c., realizzarono separatamente due parti distinte di una stessa statua votiva<sup>22</sup>. A lavoro ultimato, sempre secondo Diodoro, le due statue poterono unirsi perfettamente, giacché i dettami del canone egizio che orientarono gli scultori, la modularità e la rigidità dei blocchi che costruirono, erano tali da permettere loro di lavorare indipendentemente, senza venir meno alla possibilità di un dialogo tra le opere. Ciò a dire che se la scultura presso gli egizi aderiva, per un verso, a uno schema di proporzioni riconoscibile come canone – nonostante fosse diverso da quello policleteo<sup>23</sup> –, dall'altro rispettava un'altrettanto particolare ragione realizzativa e simbolica che non si esiterà a chiamare allo stesso modo: canonica. E ciò in virtù del fatto che anch'essa inficiava sul – o, meglio, misurava – il fare dello scultore, dovendo quest'ultimo rispondere a un altro fine, richiamarsi a un altro linguaggio, a un'altra norma e, pertanto, a un altro metro di misura.

Va da sé che un'operazione come quella descritta da Diodoro sarebbe stata impensabile nella scultura policletea, dal momento in cui

«la teoria delle proporzioni della Grecia classica aveva abbandonato l'idea di costruire il corpo umano sulla base di un modulo assoluto, quasi sovrapponendo tanti piccoli blocchi architettonici: cercava invece di stabilire dei rapporti tra

22. L'aneddoto è riportato in Panofsky, 1921.

23. Nell'arte egizia il corpo umano era suddiviso in 22 blocchi uguali, mentre nel canone policleteo ogni parte del corpo intesseva un rapporto proprio con il resto della composizione: la testa 1/7 dell'intera altezza del corpo, il busto 3/8, e così via.

le membra, anatomicamente differenziate e distinte l'una dall'altra, e l'intero corpo. Alla base del canone policleteo c'era cioè non un principio di identità meccanica, ma un principio di organica differenziazione<sup>24</sup>».

A rischio di ripetersi: oltre a essere strumenti di misurazione, i canoni sono soprattutto plurali e diversi. Anzi, fondamentalmente diversi, in quelle stesse premesse fondative che – si badi di non cedere a questo imbroglio – non si dispongono sulla linea di un progresso uniforme e graduale dipanatosi nel tempo<sup>25</sup>: la scultura egizia rispondeva a un canone molto più complesso di un mero sistema di proporzioni. E questo sistema, a suo modo, implicava anch'esso una forma di misura correlabile a una particolare idea di bellezza – perciò a una filosofia che la spiegava – né più, né meno rudimentale di quella che l'ha succeduta. Era piuttosto, e più semplicemente, solo divergente.

24. Panofsky, 1921.

25. Argan, 1958.





## 1. 2. 1 CANONE E FILOSOFIA – O SCUOLA DI VITA

Finora si è chiesto di guardare il canone come fosse un oggetto frammentabile, una pluralità di istanze le quali si configuravano ciascuna come misura di una particolare (e plastica) idea di bellezza. Eppure, si è anche suggerito che questa idea di bellezza fosse da ricollegare a un impianto filosofico che la prevedesse, che la spiegasse.

L'Efebo Westmacott, l'Amazzone ferita o il Doriforo sono chiasmi di sforzi e riposi. Questo è noto. Le loro membra irrigidite sono nemesi di quelle distese, sono positività che aprono un vuoto, *quel* vuoto – positivo tanto quanto ciò che lo ha generato – che solo può accordare l'esistenza del suo contrario: le une sono indispensabili alle altre. Del fine ultimo di questo principio compositivo, l'archeologo Tonio Hölscher<sup>26</sup> scriverà che consiste nel «racchiudere le forze opposte in uno stato di perfetta armonia», aggiungendo poi che:

«questa costruzione ha il rigore di un sistema filosofico. (...) L'armonia formale è al contempo un ideale di forze fisiche, di bellezza del corpo e di virtù etica: è il bene (τὸ εὖ) inteso come sommo ideale di perfezione.»

Armonia (ἁρμονία) e simmetria (συμμετρία) non sarebbero, perciò, valori riconducibili al solo ideale di bellezza scultorea, bensì farebbero parte di una concezione ben più generalizzata della vita, della natura, del mondo. Si prenda a esempio il caso del medico Alcmeone di Crotona che, come scrive sempre Hölscher, adduceva a sostegno delle sue teorie sulla buona salute principi analoghi a quelli che scolpivano le opere di Policletto:

«nel corpo la parità di diritti (ἰσονομία) delle forze (dell'umido e del secco, del freddo e del caldo, dell'amaro e del dolce, ecc.) preserverebbe la salute; il potere assoluto (μοναρχία) di una sola forza, invece, provocherebbe la malattia. La salute,

dunque, si baserebbe su una mescolanza ben proporzionata (σύμμετρος) delle forze. Il corpo umano viene qui giudicato secondo le categorie dell'armonia e della simmetria, le quali svolgevano un ruolo importante nell'arte figurativa; al contempo, i rapporti fra i suoi elementi vengono indicati con concetti politici, isonomia e monarchia. Si tratta dunque di principî unitari che servivano a definire le condizioni ideali per qualsiasi parte del cosmo.<sup>27</sup>»

Pertanto, stando alle conclusioni di Hölscher, alla base della scultura policletea, così come di una più generale concezione del mondo, si troverebbero (e agirebbero) i medesimi presupposti. Ci sarebbe una stessa filosofia, una uguale visione dell'universo che ricollocherebbe il bene e la bellezza, e la bellezza e l'equilibrio del cosmo in un insieme unico, indifferenziato e coerente.

Ma se questo è vero, dove stanno i confini del canone? Se i principi che misurano la bellezza dell'opera di Policleto sono gli stessi che si ritrovano altrove – in ambiti talvolta molto distanti da quelli della scultura – fino a che punto il canone si può circoscrivere a un campo specifico<sup>28</sup>? Affinché si possa precisare questa interrogazione – e affinché possa suscitare, dinanzi al canone, quella vertigine cui si faceva menzione sopra –, sarà giocoforza spiegare in che misura il concetto di canone sia affiancabile a

27. Hölscher, 1997

28. Si dirà giustamente, riprendendo la lezione dell'estetologo Galvano della Volpe (1960, in particolare il capitolo iii, pp. 114-156), che ogni pratica artistica risponde alla specificità (quindi alla materialità e alle possibilità estetiche) del suo linguaggio, sia questo poetico, figurativo, scultoreo, musicale, o altro ancora; e si dirà che questo linguaggio, per converso, esiste proprio nell'espletarsi della pratica stessa, generando convenzioni, limiti e, in ultimo, un canone. Eppure, anche della Volpe è disposto a riconoscere un carattere di tipicità dell'opera d'arte che si spiega solo all'interno di un particolare – e nondimeno ampio e difficilmente circoscrivibile – contesto storico, sociale, culturale. È vero, cioè, che il canone si potrebbe definire, da un lato, nelle peculiarità espressive di un linguaggio di una data epoca; dall'altro, però, quest'ultimo si confonderebbe in quell'accordo che lo rende possibile – accordo linguistico e perciò storico, ma anche e soprattutto sociale –, non limitabile a una precisa istanza linguistica.

quello di filosofia – e dunque, a cosa ci si riferisce quando si parla di *una* filosofia.

Il filosofo Pierre Hadot, in *Che cos'è la filosofia antica?*<sup>29</sup> ha sostenuto che, nell'antica Grecia, la filosofia sorgesse all'incrocio tra una scelta di vita (che dipendeva dalla volontà dell'individuo), una coerente visione del mondo e dell'esistenza, e un confronto critico con altri "atteggiamenti esistenziali". Hadot crede, cioè, che il discorso filosofico, il discorso sulla conoscenza, non sia da considerarsi indipendente rispetto a una "opzione esistenziale", bensì si originasse proprio da essa allo scopo di affermarla, consolidarla e ribadirla per mezzo di esercizi spirituali<sup>30</sup>. E questa concezione della filosofia poteva esprimersi solo in un ambiente – in una "scuola" dice Hadot – che permettesse ai suddetti esercizi<sup>31</sup> di essere praticati.

Orbene, quando si propone un parallelo tra canone e filosofia, si propone un parallelo con una filosofia intesa come "scuola di vita", e non con una conoscenza chiusa su sé stessa; o, per meglio dire, un parallelo con una filosofia intesa come fondamento, guida – e misura – dell'esistenza, dove il sapere si traduceva sostanzialmente in un "saper-vivere":

«il sapere non è un insieme di proposizioni, una teoria astratta [scrive Hadot], ma la certezza di una scelta, di una decisione, di un'iniziativa; il sapere non è un sapere e basta, ma un sapere-ciò-che-si-deve-prediligere, dunque un saper-vivere.<sup>32</sup>»

Raccogliendo il suggerimento di intendere la scultura policletea in un'accezione più ampia, come parte di una filosofia, e se si interpreta questo suggerimento rispetto alla tesi di Hadot, ci si trova persuasi dalla possibilità di ripensare i confini del canone, il loro ordine di grandezza.

29. Hadot, P., 1995.

30. Hadot, P., 1977. Il termine "esercizi spirituali", invece, è a sua volta legittimato e mutuato dallo storico Jean Pierre Vernant (1970) che lo usa proprio nell'ambito della Grecia antica.

31. Esercizi come possono esserlo rispettare un certo regime alimentare, apprendere le modalità di dialogo, di meditazione, di contemplazione, ecc..

32. Hadot, P., 1995, p. 35.

Almeno fino ad avanzare l'ipotesi secondo cui le soglie del canone sfuggano invero ai limiti di una pratica, per confondersi nella complessità di una *physis*, di una cosmogonia (non più mitica) ben più difficilmente sondabile di quanto non lo siano le prescrizioni di un'arte.

In effetti, il termine canone compare tra gli scritti di più pensatori, e con usi e significati che non contraddicono affatto questa posizione. Nell'*Etica Nicomachea* di Aristotele, per esempio, si legge che «l'uomo di valore» è tale giacché *kāvón* – cioè misura e regola – del vero. Vero che solo lui (in quanto uomo di valore, appunto) può vedere nelle cose:

«l'uomo di valore giudica rettamente di ogni cosa, ed in ognuna a lui appare il vero. Per ciascuna disposizione, infatti, ci sono cose belle e piacevoli ad essa proprie, e forse l'uomo di valore si distingue soprattutto per il fatto che vede il vero in ogni cosa, in quanto ne è regola e misura.<sup>33</sup>»

Nulla di più di quanto detto nel paragrafo sopra, apparentemente: il canone, qui come prima, è misura di un qualche cosa. Eppure, collegando il passo citato all'impianto teorico da cui Aristotele lo deduce acquista tutt'altra pregnanza: affinché lo Stagirita possa asserire che l'uomo di valore è misura del vero, infatti, deve prima interrogarsi su una questione più generale: come si riconosce il bene? Esso è “oggetto della volontà”, oppure è ciò che “*pare* essere oggetto della volontà”? Il bene, cioè, è il medesimo per tutti, o cambia a seconda di chi è chiamato a riconoscerlo?

Ebbene, come spiega lo studioso Claudio Mazzarelli<sup>34</sup>, se nella prima eventualità non si dà il caso in cui gli uomini possano compiere “volontariamente” il male «del quale, quindi, non si sarebbe responsabili», nella seconda, invece, «si cadrebbe in un assoluto relativismo», dove il bene muterebbe assieme a colui che lo ricerca. Così, a queste due alternative, Aristotele ne preferisce una terza, dove il bene può essere ritrovato dall'uomo di valore (dunque è, a prescindere da chi lo nomina) perché le leggi del-

33. Aristotele, *Etica Nicomachea*, iii, 4, 1113a.

34. Mazzarelli, 2007, p. 22



lo Stato lo hanno istruito a tale discernimento<sup>35</sup>. Il bene, insomma, non cambia con gli uomini, né è lo stesso per tutti: esiste prima del virtuoso, ma solo quest'ultimo può ritrovarlo, perseguirlo e persino raggiungerlo (a differenza del bene platonico), giacché preparato dalla politica a vivere secondo ragione. L'uomo di valore, quindi, è *Kāvón* nella misura in cui la saggezza a lui propria gli permette di agire secondo morale, di distinguere il bene e di tendere verso esso.

Ma non è tutto. Sebbene questo canone non cessi di rispondere a un che di universale e immobile, Aristotele crede altresì che il bene di cui questo canone è misura, non possa che ritrovarsi nella concretezza delle vicissitudini umane<sup>36</sup>. Il bene aristotelico, difatti, si dà in fogge diverse, ognuna delle quali trova collocazione in una gerarchia che pone al suo apice le virtù dell'intelletto: se per il buon costruttore, per esempio, la virtù lo condurrà a costruire bene, per il buon citaredo si tradurrà nel suonare bene la cetra, e così la virtù del politico lo guiderà alla conoscenza dell'anima umana, al fine di garantirne un'esistenza volta alla contemplazione – idest alla felicità più piena. Cionondimeno, benché la materialità dell'esistenza ponga l'uomo dinanzi a una molteplicità di circostanze eterogenee, di scelte volontarie e involontarie dove il bene assume di volta in volta fattezze specifiche, quest'ultimo è, nella sua manifestazione “più perfetta”, l'espletarsi delle virtù dell'intelletto. E questo è vero poiché le virtù dell'intelletto o, più precisamente, la contemplazione, non si esercita in funzione di qualcos'altro, bensì si appaga del suo stesso

35. «In generale la passione non sembra che ceda al ragionamento, bensì alla forza. Bisogna, dunque, che ci sia già in precedenza, in qualche modo, il carattere che è proprio della virtù, cioè un carattere che ama il bello e mal sopporta il brutto. Ma è difficile avere fin dalla giovinezza una retta guida alla virtù, se non si viene allevati sotto buone leggi, giacché il vivere con temperanza e con fermezza non piace alla massa, e soprattutto non piace ai giovani. Perciò bisogna che l'allevamento e le occupazioni dei giovani siano regolati da leggi, giacché non saranno penosi se saranno divenuti abituali.» (Aristotele, *Etica Nicomachea*, x, 9, 1179b).

36. Aubenque (1963, p. 45), secondo una reinterpretazione di Mazzarelli (2007), ritrova nell'atteggiamento di Aristotele un “intellettualismo esistenziale” che non rifiuta una norma assoluta e universale per il bene, pur tuttavia la riconduce alla “immanenza critica della intelligenza” che si esercita nella pienezza della vita.

esercizio: essa non è (così come non lo è la felicità) al contempo fine e mezzo per raggiungere altre mete, piuttosto è il manifestarsi della funzione più precipua dell'uomo:

«ciò, infatti, che per natura è proprio di ciascun essere, è per lui per natura la cosa più buona e più piacevole; e per l'uomo, quindi, questa cosa sarà la vita secondo l'intelletto, se è vero che l'uomo è soprattutto intelletto. Questa vita, dunque, sarà anche la più felice.<sup>37</sup>»

Ora, malgrado la rozzezza schematica cui la sintesi ha costretto, in questo compendio si può comunque scorgere in filigrana, al di là del bene aristotelico, ciò che lo prevede, ciò che lo definisce – e, dunque, ciò che lo norma. Affinché lo Stagirita possa ricondurre il bene alla vita contemplativa, difatti, gli è necessario contestualizzarlo entro un sistema di pensiero, entro una filosofia che lo legittimi: il bene si persegue nella concretezza dell'esistenza<sup>38</sup>, ma abbisogna parimenti di saggezza e sapienza perché possa essere riconosciuto. E saggezza e sapienza, benché diverse tra loro, sono entrambi virtù (diano)etiche perché permettono all'uomo di i. vivere in armonia con la sua “funzione”<sup>39</sup>; ii. di metterlo in comunione con gli dèi<sup>40</sup>; iii. dunque di vivere felici<sup>41</sup>.

Con ciò non si vuole sottoscrivere che (tra le molte altre premesse che si ometteranno a beneficio della concisione) il bene di cui il saggio è canone sia tale solo nel-

37. Aristotele, *Etica Nicomachea*, x, 7, 1178a.

38. Se Reale (1974, p. 115) chiama Aristotele un “buon realista”, è perché è nel mondo che si producono le possibilità di perseguire il bene: è l'esistenza della cetra che fa sì che si possa suonare secondo virtù.

39. «Dire che la felicità è il bene supremo è, manifestamente, un'affermazione su cui c'è completo accordo; d'altra parte si sente il desiderio che si dica ancora in modo più chiaro che cosa essa è. Forse ci si riuscirebbe se si cogliesse la funzione dell'uomo. (...) È manifesto, infatti, che il vivere è comune anche alle piante, mentre qui si sta cercando ciò che è proprio dell'uomo. Bisogna dunque escludere la vita che si riduca a nutrizione e crescita. Seguirebbe la vita dei sensi, ma anch'essa è, manifestamente, comune anche al cavallo, al bue e ad ogni altro animale. Dunque, rimane la vita intesa come un certo tipo di attività della parte razionale dell'anima.» (Aristotele, *Etica Nicomachea*, i, 7, 1097b 1098a).

la condizione in cui l'uomo, la concezione che ne ha la filosofia aristotelica, sia conforme a quella di tradizione socratico-platonica – tradizione che riconosce all'anima razionale la vera essenza dell'uomo<sup>42</sup> –; o che il bene sia tale solo a condizione in cui le virtù si possano disporre su una scala gerarchica dove, alla base, si trovano quelle mediate dall'azione e dal compromesso della contingenza, mentre alla sommità quelle rispondenti alla vita contemplativa e all'osservazione del motore primo, di ciò che non è soggetto a mutamento (felicità ultima). Benché il bene – e perciò la sua misura, il suo canone – appaia circoscrivibile in termini assoluti e identificabile a priori, a uno sguardo più attento lo si scopre trascinare nel sistema che lo suppone: venisse a mancare una delle condizioni che danno sostanza al canone, quest'ultimo cesserebbe di esistere<sup>43</sup>. In altre parole, se il canone è uno strumento che serve a misurare un qualche cosa, allora la genesi di questo strumento, la sua condizione di esistenza, la sua legittimità, si fonde senza soluzione di continuità nella filosofia che lo prevede. E se la filosofia che lo prevede è una "scuola di vita", la cui pervasività scandisce l'intera esistenza del sapiente, allora i suoi confini sfumeranno in un orizzonte incommensurabilmente vasto, dacché il canone sarà sì misura del bene, ma in un certo senso anche di quella filosofia che lo implica, e così a sua volta dell'e-

40. «L'uomo che è intellettualmente attivo e che coltiva il suo intelletto sembra che si trovi nella migliore delle disposizioni e che sia il più caro agli dèi. Se, infatti, gli dèi si prendono una qualche cura delle cose umane, come comunemente si ritiene, sarà ragionevole pensare anche che essi si compiacciano dell'elemento umano più elevato e ad essi più affine (e questo sarà l'intelletto).» (Ivi, x, 8, 1179a).

41. «Questi [colui che vive amando e curando l'intelletto], dunque, è il più caro agli dèi. Ed è naturale che lo stesso uomo sia anche il più felice.» (Ibidem).

42. Mazzarelli, 2007 p. 13.

43. Riprendendo, certo un po' liberamente, le parole dei filosofi Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, «formulare un'ipotesi non significa porre un'affermazione isolata, poiché essa rende necessaria l'enumerazione delle condizioni che le vengono imposte e delle conseguenze che ne sono dedotte.» Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, ed. 1966, p. 154.

sistenza del filosofo che tenderà, a chiusura del cerchio, a quella particolare idea di bene.

Ora, in merito al perseguimento della vita contemplativa, si è già visto consistere in una scelta virtuosa – dal momento in cui solo in essa si sublima l'essenza dell'uomo. Anzi, con Hadot, si dirà più precisamente che si sublima l'aspetto “meno umano dell'uomo”, cionondimeno quello più peculiare:

«questa forma [contemplativa] di vita corrisponde alla forma più elevata della felicità umana, ma nello stesso tempo si può dire che si tratta di una felicità sovrumana.<sup>44</sup>»

Un paradosso, insomma, dove l'uomo, emulando l'atteggiamento contemplativo degli dèi di cui egli stesso (nella sua essenza) reca traccia, tenderebbe a un qualcosa “al di sopra di sé”.

A partire da questo assunto – e al fine di spiegare come l'attività contemplativa costituisca una vera e propria scelta di vita – Hadot introduce una riflessione su un termine di capitale importanza nel pensiero aristotelico: “teoretico”. Nello specifico, lo studioso francese sostiene che la parola sia da leggere in una duplicità di sensi, il primo dei quali vuole che il termine si riferisca alla contemplazione chiusa su di sé, ovvero fine ultimo e non più mezzo per altri scopi; il secondo, invece, al modo in cui si potrà consacrare la propria esistenza a questo tipo di conoscenza contemplativa.

In questa prospettiva, continua Hadot, il termine “teoretico” non sarebbe da opporsi a “pratico”, ma potrà concernere anche «una filosofia praticata, vissuta, attiva, apportatrice di felicità.<sup>45</sup>» Così la teoresi sarebbe contemporaneamente un “modo di conoscenza” e, per implicazione, quel modo di vivere che si costruisce su essa. Con ciò Hadot intende dire che la distinzione di cui lui stesso si è servito per precisare il pensiero di Aristotele – utile a sancire la differenza tra la contemplazione fine a sé stessa

44. Hadot, P., 1995, p. 78.

45. Ivi, p. 80.

e il modo di consacrare la propria esistenza a questa pratica – si eclissa sotto lo sguardo di un'unica etica:

«come la *praxis* virtuosa consiste nel non scegliere altro fine che la virtù, nel voler essere uomo di bene, senza perseguire alcun altro interesse particolare, allo stesso modo la *praxis* teoretica (...) consiste nel non scegliere altro fine che la conoscenza, (...) senza perseguire altro interesse particolare ed egoistico che risulterebbe estraneo alla conoscenza. Si tratta di un'etica del disinteressamento e dell'obiettività.<sup>46</sup>»

Sostenere che la vita dello spirito consista nella contemplazione non significa avvalorare l'idea che l'unica finalità del Ginnasio, della scuola aristotelica, sia quella di spiegare l'ordine del mondo a prescindere da come questa missione incida sulla vita del saggio. Al contrario: la teoresi guadagnava importanza proprio per il posto che occupava entro una visione dell'universo che regolava (anzi, misurava), prima di tutto, la vita di chi l'aveva fatta propria, di chi aveva prediletto quella scelta esistenziale.

L'eleganza della tesi di Hadot sta nella proposta di una visione sistemica della filosofia antica: l'etica, la felicità, l'atteggiamento contemplativo, si legittimano vicendevolmente in un rapporto di definizione reciproco tra una parte e il tutto. E questo sistema, la sua ragion d'essere, si esprimeva proprio nell'azione canonica tesa tra norma e misura, cioè di uno strumento funzionale, per un verso, a spiegare il mondo, dall'altro – e di conseguenza – per calibrare la propria esistenza, la propria condotta, su quel particolare intendimento.

A ben vedere, allora, la stesura stessa dell'*Etica Nicomachea* non sarebbe stata mera emanazione di un atto

46. Hadot, P., 1995, p. 80. Come spiega Mazzarelli (2007, p. 10) la differenza che incorre tra un buono e un cattivo politico sta nella disposizione che essi hanno verso il bene (virtù), giacché il primo esercita la sua funzione di politico con il solo scopo di raggiungere la virtù stessa, mentre il secondo lo fa per ottenere riconoscimenti e onore. Analogo il meccanismo che permette ad Aristotele di relegare chi ricerca il guadagno a una forma di esistenza imperfetta: «La vita dedicata alla ricerca del guadagno, poi, è un genere contro natura, ed è chiaro che non è la ricchezza del bene da noi cercato: essa, infatti ha valore solo in quanto "utile", cioè in funzione di altro.» Aristotele, *Etica Nicomachea*, i, 5, 1096a.

contemplativo<sup>47</sup>. Piuttosto, aveva un'utilità pratica molto precisa, che cercava di favorire il perseguimento della vita teoretica: Aristotele, nell'*Etica Nicomachea*,

«si rivolge agli uomini politici e ai legislatori per formare il loro giudizio, descrivendo loro i differenti aspetti della virtù e della felicità dell'uomo, così che essi possano legiferare in modo da fornire ai cittadini la possibilità di praticare una vita virtuosa, oppure, per alcuni privilegiati, la vita filosofica.<sup>48</sup>»

Non si tratta dunque, o solamente, di dimostrare la verità riguardo a una certa idea di bene, di amicizia, di felicità, ecc.; bensì, presupponendo questa precisa visione, «di contribuire alla perfezione del divenire umano», di ridurre quelle resistenze che impediscono all'uomo di assecondare il movimento teleologico del bene<sup>49</sup>, di sopprimere quegli ostacoli che precludono all'uomo la possibilità di un'esistenza dedita alla contemplazione, di vivere in armonia con il cosmo.

In sintesi, i limiti del canone sfuggono alla semplice misurazione del vero e del giusto che si ritrova nello specifico passo sopra citato<sup>50</sup>, arrivando a definire, di riflesso e al contempo, cosa è un saggio, come e perché dovrebbe perseguire la vita contemplativa, per quale ragione tale scelta lo condurrà alla felicità, e in quale prospettiva questa scelta sarà una scelta etica, cioè misura del giusto, canonica.

E si puntualizzerà, *en passant*, che all'Aristotele dell'*Etica Nicomachea*, si sarebbe potuto preferire altri esempi più strumentali a supportare la tesi di Hadot – dunque a irrobustire il dubbio nei confronti del canone e dei suoi confini. Del resto, è lo stesso Hadot<sup>51</sup> a precisare

47. Bodéüs (1982, p. 16) – nonché lo stesso Hadot – estenderebbero probabilmente questa osservazione a tutte le Etiche, così come alla Politica.

48. Hadot, P., 1995, p. 89.

49. Teleologico giacché il bene, per Aristotele, è inteso anche come «ciò cui ogni cosa tende.» Aristotele, *Etica Nicomachea*, i, 1, 1094a.

50. «L'uomo di valore giudica rettamente di ogni cosa, ed in ognuna a lui appare il vero.» Surpra, p. 40.

51. Hadot, P., 1995, p. 76.

come la filosofia del Ginnasio fosse quella meno incline – almeno in apparenza – a piegarsi alla interpretazione della filosofia antica come scelta di vita, come “atteggiamento esistenziale”: si sarebbe potuto approfondire il caso dello stoico Epitteto<sup>52</sup>, che si serve del termine canone (più precisamente: *κανόνας*<sup>53</sup>) riferendosi a un insieme di regole – quelle della filosofia – utili a educare gli uomini ad armonizzare le proprie prenozioni con la natura<sup>54</sup>. Allo stesso modo, si sarebbe potuto riportare il frammento dell’*Epistola a Erodoto* di Epicuro – caso forse ancora più pertinente dei precedenti – dove la descrizione della sua canonica (*κανονικόν*<sup>55</sup>) è perfettamente conciliabile all’idea di canone come misura e regola dell’esistenza<sup>56</sup>.

Eppure, nonostante queste vevoli alternative, si è comunque scelto di soffermarsi sul caso di Aristotele e della sua etica. La ragione è presto spiegata: rimandando al testo *Art and thought in the hellenistic age. The greek world View*<sup>57</sup>, Hadot<sup>58</sup> suggerisce la possibilità di tessere (o di stringere) una rete ancora più fitta e salda tra i nodi dell’argomentazione svolta, siano questi: i. la cosmogonia aristotelica; ii. il ruolo di scansione che questa filosofia esercitava (giacché “filosofia antica”) sulla vita del saggio;

52. Trattata dallo stesso Hadot (2006), e coerentemente con la tesi che vuole lo stoicismo in quanto scuola di vita, nell’introduzione al *Manuale di Epitteto*.

53. Epitteto, *Diatribes*, i, 26, 28.

54. Secondo la lettura che ne dà Reale (2009, p. 285), nel commento alle *Diatribes*.

55. «[C]ioè quella che ha per oggetto il criterio fondamentale del pensare e dell’agire.» In *Enciclopedia Garzanti di filosofia*, (1993, p. 151, 2 ed.) Canonica.

56. Per una valutazione ulteriore sulla bontà della tesi qui presentata, declinandola sulla canonica di Epicuro, si veda Hadot, 1995 (pp. 111-123); cfr., inoltre, Asmis (1984), dove la studiosa, delineando i contorni generali della canonica epicurea, mette in luce la stretta connessione tra verità e canonica, cioè tra verità, pensiero e corretta indagine scientifica; naturalmente, in ultimo, cfr. Epicuro, *Epistola a Erodoto*.

57. Onians, 1979.

58. Hadot, P., 1995, p. 83.

iii. il contemporaneo mutare delle arti, dei suoi canoni: punto di partenza di questo paragrafo.

Secondo Onians, Aristotele fonda la sua idea di arte sull'osservazione: i corpi sono manifestazioni delle cause che le hanno generate<sup>59</sup>, ed è a partire dalla capacità di osservare – dunque di discernere e comprendere – suddette cause che un artista si distingue da un artigiano. Con Aristotele, è lo statuto dell'opera d'arte, così come chi la produce, a cambiare<sup>60</sup>. E come si ricorderà, sebbene nell'*Etica Nicomachea* non si rinneghi una concezione del bene trascendente, è solo nella concretezza delle pratiche che si potrà tendere a esso, che si genera una virtù da perseguire: se è l'esistenza della cetra a porre il problema di suonarla bene, presupposto per diventare un buon citaredo sarà quello di essere *kāvōv* del vero e del giusto o, detto altrimenti, essere divenuto un sapiente che nell'esercizio della contemplazione, dell'osservazione, ha saputo agire in maniera virtuosa. Ne *Le parti degli animali*, per esempio, si legge che è sconveniente costruire una casa a partire dai modi in cui viene tradizionalmente creata; piuttosto, sarà ragionevole crearla rispettando la giusta forma che dovrà avere una volta conclusa. A proposito Onians scrive:

«up to this time the forms of Greek temples were precisely conditioned by the way in which the temples had evolved. The stone orders were cumbersome derivatives of wooden prototypes whose original forms had been strictly preserved. (...) [I]t was not until the period after Aristotle that the flagrant denials of the original forms of the Greek orders occur. In the second century Doric entablatures are frequently put on Ionic columns, and horizontal entablatures are bent to form arches.<sup>61</sup>»

Il buon artista, insomma, diventa colui che sa costruire il tempio in maniera giusta a prescindere da come comunemente viene realizzato, giacché ha saputo “dispor-

59. Cause quali sono «the efficient cause, the material cause, the formal cause and the final cause.» Onians, 1979, p. 29.

60. Ibidem.

61. Ivi, p. 30.



re correttamente”<sup>62</sup> il tempio rispetto al suo scopo, rispetto alla sua funzione: ha saputo vedere il giusto.

In concomitanza con Aristotele, durante l’Ellenismo, l’arte greca si è riassetata su nuovi fondamenti, su nuovi soggetti: «l’arte greca diventa realista e rappresenta soggetti volgari, personaggi di classe inferiore o animali di ogni genere.<sup>63</sup>» Nonostante esistano cose ripugnanti, esse diventano belle nel momento in cui l’arte le riproduce:

«[s]e ci procura piacere vedere la riproduzione che l’artista fa delle cose brutte e ripugnanti, è perché noi ammiriamo l’arte con la quale l’artista le ha imitate.<sup>64</sup>»

Il canone dell’arte è mutato rispetto a quello che aveva teorizzato un secolo prima Policleto. Oggetto dell’opera, ora, non è più la purezza, l’idealità cui rimanda ciò che vi è rappresentato; è piuttosto “una prassi” (quella contemplativa) che se ben esercitata riuscirà a mostrare, nella rappresentazione stessa, la bellezza propria di ogni soggetto:

«[p]roveremo piacere a studiare tutte le opere della natura se cerchiamo la sua intenzione, la finalità che essa ha perseguito nel suo operare. (...). Il sacro non è più circoscritto in certi luoghi (...) [ma è] tutta la realtà fisica, l’universo intero a essere sacro. Gli esseri più umili hanno la loro parte di meraviglioso, la loro parte di divino.<sup>65</sup>»

Per il nuovo canone, centro dell’arte è divenuta la capacità dell’artista di scoprire (e di rappresentare) l’ubiquità del “sacro” nelle sue tantissime forme, a detrimento del tentativo, vecchio un secolo (e ammesso dall’Accademia di Platone), di sfidare con un’opera imperfetta la per-

62. Aristotele, *Etica Nicomachea*, ii, 6, 1106a, 15-24.

63. Hadot, P., 1995, p. 83.

64. Ibidem. Di pari passo, anche Onians noterà come, per la nuova estetica, «each age and sex has its own beauty, which represents a development from Plato’s apparent conviction that true beauty is embodied only in the young male», precisando come questo sia indicativo di un cambiamento nella concezione dell’arte. Onians, 1979, p. 31.

65. Hadot, P., 1995, p. 83.

fezione di una forma ideale. L'osservazione, la vita teoretica, non sono solo i punti cardine di una filosofia o di una scelta esistenziale, ma anche i presupposti per una nuova arte. Così visione del mondo aristotelica, vita contemplativa e pratica artistica si ricuciono in un unico tessuto, dove il canone non è, forse, né la trama, né l'ordito, bensì l'intreccio, la relazione tra i fili, le geometrie che solo la loro coesistenza può generare.

## 1. 2. 2. CANONE E TESTI SACRI

Harold Bloom, noto critico letterario, ha scritto che il canone si riferisce ai «libri usati nelle nostre istituzioni scolastiche<sup>66</sup>» accennando poi, fugacemente, che il termine veniva originariamente usato in ambito religioso<sup>67</sup>. Tuttavia, la posizione di Bloom merita alcune precisazioni che accresceranno ulteriormente il senso di vertigine suscitato dagli innumerevoli significati del canone.

È senz'altro vero, soprattutto alla luce dell'odierno contenuto del lemma, che esso rimanda a una lista di libri; ed è vero altresì che proprio in quanto lista ha un'importanza capitale nel discorso religioso: il teologo australiano Gerald O'Collins è molto chiaro a questo proposito, quando scrive che «canone è quell'elenco di libri che la Chiesa ha riconosciuto come ispirati»<sup>68</sup>. Canone come lista di testi, dunque, ma più precisamente lista di testi fondata su un criterio di verità: esso è un elenco che sancisce quale scritto è testimonianza fedele del credo cristiano, e quale invece no. Ma come si è detto, prima di diventare lista, il canone è stato altro. Anche per quanto riguarda il suo uso in ambito religioso.

Prima di tutto serve precisare che l'associazione canone → lista-di-testi-sacri s'instaura intorno al iv secolo<sup>69</sup>, e ciò non è affatto casuale. In questo periodo si rileva un cambiamento radicale e generalizzato nei rapporti tra saggio e conoscenza, che è comune tanto alla filosofia

66. Bloom, 1994, p. 45.

67. Non solo il critico Harold Bloom Naturalmente (Cfr., et al., Kermode, 1985).

68. O'Collins, 1988, p. 286.

69. Kern & Niemann, p. 52, 1990. L'associazione canone-lista, nonché la sua creazione, si svolge in un lasso di tempo superiore al secolo che precede il 300 D. C.. Kern e Niemann, tuttavia, identificano il iv secolo come momento cruciale probabilmente in riferimento alla 39 lettera festale di Atanasio, redatta nel 367, dove il padre della chiesa usa *κανονιζόμενος* (canonizzato) per riferirsi alla lista autorevole di libri sacri; o alla *Storia Ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea iii, 25, dove viene stabilita la lista pressoché definitiva dei testi canonici. È in questo momento che il canone cristiano si afferma e inizia a stabilizzarsi.

quanto alla religione cristiana (distinzione che è molto più labile di quanto possa sembrare). A differenza delle scuole ellenistiche, dove gli allievi venivano formati nel pensiero e nei modi dell'argomentazione, in questo periodo – e cioè in concomitanza con la filosofia imperiale – le scuole si concentrano più sul commento e sulla spiegazione dei testi dei grandi pensatori del passato<sup>70</sup>. Per esempio, all'ipotetica domanda «“il mondo è eterno?”» si sostituisce ora la domanda esegetica: “è possibile ammettere che Platone consideri il mondo come eterno, se egli ammette un Demiurgo del mondo nel *Timeo*?”<sup>71</sup>»: la pratica dell'esegesi, dell'interrogazione dei testi del passato, acquista un'importanza sempre maggiore in virtù di una nuova concezione della verità, divenuta raggiungibile solo nel rispetto della tradizione trasmessa dalle autorità del passato<sup>72</sup>. In altre parole, con la filosofia imperiale, la verità inizia a essere considerata come “rivelata”:

«verità e tradizione, ragione e autorità si identificano. (...) La ricerca della verità non può consistere che nell'esegesi di un dato preesistente e rivelato.<sup>73</sup>»

Si tenga poi a mente che la parola “canone” compare prima del iv secolo, più precisamente nella *Lettera ai Galati* di San Paolo, e ricoprendo un significato molto più simile a quello di regola di condotta che non di lista:

«[e] su tutti quelli che cammineranno secondo questa regola (κᾶνών) sia pace e misericordia, e così pure sull'Israele di Dio<sup>74</sup>»,

dove “regola” (κᾶνών) sarebbe da riferirsi a una ‘norma di valutazione’, a una ‘norma dell'autenticità cristiana’<sup>75</sup>. Più precisamente, per i teologi Walter Kern e

70. Hadot, P., 1995, p. 145.

71. Ivi, p. 147.

72. Ivi, p. 145.

73. Ivi, p. 149. Secondo Hadot, è a questo punto che la filosofia diventa una scolastica – di cui quella medievale ne sarà erede (Ivi, p. 148); cfr, inoltre, su suggerimento dello stesso Hadot, Chenu, 1953, p. 56.

74. San Paolo, *Lettera ai Galati*, vi, 16.

Franz Josef Niemann, il canone cristiano sarebbe da intendersi come ciò che «nel cristianesimo è normativo; il *kanón tēs pisteos* è l'equivalente greco del latino *regula fidei*, e con questo concetto riassuntivo si designano le prime confessioni che compendiano la fede cristiana, come ad esempio la confessione di fede apostolica.<sup>76</sup>»

Una regola di fede che, giacché tale, norma la vita del cristiano allo stesso modo di come Hadot immaginava agissero i dogmi sulle vite dei filosofi greci? Cristianesimo come una filosofia antica, dunque? Hadot non avrebbe esitato a rispondere di sì<sup>77</sup> – almeno rispetto alle prime manifestazioni della nascente religione –, e di ciò se ne ha riprova quando discute il cristianesimo come una “filosofia rivelata”<sup>78</sup>. Solo, da un certo momento in poi, la “filosofia” cristiana ha iniziato a presentarsi «non soltanto come una filosofia, vale a dire un fenomeno di cultura greca, ma addirittura come la filosofia, *la filosofia eterna*<sup>79</sup>».

Il canone religioso, almeno in origine, e prima di diventare una “lista di libri”, svolgeva una funzione analoga a quella esercitata nelle filosofie antiche; o meglio, dacché il primo cristianesimo è considerabile come un'occorrenza di quello stesso fenomeno che Hadot chiama “filosofia antica”, i canoni cristiano e filosofico erano

75. Kern & Niemann, 1990, p. 52.

76. Ibidem.

77. E forse anche gli stessi Kern e Niemann, che a introduzione del capitolo sul canone, esordiscono con un riferimento alla filosofia epicurea e alla loro canonica, dove *kanón* è «*terminus technicus* che esprime il criterio di verità di un enunciato.» In Ibidem.

78. Hadot, P., 1995, pp. 227-241. In particolare si veda il confronto che Hadot instaura tra il prologo del vangelo di Giovanni e il lessico proprio della filosofia antica. «Nel principio era la Parola (Logos) e la Parola (Logos) era presso Dio, e la Parola (Logos) era Dio» (Gv. i.1), ma il Logos era, prima ancora che un concetto cristiano, un principio che la filosofia antica poneva all'origine del mondo: «[è] proprio grazie all'ambiguità della parola Logos che è stata possibile una filosofia cristiana. Dai tempi di Eraclito, il concetto di Logos era centrale nella filosofia greca, nella misura in cui poteva significare allo stesso modo: “parola”, “discorso” e “ragione”. Gli stoici, in particolare, ritenevano che il Logos, concepito come forza razionale, fosse immanente al mondo, alla natura umana e ad ogni individuo.» Ivi, pp. 227-228.

79. Ibidem.

assimilabili<sup>80</sup>. Difatti, come le filosofie antiche, anche la fede in Cristo implicava un dogma, dunque significava una scelta esistenziale (presupposto fondamentale di ogni filosofia antica), un sapere vissuto, un modo di vita scandito da pratiche, liturgie, esercizi spirituali: allo stesso modo in cui il filosofo antico faceva parte di una comunità che prevedeva la guida di un maestro, il perseguimento di una vita ascetica, l'esame della propria coscienza e la confessione delle colpe (qual era il caso specifico degli epicurei), ugualmente faceva il monaco cristiano, per il quale il monachesimo (e i relativi esercizi spirituali che ne dettavano i ritmi) era realizzazione autentica e vera della vita – o della “filosofia” – cristiana<sup>81</sup>.

Ora, in ragione della vicinanza di filosofia e cristianesimo, e vista la tendenza diffusa – e concomitante al nascere della fede cristiana – di ricercare la verità nei testi del passato, si dovrà precisare l'asserto di Bloom dicendo che, sì, canone ha significato (e tuttora significa) “lista”, ma prima di essere lista, il canone è stato altro: un *quid* che normava, un criterio che misurava e regolava l'adesione a un pensiero, a una credenza.

Si può dire, dunque, che la ridefinizione di canone in quanto lista si sia realizzata in conseguenza di: i. un'estensione del significato di canone come norma di condotta (filosofica) complementare a un dogma; ii. una precedente tendenza della filosofia antica (e pertanto del cristianesimo) di ricercare la verità nell'esegesi dei testi del passato. Il discernimento di un testo sull'altro, la selezione degli scritti “ispirati” (e cioè fedeli alla parola di Dio) è connaturata alla selezione che questa prassi, questa

80. Anzi, nel confronto tra l'uso di “canone” fatto nel passo paolino, e l'uso fatto nell'*Etica Nicomachea*, si rinvigorisce la tesi che vuole cristianesimo e filosofia antica come manifestazioni di uno stesso movimento: se il canone spiegava a un tempo, nel dogma, cosa era il bene e come perseguirlo attraverso la figura del saggio – quale era il caso dell'*Etica Nicomachea* –, così il “canonicus” era, nel vocabolario cristiano, l'ecclesiastico che conformava la propria esistenza alla regola impartita dalla chiesa (Beyer, 1965, p. 606 [trad. it. cit., p. 185]), e cioè sostanziava la regola d'esistenza cristiana.

81. Hadot, P., 1995 p. 236.

nuova direzione dello sguardo opera tra i libri e le lettere sopravvissute.

Tuttavia, è importante precisare che l'instaurazione del rimando canone-lista non è trasversale: essa designerà, per molti secoli a venire, esclusivamente quell'elenco di testi sacri che compongono la Bibbia, e non una qualsiasi lista di testi (come possono essere quelli della letteratura o della retorica). Nonostante si sia soliti riferirsi alla lista di retori del libro x di Quintiliano dell'*Institutio oratoria*, o al *Canone alessandrino* di Aristofane, come canoni<sup>82</sup>, appunto, il filologo Rudolf Pfeiffer precisa che in realtà, al tempo, queste liste non avevano alcuna relazione con il termine "canone"<sup>83</sup>. La cultura greca si riferiva agli elenchi di scrittori e oratori con il termine εγκριθείς (participio del verbo εγκρίνω) designando quegli autori che erano stati "inclusi a seguito di giudizio", oppure con la parola τάξις: "disporre in ordine"; in latino, invece, s'impiegavano termini quali *ordo* (ordine), come nel caso di Quintiliano, oppure "classici", qual è il caso dell'*Academia* di Cicerone<sup>84</sup>.

Beninteso, con ciò non si vuol certo dire che non esistessero liste di autori o retori da usare *paene ad exemplum*, cioè come un potenziale canone, norma o misura della buona argomentazione e della buona scrittura. Al contrario, il latinista Mario Citroni<sup>85</sup> scrive che nella cultura antica la lista godeva di particolare attenzione e importanza, e se ne possono distinguere molte tipologie: i πίνακες (*Pinakes*) callimachei – o indici –, che miravano all'esaustività; le liste storico-biografiche, come le *Vite*

82. Persino chi rileva l'uso "improprio" del termine canone, qualora riferito alle liste succitate, non se ne priva per parlare di questo o di quel canone letterario dell'antichità.

83. Pfeiffer, 1968, ed 1998 p. 207.

84. Ibidem. Rispetto all'impiego dell'aggettivo "classico", tuttavia, è doveroso far presente la tesi di Citroni (2007) secondo cui l'uso del termine "classicus/classici" nell'ambito critico-letterario sarebbe stato del tutto eccezionale e non comune, quantomeno fino al medioevo. Ne farebbero uso, per la prima volta, Marco Cornelio Frontone e Aulo Gellio in senso metaforico, tendendo un paragone tra scrittori eccelsi e i cittadini di una classe sociale elitaria dell'antica Roma. Ma questa metafora non si sarebbe catacresizzata almeno sino a un millennio più tardi.

85. Citroni, 2003.

*dei filosofi* di Diogene Laerzio; le liste iper-ristrette che eleggevano pochi autori come massimi esponenti della cultura antica (tipicamente Demostene e Omero, o Virgilio e Platone); e le liste, le crestomazie – come lo è quella di Quintiliano –, che coniugano completezza e selezione qualitativa, funzionale alla formazione del buon oratore. Ma solo a partire dal diciottesimo secolo il binomio canone-lista si estende dall'ambito religioso a quello letterario sotto forma di catalogo.

Più specificamente, è a partire dal 1768, anno in cui il filologo David Ruhnken pubblica la *Historia oratorum graecorum*, che canone non viene più riferito alla correttezza della parola di Dio, bensì alla correttezza artistica, letteraria. Quella di Ruhnken, ancorché incontrò un favore tale che tutt'oggi il termine canone designa, tra le altre cose, una lista, fu una scelta per certi versi arbitraria, dal momento in cui travisava in maniera piuttosto grossolana quello che era l'uso comune del termine. Eppure è proprio a fronte di questo slittamento di senso operato da Ruhnken che O'Collins (et al.) potrà scrivere che il processo di canonizzazione degli autori – e dei loro lavori – quali Cervantes, Dante, Goethe, Omero, Platone e Shakespeare è, per certi aspetti, simile a quello della chiesa<sup>86</sup>; e, parimenti, sarà per questa stessa ragione che a Bloom è bastato considerare il canone nei termini di una lista di testi.

Come si diceva, non è certo intenzione di questo studio cercare, scoprire una sorta di correttezza d'uso originaria che condanni – di ritorno – quelli che se ne discostano. Tutt'al più vuole ricostruire, seppur senza pretesa di completezza, quella stratificazione della parola, quell'addensarsi di sensi, di usi che riflettono, a un tempo, le circostanze in cui un significato ha potuto mutare, estendersi e talvolta sostituirsi a quello che lo ha preceduto.

Nel caso specifico della mutazione del significato canone → lista-di-testi-sacri (vale a dire garanzia della

86. O'Collins, 1988, p. 305. L'unica differenza essendo che il canone biblico non è soggetto ad aggiornamenti, mentre quello letterario sì. A proposito si veda anche Iori (2000, p. 186) che, a introduzione del suo saggio, scrive che la scelta di Ruhnken sarebbe fuorviante in quanto il suo canone letterario si approprierebbe delle stesse proprietà di immutabilità di cui solo i testi "ispirati" potevano fregiarsi.



verità, di autenticità del Logos, della parola di Dio e della conseguente norma di vita filosofica) divenuto catalogo della buona letteratura, esso è da considerarsi allo stesso tempo come momento di continuità e di rottura: c'è innegabilmente una consequenzialità, un'implicazione che spiega la variazione semantica; tuttavia, parallelamente, ha avuto luogo anche una sostituzione di senso: il canone non si arricchiva semplicemente di un nuovo significato, mediante estensione – quale quella di lista di opere o autori scollegati da una cosmogonia –, preservando il significato che lo aveva permesso – quello di lista-di-testi-sacri –; bensì, con il sorgere di un nuovo senso, s'imponeva una rilettura sostanzialmente diversa di cosa volesse dire canone nell'accezione religiosa pre-ruhnkeniana.

La lista-di-testi-sacri cristiana, in altre parole, condivide la pertinenza di essere “lista” con quell'elenco stilato da Ruhnken o da Quintiliano; ma quelle liste, redatte in momenti così storicamente remoti, hanno valenze e fini molto diversi, significati molto distanti, inconciliabili, dissimili.







### 1. 3. 1 CANONE E DOGMA

Nel momento in cui canone designava una lista-di-testi-sacri, esso rimandava ad altri significati in ambito ecclesiastico. Significato, quello di canone, che si è poi ramificato sino a denotare pratiche, oggetti e figure della cristianità molto eterogenei tra loro: con l'avvento del concilio di Nicea (325), per esempio, i canoni rimandano alle risoluzioni conciliari; i canoni ecclesiastici, promulgati da suddetti concili, costituiscono la *Iuris canonici* che dal Medioevo in poi si contrapporrà alla *lex*, alla *nomos* del diritto civile – da qui i canonisti, dotti impegnati nel reperimento di fonti romane e bizantine –; canone significherà anche quel catalogo in cui i chierici, per comprovare la loro ordinazione, dovevano venir inclusi; nel vi secolo, con Gregorio Magno, canone diverrà la preghiera eucaristica, e pochi secoli più tardi “canonizzazione” dei santi (933); in tempi recenti, infine, canone ha significato le singole norme del *Codex iuris canonici* promulgato da Benedetto xv nel 1917<sup>87</sup>.

Ma come chiarire che cos'è il canone dinanzi a tale groviglio di rimandi, che si complica a ogni minima estensione dell'analisi? I teologi Kern e Niemann<sup>88</sup>, così come il critico letterario Onofri, suggeriscono che tutte queste occorrenze siano tenute assieme da un principio già emerso nel corso della disamina: quello di normatività<sup>89</sup>.

«Si tratti di scultura o di architettura [o persino di una scelta di vita, si aggiunge qui], la nozione di canone (...) implica sempre una serie di norme che prescrive un sistema di misu-

87. Onofri, 2001, p. 15; Kern & Niemann, 1990, p. 53; et al.

88. Kern & Niemann, 1990, p. 52.

89. Uno dei casi più evidenti a sostegno del valore normativo del canone cristiano e della sua vicinanza a quel fenomeno, a quel sapere che Hadot riconosce come “filosofie antiche”, è quello del “canone apostolico”. Questo canone si esercita esplicitamente come una norma che prescrive ai fedeli delle prime comunità cristiane delle regole di condotta coerenti agli scritti apostolici. Onofri, 2001, p. 15

re e proporzioni da applicare nella creazione di opere d'arte [o come modello d'esistenza]<sup>90</sup>».

Tutti i significati che il termine canone ha ricoperto, e più specificamente quelli in ambito religioso – tra cui anche quello di lista-di-testi-sacri –, sono in realtà debitori verso la nozione più fondamentale di ‘norma cristiana’. È solo in questa prospettiva che si comprenderà, a un tempo, tanto la duttilità del termine nel riferirsi a cose così distanti tra loro, quanto la sua pervasività: l'azione del canone non è circoscritta unicamente al riconoscimento della veridicità della parola di Dio (e cioè al riconoscimento dei testi veri, “canonici”), bensì è normativa o, meglio, costitutiva del dogma e del relativo modo di vivere nella sua globalità: il canone è quell'agente che stabilisce e impone un certo svolgimento della liturgia, che definisce gli esercizi spirituali che il fedele dovrà osservare, l'organizzazione architettonica dei luoghi di culto, e tutte le vicissitudini e le pratiche che costituiscono la vita monastica. Essendo il dogma inscindibile da una scelta di vita “totale”, così anche la norma dovrà esercitarsi e regolare capillarmente ogni risvolto della vita del credente.

Sarà più conveniente, allora, dire che la norma non è un qualcosa di scisso dal dogma, un agente esterno che ne tutela l'integrità. Al contrario, la norma è nel dogma: è connaturata a esso perché è rispetto a quest'ultimo che un saggio, un fedele, sceglie di vivere, di conformarsi. Insomma, dato un assunto nel quale vivere, come potrà il filosofo aderire, normare la sua esistenza di conseguenza? La distinzione tra dogma e norma è una formalizzazione teorica – certo non priva di fondatezza – che preclude, tuttavia, la possibilità di vedere come l'una sia complementare all'altra, e come il canone agisca in qualità di funzione che implica la presenza di entrambi questi fondamenti. Anzi, giacché parti complementari di un'unità a-tomica, norma e dogma non solo necessitano l'uno dell'altro, ma si modificano reciprocamente: è a partire dal dogma, dalla sua credenza che si deduce la norma di un modo di vivere

90. Onofri, 2001, p. 10. Perciò il canone contemplerà, parimenti, la presenza e l'azione di un'autorità che istituisca suddette norme. In Ivi, p. 14.

congruo; ma è nell'espletarsi della norma che il dogma si rende accessibile e si sostanzia.

Nel *Notiziario della conferenza episcopale italiana*<sup>91</sup>, per esempio, si ritrovano le prescrizioni progettuali che oggi giorno l'architetto deve rispettare nella realizzazione di una chiesa. Nella fattispecie, si legge che lo spazio della liturgia deve forzatamente organizzarsi attorno a un altare, «segno permanente del Cristo sacerdote e vittima, mensa del sacrificio e del convito pasquale che il Padre imbandisce per i figli nella casa comune, sorgente e segno di unità e carità<sup>92</sup>»; l'altare dovrà poi essere unico e sprovvisto di immagini o statue di santi; dovrà essere costruito con pietra naturale ed essere posto al centro focale della chiesa; si potranno inoltre porre, al di sotto della mensa, un cofano con reliquie di santi o martiri, ecc.. Ponendo l'altare al centro della chiesa, il canone non solo si esercita adempiendo a una sua prescrizione ma, sostanziano il dogma che lo ha generato in quella particolare disposizione spaziale, lo perpetra – e si chiederà, di sfuggita, a chi legge: non è questo un canone architettonico?

Di nuovo: la funzione normativa del canone si consolida e si riafferma nell'espletarsi delle sue leggi: è nell'atto di collocare il luogo della comunione al centro di uno spazio che si sostanzia la credenza dell'Eucarestia, ed è rendendo il dogma accessibile (per mezzo di questo particolare progetto dello spazio) che esso diventa misura di tutte le altre occorrenze liturgiche, coeve e future.

Il canone non è propriamente una legge, né solamente un organo che garantisce l'applicazione di tale legge. È piuttosto paragonabile a una tensione tra norma e dogma, dove la sua condizione di esistenza coincide con l'azione stessa che gli permette di perdurare<sup>93</sup>. All'inizio si è supposto, a proposito del canone policleteo, che il canone si collocasse “tra misura e norma”. Ma alla luce di quanto emerso sarà opportuno precisare l'ipotesi specificando che il canone sta tra norma e misura, giacché implica l'esistenza di un dogma, cioè di un sistema diffuso

91. Brandolini, 1993.

92. Ivi, p. 56.

93. Vedi pagina seguente →

di pensiero che agisce – in quanto tale – come sistema normativo; e la misura si esercita nella rilevazione della distanza tra questi due fondamenti – così come nella distanza tra una condotta e il dogma.

Non solo. Sarà anche bene differenziare l'azione del canone dalle sue molteplici istanze: canone non è unicamente una lista-di-testi-sacri o il progetto architettonico del luogo di culto; ma è quella funzione molto più generale che tutela l'applicazione, il concretizzarsi del dogma nelle sue diverse occorrenze, a partire da quanto già ha istituito. La sua azione è ubiqua, capillare, e anche qui, come nel caso del bene dell'*Etica Nicomachea*, è inscindibile da una particolare concezione del mondo: come nell'esempio dell'altare e del suo spazio nella chiesa, le prescrizioni che la conferenza episcopale impongono non sono arbitrarie. Dipendono, piuttosto, dalla credenza nella Pasqua di Dio: se il virtuoso di Aristotele – essendo canone del giusto – qualificava di ritorno l'idea stessa di bene, nel caso del cristianesimo il dogma impone che la liturgia si svolga attorno a un'altare perché la celebrazione eucaristica, la morte, la risurrezione e l'ascensione di Cristo, sono il fondamento primo della fede cristiana. In altre parole, non solo il canone implica un dogma, una norma e una misura, ma serve anche considerare queste implicazioni come complementari e reciproche, nonché parti costituite e costituenti del sistema che le prevede.

93. Va da sé che un canone, nel momento in cui viene stabilito, si ponga come entità acronica: sopravvivere al tempo è prerogativa di ogni canone e i testi ritenuti sacri del cristianesimo – cioè i testi canonici –, il loro statuto e l'uso che ne viene fatto, ne sono dimostrazione. Come si legge in Kern e Niemann, «tutto ciò che vien messo per iscritto denota la tendenza a rimanere ed a conservarsi, quindi è orientato al futuro, per cui la chiesa primitiva, scrivendo i suoi testi, si rivolge ai secoli futuri.» (1990, pp. 59-60). Ma si veda anche Citroni, dove si legge, a proposito dei canoni, delle liste letterarie, che per «quanto destinati a mutare nel tempo, e ad essere sostituite, le liste canoniche 'chiuse' sono create, ogni volta, per durare indefinitamente.» (2003, p. 35).



### 1. 3. 2 CANONE E CANONE (O CANONE E VINCENZO DI LERINO)

A proposito delle liste-di-testi-sacri c'è un altro aspetto meritevole di attenzione, ovvero il processo attraverso cui tali liste sono state statuite. La lista-di-testi-sacri, come detto sopra, non si è creata in un momento preciso, né di comune accordo. Al contrario, è sorto da aspre dispute tra i Padri della chiesa e quelli che la storia condannerà come eretici: gli scritti dell'Antico Testamento e il loro riconoscimento in quanto testi canonici prese luogo gradatamente, nell'arco di un periodo plurisecolare<sup>94</sup>.

Il iv secolo – momento eletto da Kern e Niemann quale *terminus a quo* del canone, della sua genesi e imposizione – è stato uno dei periodi più decisivi, nonché controversi, nella storia della chiesa<sup>95</sup>. Al sorgere di arianesimo, nestorianesimo, priscillianesimo, marcionismo, e delle relative interpretazioni delle Sacre Scritture, s'imponneva contestualmente la necessità di definire una regola che stabilisse in maniera incontrovertibile: i. quali letture costituissero il canone unico della chiesa; ii. quale fosse il giusto modo di interpretarle. Regola che diventa presto un canone o, si potrebbe dire, canone di un canone. In questo senso è pertinente il caso di Vincenzo di Lernis che, nel comporre il *Commonitorium* (434), teorizza un procedimento utile a non fraintendere la parola di Dio: «nella Chiesa cattolica dobbiamo con ogni cura attenerci a ciò che stato è stato creduto dovunque, sempre e da tut-

94. Flavio Giuseppe (i secolo a. C.) stila una lista di 22 libri contenenti gli scritti protocanonici; circa un secolo più tardi, nel sinodo giudaico di Jabne, la lista viene estesa a 24 – definendo così il canone ebraico, diverso dai Settanta dell'Antico Testamento cristiano che i Padri della chiesa avrebbero poi vagliato. Il canone veterotestamentario non si assesterà prima dei concili di Firenze (1334-5) e di Trento (1501-4), così come anche il canone neotestamentario. Cfr. Kern & Niemann, 1990, pp. 52-53.

95. Ferreiro, 1995.

ti<sup>96</sup>». Vale a dire che, qualora due interpretazioni di uno stesso testo divergessero, l'esegeta dovrà

«consultare e interrogare le opinioni degli antichi, mettendole tra loro a confronto, ma solamente le opinioni di coloro che, sia pure in diversi tempi e in diversi luoghi, sono rimasti nella comunione dell'unica Chiesa cattolica e sono stati quindi maestri degni di approvazione; e qualsiasi cosa saprà che non uno o due soltanto, ma tutti in ugual modo con uno stesso atto di consenso hanno mantenuto, scritto, insegnato, apertamente a più riprese con perseveranza, quella compreda che deve essere da lui stesso creduta senza alcuna ombra di dubbio.<sup>97</sup>»

I *quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditum est* sono i discrimini della regola vincenziana necessari a riconoscere l'interpretazione cui accordare credito. Insomma, per condannare un arianesimo relativamente recente, benché in progressiva espansione, San Vincenzo si appellò al principio di antichità (*quod semper*); contro il donatismo, invece, visti i pochi adepti, pose in essere il principio di universalità (*quod ab omnibus creditum*), denunciandone così la non-canonicità.

Ora, sebbene San Vincenzo non usi il termine canone per designare la sua regola, sarà la storia, in seguito, a rinominare questo passaggio del memoriale vincenziano come tale – idest canone lerinese. E questo giacché prescrive, sulla base di una norma, una condotta interpretativa dei dogmi della chiesa.

Ma c'è di più. Il canone lerinese non discerne solo un'interpretazione canonica da un'altra; e non riconosce unicamente la corretta o scorretta inclusione (o esclusione) di uno scritto nella lista-di-testi-sacri. La sua possibilità d'esistenza affonda nel presupposto che la Chiesa sia, sin dal principio, detentrica della verità della parola di Dio. Il teologo Reginald Stewart scrive che Vincenzo di Lerino

96. «In ipsa item catholica ecclesia magnopere curandum est ut id teneamus quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditum est.» Vincenzo di Lerino, *Commonitorium*, ii, 5. Cui fa eco, seppur in una formula meno elaborata, il passo agostiniano «securus iudicat orbis terrarum.» Sant'Agostino, *Contra epistulam parmeniani*, iii, 3.

97. Vincenzo di Lerino, *Commonitorium*, iii, 4.

«has well expressed the true spirit of catholicity, namely that the Church has from the beginning been in possession of all the truth necessary for salvation<sup>98</sup>», e cioè che la Tradizione, istituita nel passato, è guida da preservare e da rispettare in quanto è convinzione che, chi visse a ridosso della vita di Cristo, fosse veramente ispirato: è in quel momento che la parola di Dio discese sull'uomo nella sua forma più vera, ed è alla verità trascritta in quel momento che bisogna fare riferimento<sup>99</sup>. In altre parole, qui come nel caso del saggio e del bene aristotelico, il canone si costruisce a partire da una visione sistemica del mondo, di Dio, della Chiesa, e del rapporto che intrattengono tra loro.

Sulla base di ciò, è interessante notare che è proprio in seno alla credenza dell'ispirazione che nasce, nella teologia cristiana, i. un complicato rapporto tra Tradizione e *tradita* (le tradizioni originate dalla Tradizione prima), tra mutamento e staticità – dunque sullo statuto del canone –; ii. il concetto di “eresia” – oggetto del paragrafo successivo.

Per quanto riguarda il primo punto, è O'Collins<sup>100</sup> a segnalare che la genesi del canone presupponga sempre il principio di ispirazione, ossia la presenza di uno Spirito Santo diffusosi in chi, vivendo vicino a Cristo, ha saputo tradurre il verbo. Ciò a dire che il canone cristiano non sarà che un canone giustificato, regolato dalla credenza che, nei secoli immediatamente precedenti e successivi alla venuta di Gesù, gli scrittori fossero condotti verso la verità per opera dello Spirito Santo.

Giacché tale, e benché soggetto al divenire del mondo, al tradimento della tradizione nei *tradita*, questo canone rimanderà sempre alla solidità del passato, alla verità del momento originario. Tant'è che la comunità cristia-

98. Stewart, 1915, p. 15.

99. Cfr. Rahner (1958 – trad. 1967). Si veda anche Kern & Niemann (1990, pp. 58-63), dove gli autori redigono un compendio esaustivo sulle diverse problematiche legate al principio dell'ispirazione: ispirazione verbale (già presente nei pensatori tardo giudaici Filone e Giuseppe); ispirazione reale (Leonardo Lessius 1554-1623); e ispirazione secondo Karl Rahner.

100. O'Collins, 1988, p. 303.

na ha proclamato canonici quei testi ispirati che rispondevano a tre criteri: i. l'origine apostolica degli scritti; ii. l'uso liturgico di suddetti scritti; iii. e l'ortodossia, vale a dire la conformità di uno scritto al messaggio essenziale e originario della Tradizione. Donde l'importante precisazione di O'Collins che riconosce, nel criterio dell'ortodossia, un movimento circolare, una tautologia.

«Poiché rispondevano alla loro interpretazione del cristianesimo, i fedeli ritenevano ortodossi determinati scritti, li accettavano nel loro canone e quindi procedevano a usarli come test d'ortodossia.<sup>101</sup>»

In altre parole: canonico è quanto è ortodosso, e ortodosso è quanto è canonico. Non foss'altro che l'ispirazione, collocata in un punto preciso del tempo e dello spazio, discende sull'uomo a interrompere l'eterno rimando<sup>102</sup>.

I tre criteri sintetizzati da O'Collins – così come il canone lerinese – si costituiscono *d'emblée* come una sorta di “canoni del canone”, cioè delle regole che normano il processo di canonizzazione. E sulla scorta della relazione appurata tra un canone primo e un canone secondo che ne norma la costituzione, è legittimo quantomeno ipotizzare che il canone si fregi di un'altra proprietà fondamentale: quella della ricorsività.

Il canone o, meglio, la sua funzione, agisce a più livelli dipendenti l'uno dall'altro, dove ogni canone sottende l'esistenza di un altro canone che ne regola l'espletarsi.

101. O'Collins, 1988, p. 305.

102. Canonico è ciò che è ortodosso e viceversa, ma ortodosso è quello che risponde al Logos, alla parola di Dio discesa sull'uomo nel momento dell'ispirazione.

### 1. 3. 3 CANONE ED ERESIA

Non meno interessante la questione dell'eresia che si pone, parafrasando il teologo Melchior Cano, in rapporto antitetico al dogma<sup>103</sup> – e cioè, come si dirà, in antitesi al canone posto a guardia di quest'ultimo<sup>104</sup>.

Il concetto di eresia è interessante per una serie di ragioni: prima tra tutte perché, curiosamente, così come il termine canone è stato adottato dalla letteratura (con Ruhnken) per designare le sue liste di opere e autori, la stessa sorte è toccata al termine eresia. Più precisamente, e come riporta il critico letterario Victor Brombert, è con T. S. Eliot che l'eresia si è imposta in ambito letterario<sup>105</sup>, e questo è potuto succedere giacché lo scrittore statunitense attinse larga parte del suo vocabolario proprio da quello religioso-cristiano. Eresia come romanticismo, secondo lo scrittore statunitense, e cioè antitesi di quel dogma classico – altro termine significativo di cui Eliot si serve per spiegare la sua concezione di letteratura – che funge da forma e costrizione nell'arte, da disciplina e autorità nella religione, centralizzazione nella politica<sup>106</sup>.

Ma è anche interessante perchè l'eresia è tale solo in confronto a un'ortodossia. Difatti, il saggio di Brombert esordisce spiegando che l'eresia «implies orthodoxy, smacks of inquisition, points to excommunication. It is a word for which the dogmatic mind evidences permanent

103. Schrodt, 1978, pp. 156-160.

104. Si rimanda qui a uno scritto dello studioso Christopher Steiner, che riflette su un passaggio molto significativo dell'antropologa Mary Douglas: «[j]ust as Mary Douglas demonstrated so convincingly in *Purity and Danger* that the category "sacred" could not exist were it not for the presence of its base and profane counterparts, so too the canonical could not survive without its unorthodox antithesis-the noncanonical.» Douglas, 1966, in Steiner, 1996, p. 213.

105. Brombert, 1954.

106. *Vedi pagina seguente* →

fondeness.<sup>107</sup>» L'eresia è connaturata al dogma, ne è la sua controparte.

Come detto sopra, il canone lerinese nasce dalla necessità precisa di stabilire, a fronte di una moltitudine di interpretazioni – nonché di selezioni – dei testi sacri, quella corretta che aderisce al vero dogma cristiano. E fra le righe di Stewart si legge che il *Commonitorium* è, sì, l'elaborazione di una formula utile a distinguere l'ortodossia dall'eresia<sup>108</sup>, ma la sua ragion d'essere si sublima soprattutto nell'opposizione che instaura rispetto alle teorie agostiniane di predestinazione e grazia, alle idee di Nestorio, Pelagio, e alle eresie tutte. Anche qui, dunque, ortodossia ed eresia si possono legittimamente considerare entità singeniche, i cui confini pretendono, di volta in volta, di esser sanciti: è in questo agone<sup>109</sup>, iniziato al sorgere simultaneo di dogma ed eresia, che fazioni, convinzioni, dogmi contrapposti impongono (o tentano di imporre) una propria legge, una propria misura, una propria visione del mondo. Ma in quale arena si svolge questo agone? E quale la materia degli agonisti?

Il teologo Walter Bauer sostiene che, in principio, le eresie fossero occorrenze diverse dello stesso cristianesimo arcaico<sup>110</sup>. Ciò a dire che, almeno da un punto di vista extra-teologico<sup>111</sup>, le eresie avrebbero potuto costituirsi

106. In *After Strange Gods. A primer of modern heresy*, Eliot contrappone le tendenze romantiche a quelle classiche, stabilendo che la prima stesse all'eterodossia, come la seconda all'ortodossia (Eliot, 1934, p. 22). La concezione della letteratura eliotiana rimanda esplicitamente a quanto il poeta Hulme chiama «the sane classical dogma of Original Sin», dunque un dogma che stabilisce la necessità per l'uomo – finito e invariabile – di essere disciplinato da un'ordine, da una tradizione.

Come dirà lo stesso Eliot in una lezione a Oxford, «The beginning of the twentieth century has witnessed a return to the ideals of classicism. These may roughly be characterized as form and restraint in art, discipline and authority in religion, centralization in government ... The classicist point of view has been defined as essentially a belief in Original Sin – the necessity for austere discipline.» Cfr., a proposito, Martindale (1996).

107. Brombert, 1954, p. 3.

108. Stewart, 1915, pp. 16-17.

109. L'analogia dell'agone è mutuata da Bloom, 1973.

110. Bauer, 2011.

come canoni alternativi a quello che si è poi lentamente affermato nei secoli.

I marcioniti, per esempio, praticavano anch'essi esercizi spirituali coerenti alla dottrina che patrocinavano, allo stesso modo di qualsiasi scuola filosofica – e perciò, estensivamente, delle prime comunità cristiane –; e anche Marcione proponeva un canone di testi sacri<sup>112</sup> così come fecero i Padri della chiesa<sup>113</sup>. I marcioniti, il ritmo della loro vita spirituale, il loro canone, sebbene specificamente diverso da quello che predicavano i Padri della chiesa, resta strutturalmente analogo a quest'ultimo.

Gli atleti che si scontrano nell'agone, insomma, hanno fattezze simili: non è un canone contro un'eresia; bensì una proposta di canone contro una proposta di canone. Sarà poi la storia, a partire dall'esito dello scontro, che assocerà a Marcione l'epiteto di eretico, adducendo a spiegazione di ciò la sua incapacità di riconoscere la Parola di Dio<sup>114</sup>.

In sintesi, cioè, il confine tra ortodossia (o tra canone) ed eresia non è solo indice dell'esistenza di tale coppia antinomica, ma relativizza altresì la qualità dei termini coinvolti, relegando lo statuto dell'uno e dell'altro nell'arbitrarietà dei fatti storici.

Se è vero poi che gli atleti impegnati nell'agone – e cioè le potenziali proposte di canone, o canoni ed eresie

111. Cioè da un punto di vista che trascura l'esistenza di una verità universale e ispirata, racchiusa in una selezione precisa di testi sacri.

112. In estrema sintesi, sul piano del canone inteso come lista-di-testi-sacri, la differenza tra il canone marcionita e quello cristiano è che il primo – a differenza del secondo – rifiuta i testi dell'Antico Testamento.

113. Come spiega Andrea Nicolotti (2021) talvolta è stato sostenuto che fu proprio Marcione il primo a creare un canone scritturistico poiché diffidava delle fonti orali, «costringendo l'istituzione ecclesiastica che si opponeva a lui a fare altrettanto.»

114. Sempre Nicolotti (Ibidem), nella recensione del testo di J. M. Lieu, e rimandando a Mohr (2010), scrive che «vittima dell'esclusione messa in atto dalla corrente maggioritaria del cristianesimo, egli fu il primo vero eretico emarginato della chiesa. E dal momento che i suoi scritti furono distrutti o estromessi, come di consueto capitava ai perdenti, tutto quanto ci rimane giunge dalla penna dei suoi detrattori: testimonianze che passano attraverso la lente deformante della polemica.»

non ancora divenuti tali – sono simili, questo significherà, parimenti, che anche il loro assetto materiale sarà somigliante: i lottatori coinvolti nello scontro, vale a dire l'insieme di istanze in cui il canone prende forma (nonché le premesse strutturali che hanno permesso l'insorgere di tali occorrenze) sono omologhi. Sarà una lista-di-testi-sacri, ma saranno anche le corrispettive implicazioni che si sostanziano in essa (e a partire da cui si sostanziano): Marcione e i suoi adepti rivendicarono una lista-di-testi-sacri spogliata dei testi veterotestamentari, giacché riconoscevano l'esistenza di due divinità, quella giudaica (Dio bellicoso, demiurgo creatore della terra) e quella benevole cristiana (che inviò suo figlio Gesù sulla terra). Il canone marcionita si compose perciò di una lista fatta da un unico vangelo e da una decina di lettere di Paolo di Tarso; e in questa lista i marcioniti spiegarono una loro particolare opzione esistenziale, fatta di esercizi e pratiche liturgiche sorte in opposizione ad altre visioni di un Dio, di una Chiesa, di un mondo.

I lottatori, i canoni, sono un insieme complesso di dipendenze e di rimandi: sono funzioni relazionali intrinsecamente connesse a un particolare dogma, a una precisa visione sistemica del mondo – quindi a una norma e a una misura – concretizzatasi sotto forma di oggetti, di liste, di pratiche; e sono tutte in un certo qualmodo simili, se non altro nella misura in cui sono state prodotte dalle medesime circostanze storiche.

Circa l'arte scultorea, infine, si è visto che proprietà del suo canone è sicuramente quella di essere plurale. Ma nella molteplicità delle istanze canoniche di cui la storia reca traccia, il comune denominatore è senz'altro il lottatore: non una specifica idea di bellezza classica, un'altrettanto specifica idea di bene o una determinata esegesi delle Sacre Scritture. Piuttosto il fatto che ogni lottatore, benché fisionomicamente diverso dal suo contentendente, fosse strutturalmente simile<sup>115</sup>: si scontrano misure, norme, cosmogonie così come, va da sé, tutte le istanze ma-

115. Se non altro perché, anche qualora l'agone si svolgesse tra un canone del passato e un canone contemporaneo – per così dire –, il primo verrebbe per forza di cose riletto sotto la lente deformante del presente.



teriali in cui quest'ultime si sostanziano, e a partire da cui l'ortodossia e l'eresia – nel tempo – si specificano.





2

OSSERVARE LA SUPERFICIE  
IL CANONE SECONDO IL DESIGN



2.1



### 2. 1. 1. CANONE E PENURIA NOMINUM

In questo capitolo si rappresenterà la superficie del mare, ovvero l'immagine che il design dà di sé quando interrogato sul suo canone. Se ne delinearà lo stato dell'arte, ovvero come il canone del design viene presentato, quali sono le sue lacune e in che contesti teorici viene dibattuto: come ogni punto della tela di un pittore esiste solo in rapporto ai suoi omologhi, caratterizzandosi proprio nella qualità del rapporto che intesse con essi, si cercherà qui di stabilire i campi attigui al canone del design, le sue dipendenze, le sue relazioni, le sue formalizzazioni teoriche e le relative problematizzazioni, al fine di restituire un ritratto coerente e completo del volto del mare.

Il canone è tema attuale, nonché controverso. Dalla letteratura, all'arte, sino alle pratiche progettuali come l'architettura e il design, il canone dà luogo a un dibattito che si insinua sino a minacciare le fondazioni dei corsi universitari, i loro presupposti, i loro fini. Non solo. Anche la storia, la critica, l'industria editoriale e chi in generale produce il canone è sotto inchiesta. Attori questi che, in forza alle accuse mosse loro, hanno dovuto prendere contromisure.

Come segnalano le ricercatrici Kathryn Anthony e Meltem Gürel nel loro articolo sul canone dell'architettura, per esempio, nel 2004 l'agenzia che stabilisce le linee guida per l'insegnamento dell'architettura negli Stati Uniti (Naab: National Architectural Accrediting Board), ha dovuto aggiornare sotto la pressione della comunità accademica i suoi presupposti per l'accREDITAMENTO delle università<sup>1</sup>. Il nono criterio discriminante a suddetto accREDITAMENTO, infatti, stabilisce che i corsi di storia e teoria debbano emanciparsi dai "canoni occidentali" di urbanismo e architettura<sup>2</sup>.

Nel campo della letteratura – e a proposito di canone occidentale –, il dibattito sul canone è stato animato

1. Anthony & Gürel, 2006.

2. Ivi, p. 67.

dal controverso lavoro di Harold Bloom, del 1994, dove il critico rivendica l'autonomia della letteratura e dell'arte in opposizione alla minaccia della "scuola del risentimento" marxista e femminista, che domandano da decenni un aggiornamento del canone in favore dei grandi esclusi della storia<sup>3</sup>.

Il canone ha poi sconfinato nel campo dell'arte<sup>4</sup>, del cinema<sup>5</sup> e quindi anche nel dibattito critico sul design, dove il problema del canone è più che mai attuale<sup>6</sup>.

Tuttavia, nel campo del design, il canone solo di rado trova una definizione esplicita. Il più delle volte è appannaggio del lettore definirlo – e questo è forse uno dei tratti più precipui dello stato dell'arte: l'assenza di una definizione inequivocabile. La teorica Sarah Lichtman, ad esempio, in un ineccepibile articolo sulla storia del design, critica a più riprese un approccio storiografico fondatosi sul modello della storia dell'arte, che dà adito a un canone<sup>7</sup>. Canone che, tuttavia, non si premura di definire. Il teorico dell'architettura Cornelis Baljon (2002), in un altro acutissimo saggio intitolato *History of history and canons of design*, che riflette sulla concettualizzazione della storia al fine di rendere utilizzabili i canoni del design, non specifica alcuna definizione del canone (benché il termine canone, questa volta, figuri persino nel titolo del contributo). I ricercatori Jonathan Baldwin e Sarah McLean (2005), in un'altra riflessione sull'"abbandono della storia", dedica-

3. Cfr. Tagliaferri, 1996, pp. 49-50; oltre naturalmente a Bloom, 1994.

4. Cfr. et al. Camille (1996, p. 198), dove lo storico dell'arte medievale riconosce la centralità del canone e della sua creazione nel dibattito critico e storico dell'arte.

5. Solo in Italia, nell'ultima decade, almeno due simposi si sono svolti sul tema del canone nel cinema: *Il canone cinematografico. Convegno internazionale di studi sul cinema*, tenutosi a Udine (2010); e quello più recente (2019) indetto da FIC a proposito di canone. Curiosamente, la forma del dibattito è piuttosto simile a quella che si introdurrà a breve sul canone del design.

6. Dori Griffin (2016), per esempio, in una ricognizione sui saggi pubblicati nei cinquanta anni di *Visible Languages*, scrive che dal momento in cui Martha Scotford ha introdotto la questione del canone nel dibattito critico del design nel 1991, esso gode ancora una grande rilevanza.

7. Lichtman, 2009, pp. 345-346.



no le loro attenzioni al problema del canone (e, di nuovo, al suo “abbandono”) eppure, anche qui, non c’è traccia esplicita di cosa il termine canone denoti.

Orbene, a fronte di questa “penuria definitoria”, un articolo della storica dell’arte Claire Bishop (2017) si rivela molto pertinente – che si riprenderà a breve – sui problematici strascichi che la *digital art history* sta lasciando sulle metodologie di ricerca nelle scienze umane. Più specificamente Bishop riflette, non senza ironia, sull’oppressione che la ricerca statistica esercita sulla concentuazione di una ricerca: molti degli articoli indagati dalla storica, difatti, ricercano – e trovano – legittimità nella solidità di un dataset (spesso fatto coincidere come un mero ricettacolo di fatti di per sé valido), venendo meno alla necessità di stabilire le premesse teoriche da cui suddette ricerche muovono.

Caso esemplare è quello di Javier de la Rosa e Juan-Luis Suárez (2015) dove gli autori, confrontati 120.000 ritratti che spaziano dal tredicesimo al ventesimo secolo, si domandano se il canone della bellezza non sia cambiato nell’arco di sette secoli. Peccato veniale degli autori quello di non chiarire il significato di “canone”, giacché non è tema centrale dell’indagine, ma di certo meno soprassedibile è la mancanza di una definizione nitida di “bellezza”, o di “portraiture”, capisaldi dello studio.

Nel suo saggio, e a partire da questa imprecisione metodologica diffusa in tutto il materiale esaminato dalla storica, Bishop muove una critica perentoria sotto forma di domanda che si prenderà volentieri a prestito – e che si muoverà, a sua volta, alla comunità accademica del design –: molti degli articoli studiati, il loro data set, continua Bishop, ribadiscono il canone della storia dell’arte senza discuterlo, ma «what is understood as the canon? What is left out?<sup>8</sup>»

Per certi aspetti, come apparirà più chiaro in seguito, il problema del canone del design ricalca quello delineato da Claire Bishop: il canone viene sondato, sì, rinviando però ad altra occasione l’onere di approfondire che cosa si stia sondando. Cionondimeno, lo stato dell’ar-

te finora ricostruito è forse troppo (e ingiustamente) desolante, e la superficie del mare fino a qui rappresentata non rende merito a chi, invece, nei suoi studi, il canone del design lo ha definito. Ma anche qui è d'obbligo fare delle distinzioni.

## 2. 1. 2. CANONE E IMPRECISSIONE

In linea di massima si può affermare che la bibliografia del design sul canone soffre di due carenze macroscopiche: i. come già si notava sopra, *en passant*, è imprecisa (imprecisione talvolta derivata non solo dalla mancanza di una definizione su cui fondare la costruzione di un saggio, o dalla sua vaghezza, ma anche dall'imprecisione della ricerca etimologica che il contributo propone); ii. risente di una chiusura teorica piuttosto marcata, deducibile dai limitati, e pur frequenti, riferimenti cui gli articoli rimandano.

Due esempi a illustrazione del primo punto: il canone secondo gli storici del design John Walker e Steven Heller. Il primo risolve la questione del canone associandolo (non definendolo) alla celebrazione di una lista di grandi, pioneristici designer e dei loro oggetti di culto, simile a quella che si trova in letteratura, musica, o nelle arti in generale:

«[o]nce a number of histories exist which celebrate more or less the same set of “great” or “pioneer” designers and their “classic” or “cult” objects it is fair to say that a canon has been established comparable to those canons of artists found in literature, music and the visual arts<sup>9</sup>»,

accennando di seguito, sulla scorta di un contributo di Juan Bonta (1979) – tanto rivelatore quanto trascurato dal dibattito sul canone del design – i processi di canonizzazione delle opere di architettura e di design.

Similmente anche Heller, in un lavoro di più recente pubblicazione, vuole il canone come una lista di individui, eventi, innovazioni, oggetti e stili:

«[a] consensus about which individuals, events, innovations, objects, or styles should be studied as paradigms. Every stu-

9. Walker, 1989, pp. 62-63.

dent needs to know the unquestionable facts. This is known as a canon.<sup>10</sup>»

In questo caso, stabilita le fattezze più elementari del canone, l'autore lascia in sospeso ogni implicazione della definizione per rimandare al lavoro della teorica da cui l'ha adottata: Martha Scotford (1991) – che merita un esame più approfondito, a parte.

Da un primo e grossolano confronto tra le due proposte non si può che constatare la visione sostanzialmente condivisa dai due autori rispetto alla natura del canone: per entrambi il canone è, di fatto, una lista – proprietà che ha prevalso su tutte le altre pertinenze di cui il canone è portatore.

A un secondo sguardo si noterà poi come queste liste divergano: se per Walker il canone è composto unicamente da progettisti e progetti, per Heller la lista canonica include come “fatti insindacabili” anche stili, eventi e innovazioni. Ma sebbene questa differenza, come si vedrà nel prossimo capitolo, ha ripercussioni molto più profonde di quanto possa apparire, né Heller, né la comunità accademica del design l'ha problematizzata a sufficienza – e questa è una prima forma di imprecisione dell'analisi.

In effetti, la bibliografia sul canone del design pare aver adottato in modo unilaterale l'intendimento di Walker<sup>11</sup>: Teal Triggs, per esempio, occupatasi di storia del graphic design, pare intendere il canone nei termini di una selezione di designer e di oggetti<sup>12</sup>, e così anche Grace Lees-Maffei<sup>13</sup>, Dori Griffin<sup>14</sup>, Hazel Clark e David Brody<sup>15</sup>, Rick Poyner<sup>16</sup>, Andrew Blauvelt<sup>17</sup>, o D. J. Huppatz<sup>18</sup>. Vero è, comunque, che i testi di Walker e Heller in cui compaiono le definizioni proposte hanno intenti più manualistici – se così si può dire – su possibili approcci alla storiografia del design e sul suo insegnamento. Men che meno

10. Heller, 2019, p. 10.

11. Anzi, lo stesso Heller non sembra avere interiorizzato appieno la differenza tra la sua lista e quella di Walker, giacché nello sviluppo del suo scritto rimanda al lavoro di Martha Scotford (1991), dove l'intendimento di canone è molto più prossimo a quello di Walker – canone come lista di oggetti e progettisti – che non al suo.

12. Riconosciuti gli sforzi dello storico Meggs (1984) come finalizzati alla creazione di un canone del graphic design, il termine canone ricompare nel testo di Triggs in questo contesto: «[i]n the 1990s, an identifiable canon of graphic design history emerged. The “heroic” designer monograph appeared, providing a list of “Who’s Who”, including David Carson, Paul Rand, Neville Brody, Fuel, and Tomato, with the contribution of women and ethnic role models notably absent» (Triggs, 2009, p. 328). Poi, a seguire: «Poynor’s editorial selection (re)presented an emerging canon of works by typographers such as Phil Baines, Barry Deck and Jonathan Barnbrook. Steven Heller’s range of design anthologies for Allworth Press (e.g. the *Looking Closer* series) reproduced mainly previously published articles and similarly sought to refine the canon.» In ibidem.

13. In un paragrafo in cui ricostruisce i lineamenti di un approccio alla storiografia del design fondantesi sul modello pevsneriano di oggetti e individui eccezionali, riconosce lo stesso intento “canonizzante” nel libro di Bayley e di Sudjic: «[b]ooks such as Stephen Bayley’s *In Good Shape* of 1979 and Deyan Sudjic’s *Cult Objects* of 1985 exemplify a popularised form of the pevsnerian aim of championing excellence – forming, indeed, a canon of good design» (Lees-Maffei, 2009, p. 7), dove canone corrisponde, appunto, a una lista di oggetti di culto o di personaggi eccezionali – a proposito del libro di Bayley scrive chiaramente che esso consiste, tra le altre cose, in una “lista di oggetti”. In *ivi*, p. 8

14. Nel report sui cinquantanni di Visible Language, discute gli articoli impegnati nella discussione sulla storia del graphic design e sul suo canone, concludendo che: «graphic design history had seemingly developed an operational canon of key designers and works». Griffin, 2016, p. 13.

15. In un compendio sullo stato della storia del design, e a partire dall’analisi di Lees-Maffei, gli autori riconoscono come testi quali quello di Penny Sparke, *Elsie de Wolfe: The Birth of Modern Interior Decoration* (2005), in quanto focalizzati sugli aspetti produttivi, contribuiscano a consolidare il canone della pratica fatto da produttori e prodotti: «[s]cholars who emphasize production, such as Penny Sparke, who wrote books that celebrated individual makers and also anonymous producers, helped to develop a canon of design history.» Clark & Brody, 2009, p. 307.

16. In un articolo pubblicato su Design Observer (2011), sulla posizione problematica della storia del graphic design nella mappa dei saperi si legge: «[t]he primary contention of the critiques originating within design is that it is not enough for design history to concern itself with the evolution of graphic styles as seen in the work of a canonical list of heroic (white, male) designers.»

17. Sullo stesso editoriale, il Design Observer del 2007, Blauvelt si riferisce al canone come lista di designer che necessita di essere ampliata: «[w]hile the history of graphic design is not limited to the stories of its practitioners, the work of expanding the canon, designer by designer, remains largely incomplete.»

18. Vedi pagina seguente →

si pongono come intento principale del loro studio quello di discutere la questione del canone. Tuttavia resta il fatto che non offrono teorizzazioni del canone sufficientemente adeguate: nessuno dei due valuta in base a cosa quest'ultimo si formi, come esercita la sua funzione e quali sono le sue conseguenze profonde, affermando unicamente il suo "essere lista".

Se però è vero, come si è visto nel primo capitolo, che il canone è stato norma – e perciò misura, sistema, ricorsività, ecc. –, sotto questo rispetto gli intenti definitivi del canone del design sono, ad ora, piuttosto deficitari. Né si fraintenda la ragione che ha mosso la selezione di quei saggi che vogliono il canone in quanto lista di oggetti o individui: i contributi degli autori menzionati non stati scelti a partire da una presunta incompletezza teorica, e ognuno di essi, invero, non trattava il canone che tangenzialmente. Piuttosto, la scelta è stata orientata a partire dall'accezione in cui più o meno inconsciamente l'autore leggeva il termine canone – cioè, perlopiù e appunto, come lista di designer e oggetti straordinari.

Ma la bibliografia sul canone del design soffre anche di un'altra forma di imprecisione. In un interessante articolo degli studiosi Robert Lzicar e Amanda Unger (2016) sul progetto della storia e la canonizzazione del graphic design svizzero (*Designed histories: visual historiography and canonization in swiss graphic design history*), gli autori accennano all'origine del termine canone scrivendo:

«[a]nother term that features in the title here – canonization, or canon formation – originated in the sense of declaring a person to be a saint (...). A canon in this context is a catalog of saints acknowledged by a church council. But with the onset of secularization, the use of the term has expanded to texts and authors that have been “deemed worthier of preservation than others” and to art history, where the canon

18. In merito alla difficoltà di redigere una storia del design globale, il teorico australiano riconosce come difficoltà principale il retaggio "canonico" del design: «[a] significant hurdle in conceptualizing a global design history is the discipline's preoccupation with modernism and a particular canon of modernist designers and design icons». Huppatz, 2015, p. 188.

signifies a group of art works that “are considered and remembered as representatives for common values in a particular social community.<sup>19</sup>»

In questo caso, l'imprecisione non è da ricercare nelle lacune di una definizione incerta quanto, piuttosto, nell'analisi etimologica a fondamento del saggio: non è scorretto affermare che canone significhi “una lista di santi”, ma è senz'altro impreciso considerarlo come origine di quella che poi è diventata la canonizzazione di libri e autori degni di essere preservati. Come si è visto<sup>20</sup>, canone era inizialmente misura, condotta, opzione esistenziale, e solo in quanto tale è divenuta poi i. selezione di libri (sacri) detentori di verità; ii. canonizzazione dei santi; iii. e, in ultimo, canone di testi letterari, di scrittori, e infine di artisti. La ragione dell'inesattezza è facilmente spiegabile: qui, come nel saggio succitato di Heller, del resto, gli autori condividono le premesse teoriche sancite dal celebre articolo di Martha Scotford (1991) dove, per l'appunto, il canone è esplicitamente considerato come un elenco (e cioè, catalogo, lista).

Insomma, Lzicar e Unger<sup>21</sup>, avrebbero distillato dall'analisi etimologica solo una particolare proprietà del canone per effetto del peso che il saggio di Scotford ha guadagnato negli ultimi decenni.

Ad ogni modo, quella di Lzicar e Unger è un'imprecisione trascurabile se valutata al netto dell'interessante contributo redatto. E soprattutto se confrontato ad altri contributi sul canone dei campi attigui al design, quali arte e architettura: Anthony e Gürel (2006), per esempio, nonostante il rigore compilativo di cui anche questa stessa ricerca ha beneficiato, studiando il canone dell'architettura prendono a prestito una intelligentissima definizione

19. Lzicar & Unger, 2016, p. 251.

20. Supra, cap. 1.

21. A conferma di ciò si veda un altro saggio degli stessi ricercatori dove scrivono, in accordo con l'interpretazione di canone come lista, che: «a canon can be defined as a mainstream narrative of iconic objects that restricts graphic design history to a number of people and works (Scotford, 1991). It is the unintended result of a selection process.» Lzicar & Unger, 2014.

di canone dello studioso Christopher Steiner (1996). Non foss'altro che lo sviluppo del saggio di Anthony e Gürel – che domanda un allargamento del canone in favore delle minoranze – contraddice le conclusioni cui Steiner perviene – ove denuncia, nell'insistente richiesta di allargare il canone, la riaffermazione dello stesso processo di esclusione e di commercializzazione dell'arte e del design –, dunque la stessa definizione su cui costruiscono il loro contributo.

Oppure il caso del ricercatore Andrea Giunta (2020) che, in tutta la lunghezza di un libro votato allo smantellamento del canone (e perciò intitolato: *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*) non offre una benché minima spiegazione esplicita di cosa significhi la parola canone.

A dispetto del grande interesse che riscuote, il canone risente di una grande imprecisione d'analisi.

Per concludere, tornando al design e alla ristrettezza semantica di cui si serve per discutere il canone, si avvanzerà l'ipotesi secondo cui, tale ristrettezza, rispecchi un'analogia ristrettezza teorica su cui la bibliografia si fonda: secondo problema che si imputava alla letteratura del canone del design.

In effetti, molti degli articoli prefissi allo studio del canone del design, così come quelli che si trovano a discuterlo superficialmente, rimandano a due saggi in particolare. Il primo è quello dello storico Clive Dilnot: *The state of design history. Part. ii*, del 1984; il secondo – più pertinente e citato del precedente – è il già menzionato contributo di Martha Scotford: *Is there a canon of graphic design history?*, di pochi anni più tardi. Riservandosi la libertà di studiare quest'ultimo più approfonditamente in seguito, per ora ci si limiterà a dire che tale saggio ha imposto una visione molto specifica e limitante del canone, che ha privilegiato la sua proprietà di lista a discapito di altre caratteristiche non meno importanti<sup>22</sup>.

Va da sé che Scotford (così come Dilnot) non sono responsabili di aver imposto un'interpretazione particolare del canone *tout court* (non si spiegherebbe il perché in

22. Il caso di Lzicar e Unger (2016) sopraesposto è esemplare.



altri campi la discussione sul canone abbia pressoché la stessa forma). Nondimeno, però, a fronte degli innumerevoli rimandi di cui godono, non è azzardato ritenerli ispiratori di quella peculiare morfologia del dibattito che oggi si è imposta nel discorso del design.

### 2. 1. 3. CANONE E STORIA COME CRITICA (E CRITICA COME STORIA)

Un altro aspetto peculiare dello stato dell'arte sul canone del design, concerne il contesto in cui il canone viene discusso. Esso viene trattato perlopiù nell'ambito della critica e della storiografia del design – e a buona ragione. D'altronde, il canone ha a che fare con la memoria, con la tradizione, con il passato: per certi versi, è lì che si consolida. Il canone è la traccia di quanto, un tempo, si è reputato opportuno preservare da una *damnatio memoriae* incombente e inevitabile<sup>23</sup>. E poi il critico: i suoi strumenti, le sue scelte, i suoi media. Oltre alla storia – e agli storici – è il critico il giusto imputato cui chiedere conto della creazione del canone: se è corretto dire, con Vittorio Gregotti<sup>24</sup>, per esempio, che ogni storia è un progetto critico, allo stesso modo è vero, altresì, che ogni storia è possibile a partire da un gesto critico passato, che ha scisso quanto era meritevole di essere preservato da ciò che non lo era<sup>25</sup>. Ma anche senza ricorrere a una radicalità forzata, che scinde gli oggetti sopravvissuti da quelli irrimediabilmente perduti come presupposto per una storiografia possibile, il ruolo della critica nella costituzione del canone rimane inoppugnabile.

Il lavoro curatoriale svolto per la mostra *Bauhaus 1919-1928* presso il MoMA di New York nel 1938, per esempio, è un caso significativo del peso che la critica ha nell'orientamento del canone (e della storiografia)<sup>26</sup>. Ci si riferisce, più precisamente, alla decisione programmatica

23. Oppure, se si preferisce, tradizione, traccia di quanto è sopravvissuto al conflitto, alla morte, come vorrebbe Bloom: «la tradizione non è soltanto un retaggio o un processo di benevola trasmissione; è anche un conflitto tra il genio passato e l'aspirazione presente, un conflitto il cui premio è la sopravvivenza letteraria o l'inclusione nel Canone.» Bloom, 1994, p. 15.

24. Si veda Alberto Bassi (2013, p. 82), che in nota al suo saggio riporta l'intervento di Vittorio Gregotti redatto in memoria di Manfredo Tafuri: *Così il progetto architettonico ha le sue radici nella storia. Casabella ricorda Manfredo Tafuri*, pubblicato dal Corriere della Sera il 12 maggio 1995.

– e perciò critica –, sottoscritta dai curatori Herbert Bayer, Walter e Ise Gropius non solo relativa all'esclusione dall'esposizione degli anni della gestione Meyer (1928-1930) e van der Rohe (1930-1933)<sup>27</sup>, ma anche alla decisione di relativizzare la figura di Johannes Itten che pur aveva partecipato all'esperienza del Bauhaus dal 1919 al 1922 in qualità di vero e proprio protagonista<sup>28</sup>. Come scrive la storica del design Alexandra Midal (2020), i curatori esclusero ogni forma di esoterismo dalla mostra, rafforzando una precisa immagine della scuola atta a rafforzare la moderna filosofia del design incarnata da Gropius e Bayer – così

25. A ben vedere, come scrive Boris Groys ne *Il sospetto*, la questione è più complessa, e in effetti non tutto quello che ci perviene è frutto di una selezione pregressa. In un'interessante riflessione sulla durata, sulla materialità e sulla vita dell'archivio – archivio che può benissimo coincidere con l'inconscio indistruttibile freudiano, inventario di “ogni dimenticanza o rimozione”, o con il linguaggio in quanto sostanza che “precede ogni attività” – scrive che «le cose dell'archivio possono durare più a lungo della società che le ha prodotte: così, ad esempio, l'archeologia offre la possibilità di osservare opere d'arte che sono state conservate dalla natura, e non dalla società.» (2010, p. 16) Tuttavia, resta valido il principio secondo cui «[n]ell'archivio sono raccolte e conservate le cose che per una determinata cultura sono importanti, rilevanti e di valore» (Ivi, p. 7), che riduce necessariamente il tutto a una scelta critica – perciò politica – sull'eleggibilità di un oggetto in quanto meritevole di essere preservato.

A questo proposito si veda anche John Walker (1989, p. 75), dove si legge che «[o]nly some of the artefacts which a society produces survive into the future. Some survive in greater numbers than others – because they were made of precious metals, more durable materials, or were habitually hidden underground – thus creating, at a future date, a partial picture of the original culture. (...) In order to be selected a fact must be considered significant in some way and significance varies according to the conceptual framework and objectives of the historian.»; Rispetto al ruolo della critica nella produzione di un canone si veda anche il contributo di Guillory, 1983.

26. L'esempio è riportato in un saggio di Bulegato & Patuzzo (2021), dove critica e, soprattutto, storiografia vengono discussi come atti progettuali e strumentali.

27. Cfr. Alfred H. Barr (1938) che, allora direttore del MoMA, pur non disdegnando la produzione del Bauhaus sotto la guida dell'architetto svizzero, dichiarò che «il carattere fondamentale del Bauhaus era stato già determinato sotto la direzione di Gropius.» In Ivi, p. 8.

28. Vedi pagina seguente →

come a sintetizzare, ad affermare quello che si costituì come “stile Bauhaus”.

Questo fu un gesto del tutto deliberato, giacché è

«ingenuo affermare, come è stato fatto, che la questione può essere ridotta all'insofferenza di Gropius nei confronti dell'anticonformismo, del dispotismo e delle inclinazioni mistiche di Itten: ciò che le interpretazioni troppo riduzionistiche tralasciano è che quando Gropius chiamò Itten al Bauhaus conosceva perfettamente i suoi interessi in merito alle teorie orientali, al teosofismo e all'antroposofia. E, benché molto lontano dall'eccentricità di Itten, egli condivideva la fiducia nell'atteggiamento spiritualista e nella sua capacità di liberare le facoltà espressive utili a risolvere il disordine morale, esistenziale e materiale che aveva prodotto il conflitto bellico appena concluso.<sup>29</sup>»

È solo nel biennio 22-23, infatti, che Gropius è costretto a rivedere la direzione della scuola, rinunciando all'impostazione pedagogica (nonché filosofica e morale) distintiva dei primi anni. Lyonel Feininger, in alcune lettere che scrive alla moglie Julia, esprime con chiarezza lo spaesamento di fronte “a nuovo Gropius”, quando nell'istituto si discute della possibilità di una mostra interna al Bauhaus (1923) e di quello che diverrà il suo celebre motto “Arte e tecnica: la nuova unità!”:

«Facciamo una grande, gravosa concessione nel Bauhaus, procedendo già ora alla progettata esposizione, e nel nostro intimo ciascuno di noi deve superare una tenace resistenza che si oppone a una tale “politica artistica”. (...) Quel che è certo è che, se noi non potremo mostrare “fatti” al mon-

28. Così Maldonado: «[n]asce la leggenda di un Bauhaus identificato esclusivamente con il periodo 1923-1928 dell'era Gropius: il Bauhaus dello stile Bauhaus. Il resto non esiste, o quasi. Il periodo vitalistico espressionista di Itten è presentato nelle nebbie più fitte; il periodo del funzionalismo produttivistico di Meyer è assolutamente cancellato. (...) [Nella mostra al MoMA di New York] non si faceva vedere “tutto” il Bauhaus “che vive e si sviluppa”, come dice Barr, ma solo una parte di esso. Da questa presentazione parziale risultava un'immagine idealizzata del Bauhaus: una comunità di artisti-insegnanti che, in armonia assoluta, elabora, oltre a una nuova didattica, anche un nuovo modo – l'unico giusto – di progettare oggetti d'uso.» Maldonado, 1995, pp. 63-64.

29. Cfr. Bulegato & Patuzzo, 2021.

do esterno e non saremo in grado di guadagnare alla nostra causa gli “industriali”, andrà molto male per le ulteriori prospettive di sopravvivenza del Bauhaus. Esso dev’essere indirizzato al guadagno, alla produzione di massa! E ciò è contro noi tutti ed è una grave predeterminazione del processo di sviluppo. (...) I see a new Gropi.<sup>30</sup>»

Del resto, come dimostra un articolo dello storico dell’arte Paul Westheim (1924), che scorgeva nel Bauhaus un radicale cambio di prospettiva su industria e artigianato, lo scisma interno all’istituto fu tale che venne percepito anche dai contemporanei esterni alla scuola. E ciò a suffragio (ulteriore) della tesi secondo cui Itten, in quanto emanazione di un altro Bauhaus improvvisamente reciso, ricopriva una posizione tutt’altro che marginale – come invece è stato fatto apparire nella mostra Bauhaus 1919-1928<sup>31</sup>.

Quanto era in gioco nella selezione fatta dai curatori era l’identità della scuola: un’immagine che fu coerentemente e, soprattutto, criticamente progettata in accordo con una nuova forma di industrial design che andava in quegli anni definendosi. Immagine che condizionò, non-

30. Feininger, 5 ottobre 1922, lettera alla moglie; in Winger, 1972, p. 68. Nondimeno, pochi mesi prima (3 febbraio 1922), Gropius scriveva in una circolare interna alla scuola in aperta polemica con Itten – che rifiutava un insegnamento aperto all’industria, lavorando su ordinazione – di dover rivedere “le basi ideali e pratiche” su cui si costruiva la scuola: «il maestro Itten ci ha posto recentemente la richiesta di prendere una decisione, se produrre lavori singoli, in piena contrapposizione al mondo economico esterno, oppure cercare un contatto con l’industria», concludendo eloquentemente, dopo aver argomentato sulla legittimità di un’apertura della scuola al mondo esterno – idest all’industria –, che «se il Bauhaus perdesse il contatto col lavoro e coi metodi di lavoro del mondo esterno, potrebbe diventare un’isola di eccentrici.»

Lo scisma avvenne, insomma, in un momento relativamente circoscritto che attesta l’esistenza di un Bauhaus diverso da quello mostrato alla mostra del MoMA.

31. Un caso per certi versi analogo alla mostra dei Gropius e di Bayer è quello di *Italy: the new domestic landscape*, che condizionò significativamente l’immaginario del design (e del designer) italiano. Ma più in generale ancora, l’intero impianto narrativo del design italiano, «l’enfasi che la critica pone sulle peculiarità costitutivamente inerenti alla storia del design italiano – ad esempio le sue qualità anti-istituzionali, non professionali, non industriali e domestiche – ha fatto sì che, spesso, altri aspetti non allineati a quell’immagine di eccezionalità venissero lasciati in ombra, o addirittura trascurati.» Dalla Mura e Vinti, 2012, p. 121 (trad. mia).

dimeno, lo sviluppo della disciplina, la sua storiografia, il suo canone<sup>32</sup>.

Ma come la critica contribuisce alla costituzione del canone, così fa anche la storia o, meglio, la storiografia e il progetto che la sottende<sup>33</sup>. Giovanni Anceschi scrive che critica e storia, senza una teoria che le regolano, non esistono<sup>34</sup>, e questo a certificare il fatto che ogni storiografia parte da precisi presupposti teorici, da una precisa visione del mondo e da un'altrettanto precisa concezione della storia e dei suoi fini<sup>35</sup>.

Un caso esemplare, che mostra l'azione della storiografia nella compilazione del canone, è quello descritto dallo storico Vincent Michael (2002): nel confronto tra la

32. Bulegato & Patuzzo, 2021.

33. «Fare lo storico è fare un progetto, attraverso le domande che pone al suo materiale, cioè il passato, lo storico deve costruirsi un racconto. Non esiste una storia che non sia racconto (...) l'essenziale del racconto è la selezione.» Rykwert, in Bassi, 2016, p. 82. Si veda anche Pasca circa la storiografia e i modi del suo farsi: «[i]l termine "storiografia" viene qui assunto come riflessione critico-metodologica sulla storia e sui modi di fare storia: ciò implica anche la messa in prospettiva storica degli studi storici stessi, ciò che Le Goff chiama "storia della storia". (...) sembra esistere una sorta di indifferenza circa gli assunti su cui si fonda un determinato scritto, quasi che il fare storia sia attività di ovvio pragmatismo. Ma fare storia implica, dal punto di vista storiografico, altre considerazioni. Dalle prime formulazioni di Goethe a quelle proprie di Marc Bloch, di Lucien Febvre e in generale della scuola delle *Annales*, noi sappiamo, con Gadamer, che 'con la ricerca critica (...) la 'storia' viene sempre ricostruita e descritta nuovamente. Il testo della storia non si conclude mai né è mai stato scritto in modo definitivo'. Infatti si fa storia interrogando il passato a partire dalla scoperta di nuove fonti o informazioni ma anche sulla base dei nuovi problemi e dei nuovi saperi che la contemporaneità presenta.» Pasca, 2016, p. 26.

34. Anceschi, 2013, p. 140.

35. Il principio di una molteplicità di storiografie è alla base dell'intero lavoro di John Walker, *Design History*, 1989. Tant'è che, a proposito di storia e teoria, scrive che non dovrebbero essere scissi, giacché ogni metodologia storica dipende sempre da un particolare apparato teorico che la prevede (Ivi, p. 9); inoltre, sempre secondo Walker, la storia ricopre funzione critica rispetto a sé stessa e alla pratica *tout court* nel momento stesso in cui si interroga sulle sue finalità e a chi sia rivolta: «[b]y posing fundamental questions such as 'For whom are histories of design written?', 'Whose interests do they serve?', design history also fulfils a critical role in respect of the discourse of design.» In Ivi, p. 20.

storia pevsneriana di *Pioneers of modern architecture* con quella del Reyner Banham di *Theory and design in the first machine age*, Michael dichiara che entrambi gli scritti si accomunano per una concezione della storia tutto sommato simile – così come per la conseguente centralità che i progettisti guadagnano quando esaminati entro questa cornice storiografica.

Nonostante alcune differenze sostanziali, lo storico statunitense sostiene che tanto la storia di Nikolaus Pevsner, quanto quella di Reyner Banham condividono lo stesso principio storiografico di uno *Zeitgeist*, di uno Spirito del tempo che alcuni progettisti sarebbero stati in grado di intellere e assecondare.

In Pevsner, designer e architetti vengono raffigurati come personaggi di un disegno più grande dell'uomo, di una storia teleologica, direzionata: innovatori iscritti in un progetto del tempo più ampio, purtuttavia meritevoli di attenzione in quanto inventori. In Banham, invece, questa visione della storia si manifesta in altre forme (e senz'altro meno evidenti)<sup>36</sup>. Eppure, l'impronta narrativa e la ricerca spasmodica dell'"inventore primo" accomunano la sua ricerca con quella del suo predecessore (e maestro) Pevsner<sup>37</sup>.

Nella sua disamina su Banham, Michael prende a esempio il caso di Mart Stam e dell'invenzione della sedia tubolare: dopo aver detto il progettista olandese risolutore dell'*impasse* in cui si era trovato il De Stijl dopo l'esposizione di Parigi del 1925<sup>38</sup>, Banham gli attribuisce il merito di aver concepito una sedia tubolare che contenesse il superamento di una seduta ancora tipologicamente costretta dalla Red and Blue di Rietveld. A questo punto, lo storico inglese si prodiga in un'indefessa dissertazione sulla paternità dell'invenzione: dopo aver ribadito il ruolo relativamente marginale di Mies van der Rohe nel concepimento della sedia, condanna il tentativo dell'artista Félix del Marle di smarcarsi da un'accusa di plagio del progetto di Stam. Questi, infatti, che aveva disegnato una *Fauteuil* molto simile a quella di Stam, adduceva a spiegazione

36. Michael, 2002, pp. 69-70.

37. Ibidem.

38. Banham, 1960 (ed. 1970) p. 213.

della similarità tra la sua seduta e quella di Stam l'idea secondo cui «il razionalismo genera un'arte collettiva<sup>39</sup>», e che perciò il suo progetto fosse scaturito più da uno Spirito del tempo che non da un mero plagio di un disegno altrui. Banham, dal canto suo, non rifiuta *in toto* questa spiegazione, bensì ne ridimensiona la portata scrivendo:

«[I]a verità, quasi inevitabilmente sta nel mezzo. Lo Spirito dei tempi nelle arti plastiche fu in gran parte il risultato di una azione scambievole di forme cubiste ed idee futuriste.<sup>40</sup>»

Cionondimeno, accusa di malafede del Marle restituendo a Stam l'onore dell'invenzione.

Benché le forme dello Zeitgeist (nonché le implicazioni filosofiche a esso connesse) varino da Pevsner a Banham, ciò che è costante tra i lavori dei due storici è la centralità degli individui che per primi hanno contribuito all'“evoluzione della storia”<sup>41</sup>. In entrambi i casi, i “primi” ottengono un spazio privilegiato nella narrazione, assicurandosi un posto nella storia o, meglio, in una particolare storiografia – idest nel canone –, fondantesi sul “gesto originario” e sull'invenzione, come avvenne ne *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* di Vasari<sup>42</sup>.

Nella storia di Banham, non solo viene chiarita la posizione di Mart Stam rispetto a Félix del Marle, o ancora rispetto alle coeve sperimentazioni di Marcel Breuer, Mies van der Rohe o Le Corbusier sulla sedia tubolare e sulla relativa tecnologia. Ma si è guadagnato anche lo statuto d'inventore che ha contribuito ad aprire nuove pos-

39. Ivi, p. 214.

40. Ivi, p. 215.

41. «Both were concerned with innovators – who was “first.” (...) It is important to Banham – as it was to Pevsner and Giedion – who was first to invent or espouse or design something. By establishing a primary action or invention, all subsequent actions are more likely to have been influenced by the primary one. Firsts are elevated to a more significant role in the narrative, and later actions, (...) are lowered in estimation or seen as derivative.» Michael, 2002, p. 69; cfr. anche Dilnot, 1984, i, pp. 10-11.

42. Michael, 2002, p. 70.



sibilità progettuali venendo, di fatto, canonizzato nell'olimpo della storia del design<sup>43</sup>.

Nel testo di Pevsner, invece, Gropius appare come l'interprete per eccellenza della nuova civiltà metropolitana, erede del lignaggio dei celebri architetti che hanno contribuito all'evoluzione dell'architettura, verso un linguaggio universale e "onesto":

«il nuovo stile, quale Gropius lo ha plasmato, prende il suo posto nell'evoluzione che porta dal romantico e gotico, al rinascimento di Brunelleschi ed Alberti, ed al barocco di Borromini e Neumann. (...) [I]l genio troverà la sua strada anche in tempi di energia collettiva dominante, anche con lo strumento di questo nuovo stile del sec. xx che, essendo uno stile autentico in contrasto con le mode effimere, è universale.<sup>44</sup>»

Il canone del design, così, viene sovente descritto in relazione a questi due nodi: critica e storia. Poli dal confine incerto<sup>45</sup>, giacché sono intrinsecamente dipendenti l'uno dall'altro: come si è visto nel caso della mostra Bauhaus 1919-1928, la storia si costruisce su scelte critiche del passato, su come si è direzionata la storia<sup>46</sup>; e, come permea dalle scelte narrative di Pevsner e Bahnam (o dal loro modo di fare storia), a sua volta la storiografia non può essere che un progetto critico<sup>47</sup>, fatto di specifici

43. A proposito della centralità della figura di Mart Stam nella storia del design, si veda anche il progetto storiografico di Tim Benton della Open University (1927). In merito a questa storiografia, Clive Dilnot (1984, part. i, p. 15) scrive che progettisti quali Henry van de Velde, Mart Stam e Gerrit Rietveld vengono raffigurati da Benton in qualità di "eroi", dove l'attenzione viene perlopiù rivolta ai lavori dei singoli designer, ricalcando una tradizione storiografica di matrice pevsneriana.

44. Gropius, 1936, (ed. 1965, pp. 209-210).

45. Walker, 1989, p. 11; pp. 76-77, dove Walker relativizza la distinzione che in genere si fa tra il critico e lo storico basata sulla direzione dei rispettivi sguardi: se il primo osserva il presente, il secondo dovrebbe guardare il passato. Ma dove inizia il passato? «A total separation of the present from the past is impossible. What the historian needs to be conscious of are those differences which separate the past from the present, and simultaneously, those continuities which link the two.» In *ivi*, p. 77.

46. Vedi pagina seguente →

47. Vedi pagina seguente →

presupposti teorici, di particolari intendimenti del passato e, in ultimo, di un'utilità. È in rapporto a queste due variabili, secondo i detrattori del canone, che quest'ultimo si afferma.

46. Qualora fosse necessario chiarire ulteriormente questo principio, si veda il lavoro Jeremy Ansley e Kate Forde, *Design and the Modern Magazine* (2007). Come spiega Lees-Maffei (2009, p. 25), uno degli scopi degli autori, era quello di ricostruire attraverso le riviste l'immagine che veicolavano (mediation) della pratica del design – e cioè un'immagine criticamente costruita di cosa il design fosse in una particolare contingenza storica. Si veda inoltre Juan Bonta (1979), dove viene discusso il ruolo della critica nella definizione di “interpretazioni canoniche” discriminanti a far sì che un'opera possa canonizzarsi.

47. In merito alla storia come progetto parziale e strumentale si veda ancora Gregotti che scrive – con chiaro riferimento alle tesi benjaminiane sulla storia in quanto “progetto politico” –: «[i]l compito della storia come progetto è di formulare ipotesi sulle ragioni e sulle false coscienze che interconnettono quegli avvenimenti, accettando come limite ma anche come punto fermissimo che tutto ciò viene formulato a partire dal presente e dalla coscienza della sua specifica condizione”.» Gregotti, 1995, in Bassi, 2013, p. 82.





## 2. 2. 1. CANONE E CONTA

«A canon, defined by the American Heritage Dictionary as it might relate to graphic design, is a basis for judgment; a standard; a criterion; an authoritative list (as of the works of an author or designer). The word was originally used to designate the books of the Bible officially recognized by the Church.<sup>48</sup>»

Così esordisce la studiosa Martha Scotford nel suo saggio *Is there a canon of graphic design history?*, pietra miliare della bibliografia sul canone del design.

L'incipit dello scritto è incoraggiante, giacché non limita alla sola proprietà di lista la descrizione del canone: una base di giudizio, un criterio, uno standard, sono peculiarità riconducibili a quelle messe in luce nel primo capitolo, che disegnano un canone fatto di misure, di norme, ecc.. Anche qui però, come nel caso di Lzicar e Unger (2016), si ripresenta la stessa imprecisione etimologica che colloca l'origine del canone nella lista-di-testi-sacri – scelta che sarà funzionale alla teorica per trattare il canone proprio come una lista, obliterando le altre possibilità di significato previste nella definizione dell'*American Heritage Dictionary*.

Difatti, nel paragrafo immediatamente successivo alla definizione di canone, Scotford subordina i criteri, i giudizi, gli standard, alla selezione di certi lavori o di certi progettisti:

«[j]udgments are implied when certain designers and works become better known than others<sup>49</sup>»,

permettendole di studiare il canone esclusivamente come un elenco di progettisti. Ma se le ragioni di questa scelta non meritano di essere discusse (in quanto condivisibili, come si vedrà nel capitolo successivo), nondimeno

48. Scotford, 1991, p. 218.

49. Ibidem.

precludono di trattare la complessità del canone in maniera più articolata.

Vista l'importanza che il saggio di Scotford ha assunto dal momento della sua pubblicazione, una esposizione dettagliata della sua indagine e delle sue premesse teoriche sarà necessaria.

Supponendo che il canone del graphic design si affermi soprattutto mediante immagini<sup>50</sup>, la teorica costruisce un campione di analisi a partire dai libri di storia della grafica tra i più citati, in quanto fonte largamente accessibile e meno effimera<sup>51</sup>. Cinque titoli vengono scelti: *Thirty centuries of graphic design. An illustrated survey*, di James Craig (1987); *Word and image*, di Alan Fern e Mildred Constantine (1968); *Graphic style: from victorian to postmodern*, di Steven Heller e Seymour Chwast (1988); *A history of graphic design*, di Philip Meggs (1983); *A history of visual communication*, di Josef Müller-Brockmann (1971). A questo punto, stabilito il campione, Scotford conta quante volte un grafico – sotto forma di lavoro pubblicato nei testi – appare, definendo una lista di progettisti più o meno citati. Variabili quali dimensione o colorazione della grafica (sia essa stampata in bianco e nero o a colori) incidono sul peso che ogni immagine ha: se, per esempio, un poster occupa un terzo della pagina, questo avrà un peso minore rispetto a uno riprodotto grande quanto l'intera pagina; un poster a colori, allo stesso modo, viene considerato più importante di una immagine in bianco e

50. Il presupposto è estendibile, in generale, a tutte le discipline progettuali, architettura inclusa. Baljon (2002, pp. 342-343), per esempio, riconosce indirettamente che anche un testo di storia dell'architettura sia vincolato dallo stesso principio di mostrare fotografie e progetti. Il metodo della Scotford, così come la validità del suo presupposto di ricerca, insomma, sono duttili ed estendibili alla misurazione del canone del design *tout court*. Inoltre, Lzicar e Unger (2016, p. 252), che si rifanno al lavoro della Scotford, e benché studino questioni specificamente relative alla storia del graphic design, introducono il problema del canone in maniera indifferenziata, disegnando un fenomeno (quello del canone) che si manifesta indistintamente in tutti i campi della progettazione.

51. Questo nonostante Scotford (1991, p. 219) riconosca, e a buona ragione, che questo non sia il solo luogo dove il canone si perpetri. Anche mostre e riproduzioni di poster sono dati valevoli, utili per riconoscere i confini del canone.

nero. Così facendo, la ricercatrice conta un totale di 286 designer, numero che riduce a 205 dopo essersi accertata se suddetti progettisti comparissero in almeno due testi distinti. La lista viene poi raffinata ulteriormente fino a 63 designer sulla base di nuovi criteri di valutazione – undici in totale –, quali il numero di lavori riprodotti, il numero totale di apparizione nei cinque testi, il numero di riproduzioni grandi, piccole, medie, ecc.. Più specificamente, questi criteri valgono come discriminanti utili a Scotford per includere (o escludere) un progettista nella sua “lista canonica”.

Il protocollo è tanto elementare quanto efficace: stabilito che la media del totale di lavori riprodotti per ogni progettista è 18, allora tutti i designer che contano un numero di pubblicazioni uguale, superiore o, al massimo, di due unità sotto la media (cioè 16), saranno eleggibili per comporre la lista; stabilito che la media di lavori ripetuti sui cinque libri analizzati è 5, tutti i progettisti che avranno un numero di ripetizioni uguale, superiore o, al massimo, di due unità sotto la media (cioè 3) saranno eleggibili per comporre la lista; e via dicendo per tutte le altre categorie. La lista canonica derivata da tale processo è composta dai soli designer che ottengono almeno cinque valori validi sulle undici categorie stabilite da Scotford. Essi sono otto: i. Herbert Bayer; ii. A. M. Cassandre iii. El Lissitzky; iv. Herbert Matter; v. László Moholy-Nagy; vi. Josef Müller-Brockmann; vii. Herni Toulouse Lautrec; viii. Piet Zwart.

Definita questa lista di otto, Scotford non si attarda a dichiarare la parzialità dei suoi risultati. Essi, difatti, sono condizionati da alcune criticità del protocollo: i lavori di designer come Armin Hofmann o William Morris, per esempio, sono tendenzialmente progettati in bianco e nero, e perciò vengono penalizzati dal suo sistema di valutazione. Allo stesso modo, molti lavori tipografici di piccole dimensioni solo raramente vengono riprodotti in grande. Che canone avrebbe ottenuto Scotford se avesse usato un altro metro di misurazione? Non solo. La teorica riconosce anche come la scelta di riprodurre un lavoro a colori piuttosto che in bianco e nero possa essere dipesa da fattori di natura economica, dal momento in cui è

molto meno dispendioso stampare monocromo che non in quadricromia.

Ma anche rimediando a queste distorsioni, secondo la ricercatrice, i risultati non avrebbero alterato di molto quanto voleva dimostrare: gli otto designer che compongono la sua lista sono tutti uomini, europei (El Lissitzky e Moholy-Nagy sono collocati nell'Europa orientale) e nati prima del 1920. «There are no women in this canon.<sup>52</sup>» Nemmeno allargando la maglia di filtraggio, includendo progettisti prossimi a entrare nel canone degli otto, c'è traccia di una donna<sup>53</sup>.

Scotford sostiene che questo canone sia stato creato negli anni in maniera inconsapevole, e questo le è sufficiente per ritenerlo problematico:

«[a] canon creates heroes, superstars, and iconographies. In singling out individual designers and works, we may lose sight of the range of communication, expression, concepts, techniques, and formats.<sup>54</sup>»

Da cui consegue la necessità di redigere un canone più “responsabile”:

«if we need a canon, if we really need to label and separate, we need to assess better what canon exists and to amend it to make it intentional, conscious, responsible, and truly meaningful for all.<sup>55</sup>»

In altre parole, un canone più inclusivo e “corretto”.

Orbene, discutere il saggio *Is there a canon of graphic design history?* è stato necessario per una serie di ragioni. Prima tra tutte è che Scotford ha il merito di formalizzare il problema del canone in maniera chiara: è lei la prima a offrirne una definizione su cui la letteratura sul

52. Scotford, 1991, p. 224.

53. Beardsley, Bill, Bradley, Brodovitch, Chermayeff & Geismar, Heartfield, Hohlwein, Kauffer, Lubalin, Rand, Rodchenko, Sutnar, Tschichold, e Weingart. In *ivi*, pp. 225-226.

54. *Ibidem*.

55. *Ivi*, p. 227.



canone del design ha potuto fondarsi; ed è lei a denunciare le carenze di un canone elitario, maschilista e occidentale. Inoltre, inserendo nel campione di studio il libro di Müller-Brockmann, ha messo in evidenza come le auto-pubblicazioni abbiano una grossa incidenza sulla creazione del canone<sup>56</sup>. Ma nonostante il suo saggio sia relativamente datato, l'assetto teorico del canone proposto da Scotford – nonché i problemi che emergono da questa particolare prospettiva – non è mai stato messo in discussione. Tutt'altro. Viene frequentemente ripreso come cornice fondamentale per una riflessione sul canone. A testimonianza di ciò, si veda il già citato caso di Lzicar e Unger, dove gli autori scrivono:

«In the context of graphic design, we would like to draw particular attention to the Study *Is there a Canon of graphic design history?* by Martha Scotford, (...) which brought canonization to the attention of a larger audience.<sup>57</sup>»;

oppure il caso di Dori Griffin, dove l'autrice elegge il testo di Martha Scotford a “lettura canonica”, riconoscendogli il grande interesse riscosso nella comunità del design<sup>58</sup>; o ancora la recente ripubblicazione del suddetto contributo nell'antologia di Triggs e Atzmon, *The graphic design reader* (2019). Ma anche negli autori che non esplicitano il loro debito verso questo saggio, la somiglianza tra il modo in cui osservano il canone e il modo in cui quest'ultimo viene cristallizzato da Scotford è patente. Lichtman, per esempio, chiama “canonici” quei corsi di

56. Come si sarà notato, Müller-Brockmann è allo stesso tempo parte del canone e autore di uno dei libri di storia della grafica presi in esame da Scotford. Il grafico svizzero, scrive la ricercatrice, ha inserito molti dei suoi lavori nel suo testo, contribuendo al proprio inserimento nel canone. Il designer Steven McCarthy, a proposito, riflette sul ruolo delle auto-pubblicazioni in quanto mezzi per imporre una propria visione della disciplina: «[w]hether documentary, reflective, expressive, critical, self-promotional, comparative, or visionary, designers have harnessed the means of production to state their views in print—a concept and a practice that parallels most of the discipline's growth and maturity.» (2011, p. 7) Benché l'autore non citi direttamente il lavoro di Scotford, è nella traiettoria da lei tracciata che è da inserire questo contributo.

57. Lzicar & Unger, 2016, p. 253.

58. Griffin, 2016, p. 13.

storia del design che si costruiscono a partire da una lista di progettisti o di oggetti celebri:

«[w]hether a course is based around a list of ‘great names’ or around great objects, it reinforces an established and increasingly contested canon<sup>59</sup>»,

dove è chiaro che, quanto accomuna questa citazione al contributo di Scotford, è il canone inteso come lista.

L’associazione canone → lista, infatti, è forse l’apporto più rilevante che il saggio offre al dibattito sul canone del design. Beninteso (e come già precisato), questo intendimento preesisteva a Scotford e, a ben vedere, anche nell’ambito del design ci si era già adoperati affinché il termine canone venisse associato alla lista. Purtroppo, è la ricercatrice statunitense che cristallizza questo significato, trattando il canone in un saggio a esso specificamente dedicato e definendolo, di fatto, come un elenco.

Ma questa disamina sullo stato dell’arte sarebbe incompleta se non si accennasse a un’altra ricerca da cui la stessa Scotford, tra l’altro, prende le mosse per redigere il suo lavoro, ovvero il saggio di Clive Dilnot, ove si legge:

«[a]t present, there is no real discipline of design criticism, but a canonical list of ‘important’ design and designers is rapidly being established, despite that the critical arguments for their inclusion in such a list remain almost unstated. We are seeing this sharp differentiation into ‘important’ and ‘unimportant’ design works, which is tending to exclude the unimportant works from the definition of design and to restrict the material we actually discuss.<sup>60</sup>»

Un frammento significativo quello di Dilnot perché, da un lato, suggerisce l’associazione canone → lista – che Scotford renderà pochi anni più tardi “canonica” nella letteratura del design –; dall’altro stabilisce il campo di discussione in cui il canone avrebbe dovuto dibattersi, dando ulteriore riprova di quanto già scritto: il canone si genera tra critica (a cui Dilnot imputa inconsistenza te-

59. Lichtman, 2009, p. 345.

60. Dilnot, 1984, ii, p. 5.

orica ma che, nondimeno, orienta la selezione) e storia (oggetto di ricerca del teorico, nonché contesto da cui la citazione è estrapolata).

Questi due saggi sono i più pertinenti per sintetizzare lo stato dell'arte sul canone del design, per restituire con sufficiente precisione la morfologia della superficie del mare: in sintesi, lo scritto di Dilnot è quello che per primo ha suggerito l'intendimento canone → lista nell'ambito del design, contestualizzando il canone entro l'azione della storia e della critica; quello di Scotford, da parte sua, ha il merito di averlo definito con chiarezza, rendendolo un tema controverso e diffuso, nonché istituzionalizzando il significato di canone come elenco problematico.

### 2. 2. 2. CANONE E CRITICITÀ INTERNE

Ma come può il canone del design risolversi nell'elementare equazione canone-lista, quando si è visto che è stato molto di più?

Il saggio di Scotford dà un contributo fondamentale al dibattito sul canone – e sulla storiografia del design. Eppure, presenta criticità di due ordini distinti: i. ci sono problemi, per così dire, “interni” all'indagine: problemi rispetto alla costruzione del campione, così come problemi relativi alla misurazione di quest'ultimo; ii. e ci sono criticità “esterne” alla ricerca: problemi relativi ai presupposti argomentativi e teorici su cui la ricerca si fonda.

Andando con ordine, per quanto riguarda il primo punto, è evidente come la scelta di ricostruire un canone partendo dai soli libri di storia della grafica sia molto limitante – la stessa Scotford ne è consapevole, e lo dichiara. In effetti, il canone si consolida con mezzi tra i più eterogenei, e una ricerca utile a dimostrare la molteplicità di strumenti di cui il canone si serve per affermarsi è, di nuovo, quella di Lzicar e Unger (2016). I due studiosi conducono un'analisi sistematica praticamente complementare a quella di Scotford: pur condividendo lo stesso assunto (che vuole il canone come una lista di oggetti o progettisti), essi non tentano di ricostruire una fotografia globale del canone per come potrebbe apparire oggi; piuttosto, si interrogano su come quella fotografia è venuta a crearsi. In altre parole, cercano di sondare l'effetto “canonizzante” che hanno avuto esposizioni e pubblicazioni su riviste di settore su un poster come *Schützt das kind!* di Müller-Brockmann.

Si è già visto, in Scotford, come il designer svizzero occupi un posto privilegiato nella lista degli otto progettisti canonici. Ebbene, come ha potuto raggiungere quella condizione? Questa la domanda cui i ricercatori cercano risposta. E per risolvere questa interrogazione, Lzicar e Unger prendono in esame le riviste sulle quali il poster

compare: una tra le molte è *Neue Grafik/New Graphic Design/Graphisme actuel*<sup>62</sup>, dove il design di Carlo Vivarelli – osservano perspicamente gli autori – non è indifferente alla valorizzazione dell’artefatto. Al contrario, l’apparato grafico

«follows modern paradigms for history and graphic design, similar to the posters reproduced as part of the article in question. *Schützt das kind!* is arranged in a layout that itself became representative of the Swiss Style – a square format, structured by a grid with four columns, and surrounded by captions in sans-serif type that declare the reasons for the journal’s choice.<sup>63</sup>»

Ciò a dire che la ridondanza espressiva della pubblicazione ha funto da agente connotativo dell’artefatto, che si presenta così al lettore in una guisa del tutto coerente e stilisticamente riconoscibile: c’è continuità tra gli elementi “paratestuali” e il “testo” della pagina<sup>64</sup>, e una precisa idea di *New graphic design* diviene facilmente accessibile e circoscrivibile.

Questo è un primo fattore che ha reso possibile la canonizzazione del poster di Müller-Brockmann (e del designer stesso). Inoltre, osservano i ricercatori, non sarà da sottovalutare il successo che *Neue Grafik* – in quanto pubblicazione – ha riscosso negli anni a seguire, divenendo oggetto mitico e fonte primaria di consultazione per molti storici della grafica. Insomma, il successo di *Schützt das kind!*, per certi versi, corre parallelamente a quello della rivista in cui è stato pubblicato.

Ma non è tutto. Secondo Lzicar e Unger, oltre alle riviste, il processo di canonizzazione del poster è da ricercare allo stesso modo anche nelle mostre in cui è stato esposto. Nel 1959 il lavoro di Müller-Brockmann viene

62. Precisamente nell’articolo *The best recent Swiss Posters 1931-1957* (Neuburg, 1958), che apparì nel primo numero di *Neue Grafik/New Graphic Design/Graphisme actuel*.

63. Lzicar & Unger, 2016, p. 256.

64. Con la distinzione testo/paratesto si fa riferimento al lavoro discusso in *Soglie* (Genette, 1987), che formula un modello teorico particolarmente appropriato per chiarire il rapporto che intrattengono i contenuti di *Neue Grafik* con il design di quest’ultimo.

mostrato in *Meister Der plakatkunst: Aus der Plakatsammlung des Kunstgewerbemuseum Zürich*<sup>65</sup>, esposizione che dichiarava apertamente di mostrare i poster «[of whom] have been awarded the title of master objectively<sup>66</sup>», sull'esempio di un'altra mostra tenutasi due anni prima a Losanna<sup>67</sup> che aveva raccolto il favore del grande pubblico.

Dell'esposizione di Zurigo, comunque, ai ricercatori non è sufficiente considerare cosa viene mostrato<sup>68</sup>, ma ritengono importante considerare – ai fini della canonizzazione – come viene mostrato: i lavori sono disposti su fondo neutro, bianco, isolandoli come fossero dipinti di un museo. Così facendo, adottando cioè le stesse modalità espositive tipiche delle mostre d'arte, i poster si appropriano di riflesso dello statuto di opere, propense a resistere all'oblio della storia. Ma anche la disposizione dei poster all'interno della mostra è rilevante in ottica canonizzazione. Benché, a detta di Lzicar e Unger, il poster non fosse particolarmente visibile nello spazio espositivo, gli autori notano come quest'ultimo occupasse comunque una posizione di rilievo, dal momento in cui era l'ultimo lavoro che i visitatori avrebbero visto prima di uscire. Anche questo aspetto ha contribuito affinché *Schützt das kind!* venisse ricordato dai poster.

Ora, se è vero che mostre e riviste hanno influenza considerevole nel processo di canonizzazione di un artefatto, quanto potrà essere “veritiero” il canone di Scotford a fronte del fatto che il suo campione di analisi trascuri cataloghi di esposizioni o magazine? Sarà senz'altro ipotizzabile che esista una sorta di corrispondenza tra il canone dei libri di storia della grafica e quello che potrebbe emergere dalle riviste di settore, ma questa resta una supposizione tutta da dimostrare.

Lzicar e Unger riconoscono alla ripetizione di un oggetto (in questo caso grafico) una variabile importante

65. 31 maggio – 19 luglio, 1959, *Museum für Gestaltung Zürich*, Zurigo.

66. Fischli, 1959, in Lzicar e Unger, 2016, p. 257.

67. 1 giugno – 16 giugno, 1957, *Palais de Beaulieu*, Losanna.

68. Assieme al poster di Müller-Brockmann, difatti, compaiono anche i lavori di Niklaus Stoecklin e di Herbert Bayer.

nel determinare la sua inclusione nel canone. Ma ripetere dove? Su quale supporto? Esiste un unico canone del design, a prescindere di dove un artefatto viene mostrato, oppure ne esistono tanti quanti sono i media dove questi ultimi vengono riprodotti?

Dal momento poi che Scotford non considera le modalità di canonizzazione di un designer o di un artefatto – limitandosi a fotografare il canone “così come ci si presenta oggi” –, il suo saggio mette in ombra un altro aspetto fondamentale della questione: l’incidenza del mercato nella costruzione del canone. Secondo la ricercatrice, il canone sarebbe stato creato accidentalmente, cionondimeno attribuisce allo storico piena responsabilità della lista cui è pervenuta e invoca, in chiusura, maggiore sensibilità dello studioso verso le minoranze escluse.

Eppure, come scrive Rick Poynor (2011), l’industria editoriale ha un grosso peso nell’avallare o nel rifiutare certe pubblicazioni<sup>69</sup>: più una ricerca è specialistica, più difficoltà avrà di vedere la luce, e questo va di pari passo con il problema della ristrettezza del canone. Il mercato predilige antologie «with the widest possible appeal<sup>70</sup>», perché economicamente più vantaggiose rispetto a ricerche più circoscritte che studiano l’espletarsi della pratica in un contesto periferico e subalterno<sup>71</sup>. In quest’ottica, le valutazioni dell’industria editoriale non possono prescindere dal livello dell’uditorio cui essa si rivolge con maggior profitto: come scrive Walker, ci sono gruppi di lettori-modello diversi, con precise disposizioni enciclopediche che li rendono idonei alla fruizione di contenuti specifici – siano quest’ultimi libri accademici, divulgativi, riviste di settore o popolari<sup>72</sup>. Pertanto, non solo l’edito-

69. Rick Poynor (2011) fa questa considerazione in merito al mancato riconoscimento della storia della grafica in ambito accademico. Tuttavia, la sua considerazione resta valida anche rispetto alle questioni del canone qui esposte, giacché imputa – nello stesso articolo – alla storia della grafica il limite di incentrarsi su liste canoniche di progettisti, piuttosto che sull’effetto di un “prodotto visivo” sulla sua contemporaneità.

70. Ibidem.

71. Vedi pagina seguente →

72. Vedi pagina seguente →

ria incide sulla formazione del canone, ma anche il pubblico a cui essa si rivolge: ecco che si chiama in causa, così, un altro attore nel già intricato processo di creazione del canone.

A discolpa di Scotford bisogna dire che il suo saggio non aveva come finalità quella di fornire strumenti per emanciparsi dal canone quanto, piuttosto, di sondarlo mostrandone le problematicità. Nonostante ciò, nelle conclusioni che trae e nelle prescrizioni che esorta, è difficile non riconoscere all'impostazione del suo lavoro una certa semplificazione del problema. In che misura il canone (dei libri di storia) della grafica è appannaggio dello storico, e in che misura, invece, contribuiscono costrizioni esterne al design e alla sua storia? Inoltre, leggendo le considerazioni dello storico Philip Meggs sul lavoro di Scotford, si evince che l'editoria non orienta solamente il tipo di contenuto da produrre, ma incide anche sul modo in cui questi contenuti vengono presentati<sup>73</sup>. Aspetto tutto sommato trascurabile, si obietterà. Tuttavia, è proprio a partire da come gli artefatti vengono riprodotti sul suo campione di analisi (i cinque libri di storia della grafica) che Scotford fonda i suoi strumenti di valutazione. E Meggs è molto chiaro sull'arbitrarietà dei criteri di misurazione del canone:

«I doubt that indexes such as the size, position, and color of reproductions in books mean anything, because factors other than the insignificance of the work influence the decisions.

71. Walker (1989, p. ix), riconosce, come Poyner, le reali pressioni commerciali sulla redazione di una ricerca storiografica: «[t]his literature (that concerning histories of design) varies from the scholarly-scientific to the popular-journalistic. In bookshops the latter type predominates. Design is a subject which most publishers feel requires large-format surveys on glossy paper with full-colour picture spreads. The texts of such books tend to be short and superficial. Nevertheless, this kind of material has not been excluded because it is often here that the theoretical issues and problems facing the discipline are most glaringly obvious. Criticisms of other writers should not be taken as a sign that I am unaware of the commercial pressures which limit that can and cannot be published and of the real intellectual difficulties standing in the way of an improvement in the standards of design history-writing.»

72. Walker, 1989, p. 99.

73. Meggs, 1991.



In Müller-Brockmann's book, a rigorous three-column grid on a horizontal page becomes a governing force. Heller told me there were things in his book he wanted to accomplish editorially that conflicted with things designer Seymour Chwast wished to do with the layout: Heller's editorial desires prevailed on some spreads; Chwast's layout concepts prevailed on others. A striking example of pictorial layout not conforming to historical importance is found in the first edition of my book *A history of graphic design*. The publisher's staff designer actually took 218 line images provided by the author and pasted the originals directly onto the mechanicals. He did not resize them to conform to the grid or express the relative importance of the works. This resulted in awkward layouts and imposed an arbitrary hierarchy with simple line work such as logos and type specimens becoming very large, while complex and important works were reproduced very small.<sup>74</sup>»

Ebbene, che attendibilità possono avere i criteri di misurazione della ricercatrice (come pure la lista cui è pervenuta) alla luce di questa testimonianza di Meggs?

74. Ivi, pp. 228-229.

### 2. 2. 3. CANONE E CRITICITÀ ESTERNE

Oltre ai problemi “interni” al saggio, ci sono anche criticità “esterne”, relative cioè ai presupposti teorici e metodologici che hanno dato luogo alla ricerca *Is there a canon of graphic design history?*

Il saggio di Scotford appare particolarmente convincente in virtù della chiarezza con cui tratta il canone: non solo lo definisce come lista, servendosi della definizione dell’*American Heritage Dictionary*, ma tale intendimento è ribadito anche nel metodo di misurazione induttivo-statistico adottato – nonché nelle conclusioni che trae dai suoi risultati. L’esito dello studio, in altre parole, non poteva risolversi in altro se non in una lista: in un certo senso, la risposta cui lo studio è pervenuto era già prevista dalla domanda posta al campione – e questo, benché inevitabile, è una criticità che deve essere esplicitata. Eppure la lista-Scotford non è che una singola occorrenza di una lista più ampia dei molteplici significati che la parola canone prevede: serve avvertire chi legge che la solidità del protocollo di ricerca di Scotford oscura la parzialità dei presupposti teorici che hanno dato adito al suo studio.

Il già citato lavoro di Claire Bishop (2017) ha messo bene in luce l’impiego sempre più frequente di dati discreti – quale è stato il caso di Scotford – per dimostrare le proprie tesi, anche in saperi tradizionalmente distanti da metodologie riferibili al campo della statistica o della ricerca strettamente induttiva. E ciò lo imputa, sulla scorta di Wendy Brown (2015), al consolidamento di un regime di pensiero di matrice neoliberale, descritto non tanto come formazione politica quanto, piuttosto, come un “sistema di governance” in cui «all spheres of existence are framed and measured by economic terms and metrics, even when those spheres are not directly monetized.<sup>75</sup>»

Secondo Bishop le ricerche di “digital humanities”, adottando un sistema di analisi afferente a quelli adoperati in ambito economico, aderirebbero a un modello

75. Brown, 2015, p. 10 in Bishop, 2017, p. 5.

di ricerca che produce risultati “utili”, nonché prevedibili e più facilmente finalizzabili – o quantomeno parametrizzabili e soggetti a previsione<sup>76</sup>. All’opposto, le ricerche di “analog humanities”, restano estranee alla logica della parametrizzazione, e anzi incentivano “dissenso, ambiguità, conflitto, imprevedibilità, inaccessibilità e inefficienza”<sup>77</sup>.

Il problema presentato da Bishop, invero, ha una tradizione molto lunga: accettando il fatto che la distinzione tra “digital humanities” e “analog humanities” ricalchi, grosso modo, quella tra dimostrazione e argomentazione discussa nel Trattato dell’argomentazione dei filosofi Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, le radici della disputa affonderebbero allora sino a Cartesio e alla relativa rottura della concezione di ragione e ragionamento<sup>78</sup>. Tendendo un parallelo tra Bishop e Perelman e Olbrechts-Tyteca, il problema delle “analog humanities” quindi, in quanto pratiche argomentative – e non dimostrative –, sarebbe quello di opporsi «alla necessità e all’evidenza (...). Il campo dell’argomentazione è quello del verosimile, del probabile, nella misura in cui quest’ultimo sfugge alle certezze del calcolo.<sup>79</sup>» Con la concezione post-cartesiana della ragione, secondo Perelman e Olbrechts-Tyteca, si introduce una dicotomia che nega all’argomentazione, alla discussione del verosimile, la legittima posizione che in realtà reclama nei nostri processi inferenziali, giacché confina la verità entro i limiti di ciò che è sperimentalmente dimostrabile<sup>80</sup>. Che poi questa concezione della ragione e della verità si sia insinuata o, meglio, sia stata strumentale al neoliberismo per affermarsi, questo lo sostiene anche il filosofo Mark Fischer in *Realismo capitalista*, quando nota che, al fine di controllare istituzioni e individui, si sia incentivata la produzione di

76. Ibidem.

77. Ivi, pp. 6-7.

78. Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, p. 3.

79. Ibidem.

80. Ivi, p. 5.

dati che costringono alla quantificazione di prestazioni per loro natura refrattarie a essere discretizzate<sup>81</sup>.

Ciononostante, che il problema giaccia in una profonda e particolare concezione della verità, o nelle finalità di un'ideologia politica (come crede Bishop), resta il fatto incontestabile che negli studi umanistici si siano da tempo infiltrati metodi di analisi che: i. ribadiscono la loro legittimità nell'incontenstabilità del risultato – previa un'inconsistente, eppure irrinunciabile denuncia dei limiti del protocollo – e nella ripetibilità del procedimento di analisi; ii. nonché, al fine di soddisfare queste necessità, discretizzano fenomeni per loro natura non quantificabili.

Come ha scritto Bishop, riferendosi specificamente all'ambito della storia dell'arte, le conseguenze di questo nuovo scenario di ricerca vanno a detrimento della discussione critica degli aspetti teorici che sottostanno (siano essi presi in esame o meno) a questi studi<sup>82</sup>. David Brett, ripreso da Walker in merito alla relazione problematica tra indagini empiriche e teoria nella storia del design, scrive che «empirical research cannot provide explanatory structures of thought. The stress on empirical research arises because we lack explanatory structures. It is a sign of intellectual insecurity<sup>83</sup>», ed è proprio questo disequilibrio tra apparato teorico e ricerca empirica che caratterizza il lavoro di Scotford.

Bishop fa un esempio molto eloquente che ben evidenzia le carenze della ricerca umanistica denunciate nel suo saggio, e che permette di vedere, di riflesso, le criticità di *Is there a canon of graphic design history?* Alla mostra *Inventing Abstraction 1910 – 1925*, del 2012 - 2013 ospitata dal MoMA di New York, viene presentato un grafo riaggiornato del diagramma che Alfred Barr disegnò per il catalogo *Cubism and abstract art* (1936), dove i nodi della nuova rete rappresentano i grandi protagonisti delle avanguardie di inizio Novecento, mentre gli archi che

81. Fischer, 2009, p. 91. Cfr., inoltre, Richard Grusin, *The Dark Side Of The Digital Humanities*, 2013, in Bishop, 2017.

82. Bishop, 2017, pp. 3-4. Oppure, se si preferisce, si travisano i presupposti argomentativi – direbbero Perelman e Olbrechts-Tyteca –, dibattibili e critici che le orientano.

83. Brett, 1986 in Walker, 1989, pp. 9-10.

li uniscono significano le relazioni intrattenute tra loro. Questo grafo, presentato in forma interattiva sul sito del museo, permette all'utente di selezionare le tante figure geospazialmente disposte da est a ovest per visualizzare le influenze reciproche, e ciò ha fatto sì che nuove figure guadagnassero la centralità che spetta loro nella storia dell'arte: assieme a Tristan Tzara, Alfred Stieglitz, Guillaume Apollinaire e Jean Arp, anche donne come Sonia Delaunay e Natalia Goncharova si è visto aver avuto un ruolo di primaria importanza nella scena delle avanguardie. Ma cosa significa, si chiede Bishop, essere connessi? Sulla scia dei critici Jonathan Patkowski e Nicole Reiner<sup>84</sup>, Bishop sostiene che in questa visualizzazione gli artisti vengono ridotti a una sorta di "imprenditori contemporanei", dove l'unica proprietà su cui tarare il valore di ognuno è il numero di connessioni sociali, piuttosto che l'effettivo contributo ai movimenti d'avanguardia:

«[c]arefully reasoned historical narrative is replaced by social network (the avant-garde equivalent of LinkedIn) and has no room for non-human agents that elude quantification – such as African artifacts, which were crucial to the development of abstraction, or the imperial powers that mobilized their circulation in Europe.<sup>85</sup>»

Sulla base di quale criterio di giudizio questa rappresentazione è adeguata? Quali implicazioni cela, a quali (particolari) riletture del passato costringe?

Orbene, la raffinatezza del saggio di Bishop è tale da non indurre a credere che la ricercatrice auspichi il miraggio di approcci onnicomprensivi, in grado di esaurire un tema di ricerca. Né a supporre che Bishop non rilevi alcun valore in assoluto nell'aggiornamento e nella pubblicazione del grafo di Barr. Quello di cui informa il lettore, piuttosto, è della tendenza a considerare più attentibili ricerche siffatte, unicamente perché fondate sulla parametrizzazione, sulla misurazione del dato e sulla matematicità dei suoi risultati – non è forse questo un nuovo canone?.

84. Patkowski & Reiner, 2013 *Inventing Abstraction, Reinventing Our Selves*.

85. Bishop, 2017, p. 4.

Inoltre, sulla base di questa convinzione, si evince altresì la tendenza a condurre ricerche che si confacciano a questo modello di analisi: il grafo del MoMA, in altre parole, è stato pensato e progettato a partire dalla predisposizione di un certo materiale (la corrispondenza epistolare, per esempio) a essere discretizzato – privilegiando quanto era quantificabile su ciò che non lo era.

Queste considerazioni hanno conseguenze direttamente ricollegabili al lavoro di Scotford, la cui parzialità, allora, non sarà più circoscritta alla decisione arbitraria di considerare il peso di un'immagine rispetto a dimensione o colore (criticità "interne" al saggio), ma anche rispetto all'influenza che una certa cornice teorica ha esercitato sulla studiosa nella scelta di una precisa metodologia d'indagine. Metodologia che manifestamente non è secondaria rispetto a un *corpus* di analisi, ma che determina essa stessa la forma del materiale che meglio si confà alle manipolazioni che prevede<sup>86</sup>. E con la forma del materiale, si determina parimenti anche la risposta e i problemi che scaturiranno da tale particolare ricerca: se il canone si misura in termini di immagini stampate sui libri di storia della grafica, altro non sarà che una lista, e quello che è problematico si riduce a chi è incluso o escluso da questo elenco.

Peraltro, le implicazioni di questo modo di operare obbligano a riflettere tanto sui limiti della rappresentazione di un fenomeno complesso come un movimento dell'arte (e, quindi, cosa si rappresenta di questo fenomeno), ma anche sull'intendimento stesso della conoscenza. Nel suo saggio, Bishop porta alla luce un filone di ricerca molto radicale delle digital (art) humanities<sup>87</sup>, dove sovente la domanda di ricerca non viene nemmeno stabilita a priori, bensì si precisa in itinere, parallelamente al lavoro di manipolazione dei dati. Le interrogazioni che necessariamente questo atteggiamento genera – "il data-set pre-esiste all'archivio digitale? I fatti storici risultanti dall'analisi

86. Riproduzione di una grafica come unità minima, discreta e statisticamente manipolabile.

sono prodotti o trovati?<sup>88</sup> – sono indici di una posizione altrettanto radicale rispetto al sapere:

«[i]n effect, a post-historical position is assumed: the data is out there, gathered and complete; all that remains is for scholars to sequence it at will.<sup>89</sup>»

Al di là della problematicità di questo assunto, per ora basti riflettere sulla forza di persuasione che esso esercita sugli studi umanistici, e su come questo vada a scapito di una critica delle premesse teoriche alla base di suddette ricerche: che cos'è il canone del design nel saggio di Scotford? È sufficiente supporlo, in quanto lista, alla luce delle tante forme che ha assunto nel tempo? Quanto è preciso sondarlo (e perciò definirlo) quantitativamente nella conta delle immagini sui libri di storia? E che cosa si intende per connessione nella rete di Barr? Come obbliga a vedere gli artisti e i movimenti di avanguardia? E cosa preclude allo sguardo, invece, dietro all'apparente solidità del suo protocollo? Queste alcune delle domande che vengono obliterate dalla convinzione che il dato possa svelare una verità che non abbisogna di essere preventivamente problematizzata.

In conclusione si noterà che la metodologia di analisi sorta assieme ai grandi archivi di dati, ha dato origine al cosiddetto “distant reading” di Franco Moretti (2000): una prassi di analisi che si propone di studiare opere let-

87. L'autrice rimanda al saggio *Network, Theory, Plot Analysis* di Franco Moretti (2011). Eppure, in questo contesto, è forse più pertinente lo studio dello stesso ricercatore: *Canon/Archive: large-scale Dynamics in the Literary Field*, per impostazione molto simile a quello di Scotford – sebbene più articolato e riferito al canone della letteratura (Algee-Hewitt, Allison, Gemma, Heuser, Moretti & Walser, 2016). In questo caso gli autori (come prima di loro Scotford) definiscono sbrigativamente il canone come lista di opere e autore (Ivi, p. 3), per poi descriverlo indirettamente rispetto alle variabili delle ascisse e delle ordinate dei diagrammi cartesiani realizzati *ad hoc* per l'analisi – variabili quali prestigio e popolarità di un testo. Anche in questo caso, tuttavia, manca una riflessione profonda sullo statuto e sull'azione del canone in rapporto alla pratica della letteratura e ai suoi mutamenti.

88. Bishop, 2017, p. 6.

89. Ibidem.

terarie per mezzo di computazione di grandi raccolte di dati. Peculiarità di questo metodo, sarebbe quella di aver messo in crisi la narrazione del genio scrittore qualora riletto in rapporto al sistema editoriale di pubblicazione e di mercato<sup>90</sup>.

Ora, a detta di molti, tutto ciò che perpetra il mito romantico del grande genio è considerato uno tra i primi agenti di formazione del canone, giacché riconosce all'autore un valore recondito, innato e spesso avulso dalle circostanze storiche – e perciò degno di essere eletto a costituzione del canone. Dinanzi a ciò, è inevitabile domandarsi se questo nuovo orizzonte di ricerca, se il distant-reading, i grandi data-set e gli studi statistici, non tendano verso una cancellazione del canone. Detto altrimenti, la lista può venire meno quando confrontata con un metodo che, nella presunta limitazione dell'interpretazione dell'uomo, rivendica maggiore obiettività? Non esattamente. Anche qui il problema giace di una domanda mal posta.

90. Ibidem.







**INFRANGERE LE ONDE  
PROBLEMATIZZARE IL CANONE**







### 3. 1. 1 CANONE E ORDINE PROBLEMATICO

L'analogia braudeliana che organizza questa tesi è efficace soprattutto per carpire la criticità principale dello stato dell'arte sul canone del design. Posto che la superficie del mare stia alla forma della discussione nella sua foggia attuale, un tratto che la proporzione analogica permette di illuminare è certamente la proprietà più precipua di questo dibattito: come la superficie del mare manca di profondità, così anche la problematizzazione del canone è pressoché nulla.

Per evitare fraintendimenti di ogni sorta serve precisare quanto scritto: a ben vedere, il canone del design è problematizzato – e problematico –, ma tale problematicità non esiste che posteriormente a un aproblematico intendimento dell'oggetto di studio. Quello di cui mancano le ricerche sul canone è una riflessione critica anteriore sul canone stesso: come già si diceva, esso viene sondato, ma non esiste una teorizzazione convincente rispetto a cosa venga sondato. E questa trascuratezza teorica non si presenta meramente come una lacuna facilmente colmabile, giacché il dibattito ha una inerzia che preclude di scorgere altre manifestazioni del canone.

Più precisamente: il canone inteso come lista implica una traiettoria di dibattito che determina, a sua volta, il registro di discussione entro cui il canone dovrà essere trattato: che legittimità ha la lista? Come si crea? Come si allarga? Come si vedrà nello sviluppo di questo capitolo, per esempio, ci sono storici che argomentano l'utilità di una selezione di grandi designer per incentivare una discussione su cosa sia il buon design<sup>1</sup>; allo stesso modo, ci si chiede quale debba essere l'oggetto meritevole di attenzione da parte dello storico del design<sup>2</sup>; o ancora come ci

1. Si veda per esempio Meggs in *Is a design history canon really dangerous?* (1991); Heller in *Teaching Graphic Design History* (2019); oppure Hollis in *Have you really looked at this poster?* (1994).

2. A proposito – ma non solo – si prenda il diverbio tra il Margolin di *Design history or design studies: subject matter and methods* (1992) e il Forty di *A reply to Victor Margolin* (1993).

si possa emancipare da una storiografia canonizzante – e cioè da quella storiografia che genera le liste<sup>3</sup> –; per approdare, in ultimo, alla controversa richiesta di allargamento delle liste eurocentriche e maschiliste del design, al fine di offrire una visione della pratica più sfaccettata e plurale<sup>4</sup>.

Insomma, l'orizzonte di problemi dipende necessariamente da come il canone è stato (aproblematicamente) inteso in un primo momento, vale a dire come un elenco esclusivo di progettisti o di oggetti. E ciò impedisce di riflettere sul canone nella sua globalità, nelle sue manifestazioni più profonde – esplorazione che verrà condotta in questo capitolo.

Eppure, curiosamente, è proprio negli strasichi del dibattito originato da questo rapido intendimento del canone che si è potuto scorgere, in controluce, i segni più reconditi dell'azione del canone. Esso si radica e si esercita in una molteplicità di dibattiti (quali sono quelli in cui la legittimità della lista viene discussa) che sono costitutivi non solo di un elenco, ma della pratica del design *tout*

3. La bibliografia su questo tema è sconfinata, ma uno degli autori che più ha contribuito al rinnovamento delle metodologie storiografiche nel campo design è Victor Margolin: si vedano i suoi due articoli *Narrative problems of graphic design history* (1994) e *A World history of design and the history of the world* (2005), dove stabilisce i dettami di quella sarà la sua opera più importante: *World history of design* (2015). Si veda inoltre il già citato Dilnot, *The state of design history* (1984), e la miscellanea redatta con Tony Fry e Susan C. Stewart: *Design and the Question of History* (2015). Per quanto riguarda più specificamente la storia della grafica, si vedano i contributi raccolti nel volume 28 di *Visible Language* (1994) e *Graphic Design: History in the Making* (2012). Entro l'ambito nazionale, invece, si vedano gli atti dei convegni *Design: storia e storiografia* (1995) e la più recente *Il design e la sua storia* (2011).

4. Gieben-Gamal, per esempio, nel suo articolo *Diversifying the design history curriculum: a review of recent resources* (2005) stila un elenco di archivi museali, nuove risorse e iniziative (come le conferenze GLAADH) utili allo storico per reperire fonti primarie inedite, al fine di sopperire al problema – dichiarato anche in Blauvelt (2007) – della ripetitività di molte storie del design, dell'arte e dell'architettura. La limitatezza della lista è denunciata da molti degli autori citati nel capitolo precedente tra cui, per esempio, Dilnot (1984); Scotford (1991); Lees-Maffei (2005); Anthony & Gürel (2006); Lichtman (2009); Huppatz (2010, 2015); Griffin (2016). Si veda inoltre l'intero numero 68 di *Eye Magazine Beyond the canon* (2008).



*court*: se ogni storia del design implica necessariamente una lista (di oggetti, di personaggi, di eventi), questa afferirà nondimeno a un canonico intendimento del design. Allo stesso modo, a definire quella storia e quella particolare selezione, contribuirà anche una particolare assiologia comunemente associata alla pratica, un altrettanto particolare intendimento dell'oggetto e una sua precisa interpretazione, un pattern storiografico non meno di una precisa modalità narrativa della storia del design, ecc..

Alla luce di ciò, emergerà l'inadeguatezza teorica delle varie riduzioni di cui il canone è stato vittima, e si renderà necessario intenderlo come un qualcosa di più complesso, come una funzione che si fonda e si esercita nell'intricata rete che definisce i confini di una pratica.

### 3. 1. 2 CANONE E IMPRESCINDIBILITÀ

Nel 2009 Umberto Eco viene chiamato dal Museo del Louvre a organizzare una serie di conferenze, letture pubbliche, concerti ed esposizioni su un tema a sua scelta. Caso vuole che in quella occasione, a oggetto dell'iniziativa, fu preferita la lista, l'elenco, il catalogo e l'universo straordinario che porta con sé – di cui Eco ha raccolto i tratti salienti nel libro *Vertigine della lista*<sup>5</sup>.

Data l'importanza che quest'ultima occupa nel dibattito sul canone del design, ci si servirà di questo testo per chiarire quali sono le condizioni di esistenza della lista, cosa implichi, come si può catalogare. Ciò al fine di convincere che: i. la lista, di cui si è tanto discusso nella bibliografia del design, è imprescindibile in ogni raccolta storiografica; iia. che essa, più che descrivere un qualcosa che le preesiste, contribuisce a definirlo; iib. dunque che la lista, sia quest'ultima canonica – nel senso che Scotford attribuirebbe a questo aggettivo – oppure no, non è un oggetto isolato, ma porta sempre con sé un significato, una definizione (a sua volta canonica) che la organizza; iii. infine che la lista può sopravvivere al tempo pressoché immutata, giacché sempre riattualizzabile.

Partendo dall'*Iliade* di Omero, Eco ammette due tipi possibili di elencazioni: la prima è quella ben esemplificata dallo scudo di Achille, forgiato da Efesto, raffigurante la terra, il mare, il cielo, il sole, la luna, gli astri, le Pleiadi, Orione, l'Orsa maggiore, e poi una festa nuziale, giovani che suonano, un processo, dei querelanti, e via dicendo, fino a riempire lo scudo; la seconda, quella propriamente chiamata lista, elenco o catalogo, è illustrata nella medesima opera nel ii canto, dove Omero descrive la grandezza dell'esercito greco sul mare di Troia.

La discriminante che permette suddetta classificazione risiede nel fatto che la prima lista si esaurisce nella forma che la contiene (lo scudo di Achille, appunto), men-

5. Eco, 2009.

tre la seconda è incompleta, e suggerisce un “oltre” che Omero delega al lettore colmare: per dar misura della vastità dell’armata ellenica, infatti, si leggono il nome delle navi e dei capitani al loro comando, in una lista che occupa trecentocinquanta versi del poema. Ma quanti sono i sottoposti di ogni duce? Di ciò non se ne ha traccia, e non resta che sopperire con l’immaginazione all’indefinitezza del testo. Lo scudo di Achille, insomma, è una forma in sé conclusa: illustrazione perfetta e stabile del mondo greco; la seconda lista, invece, dichiara apertamente una incompletezza che esige di essere contemplata<sup>6</sup>.

Orbene, benché sia aspirazione di ogni sapere quello di conoscere il mondo mediante una definizione “per essenza” – di una definizione cioè che, come lo scudo di Achille, riesce a chiudere in una forma armonica, stabile e finita tutto quello che intende descrivere –, accade più spesso che ci si serva di una lista aperta di proprietà per circoscrivere l’insieme di cose cui ci riferiamo – vale a dire di una lista incompleta<sup>7</sup>. E questo è il caso di pratiche come la letteratura, l’architettura e, non da ultimo, del design.

Il critico letterario Arnold Krupat si chiede quali siano le differenze tra una guida TV e un’opera letteraria canonica<sup>8</sup>. Allo stesso modo ci si può domandare in base a quale distinzione, fino a Robert Venturi e Denise Scott Brown<sup>9</sup>, la storia dell’architettura abbia dovuto occuparsi delle edicole della metropolitana parigina e non delle

6. Nonostante Eco attinga i suoi esempi da un testo letterario, in realtà le liste hanno sostanza translinguistica. Ciò a dire che possono benissimo esistere quadri riconducibili all’una o all’altra classificazione: «[s]i veda la Crocifissione e apoteosi dei diecimila martiri del monte Ararat del Carpaccio o gli Undicimila martiri del Pontorno. Evidentemente i crocifissi rappresentati non sono diecimila e gli aguzzini sono ben più di quanti si vedono, ma è evidente che continua oltre i limiti della tela, e sembrano voler esprimere la propria incapacità a nominarli (e cioè a mostrarli) tutti.» (Ivi, p. 39) Si potrebbe pertanto ottenere una matrice di liste organizzata, da un lato, rispetto alla distinzione “scudo di Achille” e lista/elenco/catalogo; dall’altra rispetto al tipo di linguaggio impiegato, sia esso figurativo, verbale o – perché no? – Musicale.

7. Ivi, p. 221.

8. Krupat, 1989.

9. Venturi & Scott Brown, 1972.

insegne, dello shed, dei “monumenti” della *Strip* di Las Vegas. O, ancora, per quale motivo la storia del design si è occupata degli arredi Shaker<sup>10</sup> e non di un oggetto di fattura altrettanto eccelsa (e pressoché contemporaneo all’inizio della produzione Shaker) come un violino di Giuseppe Guarneri del Gesù?

Il fatto è che dove non si è in grado di operare distinzioni formali per distinguere “cosa è cosa”, ecco che interviene la lista a stabilire dei confini: una guida TV e un’opera letteraria attingono allo stesso sistema di segni (quello testo-verbale), ma la lista attribuisce valore letterario all’*Amleto* di Shakespeare, e non a un bugiardino medico<sup>11</sup>.

Analogamente, le pensiline di Hector Guimard e le insegne di Las Vegas non sono essenzialmente distinguibili: entrambe possono appartenere all’architettura in quanto ognuna, a suo modo, è archetipo di una particolare “forma urbana”<sup>12</sup>, nonché soluzioni rispondenti a specifiche funzioni e necessità (tecnologiche, sociologiche, commerciali), elementi decorativi di un ambiente, ecc.. Eppure, fino a che Venturi e Scott Brown non diedero dignità teorica, non istituzionalizzarono quella particolare occorrenza di costruito, trattare Las Vegas come caso studio architettonico era assimilabile a un’eresia<sup>13</sup>.

Poi il caso del design: ammettendo che esso si occupi di oggetti – che è senz’altro un concetto immensamente grande e, se non proprio sconosciuto, quantomeno confuso –, della loro progettazione, produzione, vendita e consumo; o anche ammettendo che il design si occupi di oggetti dell’industria, o sia una “filosofia degli oggetti”, –

10. Cfr. et al. *Shaker design* di June Sprigg (1988); ma il movimento degli Shakers compare anche in raccolte di più ampio respiro, come *Il progetto della bellezza* di Maurizio Vitta, 2011.

11. «Literature has no essence, nor any distinctiveness of its own; it is not inherently recognizable, nor can we know it except insofar as it is institutionally defined» scrive Krupat (1989, p. 37), cosicché, ciò che rende la letteratura tale, consiste unicamente in quanto viene istituzionalizzato come letterario – idest ciò che compare in una lista accettata e condivisa di testi canonici.

12. La *Route 91*, la *Strip* come emanazione più pura e intensa di Las Vegas, fino a diventarne l’archetipo. Venturi, Scott Brown, 1972, p. 10.

come suggerisce Tomás Maldonado, rileggendo il Roland Barthes<sup>14</sup> che introduce l'edizione italiana dell'*Encyclopedie* di Diderot e d'Alambert<sup>15</sup> – non si potrà comunque risparmiarlo da quel Topos dell'indicibilità che lo condanna a un'eternità di incompletezza.

Come scrive Eco:

«di fronte a qualcosa di immensamente grande, o sconosciuto, di cui non si sa ancora abbastanza o di cui non si saprà mai, l'autore ci dice di non essere capace di dire, e pertanto propone un elenco molto spesso come specimen, esempio, accenno, lasciando al lettore di immaginare il resto.<sup>16</sup>»

A rischio di cedere al lapalissiano, e come già detto, sarà giocoforza specificare che nel design – come in altri ambiti, del resto –, la lista è imprescindibile<sup>17</sup>. Sia che s'interpreti come la forma di uno Scudo di Achille (e cioè come esaurita in sé stessa), sia che si legga come una lista potenzialmente estendibile e sconfinata, essa svolge la medesima funzione: serve a delimitare un campo troppo ampio per essere consumato dal dicibile, per fronteggiare

13. Curiosamente, la critica di architettura Ada Louise Huxtable, in un articolo pubblicato sul *New York Times* nell'ottobre del 1971 (sezione D, p. 22), descrive le posizioni dei coniugi Venturi come eretiche, termine che, come si è visto nel primo capitolo, è strettamente legato al concetto di canone. «Almost everything that the Venturis have to say is heresy, if you have been brought up as a true believer in modern architectural doctrine as formulated in the early part of this century. Everything Venturi and Rauch designs is a slap in the face of the true believers. And to use irony or wit in the pursuit of either theory or design – as a tool to shock awareness or as a comment on the cultural condition – is the original sin.»

14. Maldonado, 1995, p. 22.

15. Cfr. Barthes, in *Encyclopedie*, Diderot et d'Alambert, ed. 1970, p. 18.

16. Eco, 2009, p. 49.

17. Silvia Sfligiotti, a introduzione del suo saggio *Out of scale, out of context. The use of images in the teaching of graphic design history* (2017), esordisce scrivendo che l'insegnamento della storia della grafica si fonda su una selezione preliminare di oggetti grafici. Così anche nel già citato Baljon (2002, pp. 342-343), in merito ai testi di storia dell'architettura, si legge dell'imprescindibilità di una selezione finita di casi studio.

e per rendere maneggiabile un campo di indagine dalla vastità altrimenti annichilente.

### 3. 1. 3 CANONE E MODE D'EMPLOI

Ma la funzione della lista non può limitarsi a questo: a ben vedere, essa si trova implicata in un rapporto di reciprocità con una definizione che la sottende; o meglio, è definita da un principio che la organizza, e allo stesso tempo è la lista stessa a definire tale principio. Da un certo punto di vista, la lista non si produce dopo aver stabilito cosa debba elencare, ma è essa stessa strumentale a definire la positività di un oggetto, di un campo di indagine, del principio che la regola.

In un capitolo di *La vie mode d'emploi*, Georges Perec racconta del vegliardo Cinoc: un *tueur de mots*, un assassino di parole che di mestiere sottraeva i lemmi in disuso dal dizionario Larousse per far posto ai neologismi che lo avrebbero aggiornato. Ritiratosi da vita professionale, il vecchio decide di redigere un dizionario del tutto particolare, contenente quelle parole che egli stesso aveva condannato all'oblio cancellandole dalle edizioni più recenti. In dieci anni colleziona più di ottomila parole (*rivelette, aréa, loquis, rondelin, cadette, losse, beaucéant*, ecc.), componendo una lista così ampia che risulta pressoché impossibile da trasmettere ai posteri. Il perché di Cinoc e del suo singolare progetto si spiega nella natura particolarmente significativa dell'oggetto che raccoglie: le parole dimenticate giacciono in uno strano limbo tra l'essere e il nulla.

La sua lista vanta un valore positivo dacché, nell'attingere dall'insieme sconosciuto delle parole morte, egli le fa rivivere. Più precisamente, prima che il vecchio componga il suo elenco, quelle parole non esistevano che nella forma di elementi di un insieme solo virtualmente pieno: nel momento in cui quegli agglomerati di fonemi hanno smesso di essere pronunciati, nel momento in cui hanno smesso di occupare un posto nella memoria dei parlanti, hanno altresì cessato di esistere. In altri termini,

l'insieme delle parole dimenticate è per principio un insieme senza elementi.

Il gesto di Cinoc, perciò, non è quello di elencare oggetti che preesistono alla sua lista, tutt'al più è quello di sostanziare gli elementi di un insieme altrimenti vuoto. Insomma, alla domanda “quali sono le parole dimenticate?” si dovrà per forza rispondere: “quelle che Cinoc ha resuscitato nel suo dizionario”<sup>18</sup>.

Ora, se la parafrasi di Perec è lecita, ciò significa che la lista non si legittima esclusivamente nella funzione descrittiva di un insieme che le preesiste. Bensì è essa stessa strumentale a sancire la differenza tra “cosa è cosa”.

Declinando questa riflessione nel campo della progettazione si deduce che, nell'atto di elencare (e cioè di sostanziare, al pari di Cinoc) esempi specifici di oggetti di design, la lista non rimanda unicamente al principio che l'ha organizzata – sia esso quello di parlare di tutti gli oggetti dell'industria, o di tutti gli oggetti afferenti a una certa tipologia di prodotti, come gli arredi, le automobili, ecc. –, ma dichiara esplicitamente di quali elementi il suo insieme è composto: in altre parole, l'oggetto di design è quello contenuto nella lista “oggetti-di-design”.

A questa conclusione si potrebbe obiettare, ammettendo che la stanza di Cinoc sia veramente esistita, che dipendendo da un referente reale la lista sarebbe invero riducibile alla descrizione di un oggetto fatto e finito – perciò esauribile nella sua interezza. Analogamente, si potrebbe dire che gli elementi potenzialmente iscrivibili in

18. Dall'altro lato, come si vedrà poi, se il vecchio letterato avesse continuato la sua collaborazione presso la redazione del Larousse o, ancora, se si fosse reinventato archeologo della parola morta, la sua lista avrebbe potuto ingrandirsi indefinitamente in virtù della forza proiettiva del principio che la ordina. Parole oggi comuni un giorno non esisteranno più, e nuovi resti sarebbero emersi dalle macerie della storia, dalle pagine di libri ancora ignoti, o da incisioni consumate dal tempo. Il dizionario delle parole dimenticate, cioè, è indefinitamente aperto nell'obiettivo vertiginoso che il suo principio ordinatore si prefigge di raggiungere: raccogliere tutti i lemmi scomparsi. La lista si trova così implicata in un'azione duplice e biettiva: da un lato è definita proiettivamente da un principio – quello di trascrivere tutte le parole mai esistite e oggi desuete –; dall'altro la lista definisce essa stessa gli elementi costitutivi del suo insieme, del suo campo di indagine – le parole che effettivamente compaiono nel dizionario di Cinoc.



un insieme degli oggetti di design non sono come le parole morte di Cinoc, e che la lista dipenda da un elenco preconstituito nel mondo. Eppure queste obiezioni non terrebbero conto del fatto che i. di un oggetto si possono riportare un numero illimitato di proprietà<sup>19</sup>, e ii. che il mondo non si dà mai nella sua interezza, ma giunge all'uomo nella mediazione dei segni che lo interpretano.

Da una certa prospettiva, non c'è alcuna differenza tra le parole morte di Cinoc e gli oggetti potenzialmente facenti parte dell'insieme degli oggetti del design: nonostante questi ultimi esistano a prescindere dall'uomo, è nel momento in cui vengono sottoposti alla sua attenzione nella guisa di segni – e cioè di mediazioni del mondo – che si sostanziano. E ciò significa, nondimeno, che quanto è veramente rilevante ai fini della redazione di una lista e di una conseguente possibile classificazione degli elementi di un insieme, è cosa (e come) il segno media degli oggetti del mondo.

Quando si affermava che la lista non sorge necessariamente dopo il criterio che la orienta, si voleva dire che questa non è riducibile a uno specchio innocuo che mostra, in maniera più o meno completa, una gamma di istanze anteriormente precostituite. Bensì determina essa stessa le fattezze della rappresentazione che restituisce. Se si desse, per esempio, una lista con i nomi di «Gesù, Cesare, Cicerone, Luigi ix, Gilles de Rais, Hitler, Raimundo Lullo, Mussolini, Lincoln, Kennedy, Saddam Hussein, Pietro Micca, Damiens», si potrebbe benissimo cercare – e trovare! – a posteriori un comun denominatore che li tiene assieme: essi costituiscono, infatti, «un insieme omogeneo se si considerano tutte le persone che non sono morte nel loro letto.<sup>20</sup>» E ancora Eco annota che nelle *Cosmicomiche* di Italo Calvino, raccogliendo a colpi di scopa gli oggetti che addensavano una terra in via di formazione («un bucranio, un cactus, una ruota di carro, una pepita d'oro, un proiettore da cinerama<sup>21</sup>»), Qfwfq si divertisse a immaginare il legame misterioso che correva tra que-

19. Eco, 2009, p. 217.

20. Ivi, p. 131.

21. Calvino, 1965, in Ivi, p. 338.

sti oggetti incongrui: talvolta è la lista, gli elementi che la compongono, a generare il principio che la tiene assieme. Non viceversa.

La lista, in sintesi, ha un valore eminentemente positivo, definitorio, prima ancora che descrittivo.

### 3. 1. 4 CANONE E DEFINIZIONE ↔ LISTA

Per quanto ci si ostini a ricercare una definizione per essenza del design, a risolvere, cioè, il problema dal versante opposto della lista – subordinando quest’ultima a un principio inequivocabile di identificazione della pratica –, non si riuscirà mai ad affrancare la progettazione dalla latente arbitrarietà di un elenco necessario a definirla, a tracciarne i contorni.

Ma precisata l’azione attiva, discriminante e definitoria della lista, non bisogna trascurare l’altro polo della relazione in cui essa è implicata. Difatti, una lista assume l’unità che le è propria solo quando riletta attraverso una definizione che la interpreta. Persino una lista eteroclitica come quella di Leopold Bloom nell’*Ulisse* di Joyce<sup>22</sup>, se riletta alla luce dello *stream of consciousness* del protagonista del romanzo, trova un senso – un’unità, appunto.

«[l]’impressione “locale” di caos scompare se si considera il monologo nella sua totalità: siamo di fronte alla sequenza

22. «Guardò il bestiame, sfocato nell’argentea calura. Incipriati olivi argentei. Lunghe giornate tranquille: potare, maturare. Le olive si mettono negli orci, vero? Me ne sono rimaste alcune di Andrews. Molly le sputava di bocca. Ora sa che sapore hanno. Le arance avvolte in carta velina in casse. Anche i cedri. Chissà se il povero Citron è ancora vivo in viale Saint Kevin. E Mastiansky con la vecchia cetra. Che belle serate si passavano allora. Molly nella sedia di vimini di Citron. Piacevole tenersi in mano, il fresco frutto cereo tenerlo in mano, portarlo alle narici e odorarne il profumo. Così; profumo greve, dolce, selvaggio. Sempre lo stesso, per anni e anni. E i prezzi erano alti anche, mi diceva Moisel. Piazza Arbuto: via delle Belle: i bei tempi che furono. Devono essere senza nemmeno un difetto, diceva. Venuti così da lontano: Spagna, Gibilterra, Mediterraneo, il Levante. Cassette in fila sul molo a Giaffa, un tale che le spunta una a una nel suo libricino, scaricatori dalle tute sporche a maneggiarle. Ecco come si chiama che esce da. Come va? Non mi vede. Rizio che si conosce quel tanto da salutarlo un seccatore. Visto di spalle somiglia a quel capitano norvegese. Chissà se lo incontro oggi. L’annaffiatrice. Fa piovere. Così in cielo come in terra.» Joyce, 1920 in Eco, 2009, pp. 282-283.

di pensieri che si affollano alla mente di Bloom in una data mattina reagendo a una serie di stimoli esterni.<sup>23</sup>»

Poco sopra si è detto che sarebbe impreciso immaginare la lista come uno “specchio innocuo” che mostra gli elementi di un insieme a essa esterni. Eppure, sarebbe altrettanto ingiusto pensarla come l’unico agente coinvolto nella creazione del senso che spiega una classificazione. Il rapporto che lega la lista a un senso, a un interpretante<sup>24</sup>, a una definizione che la precisa è simile, piuttosto, a quello che si instaura tra due specchi posti l’uno dinnanzi all’altro. Il criminologo Gabriel Tarde, in un saggio sull’inter-psicologia, usava questa metafora per spiegare ciò che avviene quando una persona ricambia lo stesso sguardo a chi già la sta guardando:

«[g]uardare qualcuno che ci guarda, scrutare qualcuno che ci scruta, squadrare qualcuno che ci squadra, amare qualcuno che ci ama, odiare qualcuno che ci odia, ferire qualcuno che ci ferisce, sono fenomeni meravigliosi di simmetria psichica, come quello di due specchi paralleli che si riflettono l’uno nell’altro e si danno così l’illusione reciproca di una profondità infinita.<sup>25</sup>»

Ciò a dire, con questa immagine, che l’infinito non può che generarsi a partire dagli sguardi scambievolmente restituiti da due persone: ne mancasse uno, l’infinito cede. Allo stesso modo, senza una lista nessuna definizione, senza definizione nessuna lista, e senza i riflessi tra

23. Ibidem.

24. Il termine “interpretante” è qui ripreso dal pensiero del semiotico Charles S. Peirce, dove interpretante si riferisce a un segno secondo che spiega, chiarisce un segno iniziale e ancora indefinito. Cfr. ¶ 3. 4. 3; per un approfondimento: Eco, 1975, pp. 101-107; Eco, 1979 pp. 27-49; Bonfantini, 2008, pp. 5-16. Il termine interpretante può assumere forme molto diverse: esso può essere la parafrasi di un libro, una definizione (qual è l’utilizzo fatto in questa disamina), così come una singola parola. Ciò che lo rende tale non è la sua parvenza quanto, piuttosto, la funzione che svolge, ossia quella di chiarire in che rispetto un segno primo – ancora informe – sia da “leggere”.

25. Tarde, in Prinzi, 2014, p. 123.

questi specchi niente infinito, dove l'infinito è la risposta a un'interrogazione transitiva come “che cos'è il design?”

Del design, allora – così come del suo canone –, è più corretto dire si generi in un'azione reciproca tra una definizione e una lista: una definizione (talvolta controversa) che orienta la lista, e una lista che di ritorno, per mezzo di aggiustamenti costanti, sostanzia la definizione riconoscendo l'esistenza della pratica. Ma se questo è vero, se è vero cioè che definizione e lista si servono l'una dell'altra, allora l'articolo di Scotford discusso nel capitolo precedente è problematico in quanto discute solo un polo della relazione a detrimento dell'altro: parla della lista, ma non della definizione che la indirizza. L'autrice si interroga su chi rediga l'elenco cui perviene, ma non problematizza in base a quale “forma”, in base a quale definizione della grafica lo faccia.

A ben vedere, l'analisi di Scotford si trova già in un intendimento canonico della pratica che guida la formazione della sua lista – il che suggerisce che non solo quest'ultima sia canonica, ma anche la concezione del design che la crea.

Un saggio per certi versi complementare a *Is there a canon of graphic design history?* è quello di Vanni Pasca (1991), che nel confronto tra quattro testi seminali della storia del design (*Il disegno del prodotto industriale*, di Vittorio Gregotti; *Storia del disegno industriale*, di Enrico Castelnuovo; *La storia del disegno industriale italiano*, di Enzo Frateili; *Storia del design*, di Renato De Fusco) disegna lo stato dell'arte italiano sulla ricerca storica nell'ambito della progettazione. “Complementare”, perché i problemi trattati da Pasca sono appunto contigui a quelli presentati da Scotford: più che sulle fattezze della lista, parte della disamina di Pasca riflette sulla divergenza tra definizioni di design – dunque sull'altro polo della relazione di reciprocità –, individuando così un indice che ben restituisce il peso della definizione nella compilazione della lista, ovvero il *terminus a quo* delle varie storie<sup>26</sup>. Parafrasando, integrando e finalizzando agli scopi di que-

26. Pasca, 1991, p. 28.

sto studio l'analisi dei quattro testi di storia del design, si argomenterà ora come il fenomeno del canone sia necessariamente implicato nel rapporto che la lista intesse con la definizione che la orienta.

i. Come scrive giustamente l'estetologo Andrea Mecacci, le storie del design fissano sovente, come punto di partenza, una data che rappresenta una “bussola storiografica”, un “feticcio ideologico”<sup>27</sup>, nonché, si potrebbe dire, un vero e proprio canone della storiografia: il 1851, l'anno della *Great Exhibition* presso il Crystal Palace. Ma esistono storiografie che sfidano questo abito procedurale. Vittorio Gregotti, per esempio, rifiutando una risposta semplice alla domanda “che cos'è il design?”<sup>28</sup>, ne *Il disegno del prodotto industriale* preferisce rileggerlo alla luce della sua accezione rinascimentale:

«ci basta ricordare il rapporto di derivazione del termine “design” (...) dalla parola “disegno” che dal Rinascimento in poi ha sempre rimandato all'idea di “progetto”, in quanto strategia di attuazione.<sup>29</sup>»

Così facendo, Gregotti può discutere la pratica nei termini di una “cultura (progettuale)” funzionale a spiegare gli aspetti controversi di quella “cultura industriale” che illumina l'oggetto della macchina. Il *terminus a quo* della sua raccolta è pertanto collocato nell'Inghilterra di metà '700, con le ceramiche Wedgwood; mentre per l'Italia, dove l'industrializzazione arriva con un certo ritardo, nel 1860.

Benché nella lista di casi studio (derivata da suddetti presupposti) figurino autori “canonici” – come possono esserlo Mario Bellini, Marcello Nizzoli, i fratelli Castiglioni, Ettore Sottsass, Gae Aulenti, Cini Boeri, Vittorio Gregotti stesso, ecc. –, il binomio instaurato tra “cultura progettuale” e “cultura industriale” permette a Gregotti di redigere un elenco composto prevalentemente di oggetti anonimi, spesso trascurati dalle storie del design, quali

27. Mecacci, p. 9, 2012. Cfr. et al. D. J. Huppatz, 2010, p.1; e Sarah Lichtman, 2009, pp. 346-347.

28. Gregotti, p. 8, 1982.

29. Ivi, p. 13.

attrezzi e materiali da lavoro, mezzi di trasporto di ogni sorta, interruttori elettrici e apparecchiature militari<sup>30</sup>.

ii. Sulla scia del programma redatto da Gregotti si colloca anche il lavoro di Enrico Castelnuovo con i suoi tre volumi *Storia del disegno industriale*. Il *terminus a quo* – scrive Pasca – è di nuovo fissato nella metà del '700 giacché il design, secondo Castelnuovo, «nasce con la progettazione di oggetti prodotti industrialmente», accordandogli la possibilità di eleggere «un primo limite di tempo<sup>31</sup>» – benché si potrebbe obiettare che, nonostante il titolo della raccolta suggerisca di coprire quell'arco di cento anni che va dal 1750 al 1850, il primo saggio di *Storia del disegno industriale* retrodata la genealogia del design sino al xvi secolo.

Similmente a Gregotti, l'impianto teorico di Castelnuovo si costruisce attorno al rifiuto di una definizione monolitica e incontrovertibile di design. Egli è incline, piuttosto, a immaginare la pratica (e il suo passato) come un intreccio tra storie diverse:

«[quelle] dell'economia, dell'industria, del lavoro, del commercio, dell'ergonomia, delle tecniche, della tecnologia, della società, dei comportamenti, dell'istruzione, della cultura artistica e scientifica, tecnica e visiva, dei modi e delle abitudini percettive, storia dell'arte, dell'architettura.<sup>32</sup>»

Ciò permetterà a Castelnuovo di raccogliere contributi tra i più eterogenei, come quello di Jacques Guillerme e Jan Sebestik su *Gli inizi della tecnologia*, dove le macchine di Leibniz vengono rilette alla luce della sua filosofia e della concezione seicentesca del mondo<sup>33</sup>; oppure come le *Forme della rappresentazione*, nelle parole

30. Lo storico Giampiero Bosoni, che ha egli stesso partecipato alla stesura della storia di Gregotti, a proposito dell'estensione della lista nota come «la ricerca impostata da Gregotti allargava notevolmente, per la prima volta, lo spettro delle tipologie di oggetti da indagare dal punto di vista della cultura del design, soprattutto come prospettiva storica.» Bosoni, 1991, p. 55.

31. Castelnuovo, 1989, p. 9.

32. Ibidem.

33. Ivi, pp. 14-37

di Ken Baynes, che riflette sul disegno (e sul disegno in scala) come centro della rivoluzione industriale: luogo di “prova ed errore”, di sperimentazione, culminato nella codifica della geometria descrittiva per mano di Gaspard Monge<sup>34</sup>; e poi ancora lo studio di aerostati, armi, arredi, materiali, ecc. fino a redigere una lista pressoché inedita alla storia del design<sup>35</sup>. Tuttavia, come nota Pasca<sup>36</sup>, l’originalità del progetto storiografico di Castelnuovo va a mano a mano esaurendosi verso il terzo e ultimo volume. In effetti, in quest’ultima raccolta, i contributi concernono esclusivamente il design *stricto sensu*, risultando per certi versi ridondanti: nel saggio introduttivo di Bernd Meurer

34. Ivi, pp. 108-127.

35. Nonostante l’aggettivo “industriale” lasci intuire il contrario, con un valido espediente storiografico sia il testo di Gregotti sia quello di Castelnuovo riescono a includere nelle rispettive raccolte esempi di artigianato. Nel primo caso Gregotti riconosce la “struttura polverizzata” dell’industria italiana della prima metà del 900 la quale, pur avendo dimensioni ridotte, era di importanza capitale in una storia del prodotto industriale. Citando la legge del 19 maggio 1922 – dove si legge che «piccole industrie, sono quelle che si esercitano a domicilio o in laboratori di limitata importanza per capitale impiegato, per mezzi tecnici e personale addetto» (Gregotti, 1982, p. 189) – di fatto conferisce ai laboratori artigianali statuto d’industria, rendendoli eleggibili per la sua raccolta. Nel suo testo figurano, infatti, i vetri di Venini, Barovier, Zecchin, Toso, (Ivi, pp. 166-169), o i lussuosi mobili della borghesia milanese progettati da Muzio, Ponti, Lancia e Buzzi (Ivi, pp. 172-174). Per quanto riguarda Castelnuovo, invece, benché il *terminus a quo* della sua ricerca coincida con la teorizzazione di Adam Smith della divisione del lavoro, non trascura l’importante ruolo che l’artigianato ha ricoperto in funzione dell’industria: «Certi settori di punta dell’artigianato, quelli che producono vasellame di pregio, tessuti, con livelli di produzione ormai protoindustriali fanno ricorso ad artisti cui viene affidato il compito di ideare forme e decorazioni per le merci che verranno poi prodotte su larga scala.» (Castelnuovo, 1989, p. 9) Nel primo come nel secondo volume, per esempio, viene ripercorso lo sviluppo della produzione ceramica europea (Vol. i. pp. 276-283; Vol. ii. pp. 285-291), tra innovazioni tecnologiche – nuovi forni, nuovi processi di essiccazione delle paste, nuove composti chimici – e apporti di maestri ceramisti. Nella raccolta di Castelnuovo, Raffaella Aussenada include così i lavori di Joseph Théodore Deck (a illustrazione delle ceramiche Arts and Crafts), o quelli di Ernest Chaplet e Félix Bracquemond per i forni di Sèvres e Limoges. Comunque, sia in Gregotti che in Castelnuovo, il rapporto tra industria e artigianato viene lodevolmente restituito nella sua continuità graduale e permeabile: un artigianato che lentamente si industrializza, e un’industria che si appoggia alle competenze artigiane.

36. Pasca, 1991, pp. 30-31.



su *La nascita del design*<sup>37</sup>, per esempio, viene ripercorsa la canonica vicenda che spazia dallo Jugendstil al Deutscher Werkbund sino al Bauhaus e al Vchutemas – integrata dai contributi progettuali o teorici dei vari Joseph Paxton, Le Corbusier o Gottfried Semper.

Analogamente, anche il saggio di Giovanni Aneschi<sup>38</sup>, nonostante dichiarare la fallibilità di una qualsiasi storia del visual design – «storia di che cosa?» –, ricalca un sentiero tutto sommato canonico (o canonicamente canonico) per la storia del design trattando, in effetti – sebbene tra molti altri – tutti gli otto progettisti elencati da Scotford<sup>39</sup>.

iii. Diverso, invece, il caso della storia di Enzo Frateili, la cui ricerca si limita al panorama italiano, e il cui *terminus a quo* è posto nel 1928. Come scrive Pasca, – e come ribadirà lo stesso Frateili in seguito, in un articolo pubblicato su *Area*, n. 5, del 1991 – la sua concezione del design fa sì che il disegno industriale italiano non possa attingere da eventi “a monte degli antefatti del movimento moderno”, ed è per questa ragione che la sua lista non include autori o progetti antecedenti ai fatti del Bauhaus. Frateili – nota ancora Pasca – è polemico verso le storie di Gregotti e Castelnuovo, in quanto presuppongono una corrispondenza troppo stretta tra design e industria: una corrispondenza che comporta, cioè, la «cancellazione della relativa autonomia del progetto rispetto al mondo della produzione.<sup>40</sup>» Resta comunque il fatto che Frateili, benché riconosca al design la sua autonomia, ne ricostruisce la genesi e lo sviluppo parallelamente a quello dell’indu-

37. in Castelnuovo, Vol. iii., 1991, pp. 12-33.

38. Ivi, pp. 56-81.

39. Più originale, invece, il contributo di Ezio Manzini (in Ivi, pp. 34-55), che si potrebbe classificare come una sorta di prosieguo della storia giedioniana *Mechanization takes command* (1948). Il saggio di Manzini considera, alla luce del tramonto dell’era meccanica, le nuove condizioni/necessità produttive e tecnologiche (nonché culturali), deducendo da esse il nuovo ambiente della progettazione.

40. Vedi pagina seguente →

stria del Novecento, con frequenti accenni alle nuove possibilità offerte dalla tecnologia.

La sua ricerca esordisce con gli allestimenti per la *Mostra dell'areonautica* di Nizzoli e Persico (1934), la sala della aerodinamica e la mostra dell'oreficeria antica di Franco Albini (1936), per poi passare al celebre apparecchio Phonola di Caccia Dominioni e dei fratelli Castiglioni (1938), e via via con i prodotti Olivetti (la Studio 42, del 1935, per esempio, ma anche la Summa del 1940) ecc.: tutti progetti esplicitamente debitori verso il decennio '20-'30. E ciò per due motivi che giustificano, peraltro, la scelta di collocare il *terminus a quo* nel 1928. i. Nel secondo anteguerra, Frateili riconosce l'espansione di un vuoto che solo «l'ideologia del razionalismo (...) (la piattaforma dottrinarica del funzionalismo, la maturazione di un linguaggio estetico, la generosa apertura sociale, la fede nell'industria)<sup>41</sup>» e la conseguente nascita del design potevano colmare: dall'alveo razionalista di stampo bauhausiano, unico vero creditore del design, si irradiano le soluzioni ai problemi del nuovo mondo, dell'industria meccanica, elettrica, e dei trasporti<sup>42</sup>. ii. La seconda risposta al perché del '28 è la nascita delle riviste "Casabella" e "Domus", poiché è lì, secondo lo storico, che matura il dibattito attorno al design, ovvero il suo dizionario, i suoi temi di dibattito, le sue possibilità estetiche e, si aggiunge qui, dei suoi personaggi<sup>43</sup>.

Del resto, la sua lista del design dipende gran parte dalle figure – siano esse oggetti o personaggi – che com-

40. Frateili, 1983, in Pasca, 1991, p. 32. A proposito di Enzo Frateili è interessante riproporre – in funzione della composizione della lista, delle opere e degli autori che vi compaiono –, una sua considerazione sul *répêchage* di alcune tipologie di oggetti caduti in disuso, pubblicata nel summenzionato articolo di Area, n. 5, del 1991. Lo storico rileva come, con il tempo, certi oggetti ritornino in auge, «forse per riattivarne le valenze evocative, forse per reazione ad uno spinto efficientismo innovativo degli oggetti stessi (come è il caso della caffettiera napoletana, o del lavabo su treppiedi, o del ritorno del cappello maschile, passato per il gusto dei contrasti nella moda femminile).» C'è da chiedersi, dunque, se le liste canoniche non presentino margini di variazioni al loro interno o, in altre parole, se non ci siano sotto-liste canoniche tenute assieme dalla tendenza condivisa di un particolare periodo storico di osservare certi oggetti (canonici) piuttosto che altri.

41. Frateili, 1989, p. 14.

42. Ibidem.

paiono in queste pubblicazioni, nonché dal loro lignaggio: se grande spazio viene dedicato alle figure di Gio Ponti (e poi a Bellini, Magistretti, Sottsass, ecc.), non vi è ombra, per esempio, di figure precedenti a quella data (un esempio tra i molti: Fortunato Depero). Insomma – anche nonostante il suo minimo cenno al design anonimo<sup>44</sup> – gli autori di Frateili sono gli italiani in attività dopo il '28, ma soprattutto quelli comunemente celebrati dalla letteratura di allora e di oggi: a tratti, i primi vengono raffigurati come pionieri della pratica che avevano intuito, prima ancora di venir lambiti dal processo germinativo iniziato a Dessau, la necessità di un nuovo modo di fare: autodidatti che colgono l'incombente urgenza di un bisogno, risolvendolo in nome della collettività.

iv. In ultimo, Pasca studia la particolare *Storia del design* di Renato De Fusco. Particolare dacché quanto De Fusco considera problematico della storia del design è proprio l'infruttuosa (eppure reiterata) ricerca di una definizione della pratica. Indagine – quella della definizione – che non può che risultare nell'affastellamento di prerequisiti generici:

«[il design] si riferisce alla produzione di oggetti, nati da un progetto, portatori di valenze estetico-funzionali, riproducibili, grazie alla tecnica industriale, in una serie illimitata.<sup>45</sup>»

Pertanto, la soluzione proposta da De Fusco è quella di studiare la storia del design non definendo cosa si stia investigando, bensì come esso si manifesta, la sua fenomenologia. A questo fine lo storico redige un modello di analisi (“artificio storiografico”, o quadrifoglio) articolato in modo tale che i «quattro fattori o momenti che rendono

43. Frateili, 1989, p. 15. In Frateili il design diventa il riconoscimento di una “mancanza concreta”, la formalizzazione dei relativi problemi, quindi l'elaborazione di soluzioni estetiche, tecniche (o più semplicemente progettuali) a tali impellenze.

44. Ibidem.

45. De Fusco, 1985, p. vii.

l'esperienza del design un processo unitario<sup>46</sup>» non vengano mai meno: progetto, produzione, vendita e consumo.

Ora, benché il “quadrifoglio d'analisi”<sup>47</sup> abbia il merito di allargare l'analisi oltre agli aspetti progettuali – così da studiare il design in maniera più articolata, e perciò più convincente –, le ambizioni in esso riposte restano, nondimeno, sproporzionate. Che differenza c'è tra definire il design e discuterlo, invece, per come si manifesta? Definendo il litio, il semiotico Charles Peirce scrive che esso si caratterizza per avere peso atomico prossimo a sette, che si distingue altresì per essere vitreo, traslucido, grigio o bianco, duro, friabile, ecc.; ma si legge anche che, se tritato con calce e rifiuto, diventa solubile in acido muriatico: la peculiarità di questa definizione – disomogenea, certo, ma pur sempre di definizione si tratta – sta nel precisare che

«what the word lithium denotes by prescribing what you are to do in order to gain a perceptual acquaintance with the object of the world.<sup>48</sup>»

In altri termini, la definizione dipende necessariamente da come il minerale si manifesta, da come reagisce a certe sollecitazioni, e «non vi è alcuna differenza sostanziale tra dire che il litio si dissolve quando è tritato e dire che è vitreo.<sup>49</sup>» Pertanto, come può la distinzione operata da De Fusco tra manifestazione e definizione rivendicare una qualche sorta di legittimità?

In effetti essa è fuorviante, perché così come la definizione del litio deve tenere conto di come il minerale si manifesta in natura, allo stesso modo anche l'eventuale definizione di design dipenderà dal suo mostrarsi. A ben vedere, nel caso della *Storia del design*, è il modello d'analisi stesso a definire il design, in ottemperanza a: i. le interrogazioni che suddetto modello pone all'oggetto in esame; ovvero ii. a come quest'ultimo risponde a tali

46. Ivi, p. viii.

47. Per un approfondimento del quadrifoglio (progetto, produzione, vendita e consumo) di De Fusco si veda Dellapiana, 2018.

48. Peirce, 2.330, in Eco, 1979, p. 37.

49. Eco, 1979, p. 41.

interrogazioni. Il “quadrifoglio” è uno strumento duttile, funzionale a descrivere anche un’opera di oreficeria del xii secolo di Renerus aurifaber Hoyensis (anch’essa è stata progettata, prodotta, venduta e consumata), eppure la storia di De Fusco non inizia prima del xv secolo. Perché? Il discrimine sta nella risposta (o nel tipo di risposta) attesa da un oggetto quando esaminato dalle quattro variabili del modello. Il *terminus a quo* della *Storia del design* coincide, infatti, con la stampa di Gutenberg perché De Fusco crede che in essa sia riconoscibile un

«fenomeno di disegno industriale *ante litteram*, (...) [e] si è tentati di rivedere l’intera periodizzazione della storia dell’industria, di riconoscere che progetti, macchinari, imprese, scambi ed attività commerciali di vario tipo si siano affermati qualche secolo prima della rivoluzione industriale, abbiano preceduto la macchina a vapore di Watt, emblema dell’industriosa Inghilterra del periodo 1760-1830.<sup>50</sup>»

La definizione di design è chiaramente derivata da cosa il modello d’analisi problematizza, da come viene adoperato e dalle istanze della lista presentate nella raccolta – la stampa di Gutenberg differenziandosi per un particolare tipo di produzione e di vendita rispetto, invece, e per esempio, a un fonte battesimale di Renerus aurifaber Hoyensis. Anzi, il caso di De Fusco illustra *a fortiori* come la lista funga da strumento definitorio della pratica: dal momento in cui il numero di oggetti sottoponibili all’indagine del quadrifoglio è incommensurabile, a maggior ragione l’elenco dello storico napoletano sarà significativo nello stabilire cosa assurge a oggetto di design, e cosa invece no.

Anche questa storia del design non sfugge all’incombenza di definire la pratica, né a quella di sostanziare tale definizione con una lista. Non solo. Chiarisce ulteriormente come la natura del rapporto tra definizione e lista incida sulla redazione dell’elenco: a fronte di un modello che imponeva allo storico di problematizzare un tipo di produzione – idest una produzione seriale, dunque un tipo di vendita e di consumo –, De Fusco ha potuto includere

50. De Fusco, 1985, p. 15.

nella sua storia le figure di Aldo Manuzio, i disegnatori di caratteri tipografici come Claude Garamond, Christoffel van Dyck e Giambattista Bodoni, ma non l'opera di un orafo medievale.

Ma che lista sarebbe risultata se, invece del *terminus a quo* di uno degli autori discussi, si facesse coincidere l'inizio della storia del design l'età greca, come vuole Arturo Carlo Quintavalle<sup>51</sup>? Oppure, secondo il pensiero di John Heskett, sul finire del Medio Evo<sup>52</sup>? Le variazioni del rapporto definizione-lista nella storia del design sono innumerevoli.

Anche D. J. Huppatz (2010; 2015) segnala delle differenze importanti nella concezione della pratica – e dunque nei relativi elenchi – su scala internazionale: la *Global design history* di Glenn Adamson, Giorgio Riello and Sarah Teasley (2011), per esempio, esamina il flusso degli oggetti, delle idee, delle società, dal Rinascimento sino al Giappone preindustriale, con casi studio attinti da India e Cina. In questo caso la definizione di design viene deliberatamente svincolata dalla produzione seriale dell'industria, proprio per favorire un allargamento dello sguardo oltre i confini europei<sup>53</sup>. In molte altre storie, invece, il *terminus a quo* viene retrodatato sino al paleolitico<sup>54</sup>, facendo sì che pitture rupestri e grotte – intesi come spazi primordiali della progettazione – occupino le pagine delle storie del design: *A history of interior design* di John Pile (2000) descrive la grotta come primo rifu-

51. «[L]a progettazione industriale nasce “con l'industria e quindi, per il bacino mediterraneo, almeno dall'età greca e dalla romana in avanti, per cui risulta ridicolo leggere storie che cominciano dalla rivoluzione industriale (così detta) settecentesca inglese, ed ottocentesca per il resto dell'Europa”» Quintavalle, 1983, p. 34, in Pasca, 1991, p. 34.

52. «[P]er quanto riguarda il disegno industriale “la sua caratteristica essenziale, che è la separazione del design dal processo produttivo, fece la sua comparsa prima della Rivoluzione industriale dalla fine del Medio Evo in poi.» Heskett, 1990, pp. 10-11 in Pasca, 1991, p. 34.

53. Huppatz, 2015, p. 190.

54. Questo avviene, secondo Huppatz, per legittimare la pratica nella profondità del suo passato: «the establishment of a long history which begins at the birthplace of civilization lends legitimacy to a relatively new, formerly technical discipline.» Huppatz, 2010, p. 9.

gio dell'uomo primitivo che lo forza a un ragionamento sullo spazio; così anche *Interior design and decoration* di Stanley Abercrombie and Sherrill Whiton (2008) intende le decorazioni parietali come un tentativo di migliorare il proprio abitato – assunto che consentirà agli autori di porre in continuità la grotta con la cattedrale medievale<sup>55</sup>.

Nell'ambito più specifico della storia della grafica, analogamente, ci sono divergenze sostanziali tra definizioni della pratica, *terminus a quo*, e dunque tra liste di casi studio presentati. Meggs, nel 1985 (ma l'annotazione resta valida anche oggi), scriveva che nella comunità degli storici non c'era accordo sull'oggetto dell'indagine:

«[s]ome advocate the shortsighted view and believe that graphic design is a new activity, born of the industrial revolution. Others advocate a farsighted view, believing the essence of graphic design is giving visual form to human communications, an activity which has a distinguished ancestry dating to the medieval manuscript and early printers of the Renaissance.<sup>56</sup>»

Ma dalla classificazione che Meggs propone di seguito, nello stesso saggio, si evince l'esistenza di altri due approcci alla storia del graphic design: uno formalista, che fa coincidere la storia del design grossomodo con l'esperienza del moderno, e poi un secondo intendimento della pratica che lo discute come comunicazione visiva, riportando il *terminus a quo* indietro fino alla prima comparsa dell'uomo<sup>57</sup>.

Il suo celebre *A history of graphic design* (1983), per esempio, introduce la storia della grafica con le grotte di Lascaux in Francia<sup>58</sup>, includendo immagini delle prime scritture (Stele di Rosetta, geroglifici dell'antico Egitto), o di pitture parietali (oltre Lascaux, anche Altamira e

55. Ivi, pp. 3-4.

56. Meggs, 1985 in ed. 2008, p. 69.

57. Ivi, p. 72.

58. Si veda anche il testo di Johanna Drucker e Emily Mcvarish *Graphic Design History: A Critical Guide* (2008), che introducono il loro lavoro con le grotte paleolitiche di Francia e Spagna; oppure, sebbene non redatto da uno storico, *From Lascaux to Brooklyn*, di Paul Rand (1996).

Chauvet). Lo storico della grafica Richard Hollis, invece, propende per una visione della pratica subordinata alla sua dimensione professionale: graphic design, quindi, non solo come comunicazione, ma neanche solamente come formalismo. Piuttosto come rapporto professionale tra un committente e un grafico. Così la sua storia *A concise history of graphic design* (2001) inizia dai vari Jules Chéret e dai cartellonisti francesi. A questo proposito, tra l'altro, è curioso notare come oggi il graphic design guardi con una certa diffidenza al mondo della pubblicità, e cerchi di stabilire delle differenze, dei confini all'interno di quella dimensione professionale che per Hollis era il collante della sua storia. Eppure non è sempre stato così: molti degli oggetti contenuti nei libri di storia della grafica sono di fatto pubblicità di prodotti dell'industria<sup>59</sup>. Come inciderà questa separazione sul futuro della storia della grafica, sulla sua definizione, sul suo canone? Come David Ruhnken lesse a canone gli antichi elenchi di autori greci, in virtù di un'idea precisa di classicità e di bellezza, così anche il presente redige la storia della grafica in funzione di un particolare intendimento della pratica.

Lista e definizione sono un binomio insolubile. E gli esempi qui discussi mostrano come il problema della lista sia intrinsecamente legato a un particolare intendimento del design: a una certa concezione della pratica è corrisposto un preciso *terminus a quo*, e con esso un elenco altrettanto particolare (viceversa, la lista dà sostanza a una definizione altrimenti amorfa e generica).

Il canone, come si è visto nel primo capitolo a proposito del *Communitorium*, agisce innanzitutto come norma alla base della selezione dei Libri Sacri; e così anche nel caso del design, della sua storia, il canone si radica e si perpetra nella normatività di una definizione che orienta le sue liste. La criticità del saggio di Scotford sta nel restituire un'immagine del canone parcellizzata e scissa da ciò che lo determina, da quell'apparato, da quel sistema teorico che – in un rapporto di reciprocità con la lista –, stabilisce i confini tra ciò che è considerabile oggetto di design, e ciò che non lo è. Il canone di Aristotele non

59. Cfr. Galluzzo, 2018, che ricuce lo iato esistente tra graphic design e advertising.



denotava esclusivamente la buona condotta del saggio, ma anche la particolare concezione che il pensatore aveva del bene, la sua visione del mondo, la sua filosofia<sup>60</sup>. Così, in un certo qualmodo, anche il canone del design non si riduce a un elenco di progettisti o di progetti – come costringe a credere un esperimento da laboratorio –, ma si radica inevitabilmente in una definizione della pratica particolare e pervasiva.

60. Supra, ¶ 1. 2. 1.

### 3. 1. 5 CANONE E TRADUZIONE

Eppure sarebbe miope non riconsocere alla lista una certa resistenza a quelle variazioni d'intendimento del design che la fondano. È vero che un elenco senza una definizione, senza un criterio che la spiega non esiste; ed è vero che ai cambiamenti dell'una corrisponde una variazione dell'altra. Nondimeno è vero anche – come scrive ancora Pasca – che al mutare dei modelli storiografici dei quattro libri passati al vaglio, «non corrisponde un'analogia differenza nei temi trattati, nei casi selezionati, negli approfondimenti introdotti, nelle valutazioni espresse.<sup>61</sup>» Ciononostante questo non mette in discussione l'assunto secondo cui non vi sia lista senza una definizione (e viceversa), tutt'al più impedisce di scorgere, di problematizzare il rapporto di reciprocità esistente tra i due poli. Anzi, la preponderanza che la lista ha assunto nel dibattito sul canone del design, probabilmente, è da leggersi proprio alla luce di un tipo di definizione della pratica molto inclusiva, lasca, generica. Così, come scrive Sfligiotti, i casi studio presentati nelle storie del design sono col tempo diventati icone indiscusse di una ideale galleria di capolavori: una volta sottratti dall'ampia gamma di potenziali esempi includibili in una storia del design, essi cambiano statuto.

«They are no longer “one out of many”, but instead become icons, symbols, pieces from an established canon<sup>62</sup>»,

e questo ha fatto sì che l'apprendimento della storia del design consistesse, di fatto, in un tipo di conoscenza enciclopedica di scarsa utilità<sup>63</sup>. Ma benché questo fatto sia incontestabile, l'entità del problema è da riproporzio-

61. Pasca, 1991, pp. 34-35.

62. Sfligiotti, 2015, p. 2.

63. Poynor, 2011.

nare alla luce dell'imprescindibilità della lista e della sua funzione definitoria del design.

Un interrogativo che merita di essere discusso è quello che si domanda per quale motivo la lista presenti una forma di resistenza ai cambi di definizione. Come si è visto, al variare del *terminus a quo* le liste inevitabilmente cambiavano: nella storia di Castelnuovo figurano immagini di mulini, macchine eoliche, strumenti per il disegno, ecc.; in quella di De Fusco si ritrova il frontespizio dell'*Hypneroctomachia Poliphili* di Francesco Colonna, e quello del *De divina proportione* di Luca Pacioli. Eppure in tutte e quattro le raccolte appaiono abbondantemente citati designer come Marcello Nizzoli e la celebre macchina da scrivere Lettera 22 dell'Olivetti; Franco Albini e la poltrona Luisa; o Giò Ponti e la seduta Superleggera. Come si spiega la persistenza di queste occorrenze in liste orientate da definizioni diverse?

In effetti, ritrovare la seduta di Ponti tra le pagine di una storia del disegno industriale può legittimamente destare un qualche sconcerto: progettata negli anni '50 e realizzata dai falegnami di Cassina presso Meda, la Superleggera è spesso associata (e a buona ragione!) all'immagine di un'Italia artigiana piuttosto che industriale. Se il discrimine tra un oggetto di design e un oggetto comune è quello della produzione seriale, a che titolo viene inclusa una seduta esplicitamente debitrice a processi di lavorazione – come l'impagliatura – e a materiali – il giunco e la canna d'India – di tipo artigianale<sup>64</sup>?

Il fatto è che le liste – e gli oggetti in esse contenute –, sono traducibili. Traducibili nello stesso senso

64. La storica Penny Sparke, in un articolo che prende le mosse dalla mostra itinerante *Italy at work*, instaura un confronto tra gli oggetti in essa esposti per ricostruire lo stato della progettazione italiana nel secondo dopoguerra: cita un asinello giocattolo di paglia – come evidenza di un'Italia pre-urbanizzata – e la Summa, il calcolatore elettronico che Marcello Nizzoli progetta per Olivetti – come indice materiale di un'Italia tecnologicamente avanzata e industrializzata (Sparke, 1998). È tra questi oggetti antipodali che Sparke colloca sedute come la poltrona Margherita di Franco Albini (1951, Bonacina), la Carimate di Vico Magistretti (1959, Cassina), e la stessa Superleggera di Giò Ponti (1957, Cassina), dove la dimensione artigianale è manifesta.

che il critico letterario Franco Fortini attribuisce ai classici della letteratura<sup>65</sup>: per quanto la concezione dell'amore sia cambiata dal 40 a. c. ai giorni nostri, ciò non toglie che qualcuno possa imparare ad amare leggendo le *Orazioni* di Ovidio. Il testo resta il medesimo, ma il suo significato cambia, e così la lista resiste ai cambi di prospettiva e alle diverse epoche<sup>66</sup>. Questo principio, va da sé, non vale solo nel campo della letteratura: il medievalista Michael Camille, per esempio, discutendo la statua romanica di Isaia presso Souillac, nota che l'opera entrò nel canone medievale grazie all'analisi che gli storici dell'arte Henri Focillon e Meyer Schapiro fecero, rispettivamente, del drappeggio del profeta e del contesto sociale che la scultura simboleggia. Oggi, però, osservando il calco dell'opera al Musée des Monuments français, gli studenti contemporanei ne apprezzerebbero più probabilmente gli aspetti "testuali" della pergamena srotolata affianco a Isaia, o la "sessualità" del personaggio, esaminando l'opera non più nella foggia di un *simbolo*, bensì in quanto *corpo*<sup>67</sup>. Può darsi – scrive Camille – che un nuovo direttore della gipsoteca di Parigi (dove è conservata la riproduzione in gesso del profeta) un giorno la dismetta, sostituendola con un'altra opera più rappresentativa del Medioevo dordognese. Ma questo è improbabile:

«the piece has a place in the history, not just of sculpture, but of the body and prophecy, despite, or perhaps because of, its having lost its original place in the abbey church. Canonical works are usually described as those that have been stripped

65. *Classico*: Enciclopedia Einaudi, vol. iii, 1978, pp. 192-201.

66. *Ibidem*. Per un certo uditorio del passato, la lista di mirabilia che si leggeva nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, svolgeva funzione mnemonica: serviva a rinsaldare la collocazione di un oggetto nell'immagine antica del mondo (Eco, 2009, p. 155). Per un moderno, invece, quella stessa lista non rinvia più a un qualcosa di esistente: ha funzione meramente poetica, è un «puro catalogo dell'immaginario, godibile solo in quanto *flatus vocis*.» (*Ibidem*). In questo esempio, attinto dalla *Vertigine della lista* di Eco, né gli oggetti contenuti nell'elenco di Isidoro da Siviglia (le singole voci del catalogo), né l'oggetto-lista nella sua globalità (l'opera nel suo insieme) cambia. Ma certo non si è più disposti a credere (ossia ad attribuire a quei versi valore di verità) che esistano esseri umani eteromorfi, e cioè con corpo umano e volto di leone!

67. Camille, 1996, pp. 198-201.

of their contingency, their particular place in space and time, and that now stand alone as “works of art.”»

E prosegue:

«It seems to me that precisely the opposite is the case: the truly exceptional work is one which registers, reacts to, and even redefines its particular historical circumstances, as I think the Souillac sculpture does and as Schapiro described it in his still resonant essay of 1939. The prophet continues to communicate across the centuries in different ways to different generations of beholders because of his presence in that particular place.<sup>68</sup>»

Ogni volta che l'opera è stata riprodotta (come fotografia o come calco in gesso) o decontestualizzata (dall'abbazia al museo, ma anche da epoca a epoca), è stata sottoposta a un processo di traduzione: ha tracciato, nel confronto con chi la investigava, nuove e fertili traiettorie di lettura che le hanno permesso di sopravvivere al tempo. Ha saputo, insomma, indurre a credere che celasse – e al tempo stesso ha saputo svelare – sempre nuovi e mutevoli segreti che, di volta in volta, l'uomo cercava di scoprire dietro le curve della sua pietra.

Quando Castelnuovo scrive che «quanto è stato concepito in un certo intento può, nel corso della ricezione, conoscere altre letture, come mostra la legittimazione estetica che la presenza in una mostra o in un museo può assicurare ad un'opera nata in altro contesto<sup>69</sup>», esprimeva esattamente questo principio: la traducibilità dell'oggetto di design, dell'opera, la possibilità di farla rivivere sotto vesti sempre nuove.

Dalla letteratura, all'arte, al design, il principio di traducibilità di un “oggetto” è il medesimo. Ed è lo stesso Fortini che ha riflettuto su Ovidio e sui suoi versi sull'amore che offre – altrove<sup>70</sup> – un buon esempio di traduzione nel design. Invitato dal gruppo di designer incaricato dalla regione Lombardia di disegnarne il marchio (Bob Noorda,

68. Ibidem.

69. Castelnuovo, 1989, vol. i, p. 11.

70. Fortini, 1977.

Roberto Sambonet, Pino Tovaglia, con Bruno Munari e Pietro Gasperini), il critico letterario è chiamato a redigere un compendio del progetto: un testo in dodici capoversi, dove sintetizza il lavoro di ricerca e di design della celebre rosa camuna, dall'incisione rupestre dei Camuni, sino al suo nuovo significato di simbolo di regione. Si legge:

«[i] popoli che nell'Età del Bronzo abitarono la Val Camonica hanno lasciato migliaia di figure incise su pareti di roccia e massi erratici. Vi è fra quelli un segno caratteristico e complesso, noto come “croce” o “rosa” dei Camuni, il popolo di stirpe celtica che ha dato nome alla valle. Fu forse un segno di orientamento che comunicava ai cacciatori la direzione del transito delle mandrie; o lo schema di uno strumento musicale, di un sistro. Nove segni circolari, in sequenza di tre, occupano in quelle figurazioni le anse dei quattro lobi o petali o bracci.<sup>71</sup>»

Ridisegnando la rosa, geometrizzandola, semplificandola, i grafici l'hanno spogliata dei suoi significati originari: al centro e nelle anse dei petali apparivano dei cerchi, in seguito rimossi per scongiurare interpretazioni di centralizzazione (Milano rispetto alle altre città lombarde); ruotandola di 22,5° hanno dinamicizzato il disegno; inclinandola verso nord-est, hanno puntato i quattro lobi della rosa verso Voghera, Bormio, Ostiglia e Luino, ossia i quattro vertici della regione; ecc.. Il disegno è stato tradotto.

Ma non è tutto. Ridurre l'atto traduttivo al solo perfezionamento del tratto grafico (allo scopo di stamparlo in più o meno grandi dimensioni, o di farlo convivere con gli stemmi delle altre province) sarebbe impreciso. In effetti, anche se i designer avessero lasciato il segno inalterato<sup>72</sup> si avrebbe comunque avuto traduzione. Neanche a dirlo, nell'età del Bronzo non esisteva il design come lo si conosce oggi, né gli stessi bisogni: la traduzione è iniziata nel momento stesso in cui si è reso necessario chiedere a Noorda, Sambonet e Tovaglia di progettare un segno di-

71. Ivi, p. 77.

72. Soluzione peraltro contemplata, come certifica il resoconto di Munari sulla progettazione del logo, dove si legge: «scelto il segno di base si presentano tre possibilità», prima delle quali è «riprodurre tale e quale l'originale.» Ivi, p. 50).

stinguibile – donde la necessità di realizzare un marchio che convivesse con altri segni omologhi. È in un assetto storico radicalmente mutato che la rosa camuna non può più rimandare a un uccello schematizzato, allo spirito di un defunto, alla firma di un artista, al segno di una tribù o a uno strumento per la caccia, giacché il “vocabolario” entro cui questo simbolo esiste – nonché la stessa immagine del mondo – è cambiato<sup>73</sup>.

La rosa, oggi, significa prima di tutto sé stessa, e nella sua forma ci si potrà altresì leggere – oltre al rimando alla Lombardia – anche la “pianta d’un castello feudale”; il “disegno di un rosone”; la “sezione di un pilastro gotico”; una “ruota”; “turbina”; “volano”; “manubrio”; “volante”; ecc.<sup>74</sup>.

«Chiunque in Italia, lo vedrà [il nuovo simbolo della regione], dovrà dire “Lombardia” (...). Chiunque, in Italia e fuori, lo vedrà, saprà subito a quale ordine e livello della cultura contemporanea riferirlo e quali le intenzioni che lo hanno scelto.<sup>75</sup>»

Anche se il segno non fosse stato modificato, insomma, la traduzione avrebbe comunque avuto luogo nei nuovi significati che un uomo radicalmente diverso avrebbe attribuito allo stesso segno. La traduzione è un processo costantemente in atto: che esso sia consapevole e attivo (quale è stato il caso del ridisegno della rosa), ma anche nel suo essere imprescindibile e silenzioso, come lo sono

73. Durante la fase di progettazione, la rosa è stata preferita a un logotipo come “R. L.”, al ridisegno dei confini politici della regione, al biscione visconteo, all’albero leonardesco del Castello Sforzesco, a fiori, ai disegni di Leonardo, ecc. (Ivi, pp. 22-49). Anche la gamma di alternative alla rosa è indice di quel cambio di contesto che traduce il significato della rosa: essa non si contrappone più alle immagini che costituivano la rappresentazione del mondo di un uomo del II millennio a. c.; sono invece un insieme omogeneo di potenziali soluzioni all’incombenza di disegnare un marchio distinguibile e riconoscibile.

74. Ivi, p. 77.

75. Ibidem.

i cambiamenti del linguaggio che descrivono il mondo – e con esso il linguaggio stesso.

Così come la rosa camuna, il profeta Isaia, o i classici della letteratura, anche la sedia Superleggera di Gio Ponti, tra le ampie maglie delle sue descrizioni, si è vista tradotta. Nelle parole dello stesso Ponti, essa veniva descritta come una “sedia-sedia”, “senza aggettivi”, una seduta economica (che costava “sulle cinquemila”), comune e accessibile a tutti in quanto “vera”, “pensata in poco tempo”<sup>76</sup>. A distanza di sessant’anni, nella testimonianza ripubblicata di Munari, permea invece il suo carattere di opera d’arte, il cui design sarebbe stato viziato da un errore:

«Ponti non era un designer, ma un artista. I suoi rapporti con l’industria e il suo metodo progettuale erano ancora di tipo artistico.»

E prosegue:

«Ad esempio la Superleggera, che era un oggetto di “re-design” (...), riprendeva l’antica sedia di Chiavari, ma mentre quella aveva sezione rotonda perché era fatta al tornio, quella disegnata da Ponti aveva la sezione di mezza losanga. Questo è un errore dovuto all’imposizione al prodotto di uno stile, di un gusto personale.<sup>77</sup>»

E come risuonano queste parole – che raccontano di un Ponti più dedito alla ricerca stilistica che non all’efficienza produttiva – dinanzi a chi elegge la Superleggera precorritrice della produzione in serie<sup>78</sup>? Nella stessa seduta è stato visto un oggetto di transizione verso la modernità, la sublimazione del sapere artigiano e un’istanza dell’industrial design, un’opera d’arte e al contempo un oggetto per le masse, un manifesto programmatico – che disegnava una traiettoria progettuale: produrre “letti-let-

76. Ponti, 1952.

77. Munari, in La Pietra, 2009, p. xxxi.

78. Cfr. Selvafolta, in Castelnuovo, 1991, vol. iii, pp. 337-350.



ti, armadi-armadi, uffici-uffici, ecc.” – e un simbolo da esporre alla mostra CIAM di Londra.

La traducibilità ha permesso a questo oggetto (come a molti altri) di vivere in storie del design diverse. O meglio, la traducibilità della lista, dei suoi elementi, ha fatto sì che un nucleo irriducibile di “oggetti di design” resistesse ai cambi di prospettiva: non per mettere in discussione il rapporto di reciprocità tra descrizione e lista, dunque, ma al contrario, proprio per confermare che è alla luce della sua traducibilità, ovvero della sua funzione definitoria e di specificazione – riletta in rapporto a una definizione troppo ampia – che l’elenco si legittima, sopravvive e, nondimeno, sostanzia la pratica stessa.







### 3. 2. 1 CANONE E DISCONTINUITÀ

Oltre alla precipua vaghezza della definizione del design, può darsi esistano altri motivi ancora per cui la lista si sia imposta così prepotentemente nel dibattito sul canone del design. Ma a prescindere dalle ragioni per cui ciò è accaduto, quanto si è cercato di confermare è proprio l'esistenza di quell'altro polo della relazione – idest la definizione – che, da un lato, sostanzia l'elenco, dall'altro ne viene da quest'ultimo adombrato. E come esistono liste più o meno canoniche, così anche le definizioni del design, l'altro specchio senza il quale non esisterebbe una lista (né un campo del sapere come quello della progettazione), possono vantare un certo grado di canonicità.

Con le righe che seguono si affermerà che lo spazio d'agone del canone, i luoghi dei dibattiti e degli scontri, sia occupato da un dibattito che precede la lista, vale a dire quello concernente un criterio, un discrimine, una definizione attraverso cui inquadrare la pratica del design – che tuttavia è in costante trasformazione.

Inoltre, posto che la lista si componga di istanze, di oggetti, analogamente si potrà intendere la definizione come un agglomerato di riferimenti, di lemmi, di rapporti. Se poi questi oggetti dell'elenco sono, oltre che canonici, anche traducibili, allora l'analogia degli specchi, delle simmetrie, dei rimandi reciproci suggerisce di credere che anche i termini delle definizioni possano a loro volta essere tradotti. In altre parole il design, in quanto pratica discontinua, cambia assieme ai presupposti su cui si fonda, dunque assieme alle sue definizioni; ed è in queste trasformazioni, catalizzate e permesse dalla traduzione, che prende luogo il dibattito sulla canonicità del design. Canonicità e traducibilità, insomma, sono proprietà co-

stitutive di ambedue gli specchi: tanto delle liste, quanto delle definizioni.

Nell'arco di vent'anni, a Milano, si sono tenuti due convegni sulla storia e sulla storiografia del design. Nella prima edizione del 1991, il designer Augusto Morello esordisce manifestando quella che secondo lui era la prevedibile controversia attorno cui il convegno avrebbe ruotato:

«la discussione sulla storia sulla storia/storiografia del design è fatalmente arretrata alla definizione stessa del design. C'era da attenderselo: almeno in Italia, è dal settembre del 1954, data del Congresso sul design alla X Triennale di Milano (...) che la definizione del design è causa di scontri.<sup>79</sup>»

Vent'anni più tardi, di nuovo (e quasi a certificare la persistenza del problema), lo storico Maurizio Vitta imposta il suo saggio<sup>80</sup> ripercorrendo la storia delle definizioni della pratica: i. a inizio Novecento, design è il rapporto tra “arte e industria” – matrice bauhausiana –; ii. design come scienza del bello entro il dominio della produzione industriale – Jacques Viénot, nell'articolo *Charte de l'esthétique industrielle* del 1952, e pubblicata sulla rivista *Esthétique industrielle* –; iii. design, o meglio designer, come figura la cui sensibilità dev'essere votata alla determinazione di materiali, meccanismi, forma, struttura dei prodotti fabbricati industrialmente e in serie – congresso ICSID del 1959 –; iv. disegno industriale come attività progettuale finalizzata alla determinazione delle proprietà formali degli oggetti industriali – Tomás Maldonado, durante il congresso ICSID del 1961 –; v. design come attività creativa il cui scopo è quello di stabilire le multifaccettate qualità di oggetti, processi, servizi e sistemi nel loro intero ciclo di esistenza – congresso ICSID 2010.

Orbene, dinanzi a questi tentativi di imbrigliare la pratica in una definizione onnicomprensiva (nondimeno sufficientemente specifica), Vitta rileva come nel tempo essa si sia via via ramificata, riplasmando a ogni occasione ciò che il termine design denotava. Indice di quanto Vitta chiama una “diaspora semantica” del lemma desi-

79. Morello, 1991, p. 167.

80. Vitta, 2011, pp. 34-37.

gn, è il fatto che da un certo punto in avanti non si faccia più ricorso all'espressione "disegno industriale", preferendole la dizione più generica di "design", «nella quale possono convivere contenuti diversi.<sup>81</sup>» Oggi si parla di design della comunicazione, del prodotto, della moda, dei servizi, dell'interazione, strategico, ecc., e l'unità teorica dell'oggetto industriale attorno a cui orbitavano le prime definizioni di design sfuma in una "nebulosa" dai confini incerti. Ma prima di entrare nel merito (qualitativo) della trasformazione del design è opportuno riflettere sulla trasformazione in sé cui la definizione della pratica è stata soggetta.

Da un lato, i molteplici rimaneggiamenti di tale definizione possono dare l'illusione di un progressivo perfezionamento teorico del design, che a mano a mano si avvicina alla sua essenza più pura, sino a distinguerlo nella sua ontologia più limpida; ma è più preciso riconoscere, a ognuna di queste definizioni, un valore di per sé concluso e stabile, accettando come diretta conseguenza di ciò la discontinuità intrinseca della pratica. Come scrive più precisamente Morello nella succitata dissertazione, una delle sfide cui lo storico del design deve far fronte è proprio il continuo cambio di intendimento del suo oggetto di studio. Nel suo saggio si legge che, agli occhi dello storico, il design sarebbe da intendersi come la planimetria di una città romana: sul cardo del tempo (asse diacronico) stanno i cambi di definizione, mentre sul decumano (asse sincronico) gli attori coinvolti nella pratica, ossia coloro che in accordo con un certo assetto della progettazione la sostanziano. In sintesi, dunque, fare storia del design significa fare una storia delle sue definizioni, nella concretezza di chi, di volta in volta, secondo un sempre diverso intendimento della pratica, la modella e la legittima:

«[l]a mia tesi [scrive Morello] è che il problema della definizione è il problema stesso della storia del design. Non c'è una storia del design senza una storia della sua definizione; come non c'è una storia della medicina senza storia della definizione di medicina. Non si può dire: la medicina (e il design)

81. Ivi, p. 36.

sono “questa cosa” e poi farne la storia. La storia della loro definizione è una storia che coincide con la loro storia.<sup>82</sup>»

Questo a dire come la trasformazione – più che l’evoluzione –, la discontinuità – più che la continuità – siano tratti distintivi del design (e non solo): in un certo tempo e in una certa geografia, la pratica si configurava in un modo specifico, rispondendo a esigenze, condizioni sociali, economiche, dunque a presupposti teorici altrettanto specifici.

Ogni punto sul cardo del tempo è intrinsecamente dipendente dalla vista che da esso si ha sullo spazio del decumano; oppure, per meglio dire, il design è l’invariante che risulta da come queste due strade si intersecano e interagiscono. E ogni incrocio, ogni concezione del design, differirà in maniera più o meno sostanziale dagli altri; nondimeno, esso sarà da studiare come manifestazione in sé stabile del design piuttosto che come tassello di un percorso tendente al compimento più autentico della pratica.

82. Morello, 1991, p. 167. Per giustificare questa visione della storiografia, Morello rimanda al pensiero dei *cultural studies* britannici, che sintetizza come segue: «una certa parte della filosofia anglosassone – scrive Morello (Ivi, pp. 167-168) – sostiene la tesi secondo cui non c’è la fisica, bensì ci sono solo dei fisici: la fisica costituita da tutto ciò che i fisici fanno. (...) I fisici cambiano e la fisica con loro. Dunque anche la sua definizione, perché i fisici fanno della fisica in un luogo e in un dato momento, *hic et nunc*.» Va da sé che tale principio, seppure con qualche precisazione, è estendibile anche alla pratica della progettazione.



### 3. 2. 2 CANONE ED ESPLOSIONI

Seppur sovente si abbia l'illusione di trovare, tra le tante definizioni di design susseguitesesi nel tempo, un comun denominatore capace di dar una coesione alla pratica, in realtà, così come le istanze delle liste, anche i lemmi che compongono le definizioni sono stati tradotti. Anzi, è proprio nello scarto della traduzione che si dibatte l'autenticità del design, si cerca di normarlo, di definirne il suo canone. Se alla visione di una pratica discontinua venisse obiettato che il design si è sempre occupato di "oggetti d'uso", Vitta dice che anche lo statuto dell'oggetto non è omogeneo: parallelamente alle modifiche del design, corrono altrettanto radicali cambiamenti nell'intendimento dell'oggetto stesso<sup>83</sup>: una storia del design redatta ai tempi della definizione ICSID del 1959 poteva sì trovare coerenza nell'unità teorica dell'oggetto industriale – in quanto prodotto in serie, tangibile, soggetto a commercializzazione e consumo –, ma oggi i presupposti per una storia siffatta non esistono più.

I teorici Beatriz Colomina e Mark Wigley (2016), per esempio, propongono di estendere i confini del design e dei suoi oggetti all'incommensurabile dominio dell'artificiale. Oggetto non sarà più "solo" un telefono cellulare, bensì l'intera infrastruttura che gli permette di funzionare (antenne, server, l'informazione stessa che viene prodotta, visualizzata e trasmessa da uno smartphone, l'effetto che ha sull'uomo, sulle sue abitudini, sul suo modo di pensare, ecc.); parimenti, oggetto sarà un servizio, un sistema, un modello organizzativo seriale o progettato *ad hoc* per un'azienda; oggetto d'interesse del design sarà persino lo spacecraft Voyager 1 – che lanciato nello spazio nel 1977, allarga di giorno in giorno l'area di influenza del design –,

83. Più precisamente nel saggio di Vitta si legge che l'oggetto può porsi all'analisi storica «come progetto autoriale, come prodotto industriale (o postindustriale), come merce legata al marketing e alla distribuzione, come oggetto d'uso, strumento o utensile da adoperare in vista di precise prestazioni, come oggetto estetico, come simbolo di natura antropologica, sociologica o psicologica, come bene culturale da difendere o addirittura come reperto museale da conservare.» Vitta, 2011, p. 38.

così come le modificazioni del DNA della microbiologia: quello schema che un tempo permetteva di distinguere senza indugio un oggetto e i suoi confini, si è trasformato oggi in un qualcosa di più incerto e sfumato.

Anche da un punto di vista analitico, lo studio dell'oggetto non si conclude più nell'unità sensibile della sua materialità, nei suoi aspetti formali, bensì potrà essere contemplato in quanto protesi che pone in rapporto uomo e ambiente, segno iscritto all'interno di un generale sistema di segni<sup>84</sup>, individuo tecnico<sup>85</sup>, istanza culturale e psicologica<sup>86</sup>, "elemento scenico" nonché attore di una rappresentazione<sup>87</sup>, merce<sup>88</sup>, iperoggetto<sup>89</sup>, e molto altro ancora. Quali sono i confini dell'oggetto, e dunque dell'oggetto del design? Benché non venga mai meno la possibilità di parlare di oggetti d'uso nell'ambito della progettazione, è il concetto stesso di oggetto che viene costantemente modificato, tradotto, e così la pratica.

Se l'immobilità del lemma preclude di scorgere i movimenti semantici occorsi al di sotto della parola, se ne possono ugualmente trovare traccia nelle variazioni di focus delle definizioni del design susseguitesesi nel tempo: la traduzione dell'oggetto, del suo statuto, non avviene arbitrariamente, ma fa parte di un più complesso e radicale cambio di paradigma cui anche le definizioni del design sono soggette.

Se nell'Ottocento il discorso della pratica si riconosceva e si generava dal dibattito che problematizzava il rapporto uomo-macchina (prima ancora che l'oggetto<sup>90</sup>), con il Deutscher Werkbund e il Bauhaus esso ha mosso il

84. Baudrillard, 1974, p. 55.

85. Simondon, 1958, in Maldonado, 1995, p. 12.

86. Vitta, 2011b, p. 339. Nel saggio *Il progetto della bellezza*, Vitta suggerisce di considerare i progetti di Ettore Sottsass come parti integranti di un ambiente «nella misura in cui si presentano come attori di una rappresentazione, come personaggi che attendono solo l'ingresso del protagonista – il loro fruitore – per recitare la loro parte.» Ibidem.

87. Sottsass, 1971.

88. Marx, 1977, pp. 296-309.

89. Morton, 2018, pp. 11-39.

suo interesse sull'oggetto dell'industria, sulla sua serialità, morfologia e funzione, quindi sul suo valore pedagogico, sociale e democratico, fino a tracciarne una vera e propria filosofia – avendo accettato una volta per tutte il binomio arte-industria come unica possibilità d'azione<sup>91</sup>. Nella seconda metà del Novecento, poi, con l'esplosione dell'oggetto – e mancando di una classe di prodotti definibile inequivocabilmente, né di un oggetto teoricamente circoscrivibile –, il design ha dovuto riconoscersi in una prassi piuttosto che in una tipologia di artefatti: è in un contesto in radicale rinnovamento che Maldonado, nella definizione ICSID del 1961, può introdurre il design prima di tutto come attività progettuale<sup>92</sup>, disegnando una traiettoria che si realizzerà appieno pochi anni più tardi con Victor Papanek – secondo cui design è lo sforzo cosciente

90. Donde il problema dell'alienazione dell'uomo, la diafrasi tra le correnti luddiste e i sostenitori della suddivisione del lavoro finalizzata all'incremento della produzione e del guadagno – come si può legittimamente leggere nel discorso di Robert Peel del 13 aprile 1832 alla Camera dei Comuni circa la neonata National Gallery, riproposta nel testo di Herbert Read *Arte e industria* (1934, ed. it. 1962, pp. 19-20).

91. Si veda a questo proposito, oltre alla prima definizione di matrice bauhausiana riportata da Vitta, anche un scritto di Walter Gropius sui principi della produzione del Bauhaus, in cui il teorico tedesco riflette sui problemi progettuali dell'alloggio, dei suoi oggetti, di come progettarli: «[u]n oggetto è definito dalla sua natura. Perché un oggetto – un recipiente, una sedia, un'abitazione – possa funzionare in modo appropriato bisogna innanzitutto indagarne la natura; esso deve infatti conformarsi perfettamente alla sua finalità, cioè deve assolvere in modo pratico le sue funzioni, e dev'essere durevole, economico e "bello". Questo studio della natura dell'oggetto e la deliberata considerazione di tutti i moderni metodi di produzione, tecniche di costruzione e materiali, determinano l'emergere di forme che, discostandosi dalla tradizione, sono spesso insolite e sorprendenti.» Da qui Gropius può stabilire i dettami del disegno del nuovo oggetto: «[r]isoluta accettazione dell'ambiente vivo delle macchine e dei veicoli. Figurazione organica degli oggetti sulla base della loro propria legge legata al presente, senza abbellimenti romantici e stravaganze. Limitazione a forme e colori fondamentali tipici, comprensibili a chiunque. Semplicità nel molteplice, economia di spazio, materia, tempo e denaro. La creazione di modelli standard per gli oggetti d'uso quotidiano è una necessità sociale.» Gropius, 1926, in Wingler, 1972, p. 127.

92. Seppur persista l'unità dell'oggetto industriale: Maldonado, infatti, nella definizione ICSID 1961, preferisce ancora la dizione "disegno industriale" a "design", e fa esplicito riferimento agli oggetti prodotti industrialmente.

di imporre un ordine significativo al mondo<sup>93</sup> –, e Roger Newport – che definisce il design come l'unico modo dell'uomo di decidere il suo futuro materiale<sup>94</sup>.

Seppure non sia sempre stato così, oggi design è progettualità, e progettualità è attitudine, prassiologia, completabile (ciononostante sempre svincolabile) solo in rapporto a un campo sempre instabile e ridefinibile di oggetti. Come conclude Vitta al termine del confronto tra le definizioni ICSID:

«il termine “design” viene ormai usato per indicare il momento progettuale di una serie di attività fra loro disperate e che tendono per lo più a diversificare le finalità della progettazione, in una giungla di competenze che può assumere i connotati negativi di una nebulosa (...), oppure quelli positivi di una ramificazione capillare che aspira a organizzarsi in sistema.<sup>95</sup>»

In questo nuovo scenario estesosi sino alla contemporaneità, l'oggetto del design – così come il design in quanto pratica definibile attraverso esso – non si concretizza più nel pezzo esponibile in un museo, ma si sistematizza in un dedalo di dipendenze e fenomeni che ricoprono l'intero dominio dell'artificiale: il design si dovrà occupare di oggetti quali i movimenti dei rifugiati, il collasso della biodiversità, il movimento globale delle informazioni, le microplastiche diffuse negli oceani o gli isotopi radioattivi

93. In questa prospettiva, secondo Papanek – che comunque si discosta, a suo modo, da Maldonado – ogni uomo è un designer: «[a]ll men are designers. All that we do, almost all the time, is design, for design is basic to all human activity. The planning and patterning of any act towards a desired, foreseeable end constitutes the design process. Any attempt to separate design, to make it a thing-by-itself, works counter to the inherent value of design as the primary underlying matrix of life. Design is composing an epic poem, executing a mural, painting a masterpiece, writing a concerto. But design is also cleaning and reorganizing a desk drawer, pulling an impacted tooth, baking an apple pie, choosing sides for a backlot baseball game, and educating a child. Design is the conscious effort to impose meaningful order.» Papanek, 1974, p. 17.

94. Roger, 1980, p. 89.

95. Vitta, 2011, p. 37.

generati dai test nucleari, in quanto prodotti dell'azione umana, degli utensili che adopera, di come questi lo condizionano, dei loro effetti – in un flusso senza soluzione di continuità e sempre riordinabile di artefatti<sup>96</sup>.

96. Colomina & Wigley, 2016, p. 12; p. 17.

### 3. 2. 3 CANONE E INTENDIMENTI

Con l'esplosione dell'oggetto e la conseguente liquidità ereditata dalla pratica (non più disegno industriale ma un'ubiqua progettualità) nasce altresì la convinzione che la storia del design non possa più essere unitaria.

Parafrasando Dilnot si potrebbe dire che, assieme all'oggetto, nella seconda metà del Novecento anche la storiografia si dissolve in una moltitudine di prospettive potenziali:

«with the laudable aim of keeping the discipline open and relativistic, there was a notable reluctance to specify objects and subjects of study or to consider what the role of this history might be. The major consequence of this almost accidental emergence of a history of design is that design history, in the sense of a single, organized discipline with defined aims and objects, does not exist.<sup>97</sup>»

Il design diventa ambiguo e così lo studio del suo passato, essendo quest'ultimo a tutti gli effetti un prodotto dell'uomo, un nuovo oggetto di un nuovo paradigma di pensiero. Come scrive Margolin citando l'antropologo Clifford Geertz, l'azione dei nuovi storici e critici del design, non si limita a un aggiornamento della mappa culturale: è invece una modifica radicale dei principi che presiudono la natura stessa della sua stesura<sup>98</sup>. Riprendendo l'esempio di Geertz, citato a sua volta da Margolin, la questione non sta tanto nello stabilire se, per esempio, una figura come quella di Michel Foucault sia classificabile, riducibile a quella di un antropologo, di un filosofo, di uno storico o di un teorico di politica; tutt'al più è il fondamento stesso alla base di questa possibile categorizzazione a venire meno: benché al pensatore francese piacesse considerarsi un archeologo, tale classificazione risulterebbe fortemente riduttiva a fronte del materiale che studiava (inversione

97. Dilnot, 1984, p. 11. O meglio, come precisa altrove: «it is more accurate to talk about varieties of design history rather than to see the subject as a single entity.» Dilnot, 1984b, p. 4.

98. Margolin, 1991, pp. 61-62.

del binomio documento-monumento), e delle implicazioni filosofiche deducibili dal suo sistema di pensiero<sup>99</sup>. Ciò a dire che nell'ambito del design, analogamente, non si tratta più di aggiungere alla storia del design nuovi casi studio, ferma restando l'indipendenza ontologica di tale sapere – e con essa un presupposto classificatorio capace di scindere cosa è design da cosa non lo è –, bensì di rivedere *in toto* i suoi assunti, i saperi che lo definiscono e attraverso cui si afferma, allo scopo di scrivere un nuovo passato in cui riconoscersi. Secondo Margolin, per esempio, categorizzazioni come storia della grafica, del prodotto, dell'artigianato, rispondono unicamente a incombenze accademiche, pedagogiche e organizzative, ma rifuggono l'inevitabile problema di fare i conti con il design “in quanto tale”, e cioè con una definizione teoricamente sostenibile in un nuovo quadro epistemologico<sup>100</sup>.

Va da sé come in questo movimento verso la liquefazione della pratica e dei suoi oggetti avallato da Margolin e altri pensatori, le liste della storia cambiano le loro istanze: non più solo macchine da scrivere, sedie, autovetture o lampade. In forza di una nuova definizione di design le relative retrospezioni, in cerca di nuova inerzia in grado di consolidare una inedita prospettiva sulla pratica, si arricchiscono di oggetti tra i più eterogenei. Posto che il design coincida con l'artificiale<sup>101</sup> le nuove raccolte storiografiche si comporranno di un qualsiasi artefatto che, in quanto tale, costituisce oggetto di studio della cultura materiale:

«[s]e usiamo, come base per le nostre indagini, il concetto di artificiale nella sua accezione più ampia, possiamo quindi interrogarci su cosa sia il design, su come influenzi il modo in cui organizziamo la nostra vita quotidiana, e infine cosa

99. Geertz, 1983, p. 20, in *Ibidem*.

100. Margolin, 1991, p. 59.

101. Margolin e Buchanan redigono una definizione di design secondo cui questo coinciderebbe con «la concezione e la progettazione dell'*artificiale*, quel vasto dominio di prodotti fatti dall'uomo che include oggetti materiali, la comunicazione verbale e visiva, attività e servizi organizzati, complessi sistemi di ambienti di vita, di lavoro, di gioco e di apprendimento.» Margolin & Buchanan, 1990, in Margolin, 1991, p. 65.

sia il prodotto. Possiamo chiederci cosa hanno in comune un programma di word processing e una sedia o come un impianto nucleare e una tassa sul reddito funzionino in modo simile, in quanto forme di cultura materiale. Non essendo in grado di isolare una classe precisa di prodotti – sia materiali che immateriali – come oggetto della storia del design, ed essendo invece necessario considerare il design come un atto di creazione che produce continuamente nuovi prodotti, non è realistico pensare di poter delimitare un terreno stabile che verrà rivendicato dalla storia del design. Ciò che io prevedo invece è che il design possa servire come punto di partenza per diversi tipi di indagine collegati alla storia, oltre che alla situazione contemporanea.<sup>102</sup>»

Appunto: un campo di indagine del tutto rinnovato<sup>103</sup>. Ma certi cambiamenti non vengono senza conflitto. A chi propone di leggere il design come espressione di una progettualità ubiqua e scissa da una classe circoscritta di oggetti<sup>104</sup> risponde una corrente storiografica che non intende rinunciare a un campo più ristretto e specifico di studio – idest a un intendimento, a una definizione della pratica per certi versi “più canonica” e datata. Tale controversia può essere schematizzata nell’acrimoniosa reazione che la qui discussa proposta di Margolin ha suscitato nello storico britannico Adrian Forty, il quale rimprovera al primo di sottovalutare il criterio di selezione, di focus delle vecchie storie del design. Secondo Forty (1993), studiare

102. Ivi, p. 66.

103. Si pensi addirittura alla proposta di Colomina e Wigley secondo cui la storia del design, oggi, sarebbe del tutto sovrapponibile alla storia del concetto di uomo – essendo il design al contempo *definiens* e *definiendum* dell’uomo. «The history of design is therefore a history of evolving conceptions of the human. (...) we literally live inside design, like the spider web constructed from inside its own body (...) Even the planet itself has been completely encrusted by design as a geological layer. There is no longer an outside to the world of design. Design has become the world. Design is what you are standing on. It is what holds you up.» Colomina & Wigley 2016, p. 9.

104. Oltre a Margolin, anche Dilnot (1984; 2015) ambisce a studiare la storia del design attraverso le teorie e le metodologie dei *cultural studies* britannici, che garantirebbero alla pratica di essere discussa nei termini più ampi di progettazione dell’artificiale (*design studies*); Poynor (2011), similmente, in merito alla storia della grafica, chiede di leggerla entro la cornice dei *visual studies*, anch’essi afferenti alla stessa cornice teorica dei *cultural studies*.



un oggetto sulla base di una discriminante estetica, qualitativa, non è affatto accessorio: al contrario, è funzionale per il designer cosicché possa progettare “bene”, così come per il consumatore che avrà gli strumenti per premiare i “buoni” oggetti su quelli modesti. Forty propone come eccellenti esempi di storia del design quelli di Robin Kinross *Modern typography* (1992), di Bernard Cotton *The English regional chair* (1990) e di Christopher Gilbert *English vernacular furniture* (1991), dove gli oggetti di studio rispondono a categorie (categorie di oggetti, e non oggetti) forse tra le più canoniche del design: la sedia per il design del prodotto; la tipografia e il libro per la storia della grafica. Dettosi certo non sia necessario ridefinire il campo di studi del design<sup>105</sup>, Forty sostiene siano le domande che si pongono e le tecniche di ricerca utilizzate che differenziano un campo di studi dall’altro:

«[o]f course, though, the choice of studying design, rather than economic statistics, does invite us to ask particular kinds of questions, and to develop particular techniques for dealing with a specific kind of historical evidence, but it is this that distinguishes design history from economic history, not a frontier thrown up and policed by academic separatists.<sup>106</sup>»

La risposta di Margolin alle obiezioni di Forty non si fa attendere, e contesta allo storico britannico proprio

105. «Victor Margolin’s desire to define a new field of study hardly seems necessary – surely the discipline of history as it has developed over the last century or so already provides a perfectly satisfactory definition of the ‘field’.» Forty, 1993, p. 132.

106. Ivi, p. 131. Dello stesso avviso, benché con motivazioni parzialmente diverse, è il ricercatore statunitense Baljon che in una nota conclusiva al suo saggio lamenta come una concezione del design margoliniana – per così dire – comporterebbe una perdita di focus del campo di studio esistente: «Mr. Margolin suggests a broad definition of design as ‘the conception and planning of the artificial, “which includes not only material objects but also ‘visual and verbal communications, organized activities and services” and more. Design history in his view should cover the history of all that. I have no problem with this broad definition of ‘design’ but must object to a corresponding notion of ‘design history’. Neither does it match common use of that term, nor would it, if enforced, yield anything better than a loss of focus.» Baljon, 2002, p. 343.

l'imprecisione definitoria di ciò che la storia del design ha sinora studiato:

«he [Forty] presumes a common understanding of what is intended by the word “design”. I disagree with Forty and this is precisely the point of my critique. I noted in my article that from the beginning the boundaries of subject matter in design history were slippery. There is a huge gap, for example, between Pevsner’s celebration of the Dessau Bauhaus building and Reyner Banham’s promotion of Archigram’s “Instant City” in the 1960s. And much that we can call design has not even been considered by design historians. I claim that design history has not addressed the issue of subject matter boundaries and by neglecting this topic have thus heavily relied on traditional categories of objects established by art history and decorative arts as powerful determinants of historical narrative.<sup>107</sup>»

E conclude affermando, con la sua proposta di definire un nuovo campo di studio del design, di mettere al centro del dibattito la comprensione della pratica in sé<sup>108</sup>.

Ora, senza entrare nel merito del dibattito, e a prescindere dalla fondatezza della posizione dell'uno o dell'altro storico, quanto si preme mettere in luce è che il loro scontro non ha avuto luogo sulla concretezza delle liste. Lungi dal farne un'apologia, gli scritti citati da Forty (quello di Bernard Cotton *The English regional chair*, e quello di Christopher Gilbert *English vernacular furniture*) trattano una tipologia di oggetto sì canonico – come può esserlo la sedia –, ma i casi studio selezionati sono perlopiù anonimi, rispondendo all'unico fine di ricostruire le circostanze in cui sono state prodotte. Oggetti che, dunque, difficilmente troverebbero spazio in una lista canonica ma che nondimeno rispettano una definizione canonica di design, ovvero un suo particolare intendimento, categorizzazione degli oggetti.

Nella diatriba Margolin-Forty gli elenchi non vengono meno e sono necessariamente coinvolti, eppure solo in maniera indiretta: quanto è principalmente in discussione è proprio una definizione del design, da cui solo in

107. Margolin, 1995, p. 19.

108. Ivi, p. 20.

un secondo momento si distilleranno elenchi coerenti. Il campo d'agone del canone si dissolve così dalla lista alla definizione, e poi di nuovo dalla definizione alla lista, in uno scambio reciproco che coinvolge ambedue i poli della relazione. Anzi, è interessante notare come sovente il problema dell'allargamento delle liste visto in Scotford venga introdotto proprio a fronte di un particolare intendimento del design. In un saggio sul design del Bangladesh, per esempio, Lisa Banu (2009) discute come la presunta sudditanza della progettazione bengalese in rapporto a quella occidentale sia tale solo qualora letta alla luce di una stringente definizione di design: se il design è quella pratica legata alla produzione industriale, all'esportazione dei propri prodotti a fini capitalistici, allora il Bangladesh non potrà che occupare una posizione periferica nello scenario del design globale. Se invece il design risponde alla necessità di mettere in continuità la tradizione di un paese, il suo assetto tecnologico e culturale allo scopo di consolidare – nell'oggetto – una propria identità, allora tessuti come il Kantha o il Jamdani Sari potranno legittimamente occupare uno spazio nelle nuove storie del design, sebbene questi siano realizzati artigianalmente secondo rigide prassi dal grande valore simbolico<sup>109</sup>. Riflessione simile si ritrova anche in Huppatz il quale, in merito ai sempre più frequenti tentativi di redigere storie del design globali, afferma che:

«[t]he most crucial problem for globalizing design history is a definition of design. If we define design as the conception and creation of artefacts for mechanized mass production – 'industrial design' in its purist sense – then the British Industrial Revolution of the eighteenth century seems a logical origin. (...) However, if we define design as the conception

109. Si noti, inoltre, come la definizione di design sostenuta da Margolin faccia sì che l'artigianato si possa considerare a tutti gli effetti come pratica progettuale, dunque come manifestazione del design. E ciò è ancora più significativo nell'ottica della compilazione delle liste giacché, come scrive Cheryl Buckley (1986), questo permetterebbe di includere un maggior numero di donne nella raccolta del design, in quanto storicamente più occupate in settori di lavorazione artigianali.

and creation of useful artefacts in general, then the scope of inquiry expands to include ‘pre-industrial’ objects.<sup>110</sup>»

Preferendo l’una piuttosto che l’altra interpretazione del design si avranno liste diverse, e con esse definizioni, storie, classi di oggetti (prima ancora delle specifiche istanze delle liste) più o meno canonici.

Di nuovo: circoscrivere il problema del canone entro i limiti di una lista è molto riduttivo, soprattutto alla luce di quanto pesantemente la redazione dell’elenco dipenda da una definizione che ne regola, norma, dirige la compilazione. Come si è visto, al di sotto di una illusoria continuità della pratica sono avvenuti scismi, trasformazioni che impegnano la comunità di critici e storici del design a ritrovarne la sua essenza più pura, in una tensione di traduzioni e risemantizzazione dei lemmi sempre conflittuali. Ed è in questo spazio di interpretazione che il canone, dissoltosi nello scambio sempre mutevole – come lo è la variabile del cardo della storia – e reciproco – come lo sono gli specchi di Tarde – tra lista e definizione, stabilisce, norma i presupposti d’esistenza della pratica e la classe di oggetti in cui riconoscersi.

110. Huppatz, 2015, p. 188. Il teorico rimanda poi all’interessante saggio della storica Denise Whitehouse (2009), dove dichiara esplicitamente che il problema dell’esclusione di paesi sottosviluppati dalle storie del design, dipenda da una concezione della pratica connessa a una sua canonica definizione legata ai prodotti dell’industrializzazione.





### 3. 3. 1 CANONE E ASSIOLOGIA – O ‘H’ COME HITLERIANO

Ogni storia del design implica una selezione di oggetti, frutto di una tensione sempre mobile tra liste e definizioni della pratica. Questo è stato abbondantemente appurato. Eppure, anche attingendo da diverse concezioni del design, ci si accorge che altri fattori concorrono al discernimento delle classi di oggetti da indagare: che in una retrospettiva il design sia inteso come progettualità o come disegno industriale, infatti, è inusuale trovare prodotti finalizzati all’oppressione, alla paura, alla morte; tutt’al più è realistico imbattersi in disegni di trasporti pubblici, cartellonistica, arredi della casa, ecc.. Come si spiega questa evidenza? Buona parte degli oggetti nelle liste del design aderiscono e perpetrano un’assiologia relativamente distintiva e riconoscibile, vale a dire che il canone, la sua azione, non è più ridicibile nemmeno al (già complesso) rapporto tra elenchi e definizioni; bensì, a partire da esso – o, meglio, in esso – il canone si estende, inerpica, articola in un sistema di valori che precisa la definizione e norma, da un lato, la selezione, dall’altro i confini della pratica stessa.

In un articolo datato 1977, il teorico Gui Bonsiepe criticava aspramente un’esposizione di design sulla base della classe di oggetti esibiti. Di una mostra dove furono prediletti prodotti del contesto domestico, Bonsiepe denunciava l’assenza di beni di consumo, macchine per la costruzione e strumenti per l’agricoltura, mettendo a nudo il pregiudizio che costringeva il design entro l’ambiente della casa: la critica di Bonsiepe mostrava i limiti tipologici degli oggetti entro cui la pratica si identificava, ovvero, ponendo che il design dovesse riconoscersi nel disegno di prodotti industriali, in base a quale distinguo veniva prediletto un universo di oggetti a detrimento di altri?

Fino alla metà del secolo scorso, il design e il passato in cui quest’ultimo si legittimava dipendevano forte-

mente da scritti che ne riconducevano la genesi al dominio dell'architettura<sup>111</sup>. E gli effetti di questa dipendenza si misuravano nell'eredità di un topos di progetto quale era l'ambiente della casa. Tuttavia, parallelamente a un radicale cambio di intendimento del design, nonché a una inedita e sostanziale traduzione dell'oggetto<sup>112</sup>, sorgeva in tutta la sua contraddittorietà il limite indebitamente posto alla pervasività del progetto.

Leggendo in controluce lo scritto di Bonsiepe sembra di poter scorgere l'agognata emancipazione del design dall'arbitrarietà di un margine che ne confinava ingiustamente il campo d'azione: dal cucchiaino di rogeriana memoria, il design si estendeva alle macchine che lo producevano, dacché anch'esse erano state progettate da designer per altri designer. Si tratta dell'apertura del design alla pienezza del suo oggetto di studio, che poteva finalmente essere trattato senza impedimenti di sorta. Ma altri argini, di altra sostanza, resistono a delimitare i confini della pratica – o meglio, altri canoni rimangono a salvaguardia del design, della sua identità, normandone i contorni del discorso.

Anche ammettendo che il design si fondi su una definizione di matrice funzionalista, da sempre la sua storia dá rilevanza a certe creazioni, non ad altre, anche se quest'ultime aderiscono altrettanto strettamente a suddetta definizione<sup>113</sup>. Ciò si spiega non solo attraverso l'oscillazione di una definizione instabile, ma anche nell'ambito di un'assiologia, di un sistema di valori in cui il design si riconosce e di cui è esso stesso propugnatore.

Lasciando momentaneamente da parte l'articolo di Bonsiepe, è opportuno notare come le ricerche del desi-

111. È a partire dagli anni Sessanta – più specificamente, secondo Midal (2019), fino al contributo di Reyner Banham *Design by choice* (1961) – che il design inizia a rivendicare una sua autonomia nei confronti dell'architettura.

112. Dall'unità di artefatto concretamente prodotto – industrialmente o artigianalmente –, all'espansione dello stesso sino a ricalcare gli incommensurabili confini dell'artificiale.

113. Baljon, 2002, p. 333.



gn si focalizzino su un ambito ristretto di ricerca: beni di consumo, trasporti pubblici, cartellonistica, la casa, ecc..

«‘Safe’ topics predominate [scrive Walker]. Why are design historians so unimaginative? Why are they so reluctant to consider military weapons, police equipment, scientific instruments, sexual aids, space vehicles, engineering machines, computer hardware and software, the role of the state in promoting design, the relation of design to pollution, profit and exploitation, as topics worthy of analysis? There appears to be a deeply-entrenched conservatism among design historians, an unwillingness to confront the relationship between design and politics, design and social injustice.<sup>114</sup>»

Eppure – prosegue Walker – nel secolo scorso buona parte degli sforzi progettuali sono stati rivolti a fini anti-sociali e anti-umani. Per quali ragioni le storie del design non riportano, per esempio, le camere a gas naziste e l’economico processo di sterminio con acido cianidrico? L’efficacissimo sistema di deportazione degli ebrei e il progetto logistico di Adolf Eichmann? Il sistema d’immagine del partito nazista, che coordinava divise, bandiere, logo e il loro posizionamento su ogni sorta di supporto: Panzer, Messerschmitt, bandiere o medaglie? Oppure – per rimanere tra le figure che il design ha celebrato –, per quale motivo non si presenta mai, se non in termini di un veniale incidente di percorso, il famigerato *Abecedario* di Munari edito da Einaudi nel 1942, dove la lettera “h” è illustrata con il disegno di un giovane hitleriano che imbraccia uno stendardo a croce uncinata<sup>115</sup>? Per quale ragione in questo “libro di design”, progettato da un “designer”, il disegno di un giovane soldato nazista desta così tanto clamore, al punto da rinnegare l’intero progetto rimuovendolo dalla storia del design<sup>116</sup>? E l’*Organisationbusch der NSDAP* del 1937, d’altronde, è un eccellente esempio di progetto grafico, di sistematizzazione dell’immagine di un movimento

114. Walker, 1989, p. 33.

115. Vedi pagina seguente →

116. Vedi pagina seguente →

politico. Ma nemmeno di questo reperto si ha traccia nelle retrospettive del design.

La spiegazione a tale evidenza è da ricercare nelle posizioni ideologiche, anzi, in quell'ideologia canonica che scinde cosa è design da cosa non lo è. Difatti la pratica si è sempre posta in un rapporto sineddochico con il “bene”, nel senso che – secondo il discorso del design – non esiste design che non sia “buono”. Per dirla con Colomina e Wigley:

«design is always understood to be a good thing. The empire of design reinforces the idea that good design is good business that makes good people. This concept has been so successfully promoted that all designs thought to be good design. The word good no longer even needs to be said. The very word design already means “good” – as if we don't need to think about the fact that the same concept is active

115. Caso curioso, dopo il secondo conflitto mondiale l'*Abecedario* di Munari è divenuto oggetto rarissimo e molto ambito tra i collezionisti, proprio a seguito di una programmatica *damnatio memoriae* messa in atto da bibliofili e case editrici per obliterare l'“errore” del designer – o un “orrore” scrive Luigi Mascheroni su *Il Giornale*, in un articolo del 10 giugno 2021. Pochi anni più tardi – cioè nel 1960, con il titolo *L'alfabetiere* e sempre edito per Einaudi –, difatti, lo stesso abecedario verrà ripubblicato sostituendo al disegno del nazista quello di un hangar, e il caso verrà (quasi) definitivamente risolto. Recentemente, però, la questione è tornata in auge in conseguenza della pubblicazione di Claudio Pavese, *Munari, Einaudi e l'Abecedario fantasma*, 2021, e se ne è discusso con insolito pragmatismo assolvendo Munari dall'accusa di apologia riconoscendogli – almeno stando all'articolo di Stefano Salis per *Il sole 24 ore* del 13 giugno 2021, e al netto dei vincoli imposti dal regime fascista – di aver adoperato l'unica immagine davvero funzionale a rappresentare la “h” del suo alfabeto. Sono comunque indicativi, a prescindere dalle recenti pubblicazioni sulla questione e dalla controversia annessa (che pur non ha dimensioni significative), gli epiteti associati all'abecedario di Munari: “fantasma”, nel titolo di Pavese; “unicum”, per Salis; “cancellato” e “maledetto”, per Mascheroni. Una macchia, appunto, non troppo nota della storia di Munari.

116. Secondo Mascheroni (2021) tale lavoro di Munari è considerato uno dei più significativi abecedari modernisti, il che basterebbe a giustificare una sua inclusione nel canone del design. Eppure, nelle fonti secondarie, nessuna traccia.

in weapons, surveillance, invasions, policing, nationalism, incarceration, and terrorism.<sup>117</sup>»

Le retrospettive che infrangono questa prassi sono rarissime: John Heskett, per esempio, è stato uno dei pochi storici a dichiarare il debito delle armi e dell’“estetica della paura” al design nel libro *Industrial design*<sup>118</sup>, così come nel celebre *Mechanization takes command* (1948) di Siegfried Giedion si trovano illustrazioni di fucili Winchester. Ma nessuno obietterà alcunché nel leggere che quest’ultimo è incommensurabilmente meno riprodotto nelle storie del design di quanto non lo siano – per fare un esempio attinto da un universo di oggetti contiguo – le stampelle progettate dagli Eames nel 1942<sup>119</sup>.

Il design si è sempre adoperato per ribadire la sua missione etica, per connotare il suo sforzo progettuale in un’accezione volta al progresso sociale, economico, tecnologico e persino psicologico. E questa attitudine generale è resistita anche ai cambi di definizione della pratica, donde è emersa una vera e propria ortodossia del design, ossia un vero e proprio canone che ne precisa e norma i prerequisiti. Ma occorrono delle precisazioni.

117. Colomina & Wigley, 2016, pp. 58-59.

118. Heskett, 1980. Non solo. In Dilnot (1984, p. 19) si trova una significativa sinossi di un altro articolo di Heskett edito lo stesso anno del libro *Industrial design*, in cui viene presentata la tesi di una continuità tra la lezione del Bauhaus e l’etica del Reich – soprattutto quando si rilegge quella fase della storia del design attraverso la figura di Wilhelm Wagenfeld. Più in particolare, secondo il saggio di Heskett, è storicamente insostenibile equiparare il buon design solo al Bauhaus, alla Repubblica di Weimar e alla struttura sociale e industriale della Repubblica Federale Tedesca, così come è inaccettabile riconoscere nella Repubblica Democratica Tedesca e nella progettualità del terzo Reich il cattivo design. Posto che tale equazione tra valori del design e formazioni sociali sia insostenibile, Heskett richiama la necessità di una fondamentale rivalutazione del rapporto tra società e tipi di pratiche di design.

119. Oggetto che ha guadagnato posto nei musei di tutto il mondo, come ai MoMA di New York e San Francisco, al MET, allo Smithsonian American Art Museum, ecc..

### 3. 3. 2. CANONE E BUON DESIGN (NELLA CRITICA)

Nel passato e nel presente della critica del design si trovano innumerevoli espressioni di questa missione etica. E se di tale missione se ne redigesse una retrospettiva, ci si potrebbe illudere – almeno inizialmente – di imbattersi in una vicenda omogenea: una tensione continua e sempre più precisa verso lo stesso “bene”. Eppure anche qui, a uno sguardo più attento, si scoprirebbero profondi scismi, conflitti, controversie che, in quanto tali, suggeriscono nientedimeno della presenza di un dibattito sul canone.

Il design si è sempre posizionato entro i margini della moralità, lo si è detto, e a testimonianza di ciò si possono addurre molti esempi: esempi attinti sia dalla storiografia del design (come si vedrà nel paragrafo successivo) sia dalla critica del design, dal contributo di teorici, ricercatori, curatori di mostre – ossia dai grandi attori implicati nella redazione del canone. Il caso più esemplare è forse la mostra *Good design* (1950-1954) il cui titolo è, di per sé, indice della volontà di connotare positivamente il design.

Tale mostra era frutto di una collaborazione tra il *The Merchandise Mart* di Chicago e il MoMA di New York, ed esponeva per due volte l'anno i migliori oggetti dell'industria statunitense sotto le categorie di Furniture, Floor coverings, Fabrics, Accessories, Lamps, Wallpaper, Glass and Tableware e Kitchen and Appliances. Nel gennaio del primo appuntamento di *Good design*, questi oggetti erano mostrati (e acquistabili) presso il centro commerciale di Chicago, mentre nell'autunno dello stesso anno, questa selezione di 250 prodotti veniva trasferita al MoMA di New York, in una esposizione curata dai coniugi Eames e diretta da Edgar Kaufmann, Jr. e Rene d'Harnoncourt<sup>120</sup>. Lo scopo dell'iniziativa era quello di mostrare i migliori esempi del “modern design” nell'ambito dell'arredo domestico, al fine di incentivare «the appreciation and creation of the best design among manufacturers, designers

and retailers for good living in the American home.<sup>121</sup>» Gli oggetti esposti spaziavano così da “un porta sapone magnetico, sino a un divano di dodici piedi con gambe aggiustabili<sup>122</sup>”, passando per posaceneri, sedie, tessuti, ecc.. Questi erano selezionati sulla base di uno standard di *Good design* stabilito dalla commissione giudicatrice<sup>123</sup>, che pochi anni più tardi verrà schematizzato in quattro punti: «eye-appeal, function, construction and price, with emphasis on the first.»

È interessante notare come questi criteri – nonché i pezzi più iconici affermatasi in questa serie di esposizioni, quali la Beach seat di Billie Newmarch o la Plywood chair di Arne Jacobsen – ricalchino piuttosto fedelmente la filosofia e l'estetica modernista secondo cui, mediante l'oggetto quotidiano, si poteva instillare nel consumatore valori di onestà, chiarezza, calma, bilanciamento. Da un lato la variabile del prezzo premiava i prodotti più accessibili, mentre il criterio estetico (il più importante) permetteva di instaurare una *liaison* tra le peculiarità formali e queste virtù<sup>124</sup>, cosicché il design poteva sublimarsi in tutta la sua forza educativa rivolta al maggior numero di consumatori.

I prodotti della mostra dichiaravano il loro valore mediante un'etichetta apposta su di essi, che ne certificava lo statuto, appunto, di *Good design*. Questa li caricava di

120. Lo schema dell'esposizione rimarrà invariato per l'intera durata dell'iniziativa, solo si alterneranno le figure alla commissione dell'esposizione. Di seguito alcuni: 1950: Meyric Rogers, Serge Chermayeff, Berthold Strauss, Alexander Girard; gennaio 1951: William Friedman, Hugh Lawson; giugno 1951: Walker Manager, Philip C. Johnson, Eero Saarinen; gennaio 1952: Harry Weese, Charles Zadok; giugno 1952: Gordon Fraser, F. Carlton Ball; gennaio 1953: D. J. De Pree, Russel Wright; giugno 1953: Florence Knoll, Harry Jackson; gennaio 1954: Edward J. Wormley, Lazette Van Houten.

121. W. O. Ollman & Edgar Kaufmann Jr., 1950.

122. Si veda la pubblicazione *News from good design*, edito dallo stesso MoMA nel 1950: «[t]he objects on display are the products of many of America's most progressive manufacturers and handicrafters and range from a new magnetized soap holder to a huge modern 12-foot divan with adjustable legs.»

123. «Design intended for present-day life, in regard to usefulness, to production methods and materials and to the progressive taste of the day.» In *ibidem*.

124. Vedi pagina seguente →

una forza simbolica che prometteva il sodalizio (garantito dal museo stesso) tra l'oggetto e i valori summenzionati, a prescindere dalla tipologia di prodotto esposto: anche l'oggetto più piccolo, come la maniglia di una porta, era ritenuta potenzialmente portatrice di benessere, di modificare l'ambiente cognitivo di un consumatore e, con lui, quello di una società intera<sup>125</sup>. In queste soluzioni espositive – e più in generale – nell'intero ciclo di mostre, nei relativi report pubblicati da MoMA e *The Merchandise Mart*, nei prodotti promossi (così come nelle interpretazio-

124. Il curatore della mostra Edgar Kaufmann, interrogato sulla natura e sulle finalità della mostra, scrive: «The 100 Museum Selections in this exhibition constitute a rare experiment: when a Museum faces the same limitations of choice as the present-day consuming public; what items will it select to represent modern home furnishings? Some convictions are demonstrated in the selections: forms are very crisp, colors rather bright, materials clearly expressed. Fabric patterns have lively rhythms, while furniture structures show calm lines and quiet proportions. There seems to be acceptance of the fact that the free-flowing space of modern architecture requires furniture designed in the round, in order to hold its place (in contrast to furniture as a wall-oriented adjunct of interior cubicals in traditional architecture) and of a quiet tone generally as the aim of interiors in which people and their favorite works of art would supply liveliness and intensity tempered to occasion and individual taste.» (9 febbraio, 1955) L'insistenza sulle proprietà formali degli oggetti esposti, il rimando alla "casa moderna" che necessita di essere progettata nella sua interezza, e il richiamo a valori di calma, quiete, vivacità e intensità bilanciate, sottendono un progetto di educazione al buon gusto mediante gli oggetti della quotidianità: al *Good design*, appunto.

125. Questo passaggio è tradotto dal saggio di Colomina e Wigley: «Good design is meant to be contagiously virtuous. Even the smallest object, a door handle for example, is thought to change the well-being, emotions, and thoughts of whoever uses it, looks at it, or even reads about it, and also lives the lives of whoever encounters those who have encountered it, and so on in a kind of viral chain reaction that ultimately transforms society. (...) An ambition to social reform is embedded in each seemingly modest project. Nineteenth century arguments about the morality of design still infuse contemporary design discourse today – along with all the complications, contradictions, and barely suppressed violence that comes with any such declarations of a moral high ground.» (Colomina & Wigley, 2016, p. 89) E proseguono, riferendosi specificamente al significato della mostra *Good design*: «[d]esign is never shocking, disturbing, alienating, incomprehensible, or discomforting in this global campaign [Good Design] on the contrary, it is the antidote – offering identity, stability, efficiency, clarity, comfort, support, integration, and so on. Good design is resolved, responsive, healthy, and efficient.» In Ivi, pp. 93-94.

ni che ne furono date), si affermava l'apparato ideologico del design, la sua bontà o, meglio, la discriminante tra un "oggetto di design" e uno comune.

Tuttavia, quegli stessi oggetti eletti dalla mostra *Good design* a emblema dell'ideologia modernista pochi anni più tardi costituiranno uno dei problemi principali che il design dovrà fronteggiare. Confrontando l'esposizione *Good design* all'articolo di Bonsiepe citato nel paragrafo precedente è interessante notare l'interrogazione con cui il teorico tedesco introduce il suo saggio:

«[w]hat can industrial designers really do to satisfy the basic needs of those hundreds of millions of submerged people in the dependent world? (...) 'Nothing' or 'Almost nothing'.<sup>126</sup>»

E prosegue specificando che proprio quell'innocenza caratteristica del design, secondo cui gli oggetti comuni fungono da agenti capaci di influenzare l'organizzazione sociale, è andata perduta:

«[r]evolutions are definitely not achieved through objects and even less through 'designed' objects.<sup>127</sup>»

Ma questa citazione deve essere calata nel contesto dello scritto, e cioè riletta alla luce del tentativo di chiarire il rapporto tra industrial design e paesi sottosviluppati.

È ritardandolo su un nuovo orizzonte di problemi, difatti, che il design degli oggetti comuni risulta inefficace, ed è a partire da qui che si rende necessario stabilire nuove direzioni per l'industrial design. Posto che i – o i pressoché inediti, all'epoca – problemi dei paesi in via di sviluppo siano la mancanza di rifugio, cibo, standard igienici elementari, macchine e strumenti per il lavoro, come

126. Bonsiepe, 1977, p. 13.

127. Ibidem.

può un oggetto modesto (come una seduta, per esempio) colmare queste necessità?

Secondo Bonsiepe è necessario superare quell'interpretazione dell'industrial designer che lo relega al compito di

«‘add spices, interest, convenience and beauty to our industrial mode of living.’ In dependent countries the problem is not to add spice or interest or whatever to a mode of living but to make survival possible, to provide a life support structure.<sup>128</sup>»

Gli oggetti presentati alla mostra *Good design* cessano così di essere strumenti educativi, trasformandosi in prodotti effimeri, merci differenziate le une dalle altre al solo scopo di sostenere il mercato dei paesi sviluppati. A partire da questo presupposto, Bonsiepe si chiede «[w]hich designed objects are socially relevant<sup>129</sup>», quali traiettorie il design deve percorrere per soddisfare i bisogni concreti di un paese in via di sviluppo? Agli occhi del teorico tedesco, l'unica forma accettabile della pratica è quella in grado di condividere con le nazioni del terzo mondo un sapere, un'innovazione, un *modus operandi* che permetta loro di progettare secondo necessità, in maniera indipendente e senza alcun paternalismo.

Il design – dichiara Bonsiepe – deve stabilire una gerarchia di priorità che metta al primo posto il reperimento di cibo, energia, attrezzatura per il lavoro, cosicché il progettista non si veda più coinvolto nel disegno di oggetti frivoli, bensì nel ripensamento di strumenti agricoli,

128. Ivi, p. 14. Si veda inoltre Victor & Sylvia Margolin (2002), dove si legge che, se il «[d]esign is most often understood by the public as an artistic practice that produces dazzling lamps, furniture, and automobiles», è necessario riflettere criticamente sulle dinamiche di mercato, al fine di supplire ai veri bisogni – ad oggi trascurati – dell'uomo. La progettazione, secondo gli autori, dovrebbe svincolarsi dall'immagine tradizionalmente attribuitale per risolvere gli “autentici” problemi sociali: nuovi corsi di studio in *Social design* devono essere fondati, cosicché nuovi oggetti d'ausilio a disabili, minoranze, o classi subalterne possano essere introdotti nel mercato. In questa prospettiva, una nuova classe di oggetti, rispondenti a nuove necessità – idest a una nuova gerarchia valoriale –, deve sostituire quella in auge.

129. Bonsiepe, 1977, p. 15.



dispositivi per l'energia solare, arredo scolastico, macchine per la lavorazione del legno e del metallo, così come nel ridimensionamento, o addirittura nella soppressione, dell'apparato legislativo dei brevetti<sup>130</sup>. Il saggio si chiude eloquentemente sulle parole di Stafford Beer, che Bonsiepe sottoscrive previa parafrasi:

«*homo faber* sees the world in terms of the things he makes. Making things is no problem anymore. *Homo faber* is plain out of date.<sup>131</sup>»

Ma questo non significa non ci sia più spazio per il progettista (che, di fatto, è un produttore di oggetti): al contrario, Beer alludeva – secondo Bonsiepe – alla necessità di considerare l'ambiente non più come un accumulo di oggetti separati; ma come un sistema tenuto assieme da regole da interpretare: l'*homo faber*, e cioè il designer, non deve più vedere il mondo in termini di cose da produrre, ma di necessità da soddisfare.

Adottando la riorganizzazione dei bisogni di Bonsiepe, così come la sua visione sistematica, progettisti come gli Eames – forse tra gli autori simbolo più conosciuti della missione etica del design – perderebbero di prestigio: la tecnologia del compensato sagomato, sviluppata in ambito militare per produrre le celebri stampelle, costituirà la base per una nuova classe di prodotti; con il compensato gli Eames disegneranno armadi, animali giocattolo e decorazioni natalizie (realizzate direttamente dalle vecchie stampelle inutilizzate), saturando il mercato di nuovi oggetti, costringendo l'acquirente ad adeguarsi a un nuovo consumo, imponendogli un nuovo spettro di bisogni slegati dalle reali necessità cui il design dovrebbe dar risposta<sup>132</sup>.

Se è vero che, nella sua storia, il design si è sempre rivolto al bene, questo non significa che ci sia sempre stato accordo su come perseguirlo. Bonsiepe, compilando una gerarchia di valori aderente alla categorizzazione de-

130. Ivi, p. 17.

131. Beer, 1975, pp. 25-26 in ivi, p. 18.

132. Colomina & Wigley, 2016, pp. 116-117.

gli oggetti, può rinunciare a una classe canonica ristretta di prodotti del design: una seduta è incommensurabilmente meno importante di una macchina agricola quando considerata rispetto ai bisogni primari dell'umanità. Nell'esperienza del *Good design*, invece, la tipologia degli oggetti è slegata dall'assiologia di riferimento: il progetto di un mezzo di trasporto pubblico è altrettanto nobile del disegno di un arredo domestico, in quanto entrambi qualitativamente (e non quantitativamente) portatori dei medesimi valori.

Il canone, insomma, eretto a istituzione e a regolamentazione degli sforzi del design, delle sue utopie, dei suoi valori, può venir rettificato a ogni nuova possibilità argomentativa. E ogni modifica apportata al canone non significa solo una revisione delle sue liste ma anche, e a un tempo, una “correzione” dei suoi più generali criteri di normatività – ridefinizione della sua assiologia, dei suoi scopi e come raggiungerli –, pertanto una revisione della pratica stessa – come si riconfigura il design, i suoi processi e i suoi strumenti in funzione di una particolare missione etica da perseguire.

### 3. 3. 3 CANONE E BUON DESIGN (NELLA STORIOGRAFIA)

Il canone è connaturato all'agone, e il conflitto è spesso indice di una frattura che chiede di essere ricomposta secondo nuovi schemi. Nondimeno, anche il radicale cambio di prospettiva che procede dal *Good design* allo scritto di Bonsiepe è un tentativo di revisionare il canone del design, i suoi oggetti, i suoi fini, i suoi mezzi: anche qui si annida una controversia.

Lo storico Richard Hollis, in un saggio (1994b) dedicato alla sua storia del graphic design *A concise history of graphic design* (1994) ne chiarisce alcuni capisaldi, tra cui la fondamentale distinzione tra comunicazione visiva e graphic design. La prima – scrive Hollis – è da considerarsi come una preistoria della grafica, quest'ultima non essendo altro che il risultato del lavoro del grafico: un mestiere nato nel diciannovesimo secolo, quando le lavorazioni, fino allora svolte dall'artigiano, abbisognavano di una nuova figura professionale che ne prendesse il controllo. Il disegno di alfabeti, simboli e segni grafici non fanno parte di una storia della grafica in quanto tali: solo dal momento in cui il loro progetto viene curato dalla figura professionale del designer possono candidarsi per una retrospettiva della pratica.

Ma tale discriminazione, che parrebbe salvaguardare la selezione della sua storia da ogni ideologismo, viene prontamente precisato. Oltre alle condizioni tecnologiche, estetiche e sociali che definiscono una base critica per distinguere cosa sia graphic design da ciò che non lo è, Hollis stabilisce un altro parametro di valutazione per decretare quale graphic design sia meritevole di essere incluso nella sua raccolta. O meglio, oltre alle condizioni che concorrono a rendere un graphic designer tale (e pertanto a rendere il prodotto di un progettista un lavoro di design), lo storico considera, di un particolare artefatto, anche il rapporto qualitativo tra testo e immagine in relazione

all'idea che devono veicolare. Si tratta di una *trasparenza*<sup>133</sup> tra l'oggetto grafico e il messaggio da comunicare: un criterio utile a Hollis per premiare i lavori più "limpidi" su quelli più "opachi", di selezionare i buoni design su quelli mediocri. È in virtù di questo principio di chiarezza che Hollis definisce l'assiologia del design; ed è in virtù di questo principio di chiarezza che Hollis organizza la raccolta di casi studio da mostrare, adeguandola alla sua idea di qualità<sup>134</sup>.

A ben vedere, il principio di chiarezza, di trasparenza di un oggetto grafico ha preponderanza tale in *A concise history of graphic design* da contraddire persino l'assunto fondamentale su cui la sua storia si fonda – donde la formula "graphic design è quello prodotto dal graphic designer". Nell'articolo del 1994 Hollis conduce un raffronto tra i progettisti Cassandre e Edward Mckin-

133. Trasparenza come valore tra i più celebrati del movimento modernista, tanto nel design quanto nell'architettura. Si veda a proposito quanto scrive lo storico dell'architettura Anthony Vidler circa modernità, trasparenza e architettura: «la modernità è sempre stata ossessionata dal mito della trasparenza: trasparenza del sé davanti alla natura, del sé davanti agli altri, di tutte le individualità davanti alla società – tutto questo rappresentato, se non costruito, da Jeremy Bentham a Le Corbusier, per mezzo della trasparenza universale dei materiali da costruzione, della permeabilità dello spazio e dell'onnipresente flusso di aria, luce e movimento.» (2006, pp. 240-243); rispetto alla questione trasparenza-progettazione è pertinente anche l'analisi condotta da Giedion in *Space, time, architecture* (1941) sull'edificio del Bauhaus a Dessau, o gli scritti di Bruno Taut sull'allegoria del vetro come segno di una "nuova purezza collettiva", in Tafuri & Dal Co, 1976, p. 129.

134. Il saggio di Hollis (1994) si chiude sulle parole del graphic designer olandese Paul Schuitema, che recitano: «['i]t is a mistake', wrote Schuitema, 'to think that the work we did then was a new style. Today they call us pioneers, but ... our pioneering struggle was in making our work show things clearly.'» Queste parole sono significative per almeno due aspetti, che concorrono entrambi a circoscrivere il topos ideologico in cui si colloca la storia di Hollis: il primo è il rimando quasi esplicito al mito della trasparenza (to show things clearly); il secondo è il cleuismo di Schuitema (Today they call us pioneers, but ... our pioneering struggle was in making our work show things clearly), che ridimensionando la portata della produzione di Schuitema (almeno in apparenza), contestualizza il mestiere del grafico nel flusso di una quotidianità avulsa dalle narrazioni dei grandi maestri dell'arte. Tanto il richiamo alla chiarezza, quanto il tentativo di descrivere la pratica come ordinaria, situano la storia di Hollis entro un preciso sistema ideologico di matrice modernista.

ght Kauffer: il primo viene definito arguto per la struttura matematica del poster *Étoile du nord*, l'uso che fa dei colori, la costruzione del lettering, il rapporto tra tipografia e impianto figurativo; mentre il secondo è declassato a manierista, la cui fortuna sarebbe debitrice solo al vuoto e al torpore dei critici che hanno recensito il suo lavoro<sup>135</sup>. In effetti, in *A concise history of graphic design* vengono sì inclusi i poster e le copertine che Kauffer – professionista designer a tutti gli effetti – realizza per il Daily Herald, eppure Hollis scrive che i suoi lavori non sono né arte, né industria, né graphic design, in quanto falliscono nel tentativo di relazionare testo e immagine in maniera funzionale all'idea da esprimere<sup>136</sup>. Ma come può darsi che graphic design sia quello che realizza un graphic designer, e pur la produzione di Kauffer non sia graphic design? Il fatto è che l'idiosincrasia verso una certa produzione grafica porta lo storico a smentire il principio identificativo del graphic design che lui stesso ha istituito.

Orbene, l'impianto teorico di Hollis è solido a sufficienza da permettergli non solo di concentrarsi su una classe canonica di oggetti (cartelloni, poster, logo), ma anche di porre al materiale indagato precisi limiti qualitativi. Non una storia del graphic design *tout court*, ma una storia della grafica interprete di una precisa cornice ideologica, che seleziona una certa forma di comunicazione obliterandone altre. Quando Hollis scrive che il criterio di scelta impiegato dallo storico dovrebbe vertere su “ciò che un lavoro può rivelare” (1994), vuole dire che esiste una differenza formale nell'oggetto della sua ricerca, e che a partire da tale differenza è possibile redigere un'assiologia in grado di orientare la selezione del ricercatore<sup>137</sup>. Secondo Hollis, insomma, i casi studio scelti dovrebbero illustra-

135. «[T]he subject of critical discussion of a design is the relationship of the message to the formal content and its organisation, and of these to the means of their production. To compare Kauffer with Cassandre in this light reveals that in Kauffer's designs there is little effective connection between the elements of the message and their graphic expression. We are left with the style, the crass adaptations of cubistic mannerisms, customising their message with snobbish vulgarity.» Hollis, 1994b.

136. Hollis, 1994 ed. 2001, pp. 92-94.

137. Vedi pagina seguente →

re il principio di trasparenza, il valore di sperimentazione e di innovazione espressiva: gli oggetti che incorporano questi valori devono essere preferiti alle opere considerate opache, confuse, ingannevoli.

Analogamente alla posizione di Adrian Forty<sup>138</sup>, sembra che anche Hollis condivida la necessità, per la storiografia, di riflettere su cosa sia *Good design*. E questo per istruire futuri progettisti a una particolare forma di progettazione, dando loro gli stessi strumenti critici, lo stesso impianto ideologico che hanno organizzato la sua retrospettiva<sup>139</sup>.

A partire da questi presupposti, Hollis dichiarerà che la storia dell'architettura non può coincidere con la storia del costruito (1994b) – da cui, per estensione, che la storia della comunicazione visiva non può coincidere

137. È interessante notare come anche uno storico avulso – almeno apparentemente – dalle dinamiche della storia “canonica” del design come Clive Dilnot, quando invitato dalla AA School of architecture a discutere dell'edificio della GSA di Charles Rennie Mackintosh (28, maggio, 1996), si serva di questo stesso artificio retorico per giustificare il suo interessamento a un edificio indiscutibilmente canonico per la storia dell'architettura: anello di congiunzione tra l'architettura dell'Ottocento e del Novecento, capace di interrogarci sul rapporto tra individuo e architettura, tra ornamento e fabbricato.

138. Cfr. ¶ 3. 2. 3.

139. In un articolo sulle storie del graphic design di Hollis e di Meggs, Drucker (2009) rileva come entrambe le storie si fondino su valutazioni morali e ideologiche discriminanti per qualificare un design come “buono”. Dalla lettura di *A concise history of graphic design* di Hollis (2001) affiora l'impostazione ideologica filo-marxista, donde un'attenzione particolare alla figura del professionista e alla qualità del lavoro svolto; In *A history of graphic design* (1983) di Meggs, invece, si delinea l'approccio positivista dello storico, per il quale tecnologia e progresso coincidono. Per il primo autore la pratica del design è spiegabile – e deve venir spiegata – nella relazione che intrattiene a un livello più generale di quello della progettazione: quello sociale, del lavoro e di come quest'ultimo viene svolto; per il secondo, scrive Drucker, l'immagine della disciplina che permea dalla sua ricerca discende da una concezione umanistica e illuministica della storia per la quale, nell'educazione, si consolida il legame tra lo spirito umano e il contratto sociale. Dal confronto discusso da Drucker si intuisce come i presupposti alla base della cernita dello storico siano condizionati da una particolare concezione del design, della sua missione etica, nonché dall'intendimento della storiografia come strumento pedagogico già a partire dalla selezione del suo oggetto d'analisi e del conseguente impianto teorico su cui si fonda.

con la storia del graphic design –, ed è sulla base di questa differenziazione di un oggetto d'indagine potenzialmente indifferenziato che può legittimare la cernita della sua storia. Anzi, gli oggetti inclusi nella sua raccolta non sono solo testimoni di siffatta distinzione (architettura *vs* costruito; oggetto di design *vs* oggetto comune), ma si caricano al contempo di quei valori che tale interpretazione della pratica comporta<sup>140</sup>. In altri termini, quando Hollis sceglie di mostrare il poster *Étoile du nord* di Cassandre in *A concise history of graphic design*, egli non solo fonda una distinzione tra questo e un poster comune, ma afferma anche che tale artefatto incorpora quei valori modernisti di trasparenza, chiarezza e onestà in cui lo storico riconosce il buon design. Così, i confini della pratica vengono contemporaneamente affermati e normati per mezzo di un canone ideologico del design: esso misura la bontà di un artefatto rispetto a un'assiologia che – tautologicamente – sorge nella possibilità stessa di un discrimine tra cosa è design, e cosa non lo è.

Eppure, la distinzione operata da Hollis sull'oggetto del design – su cui si fonda parte della storiografia della pratica –, non trova il beneplacito della comunità di storici. E la controversia generatasi nella divergenza prospettica (tra lo sguardo di Hollis e quello dei suoi detrattori) certifica l'esistenza di un dibattito sul canone, ovvero che il canone sia sempre in discussione.

L'accusa che Margolin rivolge alla storia pevsneriana de' *I pionieri dell'architettura moderna*, disapprovandola giacché intrisa di giudizi moraleggianti sui protagonisti dell'esperienza modernista<sup>141</sup>, è in realtà una critica a un'ideologia canonica più diffusa: un'ideologia che differenzia il campo d'analisi, che scinde il costruito dall'architettura, l'oggetto di design (o *Good design*) dall'oggetto ordinario; un'ideologia su cui, come si è visto, Hollis ha fondato la sua storia. Ma la convinzione del ricercatore britannico che storia dell'architettura e storia del costruito non coincidano non è così scontata.

Il regista Francesco Rosi, nel 1963, dirige *Le mani sulla città*: un film incentrato sulla speculazione edilizia

140. Cfr. ¶ 3. 1. 3.

141. Margolin, 1991, p. 54.

della Napoli del dopoguerra. La figura dell'architetto, in questa pellicola, non è centrale, ciononostante viene comunque rappresentata con lucidità la dimensione materiale con cui dovrà fare i conti. Ci sono architetti, quindi, conoscitori della storia dell'architettura, che si trovano però a fronteggiare un costruito che la loro storia ha deliberatamente scelto di travisare. Una dimensione fatta di legislazioni, di incombenze imprenditoriali, di ristrettezze finanziarie, di una committenza spesso inesperta – e, nel caso specifico di *Le mani sulla città*, corrotta e avida.

In una recensione di questa pellicola, il critico cinematografico Emiliano Morreale scrive che nel 2001, in occasione del conferimento della *laurea honoris causa* in architettura al regista, «decine di architetti e urbanisti italiani manifestarono la loro riconoscenza per *Le mani sulla città*.<sup>142</sup>» Ciò a testimonianza di come, per gli architetti e per l'esercizio della loro pratica, l'attenzione di Rosi al costruito sia stata accolta con più favore di una generica raccolta di buoni fabbricati: del resto, se l'architettura è ciò che fanno gli architetti, e se la dimensione in cui gli architetti operano è quella descritta nel film *Le mani sulla città*, allora la storia dell'architettura dovrà necessariamente includere le storture che il contesto impone a un'immagine canonica della pratica. Insomma, se Hollis si dice certo esista una differenza tra la storia dell'architettura e la storia del costruito (e che una storia dell'architettura debba riflettere tale distinzione), ci sono senz'altro buoni motivi per sostenere il contrario, per pensare che una pratica e la sua storia debbano problematizzare ben altro materiale che non pochi esempi “riusciti”.

Comunque, la differenza tra una storia dell'architettura e una storia del costruito non è una differenza tra una storia ideologica e una storia non ideologica. Per quanto possa sembrare onnicomprensiva e obiettiva, anche una storia di largo respiro come quella sviluppabile dal film di Rosi parte da presupposti particolari<sup>143</sup>.

Ma più di dire che ogni storia è ideologica – che è un fatto assodato nel dibattito specialistico<sup>144</sup> – quello che preme sostenere è che ogni selezione storiografica rispon-

142. Morreale, 2013, p. 78.



de necessariamente a una domanda, ed essa, a sua volta, a un intento che è previsto da una particolare assiologia. Ed è in questi presupposti d'indagine (più o meno espliciti) che ogni riflessione sul passato del design partecipa a stabilire un canone della pratica: è a questo livello che

143. A distanza di pochi anni dall'uscita di *Le mani sulla città*, viene pubblicato il libro dello storico dell'arte Ferdinando Bologna: *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia* (1972). In questo scritto, Bologna indaga la nascita di quella ideologia che contrappone arti minori ad arti maggiori, introducendo il lettore a quel pensiero post-tridentino che differenziava l'artista medievale da un'artista di più alta caratura: un'artista che veniva educato a un pensiero teorico, prima ancora che pratico; un'artista predisposto a una riflessione che lo distanziava dalla rozza matericità del legno e della pietra, e che gli permetteva di elevare le sue opere al di sopra di quelle dell'artigiano. Ora, ciò che merita di essere puntualizzato, è che la storia di Bologna non si snoda su una distinzione qualitativa o tipologica di una classe di oggetti, ma sulla differenziazione dei modi del fare, su quella gerarchizzazione istituita dall'aristocrazia – e sostenuta poi dalla borghesia – che permetteva a una classe ristretta di artisti-filosofi di distanziarsi dai lavori (o dalle arti) più umili. Più precisamente, anziché rimarcare tale differenza, il suo progetto storiografico consiste nel disegnarne la genesi affinché possa denunciarne tutta la sua contingenza storica, proponendo poi il design – in maniera più o meno esplicita – come discorso critico in grado di appianare le distinzioni di classe. Design non come arte maggiore o arte minore, piuttosto come orizzonte per una rinata produzione indifferenziata, sublimata nell'unità dell'esecuzione e dell'ideazione, nella forza emancipatrice del lavoro e nel perseguimento dei suoi fini collettivi. Ma il rifiuto di quella distinzione ideologica (e idealista), che riservava a una classe limitata di artisti la realizzazione di artefatti di valore, è possibile solo a partire da un'altra cornice ideologica che problematizzava specificamente le questioni del fare. Come nota lo storico Scodeller (cfr., inoltre, Riccini, 2012), *Dalle arti minori all'industrial design* è un caso esemplare «di quell'atteggiamento critico che, fra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, utilizzando le categorie marxiste, identificava nella divisione del lavoro un punto d'osservazione privilegiato per l'intero processo storico dell'evolversi delle arti.» (Scodeller, 2018, p. 11) Bologna, in altri termini, può progettare la sua storia – nonché prescrivere una nuova missione etica del design – a partire da una tendenza storiografica allora diffusa che problematizzava i rapporti con il lavoro e le differenze di classe. E l'impianto ideologico che ha dato luogo alla sua retrospettiva, gli appartiene in quanto parte di una collettività ristretta e specifica: tale schema ideologico è proprio di Bologna quanto di Rosi, e le storie (effettive o potenziali che siano) redatte nel contesto di *Dalle arti minori all'industrial design* e di *Le mani sulla città*, “soffrono” della stessa contingenza, della stessa parzialità che lo storico dell'arte aveva contestato all'ideologia post-rinascimentale delle arti.

144. Vedi pagina seguente →

il canone determina e norma l'ideologia che discrimina tra il design e il non-design, che fonda il sistema in cui la pratica si norma, si misura, si sostanzia.

Orbene, con le variazioni dell'impianto ideologico da un contesto storico a un altro, mutano anche gli approcci, le liste (seppur virtuali), gli assunti metodologici e teorici delle storiografie; e con esse anche le posizioni critiche che fanno riferimento a un particolare assetto del pensiero<sup>145</sup>. In questo senso, dunque, è lecito concludere che il canone del design sia plastico.

Ma questo non significa che, al di sotto di queste variazioni fisiologiche (che dimostrano niente di meno che una controversia sul canone stesso, ovvero gli sforzi di teorici, critici e storici nel riplasmare la pratica verso nuove utopie), non possano resistere somiglianze di ben più lunga durata delle molteplici concezioni della pratica – e delle relative prescrizioni. In altre parole esistono similitudini tra i diversi intendimenti del design che, nonostante le loro trasformazioni più superficiali, persistono a fondamento di uno strato più profondo del canone del design: se è vero, cioè, che il perseguimento di uno scopo morale dipenda dall'impianto ideologico che lo definisce, ciò non esclude ci possa essere accordo – seppur parziale – su ciò che tali scopi ripudiano, ovvero sulla distinzione tra un oggetto-di-design e un oggetto-non-di-design. Per quanto diver-

144. Persino un progetto storiografico come le *Architectural guides* di Pevsner (1951-1974), che nelle ultime edizioni si tramutarono in una sorta di enciclopedia condivisa in nuce, è costretto entro un certo schema di selezione. Walker ne esplicita il limite quando scrive che esso giace nel discernimento tra cosa sono i «notable building of England», e quali no – nonostante tale progetto sia forse il caso più esemplare di ricerca empirica e ampia nel campo della storia dell'architettura. Walker conclude che ogni ricerca, anche quelle che adottano un approccio empirista al materiale d'indagine sono «dependent upon a pre-existing conceptual framework of some kind.» (1989, pp. 5-7) E similmente anche Bonta, dove si legge che «[e] ven accepting that it was possible to list every interesting building in the country, it is questionable whether the criteria about what is 'interesting', and why, can safely be expected to remain unchallenged for any length of time.» Bonta, 1979, p. 121.

145. Il passaggio dal *Good design* al saggio di Bonsiepe, nella critica; e dalla storia di Hollis all'approccio propugnato da Margolin – o alla retrospettiva sviluppabile dallo sguardo di Rosi – nell'ambito storiografico, dicono questo.

gente possa essere la prospettiva di Bonsiepe da quella dei coniugi Eames, dovranno entrambi escludere dal dominio del design certi prodotti (armi, strumenti di distruzione, progetti anti-sociali o prodotti la cui realizzazione è incompatibile con una progettazione/lavorazione sostenibile ed eticamente accettata) affinché possano canonicamente concepire la progettazione come pratica morale.

Non tanto le liste, quanto il rapporto tra il canone e il sistema in cui si esercita. Certamente, e come si è visto nel primo capitolo, da questo sistema (qui si direbbe assetto ideologico) si potranno sì distillare elenchi diversi, ma quel che conta è quello che inficia sulla loro compilazione: più di quello che includono è significativo quello che proibiscono, in virtù di una certa concezione del giusto, del bene, di un preciso sistema di valori. Ed è un'azione che si stratifica a diversi livelli i quali si distinguono per opporre più o meno resistenza ai cambi di prospettiva; un'azione che esiste, si perpetra (e talvolta si modifica) nei testi di storici, critici e teorici donde si riconosce il design.

Il canone, di nuovo, sfuma in ciò che contorna la lista, tuttavia, se è proprio in rapporto a una lista che lo si vuole spiegare, allora serve dire che la sua azione regolatrice non è anteriore all'elenco, piuttosto si svolge parallelamente, con esso: quello che emerge, qui, non è tanto l'essere o non essere lista, quanto piuttosto l'aspetto sistematico e diffuso del canone, che stabilisce con la lista i temi, gli oggetti in cui il design si riconosce.

La presenza del poster *Etoile du nord* nel libro di Hollis, come si è detto, non è solo indice di una distinzione qualitativa in un ammasso altrimenti omogeneo di grafiche: dal momento in cui tale artefatto trova posto nella selezione dello storico, esso si carica di quei valori che la distinzione stessa istituisce. Il canone, cioè, da un lato stabilisce un'ideologia attraverso cui normare la selezione dei suoi oggetti, dall'altro infonde quegli stessi oggetti dei valori istituiti dall'impianto ideologico che li ha scelti: la presenza del poster *Etoile du nord* in una retrospettiva, non solo certifica l'esistenza dell'ideologia che l'ha selezionata, ma fa sì che l'artefatto assurga a portatore tan-

gibile, simulacro in cui l'ideologia stessa e i suoi valori possono vivere<sup>146</sup>.

146. È plausibile sia proprio per effetto di questa semantizzazione degli oggetti che troppo sovente, quando si parla di canone, lo si fa entro i limiti della lista. Divenendo emblemi, emanazioni di un particolare assetto ideologico, tali oggetti vivono assieme al discorso che li spiega – e viceversa. E questo li risparmia dall'oblio, sedimentandosi in raccolte più e più volte reiterate. Purtuttavia il canone agisce a una profondità maggiore, ovvero nelle condizioni per cui tale oggetto possa essere incluso (oppure no) in una lista.





### 3. 4. 1 CANONE E MENZOGNA

Canone e ideologia, dunque. Ma non solo. A una analisi più attenta, ci si accorgerà che l'azione del canone sfugge anche al discorso ideologico: è più ampia dell'assiologia che regola quali oggetti siano di design, e quali no. Il canone si insinua ben oltre ciò, fino a normare le prospettive o, meglio, le interpretazioni che si producono degli oggetti indagati dal design.

Negli scritti passati al vaglio di questo studio, l'oggetto cosiddetto canonico appare sovente presentato nei termini di un "qualcosa" che parla per sé stesso, un oggetto che più degli altri cela una verità più rivelatrice dei suoi omologhi, e la cui presenza in una raccolta si giustifica da sé, vale a dire dall'oggetto stesso, dalle sue peculiarità intrinseche.

Il critico Deyan Sudjic, per esempio, nel suo lavoro *Cult objects*, definisce gli oggetti del suo studio come quelli che hanno "qualità speciali", portatori di "giustizia senza sforzo"<sup>147</sup>. Altrove, in un testo del critico di architettura Juan Bonta, l'autore riflette sull'architettura di Mies, e constata quanto segue:

«[i]t has been frequently said that Mies's architecture "speaks for itself" (*The architectural Record*, December 1946), and that time, "which can play nasty tricks with opinions on architecture, has had no effect upon its eternal freshness"<sup>148</sup>»

E prosegue poi precisando che questa posizione è inadeguata: nessuna architettura, né nulla in assoluto parla per sé stesso.

Come sostiene Eco in *Lector in fabula* (1979), l'interpretazione di un testo è sempre il risultato di una interazione tra il testo e chi lo legge. Il che equivale a dire che il testo predispone il lettore a una certa com-

147. Sudjic, 1985, p. 159.

148. Bonta, 1979, p. 138; Cadbury-Brown, 1959, in ibidem.

preensione di sé, pone dei limiti alla sua lettura<sup>149</sup>, ma è chi lo consuma che lo fa parlare per mezzo di una precisa strategia interpretativa<sup>150</sup>.

*Mutatis mutandis*, è in questa accezione che sono da leggere le parole, così eloquenti, del critico letterario Guido Guglielmi, quando scrive:

«[I]’arte senza la critica è muta, e la critica senza l’arte è vuota. Gli artisti elaborano una lingua, i critici la sciolgono dal suo mutismo. Forniscono all’arte l’altra condizione perché possa prodursi un senso. Il senso infatti è duale. È un rapporto tra la parola interrogata – quella dell’opera – e la parola interrogante – quella della critica.<sup>151</sup>»

Critica e architettura – così come architettura e storiografia, del resto – condividono almeno una peculiarità: entrambe si costruiscono. Come la pietra è il materiale dello scultore, così le parole sono il materiale della letteratura<sup>152</sup>. E l’una come l’altra (la pietra e la parola – idest la scultura e la letteratura) non sono materie inerte, ma creazioni dell’uomo che si caricano dell’eredità culturale di un particolare gruppo linguistico.

Oggetti come possono esserlo un’architettura, una sedia, un’automobile, sono solo segni: unità costitutive della realtà dell’uomo che non conosce il mondo nella sua oggettività più cruda, ma sempre per mezzo di mediazioni di esso<sup>153</sup>. E un segno, come dice Eco, è tutto quello che può essere usato per mentire, vale a dire che

«[s]e qualcosa non può essere usato per mentire, allora non può neppure essere usato per dire la verità: di fatto non può essere usato per dire nulla.<sup>154</sup>»

Cosa significa? Un oggetto non mente, un oggetto è. Il segno, invece, che quell’oggetto lo media, può sem-

149. Lo stesso Bonta si premura di precisare questo limite dell’interpretazione: «the designer produces a form, which has a variety of potential meanings – but not an unlimited variety.» Bonta, 1979, p. 229.

150. Cfr. Petőfi, 1998.

151. Guglielmi, 1991, pp. 23-24.

152. Welleck & Warren, 1949 in Bonta, 1979, p. 23.



pre discostarsene; nondimeno, sarà lo strumento imprescindibile per poterne dire alcunché<sup>155</sup>. Anche qualcosa di veritiero<sup>156</sup>.

Dell'edificio Carson, Pirie, Scott and Company Store di Louis Sullivan, a Chicago, lo storico Mumford (1955) scrive che gli ornamenti del piano terra sono accessori e inconsistenti. Secondo Bruno Zevi (1950a), invece, essi sono parte integrante dell'edificio. Pevsner scrive che la parte superiore del CPS non è ornata, mentre lo storico William Jordy (1972a) dice esplicitamente il contrario. Quando poi il Carson, Pirie, Scott and Company Store viene confrontato ad altri edifici dello stesso Sullivan, esso viene detto orizzontale; ma quando viene comparato con altre architetture appare slanciato<sup>157</sup>. Come si spiega la discordanza di questi giudizi? Bonta scrive che la causa

153. Tony Fry lo spiega in maniera molto chiara: «we usually proceed on the basis of the existence of an object as a material essence. However, we never know objects as purely material. Objects exist in sign systems, in language, thus they are coded – to know them and to speak of them they have to exist, in some form, in our imagination before a material encounter.» Fry, 1988, pp. 55.

154. Eco, 1975, p. 17.

155. «Il solo pensiero che possa venir conosciuto, scrive Peirce, è pensiero nei segni. Ma un pensiero che non possa venir conosciuto non esiste. Perciò, tutto il pensiero deve essere necessariamente nei segni.» (Peirce, 5.251, in Sini, 1978, pp. 30-31). Detto in altro modo: senza segni non c'è pensiero.

156. Secondo il semiotico statunitense Charles S. Peirce, ogni uomo non può che relazionarsi al mondo attraverso il segno, attraverso una mediazione: è così che conosce il suo ambiente. E la sua conoscenza non potrà mai coincidere con l'oggetto, con l'ambiente osservato. Non solo perché è finita, ma anche perché questa conoscenza è un prodotto umano sostanzialmente diverso da (e perciò non sovrapponibile alla) oggettività del mondo. In questo senso è pertinente la distinzione che Peirce instaura tra "oggetto dinamico" e "oggetto immediato": il primo si riferisce al mondo "al di fuori" dell'uomo, a ciò che esiste a prescindere da chi lo interpreti. Il secondo, invece, è il prodotto di chi, come l'uomo, pone in essere un processo semiotico, ovvero un processo di interpretazione del mondo. Più precisamente, l'oggetto immediato è il risultato (segno) di una interpretazione dell'oggetto dinamico *in some respects*, e cioè rispetto a una selezione precisa – indirizzata dall'interpretante – di una peculiarità dell'oggetto dinamico. Cfr. Bonfantini (2000).

157. Vedi pagina seguente →

di questa incoerenza non è imputabile all'incompetenza dell'uno o dell'altro critico, bensì è indice della natura della interpretazione: essa non è un attributo recondito e unico della forma, ma una *lettura* della forma che, in quanto tale, può divergere<sup>158</sup> – più che dall'oggetto in sé – da altri tentativi di spiegarla. Si costruisce a partire dal confronto disposto tra l'oggetto dell'indagine e i suoi (quasi) omologhi, dalle condizioni culturali di chi la produce, dall'enciclopedia<sup>159</sup> sempre mutevole (nello spazio e nel tempo) dei suoi interpreti.

Più di ricercare, dunque, quale tra le interpretazioni qui riportate sia la più aderente al vero, Bonta crede che l'analisi semiotica riformuli il problema di un'architettura parlante, e di chi è in grado di ascoltarla:

«[t]he issue which semiotics must address is not what forms mean, but rather how they mean the various things they do.<sup>160</sup>»

E lo studio dell'architettura, in quanto interpretazione della stessa, non dev'essere valutata esclusivamente in rapporto alla sua fedeltà con l'oggetto, piuttosto in quanto prodotto culturale sempre plastico e incerto<sup>161</sup>.

Da questa breve introduzione si deducono tre principi di massima fondamentali alla comprensione di questo paragrafo: i. un oggetto non possiede un valore intrinseco<sup>162</sup>, né un significato prestabilito, ma è l'uomo che lo fa parlare; ii. così come esiste un canone del design – e cioè un canone che prescrive come produrre un oggetto –, allo stesso modo potrà esistere anche un canone dell'interpretazione – ovvero un canone che prescrive come leggere

157. Per esempio con i *Magazzini Schocken* di Stoccarda di Eric Mendelsohn, in cui il progettista Jürgen Joedicke (1958) riconosce la concretizzazione del dogma dell'orizzontalità.

158. Bonta, 1979, p. 110.

159. Cfr. Eco, 1975; Eco, 1979.

160. Bonta, 1979, p. 211.

161. Ivi, p. 216.

162. Dilnot, 1984, i, p. 10; Dilnot, 1984, ii, p. 4.

tale oggetto<sup>163</sup>; iii. il canone dell'interpretazione – così come il canone dell'architettura –, essendo un prodotto dell'uomo, sarà soggetto agli stessi cambiamenti geografici e storici che modificano la cultura.

L'oggetto, insomma, ripetendo le parole di Guglielmi, non parla per sé stesso, ma è l'uomo che gli dà voce: l'azione di quest'ultimo, la sua analisi, è complementare all'oggetto d'indagine, non ermeneutica.

163. Bonta, 1979, p. 138. Pertinente inoltre, a questo proposito, le considerazioni di Rossi-Landi in *Il linguaggio come lavoro e mercato* (1968), dove il segno è produzione. In questo senso, tanto il lavoro interpretativo, quanto il lavoro di progettazione di un edificio si potrebbero considerare alla stessa stregua: entrambi sono segni che si “costruiscono” sino a formare linguaggi dalla sostanza eterogenea, cionondimeno somiglianti in quanto, appunto, sistemi espressivi socializzati.

### 3. 4. 2 CANONE E GRIGLIA

Ebbene chi dà voce agli oggetti? Più precisamente, chi produce le interpretazioni canoniche degli oggetti? Nel caso del design, il lavoro di progettazione di un oggetto non coincide con il lavoro interpretativo dello stesso: il designer produce qualcosa le cui letture non è detto saranno conformi alle sue intenzioni comunicative<sup>164</sup>. Piuttosto, sono figure quali critici o storiografi quelle più tipicamente deputate a far parlare un'opera<sup>165</sup>: a esse ci si affida perché guidino il fruitore nella costruzione di un senso, di un'interpretazione che permetta di relazionarlo a un oggetto altrimenti muto – o quasi. E questa non è cosa da poco. Se è vero che l'uomo vive nel dominio del segno<sup>166</sup>, allora il lavoro sull'interpretazione di una forma, sull'organiz-

164. «Designers do not control the meanings people will read into their forms, just as they do not control their successes» (Bonta, 1979, p. 227). A questo proposito è esemplare il caso dello storico Reyner Banham, che nel suo libro *The new brutalism* (1966) elegge l'architettura degli Smithson a riferimento dello stile brutalista. A questa lettura, tuttavia, si oppongono gli stessi Smithson (1973), i quali sostengono che il “Nuovo Brutalismo” non è quello sgraziato delineato da Banham nel suo testo. “Cosa dobbiamo concludere – si chiede Bonta –? Che esistono due brutalismi? Uno *à la Smithson* e uno *à la Banham*?” Curiosamente, coloro nominati creatori di uno stile, sono gli stessi che lo rinnegano, che non volevano dire quello che poi Banham ci lesse; ciononostante critici, storici, e l'intera comunità di professionisti li considerano tali: «[a] poll conducted in architectural schools or in professional meetings would readily prove that the event of our architectural culture that came to be known as New Brutalism was patterned by Banham's book, not by the Smithson's buildings.» Bonta, 1979, p. 198.

165. Questo non significa, ovviamente, che il progettista non possa produrre una lettura della sua opera: la distinzione qui operata non riflette le differenze tra figure professionali, piuttosto tra l'azione di produzione e di interpretazione di un oggetto – che talvolta, ma non sempre, risponde alla distinzione tra critico/storiografo e progettista.

zazione di questi segni, è davvero quello che cambia il rapporto che esso intrattiene con il mondo.

Critico e storiografo non solo selezionano e descrivono un oggetto, ma lo riempiono di senso, lo fanno segno, che è tutto quello di cui l'uomo potrà mai disporre.

Quando gli storici Hitchcock e Johnson (1932) hanno dato forma all'*International Style*, classificandolo, scindendolo da altre istanze architettoniche, non hanno solo selezionato e descritto: o meglio, selezionando e descrivendo hanno creato un segno, una categoria interpretativa – l'*International Style*, appunto – che ha condizionato il pensiero e soprattutto i progetti di generazioni di architetti<sup>167</sup>. E proprio in virtù di ciò la critica e la storiografia non sono “solo” descrittive, bensì hanno un valore positivo, giacché orientano esse stesse gli sviluppi di una pratica: non sono estranee al movimento del mondo, critici e storiografi non decifrano una lettura universalmente vera. Al contrario, sono coloro che direzionano la pratica, che ne definiscono i confini stabilendo nuovi orizzonti da perseguire.

Negli anni '50, per esempio, il tema della spazialità pretese grande attenzione da parte dei critici. Così – scrive Bonta<sup>168</sup> –, molti architetti rivolsero particolare attenzione a questo aspetto: la celebre casa sulla cascata di Frank Lloyd Wright riscosse grande favore negli anni della sua realizzazione sia perché i critici nutrivano grande interesse per il tema portante di quel design – idest la spazialità –, sia perché, all'opposto, Wright fu fortemente influenzato dal discorso sull'architettura di quegli anni<sup>169</sup>. La produ-

166. Per dirla con il filosofo Cosimo Caputo: «[o]gni forma [del segno, che è già segno] sussiste tra un pántha rêi globale [cioè un oggetto “come esso è”, al di sotto della dimensione semiotica e perciò di pertinenza indiretta dell'uomo] e il suo specifico lógos, e questa è una semiotica (...). Si palesa un *continuum*, un *cum-tenere* (un tenere insieme, una connessione), un “sinechismo” (Peirce): una dottrina unitaria del senso in cui l'uomo è già da sempre avvolto.» Caputo, 2015, p. 200.

167. «They [Hitchcock & Johnson] did more than discuss pieces of architecture already in existence; they influenced many designs to come over the following decades.» Bonta, 1979, p. 230.

168. Ivi, pp. 185-186.

169. Ibidem.

zione storiografica, insomma, non è avulsa dalla dimensione materiale dell'uomo:

«[a]n idea about a, rather than an actual building, with all its material data and implications, can affect the course of architectural history.<sup>170</sup>»

Ogni scritto storico o critico sulla pratica architettonica – come sul design – si fonda su questi gesti che servono proprio a precisare quello che, in canone e ideologia, è stato chiamato un “costruito amorfo”. Amorfo che è tale non perché non abbia una sua forma materiale, tangibile, ma perché sfugge a una classificazione storiografica criticamente costruita. Per la precisione, quando si dice “costruito amorfo”, si intende dire che c'è un costruito che sfugge all'attenzione della critica, dello storico, del professionista: un costruito che non viene problematizzato, travisato dai dibattiti accademici o dalle riviste specializzate: proprio per questa ragione è amorfo. È una zona d'ombra che non viene discussa se non indirettamente. La classe architettonica dell'*International Style*, di contro, è un'interpretazione canonica, vale a dire una zona di luce in cui ci si muove con una certa confidenza: è uno schema diffuso<sup>171</sup>.

Sulla scorta del linguista danese Louis T. Hjelmslev (1943b), si potrebbe immaginare questo schema come fosse una griglia (forma) che viene impressa (sostanza) sulla sabbia (materia): la sabbia è sempre quella, ma non appena le si sovrappone la griglia, essa si ritrova organizzata in quadranti. La sabbia contenuta in queste maglie assume un senso proprio per il fatto di appartenere all'uno e non all'altro quadrante: è *International Style* o non è *In-*

170. Ivi, p. 217.

171. E così come l'*International style* è un intendimento canonico dell'architettura, allo stesso modo, nota Camille (1966, p. 199), anche le classi di barocco e manierismo lo sono per l'arte *tout court*, inficiando direttamente le ricerche che muovono da questa organizzazione del passato. Ma la griglia agisce anche altrove: Margolin (1994), per esempio, nota che le distinzioni del design in interior, grafica, prodotto, moda, ecc. sono divenute anacronistiche. Ebbene, anche in questo caso la frammentazione di una pratica altrimenti amorfa può avere la sua canonicità, una sua normatività condivisa e pregnante.

*ternational Style*; è un'architettura romanica o non è un'architettura romanica; ecc.. Tutto quello che sfugge a questa griglia non è lecito dire non esista, ma c'è al di fuori della griglia, fuori dal dominio del segno – ossia quello in cui l'uomo esercita la sua facoltà inferenziale –, quindi la si maneggia solo in modo indiretto<sup>172</sup>.

Orbene, se questa griglia appartiene a ogni individuo, in quanto strumento necessario al pensiero – ovvero esistono molteplici griglie –, esse sono prodotti sociali e storici fondativi delle diverse culture<sup>173</sup>: in altre parole, le differenze e le similitudini tra culture sussistono giacché si presentano le stesse diversità e somiglianze tra le griglie che articolano proprio lo schema di una cultura. Ciò a dire che la struttura, la forma di una maglia, è arbitraria rispetto alla materia<sup>174</sup>: è una costruzione dell'uomo plastica e mutevole<sup>175</sup>, certo, ma è anche convenzionalizzata – idest socializzata –: affinché due individui possano comunicare, difatti, sarà loro giocoforza condividere la stessa griglia, lo stesso impianto di pensiero e di segmentazione della sabbia<sup>176</sup>.

L'*International Style* di Hitchcock e Johnson, dunque – come segno o, meglio, interpretante di una particolare categoria architettonica –, non esiste prima della gri-

172. Caputo (2010) scrive che la materia è *non forma*, ovvero materia non semiotica: «[o]gni lingua traccia le sue particolari suddivisioni all'interno della “massa del pensiero” amorfa, e dà rilievo in essa a fattori diversi in disposizioni diverse, pone i centri di gravità in luoghi diversi e dà loro enfasi diverse. È come una stessa manciata di sabbia che può prendere forme diverse, o come la nuvola di Amleto, che cambia aspetto da un momento all'altro. Come la stessa sabbia si può mettere in stampi diversi, come la stessa nuvola può assumere forme sempre nuove, così la stessa materia può essere formata o strutturata diversamente in lingue diverse. (...) La materia rimane, ogni volta sostanza per una nuova forma, e non ha altra esistenza possibile al di là del suo essere sostanza per questa o quella forma.» Hjelmslev, 1943b, pp. 56-57 in ibidem.

173. Cfr. Eco, 1971, p. 9.

174. Hjelmslev, 1968, in Fabbri & Marrone, 2002a p. 72; ma soprattutto De Saussure, 1922, ed. 2021, pp. 85; e 136-137.

175. Di fatto, e come scrive Eco, «la materia rimane a ogni momento sostanza per una nuova forma» (1975, p. 78), vale a dire che la materia (la sabbia) è sempre riorganizzabile.

176. Vedi pagina seguente →

glia. È invece il prodotto di un assetto del tutto peculiare e contingente di essa, nonché condizione necessaria alla (e manifestazione della) esistenza di quella particolare “etichetta”. Ma è anche un quadrante diffuso (convenzionale o, appunto, canonico), che gli permette di esistere solo nella disposizione di un gruppo di persone a riconoscerlo e soprattutto a perpetrarlo.

Come si è visto, il progetto di questa griglia, di questi quadranti, è un’operazione che, sì, è appannaggio del critico, ma sarebbe più corretto dire che non è tanto l’azione del critico, quanto un’azione critica che anche lo storico compie<sup>177</sup>. L’intuizione di De Fusco sull’artificio storiografico (1984), per esempio, si spiega molto bene nei termini dell’analogia hjelmsleviana della griglia e della sabbia: è una macchina utile a ridurre la complessità, che permette di riordinare una materia altrimenti amorfa – idest la storia – e di renderla trasmissibile, pensabile, ma anche riprogettabile<sup>178</sup>. Per usare le parole di De Fusco, l’artificio è «una costruzione progettata dallo storico ed elaborata dal suo punto di vista unilaterale e dichiaratamente soggettivo (...); una costruzione che equivale ad una prospettiva o ad una “macchina” attraverso la quale guardare e ordinare i fatti storici, solitamente indistinti e confusi<sup>179</sup>»; ed esempi di tali artifici possono essere «il Manierismo, il Rococò e simili, ovvero dei codici-stili<sup>180</sup>», degli strumenti sotto forma di maglie di una griglia socializzata, utili a studiare e a organizzare gli oggetti di una storiografia<sup>181</sup>.

A proposito di questo artificio – in quanto traccia, articolazione artificiale della storia –, il medievalista Ca-

176. Cfr. De Saussure, 1922, ed. 2021, p. 138. Si veda inoltre Bonta a proposito della dimensione collettiva delle interpretazioni: «when a building departs from established patterns, a collective process of interpretation must take place before it can be recognized.» (1979, p. 240); inoltre: «[i]n the case of canons (...) meaning is attached to form as a result of social consensus. Individual learn the meaning, rather than construct it for themselves.» (Ivi, p. 142); infine, e soprattutto: «[t]he canonical interpretation is shared by an entire community, or at least by an identifiable section of it – the academic and professional sub-cultures, for example, or a group within them. (...) It is impossible to identify the author of a canonical interpretation. Some writers can be singled out because they expressed the image more profoundly than others; but the interpretation is not completely theirs, it was collectively developed.» Ivi, p. 139.



mille osserva che l'organizzazione del passato, dei suoi periodi e delle loro peculiarità, incide in maniera diretta

177. Francesco Senatore, quando parla dell'appellativo "Medioevo" dice che è stato coniato durante il Rinascimento per parlare di tutto quello che "stava nel mezzo" tra loro e l'antichità. Di medioevo ce ne sono molteplici, eppure è continuato a vivere nell'unità di quest'etichetta che i rinascimentali usavano solamente come: «[u]n contenitore di opere rifiutate.» (2008, p. 20) Un lasso di tempo vastissimo unito solo dal suo "non essere di rilievo". Si pensi a quanta diversità di epoche, di civiltà, di peculiarità si celano sotto questa classificazione, sotto questa forma approssimativa della griglia. Si pensi poi come il retaggio di questa etichetta viva ancora in certi ambiti – non specialistici della storia, certo – sotto forma di un'idea di Medioevo fatto di terrore e di ignoranza. Ma cosa più importante ancora, è che se si pensa al Medioevo in questo modo, attribuendogli – per quanto possibile – le stesse caratteristiche che ci leggeva un uomo del Cinquecento, allora è vero che il modo in cui ci si pone rispetto al concetto "Medioevo" risentirà di come lo si pensa; e se è vero che cambia il modo in cui lo si pensa, allora cambia anche il modo in cui si agisce. E così come nota Senatore, anche Perelman & Olbrechts-Tyteca riportano un caso analogo e curioso, che ben restituisce l'arbitrarietà del gesto dello storico che costruisce una lettura del passato, un quadrante dello schema interpretativo, nonché le sue conseguenze: «in pagine penetranti L. Febvre analizza la creazione ad opera del Michelet del concetto di Rinascimento. Il Michelet sentiva la necessità di individuare tale periodo situato prima dei tempi moderni, ma esitava fra due concezioni, del Rinascimento come resurrezione del Medioevo originale o come sostituzione del Medioevo. Nel momento in cui opta definitivamente per la seconda soluzione, egli annulla bellissime pagine che aveva redatto in funzione della prima. Secondo la prima opinione, la nuova realtà avrebbe definito un Medioevo più puro, più vero del precedente Medioevo che ne era solo l'apparenza. Nella seconda opinione, l'epoca anteriore costituisce il Medioevo autentico, che non è più apparenza di Medioevo, ma apparenza di civiltà: la coppia apparenza/realtà è applicata a un'altra nozione. Ma, una volta che le idee abbiano assunto una consistenza, indipendente dalle loro origini, esse appariranno come puramente classificatorie e potranno esercitare una funzione, anche nella ricostruzione dello storico che vede nei secoli che precedono il Rinascimento una vetta di civiltà.» (1958, ed. it. 1966, pp. 444-445).

178. Dellapiana, 2018, pp. 55-78.

179. De Fusco, 1991, p. 88.

180. Ivi, p. 89. Si veda inoltre la nota 171, supra ¶ 3. 4. 2.

181. Come scrive Bonta: «The analysis of expressive systems can only be done in terms of classes. Buildings achieve their meaning, (...) through their belonging to certain classes.» E prosegue: «Miesian architecture, the International style, neo-plasticism, Bauhaus architecture, Expressionism, and exhibition architecture, are instances of classes. In fact, the final result of the process of interpretation is the identification of a class.» (1979, p. 159).

sulla sopravvivenza all'oblio del tempo dell'una o dell'altra opera. Camille scrive che i lavori liminari, le opere che cadono a ridosso di un confine tra un periodo e l'altro – cioè, tradotto nell'analogia della sabbia e della griglia, le opere prossime al limite di un quadrante –, sono più facilmente soggette a essere dimenticate, proprio in quanto casi limiti difficilmente classificabili<sup>182</sup>; le opere che occupano una posizione centrale del relativo quadrante, invece, vengono premiate come istanze eloquenti, rappresentative di tale spazio. La griglia, insomma, è uno strumento di ausilio all'interpretazione della storia che, ogniquale volta adoperata, suggerisce già quali opere dovranno essere premiate: la griglia assiste l'uomo nella comprensione del passato, ma domanda altresì di essere rispettata nel momento stesso in cui viene impiegata – proprio come il canone, teso tra norma e misura. A ogni utilizzo essa si consolida, si ribadisce così come (e attraverso alle) liste canoniche che si distillano da essa, e che di ritorno le danno sostanza materiale.

È quindi lecito sostenere che il canone sia interpretazione in quanto, prima di tutto, interpretazione socializzata e condivisa della storia, della sua segmentazione. E varrà la pena osservare che nell'adesione a una griglia si consolida niente di meno di un canone in quanto estetica (essendo quest'ultima un'istanza, una interpretazione – o categorizzazione – delle opere, possibile solo a partire da una particolare schematizzazione del passato): un fabbricato come la *Ville Savoye* di Le Corbusier, per esempio, è da considerarsi canonico giacché archetipo di uno stile criticamente creato e riconosciuto (l'architettura moderna), dal momento in cui i cinque punti dell'architettura in essa espressi sono deliberatamente eletti a principio rego-

182. «Liminal works, that is, works which are both spatially marginal and which cross or come between two distinct periods, often fail to achieve canonical status. A piece of medieval sculpture, which is molded in my own mental museum of monuments but which is not cast at the Musée des Monuments français, appears as part of the west portal of *Senlis Cathedral*. It is a superbly ambiguous thing, less than a foot long, part reptile, part bird, and all stone, that crouches alongside its twin on the inner edge of the left socle, alongside the *Labors of the Months*. The reasons why this thing at *Senlis* is not part of the canon of medieval sculpture are not hard to fathom. Not only is its snout weathered, but also, and more important, it is temporally as well as spatially marginal, out of place, so to speak, in its place.» Camille, 1996, p. 199.

latore di un intero movimento. In altri termini, ritenere questa opera come “il culmine di un percorso di raffinamento graduale<sup>183</sup>” è permesso, ma solo quando si accetta che tale riconoscimento è possibile solo a posteriori, rispetto a una particolare inquadratura del passato e rispetto alle istanze estetiche previste da una griglia arbitraria e contingente. Senz'altro non rispetto al compimento, alla realizzazione più limpida di un ideale che preesiste alla sua interpretazione<sup>184</sup>.

183. Curtis, 1982, ed. 1996, p. 281.

184. Parafrasando Bonta, gli edifici di una storia dell'architettura acquisiscono significato solo in funzione della posizione guadagnata entro il sistema-griglia che lo storico costruisce (1979, p. 129): «[t]he buildings which make their way into the books of architectural history represent only a small fraction of the total built environment. Writers omit not only buildings which they consider trivial, but they may also tactfully ignore intriguing works of prominent architects if they do not fit into the writer's scheme. (...) The list of works of architecture that critics and historians consider worthy of their concern shifts continually, reflecting changes in the points of view from which criticism is passed and a rearrangement in the classes or categories in which works of architecture are grouped.» Ivi, p. 185.

### 3. 4. 3 CANONE E INTERPRETANTE

Tuttavia, canone come interpretazione agisce in almeno altre due direzioni. La prima, oggetto di questo paragrafo, si può sintetizzare nella formula di “canone come produzione di un segno-interpretante”; la seconda, come si vedrà nel paragrafo successivo, in quanto “pertinenza”. Ma prima di entrare nel merito di canone e interpretante, è necessaria una breve introduzione al pensiero del semiotico Charles S. Peirce, che sarà utile a precisare il meccanismo attraverso cui un oggetto – più precisamente, la sua interpretazione – può ambire allo *status* di canonico.

Si riprenda, di nuovo, la *Ville Savoye* di Le Corbusier. Nella sua concreta esistenza, Peirce la definirebbe un oggetto dinamico: un oggetto in sé, che esiste a prescindere da chi lo (o da come si) interpreta<sup>185</sup>. Esso diventa segno o, meglio, oggetto immediato<sup>186</sup>, solo nel momento in cui la sua esistenza si coglie nella forma di uno stimolo – visivo, tattile, ecc. – o anche nella forma di un racconto, di un testo che ne parla<sup>187</sup>.

Posta questa differenza tra oggetto dinamico e oggetto immediato, è possibile stabilire il confine della semiotica, ovvero il confine della conoscenza: esso si colloca (e sorge) nel momento esatto in cui un oggetto dinamico viene introiettato nella guisa mediata di un oggetto imme-

185. «il Dynamical Object è “l’oggetto quale esso è”.» Bonfantini & Proni, 2011, p. 22.

186. «Oggetto in quanto conosciuto nel segno.» Peirce, 8.183, in *ibidem*.

187. Si può benissimo avere coscienza di un oggetto fantastico benché questo non esista nel mondo dinamico. Allo stesso modo, ammettendo che la *Ville Savoye* non esista – se non in una fiaba –, si potrebbe ugualmente immaginarla, semiotizzarla, per mezzo di un racconto che ne descrive le fattezze. Cfr. Eco, 1979.

diato. Tuttavia, il significato di un segno non è passivamente causato dall'oggetto (dinamico)<sup>188</sup>:

«l'oggetto può essere illuminato solo a patto di essere interpretato (...) [e] l'interpretazione è il frutto della mediazione creativa dell'uomo quale fattore di segni.<sup>189</sup>»

Ciò a dire che il segno – la *Ville Savoye* come la si pensa in un primo momento – non può risolversi se non attraverso un segno secondo, che “spiega” in che misura il primo segno debba “significare”<sup>190</sup>: difatti, secondo Peirce, il significato di un segno è tale nel rapporto che l'oggetto immediato tesse con un altro segno che lo interpreta, da cui l'appellativo “interpretante”<sup>191</sup>.

In sintesi, il processo semiosico di Peirce si instaura su un rapporto triadico tra oggetto dinamico, oggetto immediato (e *representamen*) e interpretante, ognuno dei quali è parte fondamentale e necessaria affinché il procedimento si compia.

Ma c'è dell'altro. Peirce precisa che questi interpretanti sono indefiniti nel numero, se non persino infiniti: nel *Trattato di semiotica generale* Eco scrive quanto il semiotico americano fosse affascinato dal regresso all'infinito dei segni (o “semiosi illimitata”), spiegando come ogni interpretante altro non fosse, in ultimo, che un altro segno, il quale necessitava a sua volta di un ulteriore nuovo segno per essere spiegato. E così all'infinito<sup>192</sup>. Però,

188. Bonfantini & Proni, 2011, p. 20.

189. Ivi, p. 21.

190. «Una qualità viene individuata solo in quanto confrontata con un'altra; e un fatto viene visto sempre attraverso una forma: un giudizio percettivo che collega la connessione fisica bruta agli effetti qualitativi secondo un principio, una legge di registrazione e di attesa. Ogni esperienza, nella misura in cui è cosciente e comprensibile, contiene elementi di memoria e di anticipazione, cioè di interpretazione mediatrice fra i momenti del flusso fenomenico. La “rappresentazione” (che è necessariamente presente in ogni percezione come in ogni prassi volontaria) “è precisamente la genuina terzità”.» Peirce, I, 532, in Ivi, p. 27.

191. Eco, 1979, p. 33.

192. Vedi pagina seguente →

procedendo asintoticamente verso questo infinito ineffabile, Eco aggiunge che nell'utopia in cui tale infinito fosse raggiungibile, esso non consisterebbe in un "segno ultimo" e definitivo, bensì nell'intero campo semantico quale struttura che connette tra loro i segni<sup>193</sup>. In altri termini, ricucendo il confronto tra Peirce e Hjelmslev, la meta ultima di questo incedere inesausto consisterebbe con la totalità indefinibile e vastissima della griglia di una cultura<sup>194</sup>. Griglia che, si ricorderà, è arbitraria rispetto alla materia<sup>195</sup>, prodotta e convenzionale.

Il perché di questa introduzione è presto spiegato. Come agisce l'interpretante peirciano nella creazione di un canone? Nell'abilità di chi produce segni nel connotare e sublimare l'opera di cui parla: la *Ville Savoye* ha potuto sopravvivere all'oblio della storia e creare una tradizione canonica, anche attraverso la capacità di Le Corbusier di semiotizzare la sua opera, di produrre un interpretante che la spiegasse secondo un'angolazione precisa<sup>196</sup>, e la

192. Eco, 1975, pp. 101-102. «Ora il segno e la spiegazione costruiscono un altro segno, e poiché la spiegazione sarà un segno esso richiederà probabilmente una spiegazione additiva, che presa col segno già allargato darà origine a un segno più vasto; e procedendo nello stesso modo noi arriveremo o dovremo arrivare alla fine a un segno di se stesso, che contenga la propria spiegazione e quella delle sue parti significanti; e secondo questa spiegazione ciascuna di tali parti ha qualche altra parte come proprio oggetto» Peirce, 2.230, in *ibidem*.

193. *Ibidem*.

194. «Il contenuto di un termine singolo diventa qualcosa molto affine a una enciclopedia» (Eco, 1979, p. 33), che progredendo all'infinito giunge a ricalcarne i suoi confini più estremi.

195. A ben vedere, tuttavia, questa caratteristica dell'arbitrarietà è più propria del pensiero di Hjelmslev e degli strutturalisti europei che non di Peirce. In Eco (1979), viene affrontato il rapporto che quest'ultimo prevede tra oggetti dinamici e dimensione segnica: Peirce ammette una certa forma di arbitrarietà nel rapporto tra il segno e la cosa in sé, ma è un'arbitrarietà che si risolve, in ultimo, in una forma di realismo tomista.

196. «Un segno è qualcosa che "sta per qualcuno al posto di qualcos'altro sotto certi aspetti o capacità."» Peirce, 2.228 in Eco, 1975, p. 26.

caricasse di significati parassitari, convenzionalizzandone la lettura.

Barthes, a proposito, parlerebbe della creazione di un mito e spiegherebbe la villa attraverso la semiotica connotativa (essendo la dimensione connotativa – non denotativa – il “luogo” del mito)<sup>197</sup>.

Ma che lo si faccia con Barthes o con Peirce, entrambi i modelli sono strumenti eccellenti per spiegare l’atteggiamento di Le Corbusier verso le sue opere. Quando, per esempio, l’architetto svizzero redige *Vers une architecture* (1923), egli instaura raffronti visivi che hanno tutte le fattezze di interpretanti peirciani: l’autovettura Humber del 1907 sottostante il tempio di Paestum di seicento anni prima, la Delage “Grand Sport” del 1921 sotto il Partenone, o le immagini del transatlantico *Aquitania*, con il suo ponte spoglio e rigoroso nel ritmo<sup>198</sup>, servono tutte a stabilire in quale accezione (attraverso quale interpretante) “bisogna” leggere le sue opere. La stessa automobile, caricata del mito della purezza dell’antica Grecia, si ritrova più tardi nella celebre fotografia del Weißenhof a Stoccarda del 1927, di fronte al fabbricato dello stesso architetto in via Rathenaustraße, o nella *Ville Stein*, del 1926/1927. E poi ancora il Partenone con la *Ville Savoye*, nei libri di storia dell’architettura<sup>199</sup>.

Quello che, a tutti gli effetti, appare come un sistema di significazione (o come quadranti della griglia) deliberatamente creato da Le Corbusier genera un mito della continuità che erge il progettista a erede naturale della tradizione classica: l’immagine della *Ville Savoye* si riflette nell’immagine del Partenone e i *pilotis* si leggono (benché “non siano”) come colonne doriche; le finestre a nastro diventano metope; le proporzioni di 1:1 tra l’apparato strutturale della villa e la superficie muraria richiamano alla *semplicità-complexa* della monumentale

197. Come l’interpretante, anche il *connotatum* (ossia un segno secondo, costruito su un primo segno – *denotatum*) può avere natura eterogenea: esso può coincidere con un intero libro, il tono di un testo, ecc.. E così come l’interpretante, anche il *connotatum* ha natura erratica, discontinua, indefinita (Barthes, 1964, pp. 73-77). In merito al sistema di *connotata* rispetto al tema del mito, si veda Barthes, 1957.

198. Ivi, rispettivamente pp. 106; 107; 92.

199. Cfr., et al. Curtis, 1982, ed. 1996, p. 284.

architettura greca; il bianco intonso del fabbricato viene paragonato alla purezza presunta (e non effettiva) delle architetture elleniche; ecc.. E si noterà, per inciso, che nel confronto stabilito tra la villa di Le Corbusier e i costruiti classici, non solo le opere del progettista elvetico si caricano di un nuovo interpretante attraverso cui leggerle, bensì le stesse immagini dei templi greci ricevono, in cambio, un senso di funzionalità e purezza che non apparteneva a quel mondo.

Ritrovare nei libri di storia dell'architettura gli stessi confronti istituiti da Le Corbusier è indice di come quella interpretazione si sia canonizzata, di come l'architetto svizzero sia riuscito nel tentativo di fondare un mito che avrebbe imposto alla pratica la sua estetica<sup>200</sup>.

L'interpretante (o gli effetti della sua azione) si consolidano in letture canoniche, ovverosia in prescrizioni socializzate su come guardare un'opera, nonché nei collegamenti che l'interpretante stesso instaura tra oggetti esistenti. Così facendo, non solo l'interpretante crea una rete di significazioni, una griglia dove l'opera viene letta attraverso le caratteristiche di un'altra, ma permette all'opera interpretata di ereditare l'aura mitica che l'opera interpretante ha già guadagnato nel tempo: il mito della classicità, come già detto, si riflette sulla villa di Le Corbusier, e viceversa il mito della funzionalità sui templi greci.

Gli esempi della produzione di interpretanti sarebbero moltissimi, e tutti utili a spiegare – oltre che tale processo di generazione dei segni – la sua natura disomogenea<sup>201</sup>: difatti, benché in *Vers une architecture* esso figure come immagine (o, al più, come porzioni di testo), in realtà l'intero libro potrebbe considerarsi un interpretante. Ma non solo: Hitchcock (1958) scrive che la *Casa sulla cascata* di Wright ha raggiunto una intensità espressiva

200. Peraltro, è opportuno notare come lo storico dell'architettura William Curtis non scriva di questo procedimento in termini di produzione segnica (come invece farebbe Bonta). Piuttosto, lo riporta passivamente, accettando come preesistente ed effettiva la relazione stabilita dall'architetto Le Corbusier. Ciò a dire che la spiegazione di questo meccanismo è spesso esclusa da buona parte della letteratura storiografica.



comparabile agli ultimi quartetti di Beethoven, i quali fungono da interpretante sinestetico (sonoro) di un costruito; Wright (1938), a sua volta, scriverà che il fabbricato della *Johnson Wax* “è un luogo stimolante in cui lavorare, così come una cattedrale lo è per pregare”, ricorrendo all’interpretante di una pratica rituale-religiosa; il moraleggiante *Ornamento e delitto* di Loos, a suo modo interpretante, ha fatto sì che tutta la produzione dell’architetto austriaco fosse considerata spoglia di decorazioni, così, quando la critica racconta della “pelosa” camera da letto progettata per Josephine Baker<sup>202</sup>, lo fa attraverso l’interpretante dell’“eccezione”, che dà unità alla sua produzione; anche l’apparato teorico, lo stile schematizzato e le intenzioni dei progettisti, talvolta, vengono romanticamente adoperate come interpretanti delle loro opere, benché – come sostiene giustamente Bonta – il processo di produzione e quello di interpretazione di un segno si svolgano in due momenti distinti e non necessariamente coerenti<sup>203</sup>: a lungo il padiglione di van der Rohe a Barcellona fu letto alla luce del *De Stijl*, nonostante non fosse nelle intenzioni del progettista ricollocarsi in quell’universo estetico<sup>204</sup>; nel campo del design, per finire, sono esemplari le composizioni fotografiche riprodotte nel catalogo della mostra MoMA *Machine Art* (1934), in cui mestoli da cucina graduati sono disposti a ventaglio, e la sezione di una corda metallica ricorda lo sviluppo matematicamente descrivibile di un fiore<sup>205</sup>: in questo caso l’interpretante, sotto forma

201. «Per peirce non è segno [e dunque un interpretante in quanto tale] solamente una parola o una immagine, ma una proposizione e addirittura un intero libro. La sua concezione di segno è estendibile anche a testi e pertanto la nozione di interpretante riguarda processi di traduzione molto più vasti e complessi degli elementari processi di sinonimia o definizione lessicale elementare.» Eco, 1979, p. 35.

202. Colomina & Wigley, 2016, p. 197.

203. Bonta, 1979, p. 79.

204. Ivi, p. 153. Inoltre, l’interpretazione dello stesso padiglione come prototipo di un nuovo spazio continuo e fluido, una volta istituzionalizzata, fu ripresa per leggere le successive opere di Mies, come se quella particolare concezione dello spazio (o variabile di studio) fosse una discriminante immutabile del suo fare progettuale. Ivi, pp. 142-143.

205. Cfr. Lees Maffei, 2009.

di composizione visiva, ricolloca i prodotti della mostra nel dominio astratto della geometria e della matematica, conferendo loro un valore molto diverso da quello di mero oggetto dell'industria.

Ma a prescindere dalla diversità formale dell'interpretante, e dall'ubiquità della sua azione, quanto serve affermare è che: i. quale è stato il gesto di Le Corbusier in *Vers une architecture*, l'interpretante è un segno attivamente prodotto (come lo è la griglia di Hjelmslev); ii. la creazione di un interpretante riarticola la griglia di una cultura, generando (o sostituendo) le categorie attraverso cui leggere il mondo; iii. ripercorrendo la catena di interpretanti (semiosi illimitata), si disegnerebbe l'intera griglia di una cultura; iv. l'interpretante, come la griglia, incide sull'espletarsi canonico – nel senso di aderente a tale griglia – della pratica, così come sulle letture (anch'esse canoniche) che critici e storici ne danno; v. i segni prodotti per descrivere un'opera si consolidano in interpretazioni canoniche, ovvero in prescrizioni interpretative dell'opera stessa che, talvolta, hanno la forma patente dei miti.

### 3. 4. 4 CANONE E PERTINENZA

Poiché la griglia di Hjelmslev è il sistema di segni in cui ogni individuo vive, ed è necessaria per orientarsi nella quotidianità, allora varrà anche quando uno storico redige una storiografia, quando il critico recensisce un oggetto, e anche quando quest'ultimo è osservato da un individuo generico – essendo tutte azioni svolte, in ultimo, nella contingenza e nella fugacità del presente.

È verosimile che se si esaminasse un oggetto come la Citroën Déesse, nella bibliografia del design emergerebbero con buona probabilità informazioni sul suo iter progettuale, sulle sue fattezze: lo storico Stephen Bailey, per esempio, descrive l'automobile come il prodotto di una ricerca indefessa sul comfort; ne esplicita le peculiarità formali lodandone loosianamente il rifiuto di ornamenti<sup>206</sup>. In Pasca e Dardi, similmente, si ritrova il soprannome della Déesse di “Squalo”, attribuitole per le forme “biomorfe e prominenti del cofano” che fanno eco, con i fari della vettura, alle sculture di Moore, Arp e Brancusi<sup>207</sup>. E non è da dimenticare il progetto di Gio Ponti per la Triennale di Milano del 1957, dove l'automobile appare sospesa da terra, quasi fosse un missile, per ribadire l'aerodinamicità della sua linea.

Eppure Roland Barthes prova che questo oggetto può essere discusso anche da una angolazione molto diversa da quella strettamente formale o tecnologica:

«[I]a nuova Citroën cade manifestamente dal cielo nella misura in cui si presenta da principio come un oggetto superlativo. Non bisogna dimenticare che l'oggetto è il miglior portatore del soprannaturale (...). La Déesse ha tutti i caratteri (almeno il pubblico sta cominciando ad attribuirglieli unanimente) di uno di quegli oggetti discesi da un altro universo che hanno alimentato la neomania del Settecento

206. Bailey, 1979, p. 190. «In 1955 its full-width body, seating within the wheel-base, separate plastics roof, large glass area, low-level air intake (without decorative grille) and almost total lack of ornament were all exceptional qualities.» Ibidem.

207. Dardi & Pasca, 2019, pp. 173-174.

e quella nostra fantascienza: la Déesse è da principio un nuovo Nautilus.<sup>208</sup>»

Orbene, la Déesse è senz'altro un oggetto di cui se ne può studiare la linea, la sua estetica o come è stata esposta. Ma è anche molto di più: è un oggetto che si può interpretare come merce, come prodotto della tecnologia, narrazione, evidenza sociologica, ecc.. Oggi è plausibile supporre verrebbe letta attraverso la lente dell'ecologia, mentre Barthes, com'è ovvio, ne parla come mito (e questa interpretazione è senz'altro più funzionale a spiegare cosa significasse quell'oggetto per un francese degli anni Sessanta). Di tutte queste interpretazioni, ognuna mette in mostra un aspetto particolare dell'oggetto, e mai l'oggetto nella sua pienezza<sup>209</sup>.

Il principio secondo cui la Déesse può essere letta solo attraverso certi "tratti", di volta in volta specificamente selezionati, è detto principio di pertinenza. Questa, come scrivono Sperber & Wilson, definisce quale particolare informazione riceverà l'attenzione di un individuo, in un particolare momento<sup>210</sup>. In altri termini, un individuo seleziona, di un oggetto, solo i tratti che avranno maggiori effetti cognitivi in un dato contesto: per esempio, se si portasse all'attenzione di un automobilista in viaggio verso Montpellier il viadotto di Garabit, egli lo considererà in quanto passaggio non adibito al passaggio delle autovetture, non come esempio di architettura di fine diciannovesimo secolo; diversamente, invece, succedrebbe a uno studente di architettura durante una lezione di storia<sup>211</sup>.

Ma più che approfondire il processo di funzionamento della pertinenza, quello che serve sottolineare sono i presupposti per cui questa teoria può avere luogo. In *Elementi di semiologia*, sulla scia di Martinet (1960), Barthes scrive che i fatti sono descritti "da un unico punto di vista, e di questi fatti, perciò, si prendono in considerazione solo

208. Barthes, 1957, ed. 2016, p. 147.

209. Esattamente in virtù del rapporto, stabilito da Peirce, tra l'oggetto dinamico e l'oggetto immediato.

210. «Esiste un'unica proprietà – la pertinenza – che determina quale informazione particolare riceverà l'attenzione di un individuo in un dato momento.» Sperber & Wilson, 1993, p. 75.

i fatti che interessano questi punti di vista, escludendone ogni altro”. Il fonologo, per esempio,

«interroga i suoni solo dal punto di vista del senso che essi producono, senza occuparsi della loro natura fisica, articolatoria»;

oppure:

«[l]a Moda (...) ha, con ogni evidenza, delle implicazioni economiche e sociologiche, ma il semiologo non tratterà né dell'economia né della sociologia della Moda: dirà solamente a quale livello del sistema semantico della Moda l'economia e la sociologia raggiungono la pertinenza semiologica.<sup>212</sup>»

Ciò a dire che un oggetto è definibile attraverso un numero pressoché infinito di pertinenze, ma anche che le pratiche si definiscono nel riconoscimento di una particolare e ristretta gamma di tratti dell'oggetto d'analisi.

E il designer, come il fonologo, si è riconosciuto a lungo in certi tratti pertinenti di un oggetto, ossia quelli formali-morfologici. Che questo sia avvenuto – come scrive Banham secondo Michael<sup>213</sup> – per effetto di un retaggio del modernismo è da verificare (benché l'ipotesi sia molto persuasiva), ma ciò non toglie che il design abbia sovente rivendicato un'analisi di matrice estetica: la storica Raimonda Riccini, recensendo il libro di Andrea Mecacci *Estetica e design* (2012), parlerà di un malinteso radicato

211. «In relevance-theoretic terms, other things being equal, the greater the positive cognitive effects achieved by processing an input, the greater its relevance will be.» (Sperber & Wilson, 2002, p. 4); e «[i]ntuitively, the greater the effort of perception, memory and inference required, the less rewarding the input will be to process, and hence the less deserving of our attention. In relevance-theoretic terms, other things being equal, the greater the processing effort required, the less relevant the input will be.» Ibidem.

212. Barthes, 1964 ed. 2002, pp. 78-79. Si tenga presente, però, che colui che parla è un Barthes ben anteriore alla formulazione del principio di pertinenza: questi non sono che esempi volti a chiarirne alcune particolari applicazioni.

213. Michael, 2002, p. 72.

nella tradizione della progettazione che elegge l'estetica a indagine prediletta del design<sup>214</sup>.

Dello stesso avviso sono anche Dilnot e la teorica Judy Attfield quando scrivono, rispettivamente, che “il design ha dato particolare attenzione alla forma delle cose”, degenerando talvolta in puro esteticismo<sup>215</sup>, o che “l'investigazione del design è spesso sfociata in una forma di morale funzionalistica ed estetica<sup>216</sup>”; e anche il libro di Bailey, citato in apertura, è stato oggetto delle stesse critiche: esso si costruisce proprio su una interpretazione formale dell'oggetto derivata dalla pratica museale<sup>217</sup>.

Nell'ambito del design, insomma, il canone agisce anche in questo senso: prescrive di leggere solo (o quasi) le pertinenze formali di un oggetto – benché sia stato proposto di superare tale canone<sup>218</sup>. E va da sé che le eventuali liste del design porteranno i segni di questo particolare sguardo, che è anteriore e più profondo delle liste stesse, cionondimeno criterio fondamentale a orientamento della loro redazione (del resto, confrontando gli otto canonici

214. «“[U]na storia estetica del design [quella di Mecacci] e non una storia del design” (p. 7). (...) questa dichiarazione non soltanto chiarisce il punto di vista dell'autore, ma mette a nudo anche un perdurante malinteso, a cui gran parte della cultura del design ha aderito: il malinteso che ci ha fatto considerare le teorie estetiche come l'unica (o la prevalente) teoria del design. In assenza di un proprio punto di vista, questo approccio è stato un intralcio molto forte allo sviluppo di un pensiero critico sul design elaborato dentro la cultura del design stesso.» Riccini, 2013, p. 144; cfr. anche Dilnot (1984, i, p. 8) o Castelnuovo (1989, pp. 10-11) che spiega come l'egemonia di orientamenti idealistici – almeno in Italia – abbia prediletto lo sguardo estetico sull'oggetto di design.

215. Dilnot, 1984, i, p. 18.

216. Attfield, 1999, p. 373.

217. Lees Maffei, 2009, p. 9.

218. Così Bonta: «[a]rchitectural history as we know it has been written tacitly adhering to the crudest version of the paradigm of communication: all the attention has been focused on the design of new forms, none on their interpretation. It is high time to realize that, even within the limits of the paradigm of communication, there should be a history of meanings, not only a history of forms. such a history must deal not only with pioneering designs, but also with pioneering interpretations.» 1979, p. 232.

scoperti da Scotford, non sarà difficile trovare analogie estetiche nei loro artefatti).

In altre parole, il canone norma il modo in cui la pratica del design guarda ai suoi oggetti, e gli oggetti-di-design (tali in quanto istanze di una lista) saranno ordinati a partire dalle pertinenze formali predilette da siffatto sguardo<sup>219</sup>. Nondimeno, poiché questo sguardo è canonico, esso è condiviso dai protagonisti della pratica, siano essi storici, critici o professionisti. Tant'è che, come nota Margolin, gli oggetti tipicamente riconosciuti come emanazioni del design, sono quelli che appagano visivamente l'occhio di chi li sceglie per le proprie storie – idest quelli accomunati da un criterio formale, estetico<sup>220</sup>. Peraltro, si noterà *en passant*, e senza indugio, che tale “criterio formale” (o, meglio, “pertinenza formale”) agisca anche in maniera più capillare e specifica: non solo introduce precipui strumenti d'analisi (quelli di matrice estetica), ma predilige anche particolari istanze stilistiche. Si può dire che lo “stile Bauhaus”, per esempio, è diventato sinonimo di oggetto-di-design – e ciò a prescindere dal fatto che sia stato ideato durante l'esperienza della scuola –, talvolta anche lo *Streamline* statunitense e le sue linee aerodinamiche”, così come il linguaggio della Scuola di Ulm e le forme disegnate per i prodotti Braun, ecc.. Insomma: l'oggetto-di-design è, appunto, quello che appaga l'occhio di chi lo riconosce, ovvero l'occhio di chi è stato educato

219. Perché questo canone interpretativo si possa aggiornare, è necessario un cambio di prospettiva (quale può essere, nel campo del design, quello di Victor Margolin, che propone una storia afferente ai *cultural studies*), ridiretta verso una nuova area di interesse (Bonta, 1979, p. 209). E con un cambio di prospettiva, dice Bonta, anche le liste si aggiornano: «[c]hanging perspective not only cause certain buildings to fade away and others to catch the eye; it may affect the ways in which a given building is interpreted.» (Ivi, p. 189) Così, il *Larkin building*, ha potuto diventare canonico non solo perché il suo progettista era noto ai più, ma anche perché la critica aveva riconsiderato il rapporto architettura-ambiente, e con esso l'innovativo sistema di circolazione dell'aria nell'edificio. A proposito si veda, per esempio, Banham, 1978.

220. «It is worth noting here that all the authors were trained as graphic designers and share similar values about the canon of their profession. (...) An important factor in the canonization of graphic design pieces is the visual satisfaction they give to the trained graphic designer.» Margolin, 1994, p. 240.

a riconoscere particolare valore ad oggetti che rispettano determinati dettami stilistici.

Così, e in conclusione, si dovrà dire che al pari delle griglie che lo dirigono – e che di ritorno si sostanziano in esso –, anche lo sguardo è socializzato: è il terreno comune che permette di comunicare, e definisce un contesto<sup>221</sup>, una cultura (quella del design), che predispone un individuo a leggere un oggetto-di-design come un oggetto – e non una merce, un simbolo, una prassi, un individuo tecnico, ecc. – in funzione delle sue qualità formali (o, persino, a intendere l'oggetto-di-design come un oggetto dalle precipue qualità estetiche).

221. Cfr. Givón, 1989, con riferimento alla nozione di “contesto generico”.







### 3. 5. 1 CANONE E STORIA MONUMENTALE – O CANONE ED EROI

Nelle ricognizioni sul canone del design vengono tese insistenti associazioni tra gli individui che compongono le liste e il modo in cui questi vengono raccontati, rappresentati, costruiti – pur non specificando mai con chiarezza in che rapporto il canone si ponga verso tale costruzione. Più precisamente, il sorgere del canone si trova spesso affiancato a una storiografia epopeica, a un modo di scrivere il passato che permette a certi individui di rientrare nel pantheon dei grandi designer<sup>222</sup>.

In forza a questa evidenza, nonché, si ricorderà, a quanto appreso nelle prime pagine di questa ricerca – idest canone in quanto processo di santificazione –, si sosterrà che l'azione del canone si perpetra anche nell'impostazione storiografica e critica del ricercatore rispetto al suo oggetto di studio: non solo per dire che il canone – sia pure come elenco – si genera a partire da una precisa impostazione stilistica, o di ricerca; ma anche per confermare che esiste un canone a sorveglianza di come lo studioso legge e riscrive l'oggetto di una ricerca di design, sia questo un progettista in carne e ossa, un committente, un'agenzia o un prodotto.

Come recita il titolo di questo sottocapitolo, il canone è *anche* un'agiografia, nel senso che è a un tempo sia il processo di canonizzazione di un autore<sup>223</sup>, sia l'esito di una prassi storiografica: è tanto un modo diffuso di scrivere la storia, quanto il prodotto di questa storia. Del resto, e a ben vedere, è proprio per effetto di quel principio che vuole vedere, in un oggetto, tanto l'oggetto stesso, quanto

222. Walker, 1989, pp. 62-63. «Critics of the canon suspect, too, that a simplistic conception of history underlies it, that is, the 'relay race' conception: the baton of genius or avant garde innovation passes from the hand of one great designer to the next in an endless chain of achievement.» Ibidem.

223. Si veda ¶ 1. 3. 1.

il processo, il sistema di dipendenze che l'ha generato, che la riflessione svolta in queste pagine ha potuto esistere.

Andando con ordine, si dirà che molte parole sono state scritte sul rapporto tra storia dell'arte e storia del design<sup>224</sup>. Più specificamente, è stato notato come la seconda abbia ereditato dalla prima una particolare forma di narrazione del suo passato: la monografia.

Gabriele Guercio (2006) crede che quest'ultima nasca con *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* di Giorgio Vasari, del 1550, e da allora si è sovente ricorso a tale approccio nel racconto della pratica artistica. Questo per almeno due motivi<sup>225</sup>: prima di tutto perché, come crede Walker, è relativamente semplice, in termini storiografici, far coincidere il campo di ricerca con i limiti di una esistenza<sup>226</sup>; in secondo luogo – e a maggior ragio-

224. Cfr. et al. Walker, 1989, p. 45: «[i]nitially, the agenda for design history was set by the precedents established by art and architectural history. And since art and architecture historians tended to construct their narratives around famous artists and masterpieces, many design historians followed suit.»; Lichtman, 2009, p. 345: «some history of design surveys, instructors rely on well-known designers to structure the material, an approach in the 'great artists' mode. They foreground a design history 'canon' and emphasize 'key objects' using an art-historical model that moves from one 'great movement' to the next.»; Scheuermann, 2016, pp. iv-v, ove l'autore precisa che, se per certi aspetti la storia dell'arte ha aggiornato i suoi metodi nel corso del Novecento, la storia del design è rimasta ancorata a vecchie impostazioni storiografiche: «design history often satisfied itself with following the paths of art history. But even long after researchers in art theory had begun investigating the historical traces of pictorial motives, the scholarly contexts of image production and the metaphors of the art discourse, design historians were still constructing linear narratives for design products made by Western white men and divided into clearly discernible epochs and styles based on the founding data of important design schools like Bauhaus or hfg ulm.»; Wilkins, 1992, precisamente sul rapporto tra storia dell'arte e storia del graphic design.

225. A dire il vero Walker ne identifica un terzo, che ricollega argutamente la fortuna della monografia a necessità di mercato: «[o]ne reason for the tenacity of the 'great designer' syndrome in the discourse of design, despite endless critiques of it, is that the ideology of individualism and the Romantic conception of the artist remain potent in business and the mass media, amongst designers and consumers. Designers are thus promoted as charismatic figures as a means of selling goods.» Walker, 1989, pp. 52-53.

226. Ivi, p. 46.

ne – per quella che a lungo si è imposta come immagine dell'autore: artefice solitario, creatore *ex nihilo* delle sue opere<sup>227</sup>. Per dirla con le parole dello storico dell'arte Nicolas Hadjinicolaou, il successo della monografia altro non è che indice della credenza che innalza l'individuo a unico fautore della storia – e che, di conseguenza, giustifica l'attenzione che la storia dell'arte e del design rivolgono al singolo individuo<sup>228</sup>.

Ma questa concezione, come si vedrà in seguito, è stata da tempo rifiutata dalla filosofia della storia: è vero che l'uomo, nella sua singolarità, contribuisce al cambiamento di una pratica, ma il suo apporto è stato esageratamente amplificato da un'ideologia dell'individualismo rafforzata in occidente a partire dal Rinascimento in poi.

Così, la storia dell'arte si è interessata perlopiù a mecenati e artisti, così come la storia del design si è rivolta a imprenditori, committenti, agenzie e designer, travisando il contesto che ha indirizzato, reso possibili i loro progetti<sup>229</sup>. E l'immagine di queste figure si conforma, secondo la studiosa Monika Parrinder<sup>230</sup>, a un pattern piuttosto riconoscibile: essi sono intuitivi (e dunque non

227. Nel tradizionale approccio della storia e della critica del design, scrive Bonta, «designers are not supposed to listen to the feedback of criticism any more than actors in the midst of a play are expected to engage in a conversation with their audience. In fact, designers very seldom acknowledge having been influenced by the writing of critics and historians.» E prosegue eloquentemente: «[w]idely shared *clichés* would have us believe that designers are lonely 'problem solvers' coping with ideal 'design problems' as if they had never been solved before; it is only the 'determinants' of the problem such as climate, technology or function that influences them, not feedback coming from precedents.» Bonta, 1979, pp. 231-2.

228. Hadjinicolaou, 1978, pp. 35-43.

229. Walker, 1989, p. 56. Si veda inoltre Bologna, 1972, pp. 168-169, in cui si legge la tendenza, talvolta ondivaga, a elevare il designer al rango di demiurgo, immagine solitaria di un artista designer che, specialmente nel '700, torna a esistere al di sopra della produzione della fabbrica che ne riproduce solerte i suoi pensieri.

230. Parrinder, 2013, p. 50.

analizzabili<sup>231</sup>), pionieri solitari e anticonformisti, eterodossi e anticipatori di un flusso preesistente della storia.

Probabilmente, come credono molti storici e teorici<sup>232</sup>, questa immagine vasariana dell'artista è stata introdotta nel design per mezzo del libro di Nikolaus Pevsner, *I pionieri del movimento moderno*: testo fondatore della storia della progettazione<sup>233</sup>, la cui impostazione ricalca, appunto, i dettami di uno storicismo che prevede una trama, una traiettoria del tempo da decifrare e da adoperare per leggere il futuro. In questa concezione della storia – e obliterando le eccezioni – Pevsner avrebbe distillato il lignaggio eroico che va da Morris a Gropius, delineando quel nuovo e giusto modo di progettare del diciannovesimo secolo<sup>234</sup> che aderisce al linguaggio del moderno: “onesto”, funzionale e democratico.

Orbene, questa impostazione storiografica è perdurata nel design – ed è stata, più o meno esplicitamente, difesa da molti – perché utile a offrire modelli di progettazione agli studenti: il progetto grafico di Karl Gerstner *Boîte a musique*, per esempio, sarebbe utile a spiegare come disegnare un sito web *responsive*; o i diagrammi e

231. Si veda a proposito Dalla Mura e Carlo Vinti (2012, pp. 120-124), che sul mito del design italiano raccontano come il progettista venga spesso raffigurato come auto-didatta, realizzatore di design eccellenti in un contesto che non gli offriva le possibilità di realizzarsi. Ciò autorizza il lettore ad attribuire ai designer italiani le peculiarità di pensatore libero e intuitivo. Eppure, proseguono gli autori, questa immagine è per molti aspetti forzata, giacché la maggior parte dei progettisti italiani approcciarono il design nelle scuole di architettura o ingegneria.

232. Cfr. et al. Margolin, 1991, p. 67; Blauvelt, 1994, p. 221; Lichtman, 2009, p. 345; Gieben-gamal, 2005, p. 294; Lees-Maffei, 2009, p. 7; Huppatz, 2015, p. 188; Woodham, 1995, pp. 22-37; Julier & Narotsky, 1998.

233. Come scrive lo storico Vitta, per esempio, è con il testo di Pevsner che il design trova “per la prima volta una formulazione coerente”: «il testo di Pevsner divenne un caposaldo della cultura progettuale. Esso rappresentò una sorta di manifesto del progetto moderno: nonostante la sua forte connotazione teleologica (...) e una struttura dell'argomentazione tendente ad adattare i dati di fatto alla tesi di fondo, esso è rimasto un basilare contributo teorico e storico per la riflessione sull'architettura e il design contemporanei.» Vitta, 2011, pp. 4-5.

234. Cfr. Jencks, 1973, in Walker, 1989, p. 95.

le icone di Ladislav Sutnar sono pertinenti a mostrare i principi della *user experience design*<sup>235</sup>. Ma non solo.

Oltre a prescrizioni progettuali, queste storie producono anche modelli di condotta simili a quelli che Nietzsche ritrovò nella “storia monumentale” (categoria storiografica da lui coniata):

«[I]a storia [scrive Nietzsche] occorre innanzitutto all’attivo e al potente, a colui che combatte una grande battaglia, che ha bisogno di modelli, maestri e consolatori, e che non può trovarli fra i suoi compagni e nel presente. (...) Polibo chiama per esempio la storia politica la vera preparazione al governo di uno stato, e l’ottima maestra che col ricordo delle altrui sventure ci ammonisce a sopportare con fermezza i mutamenti di fortuna.<sup>236</sup>»

E consultando una storia della progettazione – del design, ma anche dell’architettura – non è raro imbattersi in aneddoti di vicissitudini ed episodi dei grandi protagonisti della progettazione, dove ognuno di essi sottende un significato recondito, mitico e in ultimo grado agiografico, giacché simbolico, elogiastico e trionfale. Alcuni esempi permetteranno di chiarire quanto scritto.

Della figura di Joe Colombo, Midal scrive che, nonostante negli anni ’60 fosse già un architetto affermato<sup>237</sup>, decise di rinnegare la notorietà guadagnata in quell’ambi-

235. Belen, 2019, pp. 63-69. A questo proposito si veda anche Blauvelt, 1996.

236. Nietzsche, 1874, ed. 2006, pp. 16-17. Similmente, anche Font de Saint-Yenne, cento anni prima, parla di una “pittura storica” finalizzata alla formazione di eroi da contemplare nelle loro virtù, nonché da emulare: «le Peintre Historien [...] seul peut former des Héros à la postérité, par les grandes Actions et les vertus des hommes célèbres qu’il présente à leurs yeux». (La Font de Saint-Yenne, 1754, in Bologna, 1972, p. 174); A questo proposito si veda anche Perelman e Olbrechts-Tyteca che scrivono: «quando si tratta di condotta, un comportamento particolare può non soltanto servire a fondare o a illustrare una regola generale, ma anche a sollecitare un’azione che ne trae ispirazione.» Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, ed. 1966, p. 383.

237. Già nel 1957 aveva costruito a Milano; nel 1961 tre case famiglia a Como e lo Hotel Stelvio a Bormio. Con questi progetti aveva ottenuto il favore della critica, e diverse pubblicazioni su riviste di settore. Midal, 2019, p. 217.

to per rinascere “progettista”. Secondo la storica del design, questa scelta fu sorprendente e coraggiosa dacché in Italia, all’epoca, il mestiere di progettista non era del tutto riconosciuto. Midal tiene a precisare che il Colombo designer collaborò con “futurologi” al fine di anticipare le trasformazioni in atto, rendendo noto il suo gesto di liberarsi di tutti i suoi libri, certo che nuovi sistemi di apprendimento avrebbero presto soppiantato la carta stampata<sup>238</sup>.

Ora, se è vero che non esistono scelte argomentative neutre – tutt’al più esistono scelte che possono sembrare neutre<sup>239</sup> –, serve chiedersi: per quale ragione la storica esplicita l’audacia del designer nel riqualificarsi professionalmente, nonché l’arditezza del suo gesto anticonformista del privarsi della sua libreria? Le nozioni di “normale” e di “ridicolo”, di cui gli stessi Perelman e Olbrechts-Tyteca redigono un breve compendio, possono essere utili a far luce sulla questione. I due filosofi scrivono che il “normale” si costruisce sull’accordo di una comunità che fissa una “media” (di un abito, di un pensiero, ecc.): talvolta, per esempio, il normale è adoperato dalla retorica per convincere un uditorio della legittimità della condotta di qualcuno, che si è comportato “così e così” perché il suo atteggiamento si è adeguato ad abitudini diffuse; talaltra, però, il normale è opposto a un’eccezionalità che può costituire l’obiettivo argomentativo di un oratore<sup>240</sup>. Al topos della quantità, insomma, può venir contrapposto quello della qualità; al luogo classico del numero, si oppone quello romantico dell’unicità, attraverso il quale l’individuo si impreziosisce proprio in quanto unico<sup>241</sup>.

Inutile precisare che Midal, riportando l’aneddoto della condotta eccentrica di Colombo, contribuisca a isolare il progettista al di sopra di una media inerte. Se il luogo della quantità, difatti, è tipicamente il topos usato per preservare un ordine riconosciuto delle cose, un assetto stabile di conoscenze, condotte, pratiche, ecc., il luogo della qualità, invece, è quello impiegato da chi, quell’ordine, lo vuole sovvertire<sup>242</sup>. E Colombo, nella sua denunciata eterodossia, diviene colui che tenta (e può) cambiare

238. Ivi, p. 233.

239. Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, ed. 1966, p. 157.

240. Ivi, pp. 75-77.



il “normale”, lo *status quo* – se non, persino, anticipare i cambiamenti in atto –, giacché dotato di un intuito e di una caparbia del tutto singolari. Ma affinché la condotta di Colombo possa considerarsi rilevante, significativa, solenne, è necessario che il suo gesto resista alla prova del ridicolo, ovvero che regga alla sanzione di un riso che agisce ogniqualvolta una regola ammessa viene infranta:

«[i]l ridicolo si esercita in favore della conservazione di quanto è ammesso<sup>243</sup>»,

cioè a guardia della normalità in vigore. Come può darsi che tale sanzione venga scongiurata? Come può non apparire ridicolo l’atto di liberarsi dei libri, perché ritenuti obsoleti? Cosa distingue Joe Colombo da un folle? Perelman e Olbrechts-Tyteca sostengono che il ridicolo si possa sfidare. Ma il riso sarà vinto solo con il gesto audace di chi gode di un sufficiente grado di prestigio. Insomma,

«[p]erché un enunciato contrario all’opinione correntemente ammessa divenga una tesi meritevole di discussione, occorre che essa goda dell’appoggio di un filosofo [o, più genericamente, di un personaggio] di fama.<sup>244</sup>»

Posto che Colombo detenga tale fama, la scelta di riportare l’aneddoto è pregna di implicazioni: essa ribadisce ulteriormente che Colombo fosse personaggio autorevole capace di sfidare il ridicolo; di conseguenza, che il suo gesto – unico e diverso, come solo quello di un artista romantico può essere –, fosse indice di una distanza tra la

241. Calvino, eletto detentore unico della verità di Dio, si oppone a «una moltitudine errante. Il vero non può soccombere qualunque sia il numero dei suoi avversari» (Ivi, p. 95). Similmente, *mutatis mutandis*, e come si è visto, anche Colombo rinuncia allo statuto accettato di architetto, rinominandosi “progettista”: professione inedita e non del tutto riconosciuta nel contesto italiano degli anni ‘60. Ma ciò può farlo solo in forza al principio di unicità (topos della qualità) che valorizza la sua scelta: «[è] preferibile ciò che riesce più difficile – scrive Aristotele –: noi infatti siamo più contenti di possedere gli oggetti non facilmente conseguibili» (Topici, 1. iii, 2, 117b, in Ivi, p. 96).

242. Ivi, p. 102.

243. Ivi, pp. 216-217.

244. Ivi, p. 220.

sua figura straordinaria e quella dell'uomo comune; infine che, attraverso la spontaneità dell'atto, Colombo possa figurare come uomo integerrimo, risoluto, schietto e sicuro – in altri termini, eroico – disponendo il lettore ad accreditargli il valore di attendibilità:

«[è] la naturalezza che persuade, mentre l'artificio di composizione e di espressione sembra, quando lo si scorge, una trappola preparata alla buona fede dell'ascoltatore»,

scrive A. E. Chaignet ne *La rhétorique et son histoire*, cosicché sovente

«lo scrittore, il poeta, l'oratore si presenteranno come in preda a una musa ispiratrice.<sup>245</sup>»

In realtà, però, la classe particolare in cui Colombo è stato inserito, non riflette con precisione le qualità sue proprie, quanto il modo in cui esso è stato trattato e giudicato – idest il modo in cui gli storiografi, nella fattispecie Midal, lo hanno rappresentato.

Un altro caso esemplare è quello dell'architetto Frank Lloyd Wright, così come viene presentato dallo storico dell'architettura William Curtis, ne *L'architettura moderna dal 1900* (1982). Curtis racconta che Wright, già in giovane età, si diletta nell'assemblare e riassemblare i noti cubi *Froebel*, che la madre acquistò all'esposizione di Filadelfia del 1879. Wright si sottomise fin da subito alla logica del gioco, combinando i solidi «in accordo con il suo intuito compositivo». Intuito che si manifestava – durante l'infanzia – nella configurazione di forme geometriche associate di volta in volta a un «tema cosmico» definito; e in seguito – nei suoi progetti maturi – sotto forma di una fede certa verso quell'universalità compositiva manifestata e perfezionata sin da bambino<sup>246</sup>.

Ebbene, al di là della curiosa specificazione di Curtis sulla provenienza del gioco, è utile sottoporre ad analisi la continuità istituita dallo storico tra la giovinezza di Wright e la sua età adulta. Di fatto, tale scelta retorica si

245. Ivi, p. 472.

246. Curtis, 1982, ed. 1996, p. 114.

legge come una “coesistenza fondamentale”, e cioè come un rapporto che lega una essenza alle sue manifestazioni, declinato, però, nella relazione tra la “persona” e “i suoi atti<sup>247</sup>”: in questo senso, la lettura di Curtis sottende che i singoli atti di Wright siano, invero, emanazione di una unità statica e immutabile della persona. Perelman e Olbrechts-Tyteca sintetizzano questa forma argomentativa in righe di straordinaria chiarezza:

«[l]’idea di “persona” introduce un elemento di stabilità. Qualsiasi argomento sulla persona ha come fondamento questa stabilità: la si presuppone, interpretando l’atto in funzione della persona e si deplora che questa stabilità non sia stata rispettata, quando si rivolge a qualcuno il rimprovero di incoerenza o di cambiamento ingiustificato. Un gran numero di argomentazioni tende a provare che la persona non è cambiata, che il cambiamento è apparente, che sono state le circostanze a cambiare.<sup>248</sup>»

Così

«un eroe è prima di tutto un uomo che fa cose eroiche [scrive Kenneth Burke]; e il suo “eroismo” sta nelle sue azioni. Ma, poi, eroe può essere anche un uomo che ha la potenzialità di azioni eroiche. I soldati che partono per le guerre sono eroi in questo senso.<sup>249</sup>»

E Wright, come la sua carriera dimostrò, fu un grande architetto, cionondimeno – sottende Curtis – lo era già in potenza quando da infante assemblava ludicamente i cubi regalati dalla madre.

Tuttavia, non necessariamente il binomio atto-persona si configura in questa forma: se nel caso di Curtis e di Wright, esso è sbilanciato verso l’unità della persona che subordina gli atti, è oltremodo possibile invertire il rapporto di forza in favore degli atti.

«Gli altri possono avere, e hanno spesso, qualità molto superiori alle mie, ma le loro qualità aderiscono a loro molto più

247. Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, ed. 1966, p. 309.

248. Ivi, p. 310.

249. Burke, 1945, p. 42, in ivi, p. 311.

di quanto non aderiscano a me i miei difetti: se essi sono generosi, intelligenti, lavoratori, attraenti, resteranno tali come resteranno avari, stupidi, pigri, noiosi se sono tali. Ma io no: io non sono un poeta, ma forse lo diventerò fra un minuto. L'opera che non son riuscito a compiere, non vi è nulla che si opponga a che io la compia domani. Questa plasticità, mista di fatto e di dubbio, l'aveva anche Sylvia.<sup>250</sup>»

Con questo esempio, Perelman e Olbrechts-Tyteca provano che anche il contrario è accettabile, ovvero che gli atti possono a loro volta essere prioritari su una persona non più immutabile, bensì plastica: questa può divenire un qualcosa che si modella e rimodella a ogni atto, in una guisa sempre nuova<sup>251</sup>.

Posta questa differenza retorica (che a volte elegge l'atto a ridefinizione costante della persona, altre volte vuole che la persona interpreti gli atti), la scelta di descrivere Wright come un architetto in potenza – prima –, attualizzato – poi – diventa significativa in termini storiografici: egli non è diventato un architetto. Lo è sempre stato. Così la “buona progettazione” non figura più come un qualcosa appannaggio di tutti, raggiungibile da chiunque si cimenti nell'apprendimento dell'architettura, bensì diventa attitudine innata che solo il genio possiede. L'unica cosa che resterà da fare a Wright è perseguire indefesso il compimento di un *telos*, realizzare un destino già scritto.

Come insegna l'aneddoto di Curtis, con la morte di una persona non muore anche la costruzione che si dà di essa. Al contrario, continua anche dopo la scomparsa di chi rappresenta<sup>252</sup>. E questa costruzione retroattiva ha sovente, come punto di partenza dell'argomentazione, la persona:

250. Berl, 1952, p. 42, in *ivi*.

251. Anzi, a questo proposito, i filosofi puntualizzano come la prima forma di argomentazione – idest atto subordinato alla persona – scaturisca da una concezione dell'uomo paragonata a quella di un oggetto: come un edificio resta pressoché immutato nelle epoche, così l'uomo. Ma se questa visione, nelle sue implicazioni più estreme, fosse considerata vera, se la persona, cioè, «non avesse il potere di trasformarsi, di convertirsi, di voltare in qualche modo le spalle al suo passato, la formazione educativa sarebbe un inganno, la morale non avrebbe senso, e le idee e le responsabilità, di merito e di colpevolezza, legate a quelle della libertà della persona, dovrebbero essere abbandonate in favore di un semplice apprezzamento pragmatico dei comportamenti.» *Ivi*, pp. 311-312.

252. *Ivi*, p. 313.

la sua coerenza è usata per conoscere gli atti ignoti, gli atti appena resi noti, così come gli atti anteriori al momento in cui la persona ha acquisito un valore speciale.

«“Qual è quel genio che non salva la sua infanzia?” Dice assai bene il Malraux. (...) [C]hi giudica le opere giovanili di un grande artista non può fare a meno di vedervi i segni precorritori di quel che farà la sua grandezza futura. L'autore di opere geniali, create in epoche diverse, è un genio: questa qualifica riattacca gli atti a una qualità stabile della persona, che irradia tanto sugli anni anteriori al periodo di produzione dei capolavori quanto su quelli successivi. Non basta più dunque dire che il passato garantisce l'avvenire, ma occorre aggiungere che la struttura stabile della persona permette di anticipare un giudizio sui suoi atti.<sup>253</sup>»

Come nel caso di Joe Colombo, anche l'unicità di Frank Lloyd Wright è stata affermata: condizione che giustifica l'inchiostro versato nel perfezionamento della sua immagine, pretendendone altro ancora – fermo restando la sua geniale e innata vocazione all'architettura.

Sono innumerevoli gli esempi a testimonianza dei miti che si annidano nelle storie della progettazione. “Figure” che s'impongono al lettore come canone di condotta, tanto nella vita, quanto nella concretezza della pratica, e che hanno a lungo persistito come canone storiografico: una misura, cioè, che prescrive, getta le basi per ricostruire il passato della disciplina, dei suoi protagonisti e delle loro gesta.

Ma in questa scarna decostruzione degli esempi esposti non è da leggersi la critica a una particolare impostazione storiografica. Al più, la constatazione che esiste un modo di scrivere la storia dalle peculiarità e similarità tali, da poterla distinguere come specifica categoria storiografica, e che questa categoria è diffusa (o canonica, appunto) nell'ambito del design.

È nota la lettura che fu data al Mies van der Rohe statunitense, che nel *Seagram Building* di New York fu costretto a “mentire per dire la verità<sup>254</sup>”: in questa inter-

253. Ivi, pp. 316-317.

254. Vedi pagina seguente →

pretazione non ci si ritrova solo un modello progettuale, l'insistenza dell'architetto che dinanzi alle avverse circostanze trova eroicamente la possibilità di perseguire il buon design – o, semplicemente, la coerenza filosofica del moderno, fatta di onestà e trasparenza. In essa ci si trova soprattutto una soluzione argomentativa. Sebbene anche qui si dipinga il passato rispettando l'unità incorruttibile del grande maestro, questa lettura è del tutto ammissibile: è vero che i montanti di acciaio sono accessori all'impianto portante dell'edificio di New York, ma è anche accettabile credere che “significhino” la struttura costruttiva invisibile – idest che dicano il vero, pur mentendo<sup>255</sup>.

Come già affermato, la critica e la storia della progettazione si basano perlopiù su un sistema di interpretazioni che affonda nella dimensione della retorica, del verosimile, e non unicamente in quella della fattualità: la storia e la critica, insomma, non sono materia da laboratorio. Così, come è plausibile l'interpretazione critica che Curtis diede al *Seagram Building* di Mies, allo stesso modo lo è l'osservazione dello storico Manfredo Tafuri, quando dice

254. Così come anche nell'*Illinois Institute of Technology* di Chicago, del resto, dove Curtis parafrasa il suo stesso aforisma sostenendo che la normativa antincendio statunitense – richiedendo che l'acciaio fosse rivestito di uno strato ignifugo – “costrinse” Mies a rivestire la struttura di ulteriori montanti di acciaio, cosicché l'architetto potesse «esprimere “onestamente” la struttura». Curtis, 1982, ed. 1996, pp. 401-409.

255. In questo caso, Curtis argomenta la scelta di Mies attraverso la valorizzazione di un mezzo rispetto a un fine, dove il primo è tendenzialmente ritenuto meno nobile del secondo. Nell'aforisma “mentire per dire il vero”, se il fine di dire qualcosa di vero è addirittura antitetico alla menzogna, esso è talmente nobile da giustificare quest'ultima: «succede anche che un'attività venga valorizzata proprio come mezzo. Tale valorizzazione (...) [risulta] dal riconoscimento dell'importanza strumentale di una cosa il cui valore era completamente trascurato o perfino considerato negativo [la menzogna].» (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, ed. 1966, p. 291) Perelman e Olbrechts-Tyteca propongono un esempio di Demostene a spiegazione di questa scelta retorica, in cui egli è inizialmente riluttante al parlare di sé, salvo poi farlo perché efficace: «[p]ur sapendo bene, o Ateniesi, che presso di voi quelli che hanno la sfrontatezza di ricordare ciò che hanno detto o di parlare di se stessi ottengono sempre molto, io, costretto a servirvi di questo mezzo volgare e indiscreto, esito. Penso comunque che potrete giudicare meglio delle cose che sto per dirvi, se prima vi avrò ricordato qualcosa di ciò che vi ho a suo tempo già detto.» Demostene, *Sulla pace*, par. 4, in *ivi*.

di sospettare di una ricostruzione dell'uomo in cui “tutto torna<sup>256</sup>”: «la contraddittorietà è una peculiarità dell'uomo<sup>257</sup>», ed è plausibile credere che Mies, nel caso specifico del *Seagram Building*, abbia contraddetto la sua filosofia progettuale (dunque la sua stessa immagine di architetto incorruttibile), privilegiando un formalismo più aderente all'estetica del moderno che non un principio costruttivo.

Ma al di là della capacità persuasiva dell'una o dell'altra interpretazione, basti sapere che esiste una impostazione storiografica che caratterizza le retrospettive del design: un modo di fare storia il quale, entro il dominio dell'argomentazione, preferisce narrativizzare le vite dei protagonisti della pratica<sup>258</sup> rappresentandoli come entità mitiche e integerrime.

A questo proposito, lo storico Alberto Bassi ha giustamente parlato di un'agiografia della storia della progettazione, e cioè di una tendenza diffusa verso la produzione di monografie di aziende e designer che somigliano, più che a una storia della pratica, a una storia dei santi<sup>259</sup>.

256. L'uso fatto in questo paragrafo del termine “mitico”, a ben vedere, si spiega proprio in questa concezione dell'autore (o del progettista).

257. Tafuri, 1987.

258. Cfr. Hayden White, 1973. In particolare si veda la nozione di “emplotment” (p. 7); inoltre Walker, che relativizza l'importanza data agli aspetti biografici nella ricostruzione storiografica: «the incidents and traumas of a designer's private life do not necessarily map neatly on to the development of his or her professional career. A recent biography of a leading British architect contained a good deal of information about his adolescent sex life; what precisely this had to do with his architecture remained obscure.» Walker, 1989, p.46.

259. Si legge che: «[n]egli ultimi due decenni, oltre la metà dei quasi cinquecento volumi censiti – a indicare comunque una tendenza diffusa in ricerche e studi – sono monografie dedicate a designer e aziende; diverse le storie generaliste; limitato il numero dei libri relativi a questioni teoriche, critiche e metodologiche.» In altri termini «prevalgono quelle che in sostanza (...) si possono etichettare come le “vite dei santi”, di progettisti e imprese letti perlopiù in chiave comunicativo-agiografica, oppure come le “raccolte di figurine”, belle immagini di prodotti proposti con deboli filtri interpretativi e chiavi di lettura.» (Bassi, 2011, p. 76); alle considerazioni di Bassi sono da aggiungere quelle di Scotford (1991) sull'incidenza dei testi o monografie redatte dai progettisti su loro stessi; e quelle Walker, 1989, p. 45.

E questa considerazione di Bassi obbliga a riproporre, alla luce di quanto discusso qui, ciò che già si è scritto nel primo capitolo: giacché approccio storiografico mitizzante, eroicizzante piegato all'integrità dell'individuo, il canone è da considerarsi prima di tutto come un processo. Un processo di canonizzazione, appunto, dei personaggi che la storia ha filtrato, e che solo poi risulterà in una lista più o meno inclusiva. Proprio come i santi dei Testi Sacri.



### 3. 5. 2 CANONE E ANONIMATO

Come scritto pocanzi, questa disamina non vuole risolversi nella critica a un approccio storiografico che elegge la monografia a oggetto editoriale privilegiato. Del resto, come prova lo scritto di Rick Poynor su Jan Van Toorn (2005), anche siffatto prodotto può essere utile a dichiarare aspetti che altre storie traviserebbero: come si potrebbe mostrare se non attraverso le vicissitudine del progettista la velleità di chi intende trattare temi sociali, quando la sua comunicazione è destinata a un pubblico elitario<sup>260</sup>? E come si può fare di questa denuncia un avvertimento per i futuri progettisti, se non esaminando il caso specifico di Jan Van Toorn<sup>261</sup>? Piuttosto, e a rischio di ripetersi, questo non è stato che un rilevamento, che però apre a interrogativi inediti: se il canone è un processo che valorizza l'individuo, per quale ragione esso è contestabile solo quando usato per santificare certi progettisti e non altri? Il teorico del design Andrew Blauvelt (2007), per esempio, critica aspramente un modo di fare storia "eroicizzante", figlio della tradizione moderno-europea, salvo poi farne ricorso per parlare di altri progettisti meno noti come Peter Seitz, cui attribuisce niente di meno il merito di aver introdotto il graphic design moderno nel Mid-West<sup>262</sup>. E per quale ragione l'attenzione che Reyner Banham riservò ai futuristi e alle avanguardie del '900

260. Poynor; Kinross & Rathgeb, 2009.

261. Cfr. Sfiligiotti, 2017. In particolare il caso del grafico olandese Willem Sandberg, la cui vita e produzione, secondo Sfiligiotti, sono inscindibili.

262. Le contraddizioni nel testo di Blauvelt non si limitano a questo: nel saggio intitolato *Modernism in the fly-over zone*, egli dichiara di voler superare la narrazione eroicizzante tipicamente europea, modernista ed elitaria. Tuttavia, Blauvelt conferisce prestigio a Seitz proprio specificando il suo percorso formativo, inequivocabilmente moderno ed europeo: «[e]ducated in the legendary, radical design program in Ulm», scrive l'autore, dove l'epiteto "legendario" è già, di per sé, sufficientemente esplicito. Non solo. Posto che sia il credo modernista europeo – che coincide inevitabilmente con i protagonisti europei che gli hanno dato sostanza – ciò che Blauvelt vuole superare, come può Seitz essere degno d'interesse quando il suo apporto consiste nell'introdurre proprio la cultura del graphic design moderno negli Stati Uniti centrali?

(1960) dovrebbe essere più sconveniente – giacché fatta di uomini europei – di quella che Dolores Hayden (1981) dedica all’ambiente della casa di fine ‘800 attraverso le figure di Catharine e Harriet Beecher, Melusina Fay Pierce e Charlotte Perkins Gilman<sup>263</sup>?

Il fatto è che queste incoerenze sono figlie di quel fare troppo sbrigativo, che ha fatto coincidere il canone alla lista. Una riduzione indebita o, piuttosto, una imprecisione, nella misura in cui preclude di scorgere l’azione del canone in tutta la sua portata, generando semplificazioni che addensano noiosamente le riflessioni sulla storia e sulla critica del design, imponendo loro un oggetto di studio “più giusto”.

Ciononostante, molte voci più autorevoli e robuste di quelle che biasimano una costruzione del passato facendone poi uso altrove, hanno messo in discussione l’agiografia della storia del design. Margolin (2005), tra i molti<sup>264</sup>, chiede di superare l’approccio vasariano – o pevsneriano – al fine di aggiornare le metodologie di ricerca, consentendo alla storia del design di riallacciarsi ad altre storie più complesse come quelle dell’economia, della tecnologia, ecc.. Questo permetterebbe al design non solo di guadagnare prestigio accademico, ma anche di arricchirsi nel confronto con le intuizioni maturate in altri campi del sapere<sup>265</sup>. Gregotti (1986, p. 70), dal canto suo, con la sua distintiva perentorietà, comanderà di non

«considerare il design come una professione eroica, ed i designer come un manipolo di valorosi uomini di avanguardia che lottano per l’affermazione della cultura moderna.»

Una posizione, questa, che già aveva organizzato il suo *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*, del 1982, nonché la raccolta di *Storia del disegno*

263. Talvolta, le analogie tra storie all’apparenza diverse – eppure così simili – sono tali che ci si chiede come possano passare inosservate: Libby Sellers, nel 2018 pubblica un testo intitolato *Women Design: Pioneers in architecture, industrial, graphic and digital design from the twentieth century to the present day*, simile nel titolo, nelle intenzioni e nell’impostazione a quello di Pevsner.

264. Cfr., et al. Tournikiotis, 1999.

*industriale* di Castelnuovo (1989; 1990; 1991) il quale, a introduzione del suo lavoro, ne precisa gli intenti e la collocazione teorica:

«gli storici dell'arte hanno preso in mano la storia del design applicando a questo terreno i loro schemi storiografici, i loro parametri, i loro criteri e giudizi di valore. (...) C'è da credere che meglio sarebbe stato se, accanto agli storici dell'arte stregati dalla unicità e irripetibilità dell'opera, si fossero cimentati nella storia del design gli archeologi, abituati a trattare familiarmente con serie, tipologie, culture materiali.<sup>266</sup>»

In seno a questa contestazione, che rifiuta la tendenza viva di volgersi alle gesta dell'autore, si delinea un'opposizione tra due poli storiografici simbolicamente rappresentati dai lavori di Pevsner, appunto, e Giedion: il primo (1936), già sufficientemente trattato, che eroicizza l'apporto dei progettisti; il secondo, invece, che nelle pa-

265. Oltre a Margolin, anche Jonathan Woodham è molto eloquente quando si pronuncia a questo riguardo: «[d]esign historians have frequently stated how closely their discipline is integrally linked to factors of a social, political, economic and technological nature. However, what seems to be demonstrably lacking in many exhibitions and publications, particularly those concerning the modern period, is any strong evidence to support such an outlook. The dominating ideology appears to centre on the notion of the individual genius who created designed objects with some unique aesthetic status, or, alternatively, that design is the preserve of that section of the community which possesses the adequate financial resources to indulge in it.» (Woodham, 1980, p. 7); Anche Rick Poyner condivide una posizione analoga, quando scrive che la storia del design, chiusa in sé stessa, giustifica la sua metodologia storiografica nella formazione di nuovi professionisti: «the inward-looking nature of graphic design history writing and other forms of design discourse, and the continuing assumption among designer writers that the ultimate purpose of such commentary is professional improvement, has created a body of writing that appears from the outside, when it is noticed at all, to be merely of professional interest.» (Poyner, 2011); in ultimo, si veda Dilnot, dove si legge che la «design history has turned its back on other academic disciplines. While extolling the potential interdisciplinary nature of the subject and making some attempt to acknowledge the importance of the economic and the social by incorporating economic and social history into the syllabi of the British undergraduate design history courses, the real integration of insights and methods from other disciplines has been post-poned.» Dilnot, 1984, i, p. 9.

266. Vedi pagina seguente →

gine di *Mechanization takes command* (1948) delinea una storia fatta di oggetti anonimi<sup>267</sup>.

L'interrogazione di Crowley (2011) su quale traiettoria debba seguire la storiografia del design, ben sintetizza la natura di questa opposizione: le retrospettive della progettazione devono trattare di oggetti o di designer? Può una storia per oggetti superare la storia monumentale e agiografica di matrice pevsneriana? Agli svantaggi di rifiutare quella storia "canonica", che offre valevoli modelli professionali e di condotta<sup>268</sup>, vengono sostituite le nuove

266. Castelnuovo, 1989, p. 10. E prosegue: «[o]ccorrerà perciò evitare ogni normatività, staccarsi non solo dall'ottica dello storico dell'arte, ma da quella dei designer e degli architetti che hanno egemonizzato il design moderno e la sua vicenda. Assumere l'abito dello storico. La storia del design dovrà tener conto integralmente dei diversi agenti, delle diverse forze che agiscono nel campo e non privilegiarne alcuni. (...) [Ma] una storia del genere di quella che abbiamo ipotizzato non può essere scritta oggi per la mancanza di moltissimi dati e per la presenza di molti problemi metodologici irrisolti.» Ivi, p. 11.

267. Si veda Riccini (1998) dove si legge che: «[a]nyone who has been involved with the historiography of industrial design will agree that the activity can be traced back to at least two cultural sources. On one side stands Nikolaus Pevsner, with his *Pioneers of modern design* and his accentuation of creative and individual aspects, but little interest in machinery and anonymous objects. On the other, Siegfried Giedion, with his investigation of the effects of the mechanization of objects in everyday use and emphasis on anonymous design. (Ivi, p. 47); Inoltre, anche lo storico Frateili riconferma questa opposizione quando scrive che: il «trattato storico [di Giedion], al contrario di Pevsner, popolato di oggetti anonimi, quelli della paleotecnica privi di paternità progettuale, dove non vi sono designers ma vi è il design.» Frateili, 1991, p. 104.

268. In risposta al saggio di Scotford, Meggs esplicita le minacce che affiorerebbero da un rifiuto categorico alla trattazione di personaggi canonici e dei loro contributi. Tra queste, il rischio di travisare i contributi cardine che hanno fatto la storia del grafica: «[t]he dangers of a canon should be acknowledged [idee di un canone a la Scotford]; however, there are risks in repudiating canonical figures whose philosophies or works had seminal or pivotal impact upon the evolution of graphic design. To repudiate seminal works or designers to avoid a canon – with this repudiation based on nationalistic, ethnic, political, or gender issues separate from the evolution of graphic design and its cultural role – is an equal danger.» Meggs, 1996, p. 229.

opportunità di una storiografia sistemica<sup>269</sup>, priva di eroi e, soprattutto, di progettisti in generale.

Ma l'opposizione tra queste due storie e i rispettivi approcci è troppo rudimentale perché possa essere di una qualche utilità, e occorrono delle precisazioni.

C'è da dire, innanzitutto, che le storie anonime della progettazione da lungo tempo, ormai, popolano gli scaffali delle biblioteche<sup>270</sup>. Ciononostante, il bisogno di accrescerle nel numero è più che mai impellente<sup>271</sup>, giacché il canone storiografico/agiografico discusso nel paragrafo precedente resiste alle proposte di revisioni<sup>272</sup> – del resto, non fosse così, non si potrebbe parlare di canone: esso è tale anche perché è sedimentato nella pratica.

Eppure di storie anonime ce sono di diverso tipo: come la ricerca dello storico tedesco Eduard Fuchs libera

269. Cfr. Peruccio, 2015, p. 175; Riccini, 1998, pp. 47-48; Inoltre, si veda anche il numero monografico di *Rassegna* dedicato a Giedion: *Sigfried Giedion: un progetto storico* (*Rassegna*, n. 25, marzo 1986).

270. Si vedano, per esempio, la *Native genius in anonymous architecture* di László Moholy-Nagy (1957), o la *Architecture without architects* di Bernard Rudofsky (1964); dello stesso autore, anche *The prodigious builders* (1977); *The uncommon life of common objects* di Busch (2004); *Fenomenologia del tostapane. Come gli oggetti quotidiani diventano quello che sono*, di Molotoch (2005); L'articolo *Oggetti anonimi*, contenuto in *Domus 726*, 1991 di Morteo e Romanelli; *Oggetti d'uso quotidiano. Rivoluzioni tecnologiche nella vita d'oggi*, a cura di Nacci (1998); oltre, naturalmente, allo scritto di Giedion (1948); a dimostrazione dell'attenzione dedicata al tema dell'anonimato sono da riportare anche alcune mostre, come la *No Name Design*, curata dal Mudac di Losanna nel 2014, poi tenutasi alla Triennale di Milano lo stesso anno; e la mostra *Oggetti di design "anonimo" prodotti in Svizzera dal 1920*, tenutasi al Museum für Gestaltung di Zurigo nel 1987.

271. Gli storici Piscitelli e Vinti (2013, pp. 127-133), sondando il volere di professionisti designer e storici della pratica, hanno rilevato la volontà di questi ultimi di allargare il focus della storia della progettazione: non solo abbandonare una narrazione eroica, bensì anche considerare il design come «fittamente intrecciata con la dimensione quotidiana (...). [Dove] è stata sottolineata chiaramente la necessità di dedicare maggiore attenzione, da un lato, alla produzione anonima e, dall'altro, a una serie di figure rimaste finora nell'ombra quali il contributo che proviene o potrebbe provenire da paesi in via di sviluppo.» Ivi, p. 128.

272. Cfr. Arne Scheuermann (2016), che riconosce come solo ultimamente la storiografia del design stia iniziando ad aggiornare le sue metodologie.

la storia dell'arte dal feticcio del nome del maestro<sup>273</sup>, allo stesso modo fa quella di Siegfried Giedion – lo si è detto –; ma quello che le caratterizza su un piano più elementare, è lo scopo di questa scelta programmatica. Le sculture dell'era Tang studiate da Fuchs sono orfane del loro autore non per una strana forma di censura che vieta di riconoscerne il fautore, bensì perché l'obiettivo della sua storia è la ricostruzione di una visione condivisa (e mai individuale) dell'arte. Quello che conta per Fuchs è il fatto che, tecnicamente parlando, a un certo punto della storia dell'uomo migliaia di vasai sono stati in grado di modellare forme tra loro simili<sup>274</sup>, e scrivere di chi le ha realizzate sarebbe superfluo, più che sconveniente.

Sulla scia dello storico tedesco, anche Giedion condivide intenti analoghi, a testimonianza di come la storia anonima fosse tendenza già diffusa all'epoca: partendo dai prodotti del moderno, egli vuole riconoscere una tendenza, una modalità di costruzione, di consumo, un sistema che condizionava la produzione degli oggetti, così come la vita stessa. Il caso studio, insomma, è funzionale a quello scopo più generale che indaga le condizioni per cui quegli oggetti hanno avuto origine. Non viceversa<sup>275</sup>.

In *Mechanization takes command*, Giedion<sup>276</sup> analizza lucchetti, serrature, accette, falci, fucili, ecc., liquefacendo la lista di oggetti selezionati – seppure questa non cessi di esistere – nelle sue premesse fondative, nella volontà di mostrare tutta la sua finitudine dinanzi a un universo incontenibile di oggetti.

Nel complesso della sua ricerca, si evince che il suo intento non sia quello di mostrare un artefatto come modello come *definiens* della categoria cui appartiene. Piuttosto, presenta un prodotto come *illustrazione*<sup>277</sup> di una più ampia classe di oggetti che condividono certe caratteristiche tecniche. Insomma, invece di mostrare la macchina da cucire Mirella di Marcello Nizzoli, come idealtipo

273. Fuchs, in Benjamin, 1935, ed. it. 1966, pp. 79-123.

274. Cfr. Bologna, 1972, p. 297.

275. Lo storico Molella ritrova in questo approccio l'attitudine precorritrice di una più attuale storia "dal basso": la nozione giedioniana di storia anonima, della storia del quotidiano, «prefigured today's 'history from the bottom up' and the emergence of material culture as a source of evidence.» (2002, p. 375).

– *modello*, appunto – della sua tipologia tecnica, Giedion avrebbe preferito mostrare una macchina da cucire come la Elna, in quanto illustrazione di come lo sviluppo tecnologico, l'elettrificazione, la standardizzazione DIN e la produzione in presso fusione di volani più leggeri e più piccoli, abbiano permesso la creazione di macchine da cucire (e non di *una* macchina da cucire) piccole e maneggevoli – dunque adeguate anche a un uso domestico –, cambiando radicalmente il lavoro delle cucitrici, ovvero la loro dimensione sociale, il rapporto con il prodotto, il suo consumo, ecc.<sup>278</sup>. Per sintetizzare la visione della storia di *Mechanization takes command*, non c'è nulla di più eloquente dell'aforisma del suo stesso autore, che recita: “no more in history than in painting is it the impressiveness of the subject that matters. The sun is mirrored even in a coffee spoon<sup>279</sup>”, dove anche un oggetto anonimo quale un cucchiaino da caffè è illustrazione perfetta (e non modello) dei movimenti più profondi della storia.

La lista, come si è detto, non cessa di esistere, ma il suo funzionamento è ben diverso da quello che rileva e sottende Scotford: quel cucchiaino da caffè può stare lì, nel libro di Giedion, ma non ci sono grandi possibilità di

276. È importante rilevare che Giedion fu allievo dello storico dell'arte Heinrich Wölfflin, il quale è stato altrove definito come uno strutturalista *ante litteram* o, meglio, uno «strutturalista che non sapeva di essere tale. (...) [Wölfflin] aveva scoperto un oggetto scientifico nuovo, così onnipresente ed evidente nelle opere d'arte che si finiva per non vederlo: erano i fatti, non di stile né di espressione, ma di lingua plastica, fatti che appartengono a un'epoca o a un gruppo di 'locutori'. Tra le opere d'arte da un lato, e, dall'altro, le intenzioni ed espressioni dell'artista (o, attraverso quest'ultimo, quelle della società), abbiamo un *tertium quid*, vale a dire 'la forma plastica generale di un'epoca' che si situa 'al di sotto del dato individuale'.» (Veyne, 2008, ed. it. 2010, p. 115) Proprio per questa ragione Wölfflin fu criticato dai suoi contemporanei: giunto alla conclusione che «non tutto è possibile in tutte le epoche» (Wölfflin, 1915, ed. it. 1999, p. 240), fu accusato di eliminare il soggetto, approdando a una storia senza nomi propri. Caso curioso, dacché tale critica è contraria alla tendenza attuale.

277. Cfr. Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, ed. 1966, pp. 383-387; 377-382.

278. Per una ricognizione sulla storia della macchina da cucire si rimanda a Pansera, 2013, pp. 173-193.

279. Giedion, 1948, p. 21.

ritrovarlo altrove. È pur vero che anche il catalogo di oggetti di *Mechanization takes command* sia orientato da una precisa interrogazione che l'autore pone alla storia, ma ampliando lo sguardo su un universo di oggetti indefinito, la lista dichiara tutta la sua parzialità, la sua finitudine. E da questo punto di vista, *Mechanization takes command* non è una storiografia canonica *stricto sensu* – o, meglio, non è una storia canonica come la intenderebbe Scotford – cionondimeno, lo è sotto altre angolazioni.

Prima di procedere, però, è opportuno mettere a fuoco quei tradimenti della tradizione sorti ai tempi di Giedion: quei *tradita* che gli storici hanno permesso nel momento stesso in cui hanno pensato alla possibilità di una storia anonima. In effetti, quella di Giedion non è che un'istanza particolare di una più generale tradizione dell'indagine storiografica del design che privilegia l'oggetto a detrimento dell'autore. Il libro dello storico Alberto Bassi, intitolato *Design anonimo in Italia* (2007) è un buon esempio per mostrare – a titolo di molti altri lavori – la distanza, ovverosia la vicinanza, tra esso e le premesse fondative del lavoro di Giedion. Bassi raccoglie con acribia le cose comuni che più di tutte condensano l'intelligenza, la «logica razionalità senza sprechi, (...) [il] sapere asciutto che si esprime nelle soluzioni migliori del repertorio degli utensili, degli strumenti, degli oggetti d'uso comune.<sup>280</sup>»

Sulla scorta di Sergio Polano (2001), di Paola Antonelli (2005) e Gillo Dorfles (2003), egli decide di selezionare quegli oggetti capaci di coniugare soluzioni semplici alla piacevolezza formale, prodotti accessibili nel prezzo, necessari, ingegnosi e innovativi, e perciò “belli<sup>281</sup>”. Così

280. Polano, 2001, p. 10, in Bassi, 2007, p. 11.

281. «Di solito [scrive Bassi] gli oggetti anonimi non hanno pretese di bellezza. I criteri estetici sembrano esclusi da ogni tipo di ricerca sulla forma. Seppure la bellezza non venga ricercata, essa appare comunque una conseguenza del tutto naturale di un processo “giusto”, “corretto”, in cui la forma “logica” in quanto puramente necessaria produce un'alta qualità estetica.» (Anonimo, 1999, in Bassi, 2007, p. 17) Ciò a esplicitazione della logica che ha guidato lo storico nella sua particolare selezione.



la sua raccolta descrive la bicicletta Graziella, il cono gelato o la moka napoletana, offrendone descrizioni inedite.

Ora, da una certa prospettiva, questi sono oggetti anonimi nel senso in cui Giedion lo intenderebbe<sup>282</sup>. Eppure Bassi si accorge prontamente di quel meccanismo che carica le occorrenze della sua selezione della forza auratica tipica degli “oggetti gourmet” (o “cult objects<sup>283</sup>”), nel momento esatto in cui sceglie di includerli nella sua raccolta. Da anonima che era, la caffettiera è diventata presto simbolo dell’*Italian style*, ergendosi al di sopra di molti altri prodotti quotidiani e trascurati dall’analisi<sup>284</sup>. In altri termini, nel gesto della selezione nasce una contraddizione: sottraendo il design anonimo dalla sua condizione di anonimato, scoprendo chi lo ha disegnato e descrivendolo, lo si eleva alla classe di “progetto d’autore”, privandolo di ciò che lo ha reso attraente<sup>285</sup>. Anzi, e a ben vedere, anche senza un nome cui ricondurlo s’intravede comunque la silhouette di un “signor incognito” che rivendica la paternità del disegno: “anonimo” diventa un nome proprio, così come, per esempio, Achille Castiglioni si chiamava Achille Castiglioni.

Per certi aspetti, il problema di una storia agiografica non si risolve nella sostituzione dell’oggetto all’autore, e in questo senso è pertinente il Barthes de *La morte dell’autore* (1984), dove spiega che anche sottraendo la critica letteraria<sup>286</sup> dall’ombra dell’autore, non si risolve il problema di una narrazione mitizzante. Più precisamente, fin tanto che l’oggetto viene discusso nella sua singolarità, per i pregi che storici e critici decifrano tra le sue pieghe, esso continuerà a vantare i tratti mitici distintivi dell’agiografia: la presenza dell’oggetto in una retrospettiva si giustifica da sé, giacché oggetto meritevole d’attenzio-

282. Benché la ricerca scrupolosa di Bassi arrivi spesso vicino al designer che disegnò l’oggetto – o, quantomeno, all’ufficio tecnico che l’ha progettato.

283. Rispettivamente Pasca, 2013, p. 29; e Sudjic, 1985.

284. La Cleca, 1998, in Bassi, 2007, p. 20.

285. Anonimo, 1999, in *ivi*, 2007, p. 9.

286. *Vedi pagina seguente* →

ne<sup>287</sup>. E che si tratti dell'autore o dell'oggetto più o meno anonimo, può avere un'importanza relativa in termini di approccio analitico.

La teorica statunitense Lees-Maffei riassume la tendenza degli storici del design a focalizzarsi sulla produzione – ovvero sull'oggetto di per sé –, travisando aspetti quali il consumo e la mediazione dello stesso<sup>288</sup>, e lamenta la penuria di studi in grado di collocare l'oggetto all'interno di un sistema quale punto di arrivo della ricerca – preferendo a queste ultime la trattazione del prodotto nella sua unicità. Conseguenza di ciò sono centinaia di retrospettive fatte per “vette” – ossia storie agiografiche –, quando queste possono esistere solo nella geografia della montagna<sup>289</sup>. Pertanto, il nodo da sciogliere sull'agiografia non è quello teso dall'opposizione autore-oggetto, piuttosto quello relativo alla distanza tra lo sguardo dello storico e il suo oggetto d'indagine: qual è il traguardo di una storiografia?

George Kubler (1962), per esempio, fa della storia dell'arte lo studio di tutti gli oggetti prodotti dall'uomo, come possono esserlo una maschera, un arnese anonimo,

286. Parte dell'oggetto della critica di Barthes è il movimento di critica letteraria francese *Nouvelle critique*. Critica estendibile al *New criticism* d'oltreoceano, di cui condivide gli assunti teorici: nato negli Stati Uniti durante la prima metà del secolo scorso, esso concentrava l'analisi sul testo in sé, privandolo di interpretazioni afferenti alla biografia dell'autore o del contesto in cui l'opera era stata scritta. Per un approfondimento su questa corrente critica si veda la sezione dedicata a Cleanth Brooks, nell'antologia di Cain, Denean Sharpley-Whiting, Finke, Leitch, McGowan & Williams: *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (2001); Cfr. inoltre, Foucault, 1969b, ed. it 1971, p. 6.

287. Si veda inoltre l'articolo di Foucault *Che cos'è un autore?*, del 1969. Dire che l'autore non c'è, significa dire che esiste un'entità trascendentale, un *a priori* in quell'assenza che rende il testo un qualcosa di sacro (originarietà della scrittura, significato nascosto, con la necessità di interpretare) e di creativo (secondo la critica, che deve ricercare significati impliciti, rimandi, con la necessità di commentare). Principio sacro della verità nascosta, principio estetico della sopravvivenza dell'opera al suo autore: «tale uso della nozione di scrivere rischia di conservare i privilegi dell'autore sotto l'egida dell'*a priori*.»

288. Lees-Maffei, 2009, pp. 6-7.

289. Ivi, p. 62.

o persino le idee di un dato periodo (forma). Egli è interessato alle relazioni formali che essi tessono reciprocamente per definire le “forme del tempo”: il rapporto che tali oggetti intrattengono tra loro su un piano diacronico e sincronico, nella risposta che offrono a problemi contingenti, propri di un dato momento del tempo. In questo senso, la distanza tra lo sguardo di Kubler e l’oggetto della sua indagine è tale che il trattare di una vita o di un gamma ristretta di prodotti è insufficiente dinanzi alla scala in cui questi ultimi prendono significato. Da un certo punto di vista, per Kubler, l’oggetto è prova, evidenza, mezzo – più che fine – che limita gli effetti dell’agiografia. E così anche l’intendimento della storiografia (e dello storico) secondo Tafuri (1987) implica un atteggiamento verso l’oggetto che elude il processo di mitizzazione di un artefatto: esso non merita attenzione di per sé stesso, piuttosto è valevole in quanto strumento (tra i tanti possibili) utile a ricostruire una storia della ricezione. Qual era l’intendimento dello spazio per un rinascimentale? Quanto valeva uno iugero per un uomo del Quattrocento e per un uomo moderno<sup>290</sup>? O come si è dato che a un certo punto gli spazi progettati hanno iniziato a rispettare il rigore della matematica? Anche in questo caso, la tendenza verso l’oggetto è invertita: esso è passaggio – sebbene, in una certa misura, sia anche agente –, e non destinazione della ricerca.

Ma non solo Kubler o Tafuri. Anche la proposta del teorico Tony Fry, su una possibile storia della mediazione, mostra come l’oggetto possa occupare una posizione subordinata rispetto ad altri scopi della ricerca. Fry è interessato ai processi di attribuzione di significato, a come

290. Lo iugero, spiega Tafuri in una lezione tenuta a Ivrea nel 1987, non era una unità di misura come lo potrebbe essere oggi un metro quadrato: il dire che uno spazio misurava (e qui il termine è usato a sproposito) 200 iugeri, significava che era molto esteso, e non che misurava effettivamente un’area definita. È con la razionalizzazione del pensiero che l’unità di misura diventa, di fatto, quella che s’intende oggi. Capire un’epoca, dice Tafuri, significa imparare la lingua, le modalità di ricezione – che è ciò che lo interessa –, imparare a guardare con gli stessi occhi di quel periodo.

l'oggetto viene discusso, presentato dai media, storicizzato, più che agli attributi patenti rivelati dall'osservazione:

«the history of the mediation of a product – how, for example, it has been written about, illustrated, photographed, displayed, advertised – is also not only of historical interest but embedded in the formation of meaning. There is, of course, a relation of use and mediation, for instruction in use always occurs through the mediation of an instructor, instruction book, advertisement. The place of use and the user are also partly specified by mediation.<sup>291</sup>»

Memori della lezione di Bonta, non sarà difficile comprendere lo spostamento teorico apportato da Fry: l'oggetto non è più emanazione dell'individualità di un progettista<sup>292</sup> – sia esso un “signor incognito”, o un designer dal nome e dal cognome noti –, quanto piuttosto l'effetto di un più ampio processo di produzione segnica, che è l'obiettivo reale, la giustificazione della ricerca stessa<sup>293</sup>.

Il canone del design è anche una prassi storiografica – cioè una agiografica che eleva al di sopra del quotidiano non solo autori, bensì anche oggetti talvolta anonimi –, ed esistono altre impostazioni metodologiche che possono aggirare questi effetti. I lavori e le proposte di Giedion, Kubler, Tafuri e Fry sono esempi di come, al variare degli scopi di una ricerca, o all'accrescere della distanza tra lo

291. Fry, 1988, p. 12.

292. Significative sono le parole dello storico d'architettura Sinclair Gauldie, quando scrive che «we are entitled (...) to expect of a work of architecture some evidence that the designer has, to use a common phrase, “put something of himself into it” (...) in the sense that he (...) has succeeded in passing over some of his fire to the observer through the apt and eloquent use of the language proper of his art.» (Gauldie, 1969, in Bonta, 1979, p. 225). Ma il rapporto tra autore-oggetto-significato, come chiarisce Bonta, è diverso: «there is no way to be sure that designers ‘intend to communicate’ anything at all. Meaning (...) depends on interpreters’ responses (...). Design intentions cannot be inferred from users’ reactions. Interpreters may believe that designers intended to communicate something, but this does not prove that the designer intended to communicate it.» (1979, p. 226) E conclude con eloquenza notando che coloro che rifiutano questo modello comunicativo saranno più inclini a minimizzare l'importanza della storia, dei suoi cambiamenti, preferendo a questi ultimi il principio di un linguaggio architettonico (o più in generale progettuale) mitico e immutabile (Ibidem).

storico e gli oggetti, si possa inibire quel meccanismo che infonde nei prodotti e nei progettisti peculiarità magiche. Ma queste nuove filosofie, questi sempre più comuni intendimenti della storia, non portano con loro un'altra forma di prescrizione, di normatività che regola il rapporto che lo studioso intrattiene con il passato? Detto altrimenti, queste nuove proposte di storia non sono un nuovo canone storiografico del design, al contempo diverso e simile a quello che intende superare? Di certo, quello che oggi è peculiare, canonico del design, è la controversia stessa che matura dalla contrapposizione di approcci storiografici tanto diversi.

293. I casi citati sono ovviamente incompleti, ma è importante riportare quantomeno l'esperienza inglese dei *cultural* e dei *visual studies* in cui l'oggetto non figura che in quanto filo di una trama ben più ampia, la quale lo riduce a istanza microscopica del dominio della cultura materiale. A proposito dei *visual studies* si veda il lavoro di Nicholas Mirzoeff (1999); o l'esperienza del *The Block Journal* (1979-1989) di cui ne è stata pubblicata una breve ricognizione nel saggio di Neil Walton *The Journal Block and Its Art School Context* (2018).

### 3. 5. 3 CANONE E IMPASSE

Si è ben consapevoli che la questione dell'agiografia si sarebbe già potuta esaurire nelle pagine appena superate. Ma visti i metri che già separano la ricerca dalla superficie del mare – e prima di raggiungere il fondo, ormai prossimo – sarà conveniente voltarsi un istante verso l'alto, osservare la trama tessuta durante la discesa, e guadagnare le energie necessarie per l'ultimo guizzo verso l'estremità bassa delle acque.

A ben vedere, “canone e agiografia” si sarebbe potuto incontrare sia verso l'inizio, sia verso la fine di questo capitolo – come è stato. Questo perché, nella letteratura di riferimento, il canone in quanto lista è spesso associato al modo in cui le istanze dell'elenco vengono presentate (designer-eroi; oggetti-mitici; ecc.). E così, la questione dell'agiografia, degli oggetti, e degli oggetti anonimi, sarebbe potuta benissimo occorrere appena rotta la superficie del mare, dopo il secondo capitolo, non appena presentato l'intendimento del canone secondo il design. Tuttavia non c'è da sorprendersi nel ritrovarlo qui: “canone e agiografia” è a un tempo propedeutico all'immersione, ovvero utile per comprendere quello che sarebbe venuto poi; e la conclusione di quell'immersione, ovvero utile per rileggere sotto un'altra luce tutto quello che c'è stato prima<sup>294</sup>.

Ricapitolando, si è visto che l'oggetto e l'autore – indifferentemente – acquistano un valore auratico ogniqualvolta lo sguardo dell'osservatore si avvicina troppo ad essi. Quando si pone un qualcosa sul tavolo dell'anatomista, esso acquista valore giacché meritevole di essere studiato, e non importa se l'oggetto è (stato) anonimo oppure no, se si conosce chi lo ha disegnato oppure se questo è ignoto. Ma al di là del fatto che un lavoro come quello dello storico renda mitici oggetti anonimi (e con essi i “signori incogniti” che hanno infuso in quei lodevoli artefatti la loro individualità<sup>295</sup>) oppure no, quello che è importante è che esso sarà sempre, per un aspetto o

294. Ma proprio perché è di una trama che si parla, può darsi che questa peculiarità sia propria di tutte le tappe toccate sinora.

per un altro, canonico: il lavoro di Bassi non è canonico perché non tratta di “oggetti di culto”, come può esserlo, per esempio, la sedia Zig Zag di Gerrit Rietveld<sup>296</sup>; ma lo sarà perché valorizza i suoi oggetti rispettando il modello tipico (o canonico) del catalogo. E sarà canonico, ancora, perché i casi studio scelti assecondano una certa concezione dell’oggetto: sono i prodotti tangibili dell’uomo, chiusi entro quell’ineccepibile unità che ha caratterizzato il prodotto moderno, e mai servizi o sistemi. Di nuovo, sarà canonico perché il criterio di selezione degli oggetti rispetta l’assiologia tipica del design modernista (benché non necessariamente la sua estetica!): sono accessibili, funzionali, onesti, e perciò “belli”, trascurando ogni oggetto puramente ornamentale. E lo sarà altrettanto per quello che è il tipo di lettura (o interpretazione) che ne

295. C’è di più. È doveroso annotare che una sezione del libro di Bassi è dedicata a quegli oggetti anonimi, seppur celebri, quali per esempio i Teleindicatori Alfanumerici prodotti da Solari Udine e disegnati da Gino Valle (2007, p. 244), o il Packaging per Barilla progettato da Erberto Carboni (Ibidem, p. 230). Ora, pubblicando in una stessa raccolta simili design (talvolta anche riconosciuti con il Compasso d’oro) con le Ciabatte Friulane (Ibidem, p. 92), o con il Fiasco per Vino (Ibidem, p. 74), si istituisce un confronto da cui questi ultimi non possono che venire riconsiderati. Perelman e Olbrechts-Tyteca parlano di “argomentazione di paragone” per spiegare questo procedimento: anche denunciando l’inferiorità di un poeta mediocre dinanzi a Dante, tale poeta godrà comunque di una rivalutazione, giacché posto a confronto con uno dei massimi letterati esisti. Attraverso il paragone, egli prende parte della stessa categoria di poeti illustri di cui anche Dante fa parte (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, ed. 1966, p. 259). Analogamente, confrontare un oggetto comune con, per esempio, la bottiglia Campari Soda di Fortunato De Pero (Bassi, 2007, p. 210), significa riflettere sul primo la gloria del secondo. E questa considerazione è utile soprattutto dinanzi alle richieste di chi chiede di accrescere le raccolte dense di opere celebri, con altre meno note.

296. Riferendosi a Eco, Bassi dirige la sua selezione di oggetti anonimi e italiani: accennando al Fiasco di Vino, al Lucchetto Antifurto, o la Grattuggia per il formaggio parmigiano conclude che «anche questi fenomeni debbono far parte di un panorama del design italiano, altrimenti non si capisce né cosa sia l’Italia, né cosa sia il design.» Eco, 1982, in Bassi, 2007, p. 12.

dà, ovvero meccanico-morfologica; ma lo sarà meno per la griglia storiografica adottata<sup>297</sup>; ecc..

Ora, se questo vale per il testo di Bassi, varrà allo stesso modo per tutti quelli cui si è fatto cenno sinora: Giedion propone un approccio storiografico tutto sommato inusuale (almeno fino a pochi anni fa), trattando di oggetti anonimi e obliando quasi completamente l'apporto delle individualità; cionondimeno, è canonico per la prospettiva ideologica – poi ripresa dal design, che elegge *Mechanization Takes Command* a testo fondativo della pratica<sup>298</sup> – con cui discute il processo di meccanizzazione: è vero che, pubblicato dopo il secondo conflitto mondiale, lo storico ha dovuto interrogarsi sui suoi effetti, su come dirigerla e su come riferirsi a essa. Eppure, benché diverse nell'impostazione, c'è chi ha trovato somiglianze tra il testo di Giedion e quello di Pevsner, in quanto: i. si concentravano entrambi sulle peculiarità “formali” (tipologiche o stilistiche, astratte o concrete, sistematiche o isolate) degli artefatti<sup>299</sup> – al contrario di quanto avrebbe chiesto poi Banham, nel 1960, circa un'analisi di tipo “teorica”, rivolta al “contenuto pertinente, rilevante, significativo” delle opere<sup>300</sup> –; ii. dividevano entrambi la medesima fiducia nelle possibilità della macchina: le lunghe digressioni su opere ingegneristiche e nuovi materiali denotano un simbolismo delle forme che iscrivono le opere in quel movimento continuo<sup>301</sup>, inevitabile e favorevole della storia che gli uomini dovevano riconoscere e assecondare.

Appellandosi alla meccanizzazione con epiteti quali “miracolosa”, Giedion fonda il mito<sup>302</sup> – che seppure diverso da quello di Pevsner, resta comunque tale – della meccanizzazione, descrivendola come quella condizione

297. Pressoché inesistente, se non in fugaci riferimenti.

298. Cfr. Nunziante, 2011.

299. Michael, 2002.

300. Cfr. Whiteley, 1997, p. 71, in *Ibidem*. Secondo Banham, il fenomeno del moderno aveva perso la forza del simbolismo sociale che lo caratterizzava, e richiedeva nuovi strumenti di analisi per chiarire la sua trasformazione verso una forma di cultura aziendale. Vale a dire che l'esperienza del moderno richiedeva un tipo di analisi non più concentrata sulle forme, quanto piuttosto sul contenuto dei prodotti dell'uomo (Michael, 2002).



gradualmente maturata nei secoli, perfezionata a mano a mano, e ancora perfezionabile<sup>303</sup>: al di là dell'anonymia dei suoi oggetti, essi concorrono tutti a premiare un movimento tecnologico (ed estetico) che fa progredire la storia verso la sua asintotica conclusione.

Ma non è tutto. La storia di Giedion è canonica anche sotto un altro profilo che Midal constata con intuito: così come Pevsner presenta il lignaggio illustre da Morris a Gropius, allo stesso modo anche in *Mechanization Takes Command* si delineano le fattezze di una stirpe – più sconosciuta, eppure altrettanto nobile – composta dai personaggi che hanno contribuito al progressivo sviluppo della meccanizzazione:

«Pevsner and Giedion reference different sources but their sagas share a narrative mode underpinned by a similar progressive perspective.»

E prosegue:

«Giedion outlines a lineage of American Women (“domestic revolution”) (...). He links these women struggle for improved status, and in particular for the right to vote with a broader promotion of democratic values (...). A pantheon of female innovators presided over by chaterine Esther Beecher.<sup>304</sup>»

La storia di Giedion non si interessa dell'artefatto in sé – tantomeno dell'autore –, né condivide una griglia

301. Significativo di ciò, secondo Pasca, la considerazione di Giedion sul ruolo dello storico: «[c]ompito dello storico è, in primo luogo, riconoscere i germogli e – al di là di tutto ciò che va scartato – evidenziare la continuità dello sviluppo.» Giedion, 1928, in Pasca, 1991, p. 27.

302. Midal, 2019. In particolare pp. 53-76.

303. Più radicalmente, Giedion «presents functionalism as a picture of the humanist values necessary for the successful functioning of democracy.» Ivi, p. 72.

304. Ivi, pp. 70-71.

305. Vedi pagina seguente →

storiografica riutilizzata poi dalle tante storie del design<sup>305</sup>. Ciononostante è canonica per molti altri aspetti.

Va da sé che questa rudimentale decostruzione si potrebbe reiterare su tutte le altre retrospettive, o critiche della progettazione: il libro già menzionato di Sellers<sup>306</sup>, sulle donne pioniere del design e dell'architettura, è molto canonico per l'impostazione storiografica adottata, e così anche le varie proposte di Blauvelt, eppure non apparirebbero tali qualora sondate con il metodo di Scotford.

Ma senza divagare oltre, basti dire che ogni lavoro diventa, alla luce del canone, anfibologico, equivoco: ognuno *sceglie* in che maniera “non essere canonico”, sovente adducendo, a giustificazione di ciò, il bisogno di rincorrere una nuova oggettività, o l'importanza di disobbligarsi verso gli esclusi delle grandi narrazioni, o ancora, più discretamente, di formalizzare fenomeni che altre storie hanno travisato. Però, un'avvertenza è necessaria a questo punto: benché si sia tentati a credere che il canone sia frammentabile entro i limiti di una matrice, che suggerisce come rispettarlo o tradirlo, la sua natura non si piega a classificazioni così stringenti. Intendere il canone in questi termini ne precluderebbe fortemente la comprensione, giacché la sua azione, come si vedrà, è molto più ubiqua e liquida di quanto non permi dalla schematizzazione di questi paragrafi. Pertanto, tutto ciò che resta valido sinora è che il canone è *impasse*, nel senso in cui si è discusso fino a qui, ovvero che ogni testo, per quanto tenti di sfuggirgli, è in qualche misura canonico.

Ma per capire tutto ciò, servirà raggiungere il fondo del mare.

305. Quella di Giedion, difatti, è un'indagine a enciclopedia, che organizza gli oggetti per tipologie, non per stili (Walker, 1989, pp. 47-48). In *Mechanization Takes Command* non compaiono artifici storiografici che classificano il passato in epoche (barocca, manierista, ecc.) dalle precipue proprietà estetiche, e in questo senso si emancipa da una griglia canonica – ma non dalla imprescindibilità di ricorrere, comunque, a una griglia.

306. Cfr. nota 263, ¶ 3. 5. 2.

3. 6



### 3. 6. 1. O CANONE E TAUTOLOGIA

Nel corso dell'indagine si è visto che il canone è processo, sistema, prescrizione e anche normatività, nella misura in cui sancisce e limita l'assiologia (nella fattispecie, ma non solo) del design; è un modo di guardare l'oggetto dell'indagine che privilegia certe pertinenze su altre; una concezione della pratica e delle sue fondazioni; un intendimento dell'oggetto di design; ecc.. Ma ci si rende conto che questa lista – di cui anche la lista della Scotford è istanza – è incompleta. O meglio, manca di quell'ultimo tassello che definisce in maniera concisa che cos'è il canone del design, soddisfacendo le esigenze della teoria, nonché l'interrogazione della ricerca: si è detto che esso è molte cose, senza mai arrivare a stabilire cos'è nella sua forma più elementare (e, del resto, questa non poteva essere che la naturale conseguenza di aver preferito la “discesa” a principio ordinatore della riflessione: a suo tempo si tenterà una formalizzazione più sicura, ma solo dopo aver esposto tutti i tratti del canone che hanno permesso di tracciarne la fenomenologia).

Canone e tautologia, titolo di questo paragrafo, è un binomio suggerito dal testo che si è a mano a mano costruito, e cui si è deciso di dare credito e sostanza.

Ricapitolando quanto già detto sull'*Etica nicomachea*, si è visto come il canone si realizzi nella condotta dell'uomo giusto; tuttavia, ciò può succedere solo quando questi aderisca alla disposizione morale prevista dallo Stagirita. Altrove si è visto che il canone della Chiesa ha escluso scritti come il *Pastore di Erma*, per esempio, dalla lista di Testi Sacri, mentre altri, come la coeva *Apocalisse*, ebbero sorte differente. E di questi casi, quanto serve riconfermare, è che nel caso specifico dei Testi Sacri, essi

hanno potuto farsi canonici perché ritenuti ortodossi rispetto a una regola che la Chiesa stessa aveva stabilito:

«la Chiesa delle origini è regola e norma per i secoli futuri (...). Normativo è dunque ciò che la Chiesa delle origini ha condensato nella scrittura.<sup>307</sup>»

E cioè, in altri termini, canonici sono quei testi interpretabili nella continuità di altri testi pregressi ritenuti fondativi. Ma in questo senso, come nota O'Collins, nel principio apostolico che accorda l'attribuzione di canonicità a un testo, c'è

«una certa circolarità implicita (...). Poiché [i testi ortodossi] rispondevano alla loro interpretazione del cristianesimo, i fedeli ritenevano ortodossi determinati scritti, li accettavano nel loro canone e quindi procedevano a usarli come test d'ortodossia.<sup>308</sup>»

Nel caso di Aristotele, così come nel caso dei Testi Sacri, fin tanto che si ammette l'esistenza di una concezione del Bene o della Verità trascendenti, la tautologia si interrompe: il Bene dello Stagirita è un bene universale (si dirà sinteticamente) che il filosofo trascrive e interpreta; la Verità delle Sacre Scritture, analogamente, è infusa da Dio nelle lettere dei Padri Fondatori, che non saranno che da rispettare.

Tuttavia, su un piano strettamente materiale, l'uomo giusto dell'*Etica nicomachea* e l'ortodossia dei Testi Sacri possono esistere solo in virtù di un pensiero contingente – giacché umano e storico – che al contempo li fonda, e di cui essi stessi sono parte fondante. Donde la circolarità della tautologia: il Bene e l'uomo giusto, la Verità e i Testi-Sacri, sono parti complementari e necessarie per la sussistenza reciproca. Si riconducono ai rispettivi

307. Kern & Niemann, 1990, pp. 59-60.

308. O'Collins, 1988, p. 305. Si veda a questo proposito la riflessione sul *Communitorium* di San Vincenzo (supra, ¶ 1. 3. 2), con riferimento particolare ai tre criteri da tenere a mente per stabilire la canonicità di un testo – idest *quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditum est*.

sistemi di riferimento che, quando osservate dal di fuori, emergono in tutta la loro solitudine.

Stringendo lo sguardo in questa direzione, si vedrà che anche la bibliografia critica del design non è del tutto estranea alla riflessività della tautologia – benché, nella maggior parte dei casi, non appena la riconosca, s'appresti a rifuggirla.

Si è detto, per esempio, che la ricerca e le pubblicazioni dei designer, sono orientate verso quegli oggetti cui i progettisti stessi sono stati esposti durante la loro formazione – producendo, pertanto, un rimando perpetuo tra i contenuti prodotti e quelli da produrre<sup>309</sup> –; Lichtman, invece, lamenta che tra i saggi sulla progettazione venga sovente sottesa l'idea che “oggetto di design” sia quello realizzato da un designer affermato – idest, da un designer riconosciuto come tale<sup>310</sup> –; e Walker, similmente, scrive che il concetto di design è principalmente definito dalla comunità stessa dei designer, quali professionisti, storici, critici, curatori museali, clienti e istituzioni varie – cioè, non esiste una definizione “esterna” a quella che tali professionisti le attribuiscono<sup>311</sup> –; Hollis poi, pur non riconoscendo la tautologia che come illusione ottica, scrive che il

309. O verso gli oggetti che hanno peculiarità formali simili a quelli studiati (Margolin, 1994, p. 240 & Kinross & Hollis, 1992, p. 83, in Lizcar & Unger, 2016, p. 253). E per certi versi anche Poynor, in un saggio del 2011, (ma non solo: lo stesso Poynor rimanda a Heller, 2005, pp. 22-32; o Swanson, 1994, pp. 53-63) aderisce a questa posizione, quando scrive che la storia del design è redatta in accordo al punto di vista del designer. A questo proposito è pertinente l'osservazione di Bonta sull'oblio: «as critics often base their work on other texts, silence tends to become self-perpetuating. Silence lead to oblivion.» (Bonta, 1979, p. 183) Vale a dire che i contenuti prodotti dalla critica si basano su quei contenuti già internamente prodotti: non tanto l'oblio, dunque, quello che resta fuori, quanto la perpetrazione di un'analisi e di un insieme di oggetti d'investigazione in cui la pratica si riconosce. Difatti, canone può significare anche “testo classico” (o canonico) come Bulegato, Scodeller & Vinti hanno scritto (2018, pp. 1-6) – idest un testo fondativo, sopravvissuto ed eletto a orientamento della pratica, della sua critica e della sua storiografia, nella definizione dell'oggetto su cui riflettere.

310. Lichtman, 2009, p. 346. Così l'oggetto di design diventa degno d'attenzione giacché oggetto di design (Dilnot, 1984a, p. 10).

311. Walker, 1989, p. 33.

graphic design sia talvolta parso coincidere con quanto le riviste di design pubblicavano —:

«[t]he magazines, like *Graphis*, or the annuals, like *Modern Publicity*, seem to define what graphic design is. So that graphic design is not just ‘visual communication’, it is ‘visual communication seen by graphic designers to be graphic design’.<sup>312</sup>»

In altri termini, al di fuori di quanto la comunità di progettisti decreta, del suo sistema di assunti, pubblicazioni, linguaggi e valori, il design non avrebbe forma. Ma a differenza di Hollis il quale, denunciata la tautologia, ne rifiuta il corto circuito, c'è un caso singolare che merita di essere esposto proprio per il rapporto che stipula con la circolarità, giacché non la nega, non ne è indifferente, bensì la accoglie con pragmatismo. È il caso del designer Raymond Loewy, e di come formula il problema del design: egli scrive che lo sforzo di circoscrivere il dominio della progettazione

«[non deve consistere in alcun] problema filosofico. Il disegno industriale esiste nell'ambito di un mercato che esso contribuisce a definire.<sup>313</sup>»

Vale a dire che se il design esiste nell'ambito di mercato che esso stesso definisce, significa che se non ci fosse quell'ambito del mercato, non ci sarebbe design, e se non ci fosse design, non ci sarebbe quell'ambito del mercato. Così Loewy nega l'esistenza di un design ideale a prescindere dalle condizioni che lo attualizzano affermando, piuttosto, che il design esiste solo nell'accordo tra mercato e pratica, dunque tra chi si elegge designer e coloro disposti a riconoscergli quel particolare ruolo.

Caso curioso quello di Loewy perché, a differenza delle altre tautologie del design, più o meno negate od occultate nelle parole degli autori, esso esplicita la circolarità

312. Kinross & Hollis, 1992, p. 86.

313. Loewy, 1979, p. 8.



della pratica in righe molto simili a quelle stese da Barthes circa lo statuo della letteratura: il filosofo francese scrive:

«l'enseignement de la littérature est pour moi presque une tautologie. La littérature c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout.<sup>314</sup>»

Ovvero, l'insegnamento della letteratura non si rifà ad altro che a sé stessa: la letteratura è ciò che si insegna, e si insegna ciò l'insegnamento stabilisce essere letteratura – analogamente a come il design è quello definito dal mercato che genera, e viceversa.

Orbene, nell'esplicita dichiarazione della circolarità della letteratura, all'ombra di un epigrafico Barthes che incoraggia ad approfondire la tautologia, si potrà sì rileggere quanto specificato altrove – ossia, dove non si è in grado di scindere formalmente una cosa da un'altra (un libretto delle istruzioni da un'opera letteraria, o un oggetto di design da uno comune) si ricade nell'insoddisfazione del “questo è questo” –; ma non solo.

La sua ombra conduce più in là, verso una tautologia molto più radicale. È sempre Barthes che parla, e lo fa in una recensione della *Storia della follia* di Michel Foucault:

«Michel Foucault non definisce mai la follia; la follia non è oggetto di una conoscenza di cui dobbiamo rintracciare la storia; se vogliamo, non è altro che quella stessa conoscenza: la follia non è una malattia, è un senso variabile e forse eterogeneo, secondo i secoli; Michel Foucault non discute mai la follia come una realtà funzionale: è per lui la pura funzione di una coppia formata dalla ragione e dalla sragione, il guardante e il guardato.»

E prosegue dicendo che quel libro altro non è che:

«una domanda catartica posta al sapere, a tutto il sapere, e non solo a chi parla della follia.<sup>315</sup>»

Perché anche qui si può parlare di tautologia? Perché nella *Storia della follia* Foucault non definisce la follia

314. Barthes, 1971.

315. Barthes, 1964, in Eribon, 2021, p. 148.

come un fenomeno fisso, statico, che col tempo si è imparato a riconoscere e a curare. Al contrario, la follia è follia solo nei limiti di come ogni epoca l'ha voluta definire: è sempre diversa da sé stessa. È tale nello specifico rapporto, sempre mutevole, che essa intrattiene con la ragione<sup>316</sup>. La follia, insomma, non è da immaginare come un prisma, i cui confini sono gradualmente conoscibili in maniera sempre più dettagliata con l'evolvere del sapere. All'opposto, la follia è argilla fresca che ruota su un tornio: a mano a mano che gira le si danno forme diverse, e i suoi confini si ridefiniscono a seconda di come viene modellata, della pressione che si esercita su essa<sup>317</sup>. Questo non significa, ovviamente, che il tornio sia vuoto (l'argilla è sempre lì, così come la follia è sempre esistita<sup>318</sup>). Eppure la sua morfologia cambia, è sfuggente a ogni classificazione che non tenga in considerazione una variabile storica che le dà for-

316. Durante la presentazione della *grande thèse* di dottorato – dove presenta la tesi sulla *Storia della follia* –, Foucault dice che la follia «non è da considerarsi “un fatto di natura”, ma un “fatto di civilizzazione”, e nella misura in cui la follia è sempre, per una data società, “una condotta altra”, “un linguaggio altro”, “non può esserci storia della follia senza storia della cultura che la definisce follia, che la perseguita”. È per questo che il metodo consisterà nello studiare prima di tutto “la follia nel suo rapporto con la non-follia, con ciò che la tiene prigioniera”.» Ivi, p. 138.

317. Eloquenti, al riguardo, le parole di Foucault ne *L'archeologia del sapere*: «la malattia mentale è stata costituita dall'insieme di ciò che è stato detto nel gruppo di tutti gli enunciati che la nominavano, la delimitavano, la descrivevano, la spiegavano, ne raccontavano lo sviluppo, ne indicavano le diverse correlazioni, la giudicavano, ed eventualmente le prestavano la parola articolando in nome suo dei discorsi che dovevano passare per suoi. Ma c'è di più; questo insieme di enunciati è lungi dal riferirsi a un solo oggetto, formato una volta per tutte, e dal conservarlo all'infinito come il suo orizzonte di idealità inesauribile; l'oggetto che viene posto come loro correlato dagli enunciati medici del xvii o del xviii secolo non è identico all'oggetto che si delinea attraverso le sentenze giudiziarie o le disposizioni di polizia; analogamente, tutti gli oggetti del discorso psicopatologico sono stati modificati dai tempi di Pinel o di Esquirol a quelli di Bleuler: non sono le stesse malattie quelle di cui parlano gli uni e gli altri; non si tratta degli stessi pazzi.» 1969, ed. it. 1971, p. 42.

318. E questo Foucault non lo ha mai negato, nonostante i detrattori della sua opera non si siano risparmiati dal fargli dire il contrario, e cioè che la follia, nello schema previsto dal filosofo, non esistesse. Cfr., per esempio, Cautucci (2000, ed. 2010, pp. 151-152) sull'intervista di Kurt Boesers a Foucault, pubblicata da *Literaturmagazine* (n. 8, 1977, pp. 60-68), dal titolo *La tortura è la ragione*.

ma. O meglio, ogni tentativo di descrivere quell'argilla, ha una fondatezza solo rispetto a quel particolare assetto della creta<sup>319</sup>.

Quando Barthes dice che Foucault “pone una domanda catartica al sapere”, vuole propriamente dire che il sapere, la verità non è unica e assoluta, ma è contingente rispetto a un particolare momento, a una particolare epoca della storia. La conclusione ultima quindi è, sì, che la follia è ciò che viene chiamato follia; che letteratura è ciò che viene chiamato letteratura; e che il design è ciò che viene chiamato design, ma anche e persino che la verità è quella che, di volta in volta, viene chiamata verità.

Ora, a queste righe si potrà contestare – e non senza ragione – la schematicità con cui hanno risolto una questione tanto complessa. Ciononostante, il riferimento alla tautologia resta valido. Dino Formaggio, a introduzione della voce *Arte* per l'*Enciclopedia filosofica ISEDI*, esordisce scrivendo che

«l'arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte.<sup>320</sup>»

Va da sé che questa tautologia non è da vedersi con gli occhi della logica, incapace di vedere oltre all'equazione  $a = a$ ; al più con quelli di chi vuole comprendere, mezzo argomentazione, le condizioni per cui è ammessa. L'estetologo Formaggio ammette la tautologia solo come espressione sintetica della sua prospettiva sull'arte, tant'è che, poche parole più tardi, la stessa circolarità dell'arte è presto precisata: essa «non è neppure tautologica»: così come gli uomini discorrono di “follia” – oggetto della ricerca di Foucault –, allo stesso modo

«discorrono, e hanno pur sempre discorso, dell'arte: ma non v'è dubbio che la validità di tali discorsi, nonché la natura del

319. Come scrive Catucci (2010) di Foucault, egli si concentra sull'esperienza in quanto istanza di una “struttura d'esistenza di cui bisogna riconoscere la specifica costituzione”, e non come tappa di un progresso cronologicamente disposto. «“Costitutivo”, spiega Foucault, “è il gesto che separa la follia” e ne fa un oggetto d'esperienza, “non la scienza che si stabilisce, dopo questa separazione, nella calma ritrovata.» Foucault, 1961 in Ivi, pp. 8-9.

320. Formaggio, 1973, p. 9.

loro oggetto, non può che variare col variare della piramide culturale sulla quale il discorso sorge e si innesta, nonché del taglio di sezione oggettiva, del livello di esperienza (che può essere anche psicologico o sociologico, ontologico o esistenziale, e così via) sul quale, con scelta che sempre è anche di metodo, il discorso si muove.<sup>321</sup>»

L'artisticità è

«una legge di connessione di tutti i veri significati con cui, di volta in volta, gli uomini hanno storicamente riempito il termine arte, restringendolo, ampliandolo, modificandolo continuamente. Tale legge è una indeterminata e variabile forma attiva che abbraccia e collega tutti i riempimenti di senso possibili che l'esperienza storica produce relativamente a ciò che gli uomini, ogni volta daccapo, hanno chiamato arte. Essa non esiste (e non è pensabile) se non come qualcosa che si fa insieme al suo farsi arte.<sup>322</sup>»

L'arte, dunque, cambia statuto ogniqualvolta si espleta in una forma contingente e mutevole, e cioè ogniqualvolta il sistema instabile di significati che la circoscrivono cambia assetto<sup>323</sup>. In questo senso l'arte – così come la letteratura e il design, del resto<sup>324</sup> – non sono entità riflessive *stricto sensu*, o, meglio, diventano tali solo quando si aprono alla distanza dello sguardo storico, che solo riconosce, nel confronto del tempo, le loro inesauribili differenze.

Canone è quindi tautologia nella misura in cui esso norma i confini di una pratica; prescrive a un individuo (storico, critico, progettista, ecc.) come debba in-

321. Ivi, p. 14.

322. Ivi, p. 10.

323. Da una certa prospettiva, a questo proposito, anche le parole del filosofo Jean Baudrillard (1972) sono pertinenti, soprattutto quando spiega che un oggetto si sostanzia, esiste solo entro la rete di significati (e perciò di relazioni) che si “attorcigliano” ad esso. E se si accetta, come si vedrà poi, che questa rete di significati si modifica, è interrotta, di volta in volta, da profonde fratture, allora si accetterà parimenti che questi oggetti cambieranno con essi.

324. Connessione peraltro già istituita, se non altro sotto forma di ipotesi, da Perruccio e Russo: forse, allora, si potrebbe dire del design quel che Dino Formaggio ha detto dell'arte: “arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte”; quindi: “design è tutto ciò che gli uomini chiamano design”. Perruccio & Russo, 2016, p. 125.

tendere, e perciò perpetrare tale pratica – nella fattispecie il design –; come egli debba guardare l’oggetto della sua analisi o quali, tra questi oggetti, debbano considerarsi i più rappresentativi.

Benché prima, sulla superficie del mare, la ricerca sul canone del design si esauriva nelle domande “chi compare nella lista?”, o “chi ha redatto quella lista?”, si presentifica ora la necessità di complicare questi interrogativi: non più chi ha compilato tale o tal’altro elenco, o chi vi compare, ma qual è il sistema di forze, le sue forme, il suo meccanismo, quali sono le variabili e le circostanze storiche che hanno mosso la selezione a partire dalla concezione stessa – mutevole e instabile – della pratica. L’azione che ha dato adito alle liste, insomma, non può ridursi al gesto deliberato e autonomo di una schiera di critici: l’esito delle loro gesta, delle loro decisioni è parte di un movimento storicamente orientato, che attinge i suoi strumenti da una “cassetta degli strumenti” sempre diversa.

In definitiva, di nuovo, il canone è tautologia nella misura in cui norma e prescrive come l’uomo, in una data circostanza, debba chiamare l’arte, o come l’uomo debba chiamare il design. È, insomma, tautologia, nella misura in cui esso è a sorveglianza dello statuto, della circolarità delle definizioni e delle espletazioni tutte, che fanno delle pratiche ciò che sono – o, più precisamente, ciò che l’uomo, di volta in volta, dice che siano –: ecco il canone, ecco la tautologia, ecco il design, ed ecco il fondo del mare.













#### 4. 1. 1 CANONE E MASCHERE – O CANONE E DIFFERENZA

Durante l'esilio ad Aliano, Carlo Levi racconta di un episodio piuttosto singolare secondo cui, in occasione del carnevale, alcuni bambini del paese lo pregarono di costruire delle maschere. Per l'occorrenza, Levi si procurò cilindri di carta bianca opportunamente bucati all'altezza degli occhi, che coprivano interamente il viso di chi li indossava. Le maschere erano tutte uguali: «teste di morto, con le cavità nere delle occhiaie e del naso, e i denti senza labbra.» Fattasi sera, i bambini le vestirono, e si intrufolarono gridando nelle case di Aliano destando le paure più profonde delle loro inquiline: «[l]e donne fuggivano atterrite: perché qui ogni simbolo è reale», e quei ragazzi «erano davvero, quella sera, un trionfo della morte.<sup>1</sup>»

Dello sconcerto di chi legge, si può immaginare risolversi in due modi, dalle conseguenze perlopiù inconciliabili. Si può credere che, in conseguenza a un progresso affaticato dall'acredine della Lucania e dall'altura di quei borghi, quegli uomini e quelle donne, superstiziosi e ignoranti, fossero incapaci di scindere le maschere dai volti dei ragazzi; oppure si può addurre, a spiegazione del terrore dei residenti di Aliano, una fondamentale “differenza”, impossibile da cogliere nella sua pienezza, cionondimeno concreta e tangibile.

Sotto una certa luce si può dire che, a partire dall'esilio in meridione, Levi traccia la storia di una rivoluzione (la sua), che dallo sbigottimento iniziale provocato da medici che lo informano sui rischi di tarantelle e pozioni, si risolve nell'aporia di chi riconosce l'incompatibilità radicale dei luoghi distanti (nel tempo e nella geografia) – donde la comprensione di quella velleità frettolosa di chi pretende spiegarli senza distinzioni di sorta. Difatti, la sua testimonianza non può che concludersi nell'afasia: dinanzi ai suoi vecchi compari i quali, rivisti dopo tanto tempo, si auspicavano per il sud nuove infrastrutture, ferrovie e

1. Levi, 1945, ed. 1975, pp. 191-192.

strade, ospedali per debellare la malaria e scuole per l'alfabetizzazione, egli è incapace di spiegare quella differenza qualitativa e incommensurabile che allontana Aliano dalle città del settentrione, la concretezza e la distanza siderale tra gli schemi che facevano parlare di demoni annidati tra le gravine dell'Agri, e le corrispettive griglie che davano voce al mondo dei suoi amici torinesi: la possibilità di una comprensione, per gli uni e per gli altri, era negata nelle sue stesse premesse costitutive.

Ebbene è proprio di questa differenza che si discuterà in questa parte della tesi. Differenza attraverso la quale si potrà formulare (con le stesse parole che Levi non riusciva a trovare, ma che già esistevano) una risposta alla domanda di questa ricerca giacché, e a ben vedere, giunti finalmente sul fondo del mare ci si accorge di non vedere altro che differenze, fratture, sui cui margini<sup>2</sup> si inerpica e si costruisce il canone. Più precisamente, e come si vedrà, il canone del design è prodotto e funzione del discorso, ovvero sia prodotto e funzione di un discorso che articola e sostanzia le differenze di una pratica discontinua e mutevole che, dal fondo del mare, risale fino alla sua superficie, fino alla *schiuma*<sup>3</sup> delle onde alla quale, sovente, si arresta lo sguardo.

Discorso, si è detto, ma anche enunciato, verità, potere e dispositivo, con evidente riferimento al vocabolario di Michel Foucault e dunque al suo impianto filosofico che, opportunamente spiegato, si spera potrà convincere della necessità ultima di ricollocare la variabile del canone alla stessa altezza a cui i discorsi stessi giacciono.

Differenza, canone e discorso, perché rileggere del carnevale di Aliano richiama alla mente – quantomeno nella forma vaga di una suggestione – la riflessione di Fou-

2. Non al di qua, né al di là di queste soglie, ma specificamente sulla soglia: limite positivo che permette di istituire e di costruire una differenza. Cfr. a proposito, Foucault (1969), dove si legge, a proposito delle formazioni discorsive come sistemi mobili, plurimi e complessi, che essi non sono propriamente interni al discorso – né tantomeno esterni a esso –, quanto «piuttosto (dal momento che non si tratta della sua interiorità e di ciò che essa può contenere, ma della sua esistenza specifica e delle sue condizioni) al suo confine, in quel limite in cui si definiscono le regole specifiche che lo fanno esistere come tale.» Foucault, 1969 ed. it. 1971 p. 87.

cault sul discorso (*episteme*) rinascimentale, quindi ai passi di Paracelso sugli animali e sui nomi che li designano: «'[d]immi dunque' domanda Paracelso 'perché il serpente in Helvezia, Algoria, Suedia capisce le parole greche Osy, Asya, Osy ... In quali accademie le hanno imparate, se, appena udita la parola, voltano tosto la loro coda, per non udirla di nuovo? Appena hanno udito la parola, nonostante la loro natura e la loro indole, restano immobili e non avvelenano alcuno con la loro ferita velenosa.' Non si dica che si tratta in tal caso del solo effetto del suono delle parole pronunciate: '[s]e scrivi, in tempo favorevole, queste sole parole su una velina, una pergamena, della carta, e le imponi al serpente, questo non resterà meno immobile che se tu le avessi articolate ad alta voce.<sup>4</sup>'» Segni fatti della stessa sostanza del mondo, dice Foucault, da decifrare nel nome della somiglianza, della similitudine, dacché prima dell'età classica e della logica di Port Royal (e cioè prima del xvii secolo) essi non servivano a nominare il mondo nella possibilità di una mediazione classificatoria, ma ne erano parte integrante: solo così il serpente di Paracelso poteva immobilizzarsi nell'udire certi suoni, o nel vedere quelle parole scritte su una pergamena. Anche qui come ad Aliano, – per dichiarata e patente approssimazione, più che per rigore d'analisi – si dirà che “il simbolo è reale”.

Riconoscere o no la differenza tra la maschera della morte e la morte, insomma, non è un limite trasversale all'uomo che solo certe menti hanno saputo superare. «L'oggetto nella sua materialità non può essere separato dalle strutture formali attraverso le quali lo conosciamo<sup>5</sup>», dirà l'archeologo Paul Veyne ripensando a Foucault, e ciò a dire che un oggetto è tale nel rispetto di come un di-

3. L'immagine della schiuma, è coerente con l'analogia di Braudel che organizza questi capitoli, ma è mutuata più precisamente dalla trascrizione di un'intervista del 1966 al filosofo Michel Foucault. Alla domanda «[q]uando ha smesso di credere al senso?», Foucault risponde: «[i]l punto di rottura risale al giorno in cui Lévi-Strauss per le società e Lacan per l'inconscio ci hanno dimostrato che probabilmente il senso era solo una specie di effetto di superficie, un luccichio, una schiuma, e che quello che ci attraversava nel profondo, quello che era prima di noi, quello che ci sosteneva nel tempo e nello spazio, era il *sistema*.» in *Dits et écrits*, vol. i, pp. 513-518.

4. Foucault, 1966, ed. it. 1967, p. 47.

5. Veyne, 2008, ed. it. 2010, p. 12.

scorso del tutto particolare organizza l'esperienza di un momento, di una comunità tenuta assieme dai medesimi presupposti epistemologici – idest dalla stessa comprensione del mondo.

E se a partire da ciò, come scrive il filosofo Georges Canguilhem (1967) nel suo saggio *Morte dell'uomo o estinzione del cogito?*, è nella “costante variabilità” del discorso che l'oggetto può essere «ciò che ne dice colui che ne parla», sarà quantomeno lecito stabilire, alla luce di una rinconfermata tautologia, una relazione tra il discorso e il canone: non solo gli abitanti di Aliano non potevano scindere il volto dalla maschera per effetto di una sostanziale differenza discorsiva, ma la loro esperienza dipendeva da un assetto epistemologico che condizionava irrimediabilmente il modo in cui tali maschere erano *fatte*, ne *normava* il loro utilizzo, ne *misurava* l'adesione a un senso condiviso e a una verità diffusa, direzionando, perciò, lo svolgersi stesso di una *praxis*.

In altri termini, la loro esperienza, concretamente orientata dal discorso – differente e inaccessibile per chi non gli appartenga –, non poteva dare adito che a un canone.

#### 4. 1. 2 CANONE E RIVOLUZIONE

Per comprendere il pensiero di Foucault utile a spiegare cosa sia il canone del design è opportuno, anzitutto, ricollocarlo entro quella vasta rivoluzione storiografica che maturò nella Francia del primo Novecento, e cui si suole riferirsi con il titolo della rivista che maggiormente contribuì a sovvertire l'immagine della storia: *Les annales*. Di questa esperienza si tratterà, a partire da un'unità guadagnata solo nella retrospettione<sup>6</sup>, il punto di inizio, le affinità e le divergenze tra gli annalisti e la riflessione del filosofo francese.

In estrema sintesi, si può dire che il contributo degli annalisti sia consistito nel sostituire a una storia narrativa, politica ed evenemenziale, costellata di battaglie, di sovrani le cui decisioni avrebbero condizionato il destino dell'intera umanità, una storia della mentalità, dei pensieri – sebbene non solo queste –, dove l'evento sarebbe stato subordinato a un qualche cosa di più profondo, di più nascosto: a delle condizioni che lo permettevano e lo incentivavano. Per soddisfare questa necessità (o, forse, perché sia sorta questa necessità), la storiografia si aprì così ad altri saperi, come la geografia, la sociologia, l'economia, la linguistica o l'antropologia, al fine di *liberare la storia dalla storia*, e cioè da quel sapere che vedeva nel passato un oggetto a sé stante, separato e indipendente, e che, di fatto, chiudeva il suo studio su sé stesso.

Da qui l'analogia del mare, delle onde e delle profondità: Ferdinand Braudel, storico di spicco tra gli annalisti, era solito dire che la storia ha “centro facce<sup>7</sup>”, per affermare la necessità di restituirle la complessità che sola poteva spiegare in maniera convincente l'incedere del tempo. Dunque storia di lunga, media e breve durata,

6. Ricostruire le infinite sfaccettature, metodologie e interpretazioni della storia che si dipanarono dall'esperienza di *Les annales* è impresa ardua. Un tentativo di restituire al lettore di oggi queste differenze è stato fatto, con perizia e lucidità, dallo storico Peter Burke nel testo *The French historical revolution. The “Annales” school 1929-1989*, 1990.

7. Cfr. Ivi, in ed. it. 2019, p. 118.

come teorizzato dallo stesso Braudel nella *Méditerranée* (1949), dove la battaglia di Lepanto non è che una battaglia<sup>8</sup>, e dove la conquista di Tunisi di don Giovanni non è che una vittoria senza conseguenze<sup>9</sup>: sono “fatti di superficie”, che eludono quanto, al di sotto, li ha provocati.

«Le acque, più tranquille, che fluiscono a livelli più profondi sono il tema della seconda parte della *Méditerranée*, ch'è intitolata *Destini collettivi e movimenti d'insieme*, e tratta la storia delle strutture: i sistemi economici, gli Stati, le società, le civiltà e le mutevoli forme della guerra [scrive lo storico Peter Burke sulla *Méditerranée*]. Questa storia cammina con un passo più lento rispetto a quella degli avvenimenti. Cammina col passo delle generazioni, e perfino dei secoli, talché i contemporanei non ne sono quasi consapevoli. Ma ciò non toglie che siano trascinati insieme con la corrente.»

E comunque, continua Burke,

«non abbiamo ancora raggiunto il fondo. Al disotto delle tendenze sociali sta ancora un'altra storia, “una storia quasi immobile (...) una storia di lento svolgimento e di lente trasformazioni, fatta spesso di ritorni insistenti, di cicli incessantemente ricominciati”. il vero nocciolo di quest'indagine è la storia “dell'uomo nei suoi rapporti con l'ambiente”: una sorta di geografia storica, o, come preferisce chiamarla Braudel, una geostoria.<sup>10</sup>»

Dal solco impresso da Marc Bloch a Lucien Febvre, iniziatori e fondatori della rivista *Les annales*, proliferarono ricerche tra le più eterogenee, ciononostante tutte accomunate da uno stesso denominatore che allarga a una dimensione più vasta dell'individuo l'andamento della storia, organizzandola (più o meno esplicitamente) in tempi più o meno lunghi.

Se a inizio Novecento, per esempio, lo storico Abel Lefranc, ipotizzò che lo scrittore francese Rabelais fosse una sorta di ateo, una specie di precorritore del nascente razionalismo, Lucien Febvre non solo sostenne il contra-

8. Ivi, p. 1104 in Burke, 1990, ed. it. 2019, p. 35.

9. Ibidem.

10. Ivi, pp. 35-37; Braudel, 1949 in ivi.



rio, ma scrisse addirittura che ai tempi di Rabelais non si potesse essere atei. Questo non perché l'inquisizione avrebbe punito severamente ogni forma di eresia<sup>11</sup>. Piuttosto perché non c'erano i presupposti di pensiero che consentissero di credere che Dio non esistesse. Come scrive Peter Burke, ragionando sulla questione, c'era un *ouillage mental*, un apparato concettuale che non permetteva l'incredulità<sup>12</sup>. Così, dallo studio del *Pantagruel* e del *Gargantua* di Rabelais, Febvre deduce che la parola ateo, nel Cinquecento, non potesse leggersi nell'accezione che le si dà oggi. Tutt'al più, era da leggere come un comune insulto. Per sostenere questa tesi, a Febvre fu necessario studiare le *Mots qui manquent*: e cioè quelle parole, quelle coppie filosofiche che non c'erano, che non comparivano nei documenti che aveva studiato, e che avevano durate ben più lunghe di chi se ne serviva. Nel Cinquecento mancavano opposizioni come "assoluto" e "relativo", "astratto" e "concreto", "causalità", "regolarità", senza le quali era difficile dare forma, interpretare il mondo come un'opposizione tra una realtà con un Dio e un realtà senza Dio.

Analogamente, anche la concezione del tempo è cambiata radicalmente dal Cinquecento a oggi: nel moderno il tempo è una grandezza altamente parametrizzata che si scinde in minuti, secondi, istanti<sup>13</sup>. Ma Rabelais, uomo del Cinquecento, non sapeva quando era nato, il che, dice sempre Febvre, era del tutto normale: il tempo, all'epoca, era quello sperimentato, vissuto, non quello dell'orologio: si "misurava" – parola che ha assunto una valenza importante solo oggi, ma di certo non allora – in

11. Cfr. Febvre, 1937.

12. Burke, 1990, ed. it. 2019, pp. 27-28.

13. Pertinenti, a proposito, le parole dello storico Manfredo Tafuri pronunciate in una sua lezione nel 1986 presso l'università Iuav di Venezia, quando chiarisce che, nel Medioevo, non esisteva il concetto di "precisione". Allo stesso modo, Tafuri dice che anche il concetto di verità è radicalmente mutato dal Rinascimento ad oggi: il documento autentico – e cioè vero – nel Quattrocento, "non esisteva". O meglio, il falso – così come lo s'intende oggi – poteva talvolta guadagnare statuto di verità giacché "verità rivelata", e non in quanto documento "autentico": il documento vero, e perciò autentico, era tale non in rapporto a chi lo redigeva, o a chi si credeva l'avesse redatto, ma rispetto all'adesione dello scritto a una verità esterna e compatta.

termini di voli degli uccelli, di alba e tramonto, o di durata di un Ave Maria.

Un altro esempio utile a spiegare il programma annalista, si ritrova nelle ricerche di Jean-Pierre Vernant che, riflettendo sul concetto di lavoro nell'antica Grecia, in un'intervista radiofonica disse:

«nel lavoro artigianale non è l'artigiano che sa quello che fa: colui che sa che cos'è una scarpa non è il calzolaio bensì colui per il quale la scarpa è fatta. La causa efficiente della scarpa è certamente l'artigiano, ma quello che conta è la causa formale o finale, cioè la calzatura fatta in maniera tale che risponda a un bisogno che solo l'utilizzatore conosce.<sup>14</sup>»

Così, a partire da questa constatazione, lo storico francese sostenne che non si potesse (né si possa) parlare di una "storia del lavoro" omogenea. Cioè, non si può parlare di una storia della produzione come la si intende oggi. Anche concetti come "lavoro", che sembrano sovrastorici e immutabili, in realtà, hanno forme sostanzialmente diverse nelle diverse epoche dell'uomo.

All'intervento di Vernant, l'intervistatore rincarzò dicendo che:

«il lavoro non è un titolo di distinzione all'interno della società»

e Vernant rispose addirittura che nell'antica Grecia:

«[n]on esiste lavoro, non esiste proprio la parola. *Ponos* [che è la traduzione più vicina all'attuale idea di "lavoro"] vuol dire "sforzo faticoso". Possiamo mostrare fino a che punto in quel sistema di pensiero e di vita collettiva chi lavorava fosse emarginato ed escluso dal centro di quella che costituiva la collettività, cioè la vita politica. (...) L'artigiano nell'ambito del suo mestiere si fa schiavo dell'utilizzatore per il quale

14. Vernant, 2004 in Le Goff & Vernant, 2014, ed. it. 2017, pp. 34-35.

crea il prodotto. In altri termini, il lavoro è una servitù e non un'attività produttrice.»

La stessa possibilità di redigere una storia del lavoro, insomma, è minata alle sue stesse fondazioni: la sua unità, tradizionalmente adoperata come invariante storica funzionale all'organizzazione di una indagine, si dissolve essa stessa in una infinità di accezioni che non solo precludono la possibilità di una storia unitaria e continua – quale quella del lavoro, per esempio –, ma restituiscono la complessità di un'epoca, o, meglio, di epoche che confinanò l'individuo in una dimensione incalcolabilmente più piccola dei movimenti lunghi della storia.

E ancora, un ultimo esempio che si presenterà a beneficio della chiarezza, è quello di Witold Kula, uno storico polacco che si interessò della gestione dei latifondi del suo paese tra il Seicento e il Settecento. Kula mise in evidenza come il comportamento economico dei proprietari terrieri polacchi fosse esattamente l'opposto di quello che prevederebbe oggi un economista: quando il prezzo della segale saliva, producevano di meno, e quando il prezzo scendeva, producevano di più<sup>15</sup>.

Contemporaneamente al lavoro di Kula, era abitudine tra gli storici marxisti cercare di spiegare gli avvenimenti della storia attraverso i filtri dell'economia e della sociologia. Ma come si può spiegare un atteggiamento simile, che oggi apparirebbe a dir poco paradossale, attraverso queste categorie di pensiero? Ebbene Kula scrisse che la risposta andava cercata nel campo della cultura e della mentalità: il profitto, per quegli aristocratici, non era il problema primario. Il loro problema era piuttosto quello di mantenere un certo stile di vita, e la variazione dei prezzi era solo un tentativo per mantenere il reddito costante. Questo a dire che, come cambia il concetto di "lavoro", nella storia cambia anche un comportamento che si sareb-

15. Cfr. Kula, 1962.

be portati a ritenere logicamente determinato, come quello dei movimenti economici.

Orbene, sulla scia di questa rivoluzione storiografica che tende a ridurre, come diceva Braudel, gli individui a “insetti umani<sup>16</sup>”, si dispone anche l’opera di Foucault. D’altronde, introducendo l’*Archeologia del sapere* – o il manifesto della sua ricerca –, è proprio in rapporto a *Les annales* che il filosofo francese si pone per spiegare la sua prospettiva sulla storia, donde il suo metodo d’analisi e la sua filosofia:

«alle successioni lineari, che avevano costituito fino a quel momento l’oggetto della ricerca, [scrive Foucault, rispettando quasi alla lettera le parole di Braudel] si è sostituita una serie di sganciamenti in profondità. Passando dalla mobilità politica ai tempi lunghi propri della “civiltà materiale”, si sono moltiplicati i livelli d’analisi: ciascuno ha le sue fratture specifiche, ciascuno comporta una sua delimitazione caratteristica, e a mano a mano che si scende verso gli zoccoli più profondi, le scansioni si fanno sempre più ampie. Dietro alla contrastata vicenda dei governi, delle guerre e delle carestie, si disegnano delle storie quasi immobili allo sguardo, delle storie a pendenza lieve: storie delle vie marittime, storia del grano o delle miniere d’oro, storia della siccità e dell’irrigazione, storia della rotazione agricola.<sup>17</sup>»

Ma nonostante la qui dichiarata condivisione del principio della lunga durata<sup>18</sup>, e la scelta di impegnarsi in una ricerca che lo contempi come presupposto teorico<sup>19</sup>,

16. Burke, 1990, ed. it. 2019, p. 41.

17. Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 9.

18. Si veda, a questo proposito, i contenuti dell’intervista di Moriaki Watanabe a Michel Foucault *La scène de la philosophie*, del 22 aprile 1978, in *Dits et Ecrit*, vol. iii, p. 580.

19. Burke, per esempio, riconosce analogie esplicite tra la storia della mentalità di matrice annalista e quella che Foucault avrebbe chiamato storia archeologica e genealogica: «[e]ntrambi gli approcci [scrive Burke, confrontando l’archeologia e la storia della mentalità] mostrano un grande interesse per le tendenze operanti sulla lunga durata, e un interesse relativamente modesto per i pensatori individuali.» Burke, 1990, ed. it. 2019, p. 112.

l'oggetto di studio di Foucault costituisce un ramo d'indagine del tutto peculiare nell'esperienza degli annalisti.

È certo vero che, dinanzi a una filosofia abituata a travisare "l'immediatezza del concreto", Foucault sceglie di rivolgersi verso "il banale<sup>20</sup>", avallando la necessità di una "storia dal basso", degli individui comuni, come erano soliti fare gli annalisti; tuttavia, l'attenzione della sua ricerca converge principalmente verso le circostanze epistemologiche (*episteme*), verso quei "discorsi" che, giacché manifestazioni concrete dell'organizzazione dei saperi, orientano l'esperienza di chi partecipa alla loro sopravvivenza e alla loro espletazione.

Eppure, questo non autorizza a credere che Foucault negasse il peso degli eventi: nel testo *Le parole e le cose*, per esempio, dove indaga la nascita delle scienze umane (antropologia e psicologia, sociologia, linguistica, ecc.), nonché la nascita dell'uomo come oggetto di scienza, egli scrive che:

«[è] ovviamente fuori di dubbio che l'emergere storico di ognuna delle scienze umane ebbe luogo in occasione d'un problema, d'un'esigenza, d'un ostacolo d'ordine teorico o pratico; fu necessario l'avvento delle nuove norme imposte agli individui dalla società industriale affinché, lentamente, nel corso del XIX secolo, la psicologia si costituisse come scienza; occorsero altresì senza dubbio le minacce che dalla rivoluzione in poi pesarono sugli equilibri sociali, tra cui quello stesso che aveva instaurato la borghesia, affinché una riflessione di tipo sociologico si manifestasse. Ma se questi riferimenti possono spiegare le ragioni per cui queste scienze si sono articolate in una circostanza determinata e per rispondere ad una domanda precisa la loro possibilità intrinseca, il fatto nudo, che per la prima volta, da quando esistono esseri umani viventi in società, l'uomo, isolato o in gruppo, sia diventato oggetto di scienza, ciò non può essere considerato o trattato come un fenomeno d'opinione: è un evento nell'ordine del sapere.<sup>21</sup>»

Allo stesso modo, declinando la ricerca foucaultiana nello stesso ambito in cui si collocò lo studio di Witold Kula – cioè lo studio delle variazioni economiche –, essa

20. La Rocca, 1978, p. 321.

21. Foucault, 1966, ed. it. 1978, p. 379.

non avrebbe affatto rinnegato, per esempio, la rilevanza storica delle fluttuazioni monetarie del xvii e del xviii secolo, ma le avrebbe rilette alla luce di come l'analisi delle ricchezze (il corrispettivo "sapere economico", per così dire, dell'età classica) le problematizzava: avrebbe evidenziato cosa l'analisi delle ricchezze rendeva pertinente di tali fluttuazioni, come l'assetto epistemologico di quel luogo dava loro forma, e dunque come, partendo da una precipua concettualizzazione di tali fatti, un'epoca storica avrebbe potuto mettere in atto strategie coerenti alle loro disposizioni per fronteggiarle<sup>22</sup>.

Ma serve precisare, anche, che non si può schematicamente ridurre la ricerca di Foucault a generica storia delle idee, né tantomeno a una storia "strutturale"<sup>23</sup>. E ciò perché, rispettivamente, la prima soffriva ancora di un retaggio teleologico<sup>24</sup>: nonostante Foucault fosse grande debitore verso il filosofo delle scienze Gaston Bachelard, segnatamente rispetto al principio di *rottura epistemologica*, non si attardò a rifiutare l'idea che l'uomo tendesse asintoticamente alla conoscenza, che ci fosse una specie di "ragione unitaria" costituentesi a poco a poco<sup>25</sup>; la seconda, invece, era inconciliabile con la storia foucaultiana non solo perché presentava il problema di un determinismo che inibiva artificiosamente ogni forma di arbitrio, ma anche perché restituiva oltremodo un'immagine del reale drasti-

22. Foucault, 1969, ed. it. 1971, pp. 192-193.

23. Con "storia strutturale" ci si riferisce qui a quel modo di fare storia, in qualche misura, secondo gli assiomi dello strutturalismo; e cioè a quel modo di fare storia che anteponeva all'individuo nel tempo una sorta schema (sociale, economico, linguistico, ecc.), un sistema trascendente e inarrivabile per l'uomo stesso, che lo condizionava unilateralmente determinandone condotte e pensieri. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta – come si farà cenno più avanti – considerevole sarà lo sforzo di Foucault nel rifiutare l'appellativo di strutturalista: sia perché tale classificazione avrebbe ristretto indebitamente la sua ricerca entro il dominio della linguistica e della semiologia (saperi tipicamente associati alla ricerca strutturalista); sia perché Foucault ha sempre negato l'iperdeterminismo che sarebbe conseguito da tale interpretazione del suo lavoro. Cfr., sulla *querelle* Foucault e strutturalismo, Eribon, 1989, ed. it. 2021, pp. 192-211.

24. La Rocca, 1978, p. 323.

25. Cfr., per esempio, Catucci, 2010, pp. 7-11.

camente impoverita<sup>26</sup>, come se la complessità della storia potesse spiegarsi entro lo schema di una scienza privilegiata (sia essa l'economia, la sociologia o l'antropologia).

Se si dovesse trovare una formula di comodo per condensare e contestualizzare il progetto foucaultiano entro la grande rivoluzione storiografica qui delineata, si potrebbe definire come una “storia della problematizzazione”, «c'est a dir une histoire de la manière dont les choses font problème.<sup>27</sup>»

Non una storia della teoria, una storia dell'ideologia o una storia della mentalità. Piuttosto una storia rivolta ai problemi, alla loro genealogia e al loro affermarsi: perché in una certa epoca si parla di una certa cosa, e come si configura il problema che sorge dalla messa in discorso di tale nuova concettualizzazione? Come se ne parla, e a cosa dà adito? Se la follia nasce dalla cartesiana messa al bando della sragione, dalla genesi di un binomio che fonda la ragione (la sua parola) sul calco di una nuova figura (quella del folle<sup>28</sup>), quali effetti o, meglio, in che manifestazioni si offre questa scissione affinché si sostanzii, si affermi, si consolidi o, in altre parole, si problematizzi? L'internamento del folle e il suo allontanamento dalla società, il sorgere della clinica come istituzione adibita a tale scopo, i soggetti che parlano dal suo interno – da specifiche posizioni, con altrettanto specifiche funzioni<sup>29</sup> –, sono espressioni di una concezione della follia del tutto contingente e arbitraria ma che pure, di ritorno, danno inerzia e concretezza a quel particolare inquadramento della pazzia.

E come la follia, così anche la sessualità – tema di grande interesse per il pensatore di Poitiers – è un buon esempio per illustrare il progetto di Foucault nella sua trasversalità: poco sopra si è fatto cenno al nesso che lega la sua ricerca storica alla sua filosofia, e questo dacché, dagli

26. Burke, 1990, ed. it. 2019, p. 92.

27. Così la descrive Foucault, in un'intervista tenuta da André Bertin presso l'Université Catholique de Louvain, il 7 maggio 1981.

28. Foucault, 1961.

29. Foucault, 1963.

studi sul passato, egli distilla strumenti utili alla “diagnosi” del presente, ad articolare la sua visione del mondo, dell’uomo (sia pure della sua scomparsa<sup>30</sup>), della vita; e perciò distilla, di conseguenza, quegli strumenti necessari ad orientare, a guidare la sua stessa esistenza. Sessualità e problematizzazione, dunque, perché negli anni Sessanta si fece un gran discutere su come emancipare il sesso dai residui dalla morale che lo inibiva. Ma Foucault nutrì grandi sospetti sulla contestazione: la sua riserva più profonda consisteva nel ritenere la ribellione, i tabù, i divieti e la repressione medesima, come parte integrante di un discorso che aveva problematizzato il sesso:

«i temi della “repressione” e del “tabù” [scrive Eribon] potrebbero essere, in fin dei conti, solo ingranaggi del dispositivo della sessualità, come se, per effetto di un’efficace astuzia del potere, la presa di parola che si vuole “trasgressiva” partecipasse al buon funzionamento delle tecnologie di assoggettamento (ovvero alla produzione di soggetti assoggettati nel processo dell’individuazione sessuale). (...) tutti parlano di continuo di sesso, per dire che di sesso non si può parlare, da quanto è respinto e represso dalla morale borghese, dal modello coniugale e familiare e così via.<sup>31</sup>»

La trasgressione, in altre parole, farebbe parte di quel medesimo discorso che ha portato il sesso in tribunale, e cioè del discorso all’interno del quale erano già previste opposizioni e assensi.

«Da quella morale, dicono gli uni, Freud ci avrebbe un po’ liberati. Ma così mollemente, aggiungono gli altri, così prudentemente e in un modo così conformista che bisognerebbe denunciare anche le funzioni normalizzatrici della psicanalisi stessa. Ma tutti, e in qualunque modo, vogliono che si parli di sesso e di sessualità: con l’obiettivo di svelare la verità essenziale dell’uomo e offrirgli la prospettiva della sua felicità futura. Di quella “repressione”, dice Foucault, “non ne parliamo quasi mai senza assumere un po’ la posa: coscienza di sfidare l’ordine stabilito, tono di voce che lascia intendere che si sa di essere sovversivi, ardore nello scongiurare il presente e nell’invocare un avvenire di cui si pensa di contribuire ad affrettare la venuta”. Qualcosa “della rivolta,

30. Cfr. Foucault, 1966, ed. it. 1978, p. 414.

31. Eribon, 1989, ed. it. 2021, pp. 310-311.



della libertà promessa, dell'età futura di un'altra legge passa facilmente in tale discorso sull'oppressione del sesso. Alcune delle vecchie funzioni tradizionali della profezia vi vengono riattivate. A domani il buon sesso.<sup>32</sup>»

La storia della problematizzazione, in quanto riflessione sul presente, mostrava tutta la sua forza eversiva nei confronti dei proclami di chi sottintendeva un “punto fittizio del sesso<sup>33</sup>”: una sessualità naturale e pura, raggiungibile e da raggiungere attraverso un percorso dipanatosi nella storia, a prescindere dal fatto che esistesse entro i margini di un discorso; a prescindere, cioè, dal fatto che la controversia si dava inevitabilmente in una certa guisa, che prevedeva essa stessa i suoi sviluppi potenziali – talvolta antitetici –, e che aveva già fatto della sessualità un qualcosa di cui parlare, un che di problematico.

Filosofia e storia, come si chiarirà in seguito, si incontrano proprio a questo crocevia: posto che la sessualità è tale nella forma in cui il discorso la problematizza e la organizza, quali sono stati, nel passato, gli altri assetti discorsivi che l'hanno concettualizzata? Con quali conseguenze sull'oggi? E da quali prospettive è stato possibile farlo – essendo la sessualità, storicamente, sempre diversa da sé? Da quello scorcio sul tempo che permise a Foucault di mettere a nudo l'arbitrarietà dei discorsi, la contingenza dei saperi e la loro evanescenza, egli intuì l'imprescindibilità della storia come mezzo per emanciparsi dalla storia medesima: il mezzo più resistente per spezzare l'illusione, altrimenti incontrastata, di un'esperienza unitaria del mondo.

Nella vasta rivoluzione de *Les annales*, Foucault trovò il terreno, lo spazio, la possibilità del suo pensiero: nel rifiuto di una storia evenemenziale, nella necessità di restituire alla storia le sue diverse profondità – idest le sue lunghe, medie e corte durate –, e nel ridimensionamento dell'uomo dinanzi allo spessore di un'epoca, egli coniò le nozioni (già apparse qua e là) di discorso e di *episteme*, ma anche quelle di verità, di potere e di dispositivo. Con questi strumenti, oggetto delle prossime righe, Foucault

32. Ibidem.

33. Foucault, 1976.

poté fondare una storia della problematizzazione (e perciò delle differenze) che gli permise, a un tempo, di emanciparsi dalla rivoluzione che lo prevede, e di costruire la sua filosofia.

#### 4. 1. 3 CANONE E POSITIVITÀ → ENUNCIATO, DISCORSO, VERITÀ

Considerando le cose a posteriori, e rileggendo il filosofo Carlo Sini, si può dire che la teoria dell'enunciato – e perciò quella del discorso – incarnano l'irriducibile “radice germinativa” da cui è scaturita l'intera riflessione foucaultiana<sup>34</sup>. Pertanto due nozioni su tutte necessitano di essere chiarite: quella di discorso e quella di enunciato.

In questo paragrafo, che svolge funzione di pronuntuario da cui attingere gli elementi minimi di una teoria, si vuole sì offrire una spiegazione soddisfacente alla domanda “cosa è cosa?” – d'altronde, è proprio al concetto di discorso che si dovrà tornare per rispondere a “che cos'è il canone del design?”. Non solo, però. Spiegando i due concetti fondamentali, intrinsecamente legati, di discorso ed enunciato, si vuole instillare ancora più a fondo il sospetto che la verità prenda forma, si realizzi solo nel momento in cui viene messa in discorso, o nel compimento di quella che Foucault chiamò “funzione enunciativa”.

Ribadire, insomma, e ancora una volta, che la verità, *le* verità siano tali solo entro quelle soglie epistemologiche che danno loro sostanza: è a partire da qui, dalle arbitrarie, contingenti e materiali proprietà dei discorsi che sarà possibile comprendere appieno le peculiarità del canone.

Premesso ciò, che cos'è il discorso? Benché non sovrapponibili – o non del tutto –, per definire sinteticamente il discorso può essere utile ricorrere all'immagine che il filosofo Georges Canguilhem evocò per parlare di *episteme*, ossia il termine con il quale il Foucault de *Le pa-*

34. Sini, 1978, p. 195.

*role e le cose* designò l'assetto della conoscenza a partire dal quale le *cose* prendevano forma<sup>35</sup>.

«Il concetto di episteme [scrive Canguilhem] è quello di un *humus*<sup>36</sup>»,

donde il discorso come

«una condizione per cui un “oggetto” possa costituirsi (...), più che un sistema da cui dedurre<sup>37</sup>».

*Positività e possibilità* sono quindi le prime qualità che definiscono il discorso: discorso, cioè, come assetto precario e mobile della conoscenza, che permette agli uomini di un certo tempo di “dire” certe cose, nonché di rapportarsi a queste secondo strategie a loro volta incorporate nel discorso medesimo.

Giacché tale, il discorso non precede “il dire”, nel senso che non ha le fattezze immateriali di una struttura: non è assente<sup>38</sup>. Al pari di un *humus*, di un terreno, il discorso è un campo positivo di dispersione – e cioè un “campo di possibilità” intricato, instabile e sfuggente – al di fuori del quale c'è un'obiettività muta, amorfa, priva di senso o di direzione<sup>39</sup>, che non pertiene all'uomo se non

35. L'analisi dell'episteme è stata altrove definita come «[l]'analisi delle formazioni discorsive, delle positività e del sapere nei loro rapporti con le figure epistemologiche e le scienze (...). Per episteme si intende l'insieme delle relazioni che possono unire in una data epoca le pratiche discorsive che danno luogo a delle figure epistemologiche, a delle scienze, eventualmente a dei sistemi formalizzati» (Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 217). Essa «non è una forma di conoscenza o un tipo di razionalità che, passando attraverso le scienze più diverse, manifesta la sovrana unità di un soggetto, di una mente o di un'epoca; è l'insieme delle relazioni che per una data epoca si possono scoprire tra le scienze quando si analizzano al livello delle regolarità discorsive.» (Ivi, p. 218) La descrizione dell'episteme, prosegue Foucault, «apre un campo inesauribile e non può mai essere chiusa; non si propone di ricostruire il sistema di postulati a cui obbediscono tutte le conoscenze di un'epoca, ma di percorrere un campo indefinito di relazioni. Inoltre l'episteme non è una figura immobile che, dopo essersi presentata, debba svanire altrettanto improvvisamente: è un insieme infinitamente mobile di scansioni, di sfasature, di coincidenze che si determinano e si dissolvono.» Ibidem.

36. Canguilhem, 1967, p. 430.

37. Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 52.

in una forma indiretta. Attenzione, però: questo reale non è precluso all'individuo come conseguenza dell'imprecisione della sua parola, dell'incompiuta corsa della scienza verso il punto di fuga del sapere, di un *velo di Maya* che lo imprigiona. Il discorso, proprio perché nega ogni parentela con la metafisica, si costituisce piuttosto come rete complessa e non gerarchizzata di relazioni che “producono senso”, e cioè come ogni possibilità di “dire”.

«Il n'y a aucune donnée dans un dispositif qui soit à l'état sauvage<sup>40</sup>»

sosterrà Deleuze, e ciò per denunciare che persino ogni dato – nuova “frontiera dell'oggettività” – non può esistere che all'interno di un discorso: la verità fissa e nascosta del mondo, si chiarirà più sotto, è cancellata nel momento preciso in cui si è detto che il reale può guadagnare statuto, senso, forma e verità solo nel discorso<sup>41</sup>.

«Ma ciò che si è descritto sotto il nome di formazione discorsiva [scrive Foucault], sono, in senso stretto, dei gruppi di enunciati.<sup>42</sup>»

Ed ecco che per rispondere con precisione alla domanda “cosa sono i discorsi?” occorre giustamente

38. «La formazione discorsiva (...) è una ripartizione di lacune, di vuoti, di assenze, di limiti, di tagli. Tuttavia queste “esclusioni” non si collegano ad una rimozione o ad una repressione; non si suppone che sotto agli enunciati manifesti resti nascosto e soggiacente qualcosa. (...) Non c'è testo sottostante. (...) Il campo enunciativo è tutto quanto in superficie. Ogni enunciato vi occupa un posto che è soltanto suo.» Ivi, p. 138.

39. Nonostante tenda verso altri obiettivi, si veda Rossi-Landi quando scrive che il contatto con l'“assoluto metafisico” non è una condizione preclusa dall'alienazione (perciò raggiungibile), ma inesistente: «se postuliamo una situazione non-alienata, il che è possibile soltanto col pensiero, nella quale l'idea di porsi in contatto con la realtà si presenti, quello che stiamo facendo con quello stesso processo di pensiero è di considerare l'idea del contatto con la realtà come non più distinguibile e quindi di eliminarla.» Rossi-Landi, 1972, pp. 96-97.

40. Deleuze, 1988, p. 194.

41. Vedi pagina seguente →

42. Vedi pagina seguente →

chiarire di cosa si compongano – o a partire da cosa si possano riconoscere.

Circa l'enunciato, si sarebbe tentati di descriverlo come atomo del discorso; tuttavia, Foucault avverte prontamente dei rischi che ciò comporterebbe: l'enunciato non è una proposizione, né una frase, né un atto illocutorio (o *speech act*), quanto piuttosto la “soglia d'esistenza dei segni<sup>43</sup>”: non il segno semiologico, il lessema o il monema di una lingua<sup>44</sup>, naturalmente, piuttosto il segno della semiotica<sup>45</sup>, e cioè un segno che diventa segno nel momento in cui si “sceglie” di considerarlo tale, nel momento in cui fonda la possibilità di “dire” un qualche cosa – e di dire questo qualcosa in funzione di tutti gli altri enunciati che ne definiscono quella stessa possibilità.

Enunciato potrà quindi essere la riproduzione delle lettere Q W E R T, giacché significative della sequenza dattilografica delle tastiere italiane; e potrà essere enunciato, analogamente, la stesura casuale di lettere su un foglio, in quanto prevedono la possibilità di leggervi il principio generativo di quella sequenza, ovvero quello del-

41. Cfr. Veyne, 2008, ed. it. 2010, p. 58, dove si trova la trascrizione di una lettera di Jean-Marie Schaeffer che recita: «nel momento in cui il reale viene enunciato, è sempre già strutturato discorsivamente.» È pertinente, a questo proposito, anche l'introduzione alla *Nascita della clinica* (Foucault, 1963), dove il filosofo rifiuta la possibilità di una ermeneutica, dell'esegesi della parola, di quell'intendimento del linguaggio che lo fa derivare dall'*essere vero*. Piuttosto, linguaggio come evento, che non lascia dietro di sé “alcun resto e alcun eccesso in ciò che è stato detto”. Foucault, 1963, p. 11, in Catucci, 2010, pp. 41-42.

42. Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 133. «Nel caso in cui, tra un certo numero di enunciati, si possa descrivere un simile sistema di dispersione, nel caso in cui, tra gli oggetti, i tipi di enunciazione, i concetti, le scelte tematiche, si possa definire una regolarità (un ordine, delle correlazioni, delle posizioni e dei funzionamenti, delle trasformazioni), si dirà convenzionalmente che ci si trova di fronte a una formazione discorsiva.» in *ivi*, p. 48.

43. *Ivi*, p. 99. Detto altrimenti, come nota Sini, «se vi sono segni, vi sono degli enunciati.» Sini, 1978, p. 198.

44. Idest la possibilità di comporre una quantità innumerevole di parole, e di frasi, con un “senso”, oppure no.

45. Benché Foucault non autorizzi esplicitamente questa distinzione, può dirsi legittimata dal testo di Sini (*ivi*, pp. 157-213), dove l'autore confronta il “segno di Foucault” con il “segno di Peirce”.

la casualità<sup>46</sup>. Ma, allo stesso modo, enunciato sarà anche una tabella; il dato summenzionato da Deleuze; o i *Genera Plantarum* di Linneo, dove la disposizione grafica degli elementi illustrati di una pianta, scomposti e riprodotti secondo l'abito classico della classificazione del visibile, sono segni organizzati entro una possibilità enunciativa storicamente determinata.

Pertanto non un segno linguistico, ma un segno in senso lato – più o meno lungo, fatto di questa o di quella materialità, prodotto da un soggetto chimerico e dai confini sfumati –, che nella complessa maglia dei suoi omologhi storici definisce<sup>47</sup>, contemporaneamente, il suo significato ed i significati degli altri enunciati. Ogni possibilità di dire o, meglio, ogni possibilità d'apparizione di un enunciato, è stabilita entro la rete accidentale e transitoria di rimandi tra enunciato ed enunciati; e cioè, in altre parole, la loro funzione di esistenza è interna allo schema risultato dalla loro coesistenza.

Si dipinge, così, l'immagine di una totalità avvolgente, che non è quella di una completezza stabile e conclusa propria delle strutture eterne e intoccabili. Bensì quella di una pienezza che ricalca i limiti ultimi delle positività: ogni prodotto dell'uomo, ogni conoscenza, possibilità di dire o di vedere, è riposizionata entro i confini materiali dell'enunciato<sup>48</sup>: è nel suo schema, infatti, che si costituisce un campo di oggetti, la posizione di un soggetto parlante, un campo di coesistenza tra gli enunciati<sup>49</sup>.

Ed è così che, alla luce di questo intendimento dell'enunciato, Foucault può definire con più precisione il discorso in quanto formazione, regolarità che permette

46. L'esempio è attinto da Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 100.

47. Questa volta sì, sulla base del principio linguistico di opposizionalità di De Saussure.

48. Come scrive La Rocca, la teoria dell'enunciato ci riconduce «al di qua quel velo filosofico, la cui astrattezza ci ha catturato, e che ci impedisce di vedere e di parlare di ciò che abbiamo da sempre sotto gli occhi, di quella "folla di avvenimenti sparsi", che è costituita da "tutti gli enunciati effettivi (sia parlati che scritti), nella loro dispersione di avvenimenti e l'istanza propria a ciascuno di loro".» La Rocca, 1978, p. 321.

49. Vedi pagina seguente →

di spiegare come certi enunciati – collocati in un certo spazio e in un certo tempo – siano esistiti: il discorso, in altri termini, è un

«insieme di sequenze di segni, in quanto esse sono degli enunciati, vale a dire in quanto si possono attribuire loro delle particolari modalità di esistenza.<sup>50</sup>»

Si è scritto, altrove, che “la verità è quella che di volta in volta viene chiamata verità<sup>51</sup>”. E ciò perché, se il discorso è humus, positività ultima, regolarità di enunciati che si determinano reciprocamente e definiscono le forme del sapere, apparirà chiaro come le tre nozioni di enunciato, discorso e verità possano coesistere solo su un piano (l’unico possibile). Come l’argilla sul tornio, esse costituiscono la morfologia della creta: è una curva concava, uno spigolo che chiede di essere smussato, la continuità di una superficie, la resistenza della materia più o meno inumidita, linee di tensione e di riposo. In una parola, sono la *forma*: possibile solo nella presenza della creta sul tornio. Ma non è tutto.

Posto che questa argilla abbia subito modificazioni più o meno repentine nel tempo, sarà allora lecito assumere che, nello spessore del passato, si siano dati discorsi tra i più diversi ed innumerevoli. Ognuno di essi, nella storia, caratterizzatosi per una certa funzione d’esistenza degli enunciati, dunque per uno certo “discorso di verità<sup>52</sup>”, e

49. Ivi, p. 126. «In se stesso, l’enunciato non costituisce un’unità, ma una funzione che incontra un campo di strutture e di unità e che le fa apparire nel tempo e nello spazio, con dei contenuti concreti.» Ivi, pp. 101-2.

50. Ivi, p. 125.

51. Supra, ¶ 3. 7. 1.

52. Il termine *discorso di verità* è ripreso dalla postfazione di Mauro Bertani (2004, p. 84) alla lezione inaugurale di Foucault al Collège de France. Compare inoltre negli scritti foucaultiani almeno in quattro punti: *Mal faire, dire vrai. Fonction de l’aveu en justice* (2012, p. 8); *Le pouvoir psychiatrique* (2003, pp. 12, 15, 28-29, 33); *Le courage de la vérité* (2009, p. 13); *Les rapports de pouvoir passent à l’intérieur des corps*, in *Dits et écrits*, vol. iii, 1994, p. 236.



per certe possibilità di porre rimedio a problemi peculiari di uno specifico assetto della creta<sup>53</sup>.

Il discorso, dice bene Veyne, è la *differentia ultima*, l'estrema formulazione del principio secondo cui “riusciamo a cogliere le cose solo attraverso l'idea che ce ne siamo fatti in una particolare epoca<sup>54</sup>”, ed è in esso, dunque, in questa “trasparenza familiare<sup>55</sup>” – troppo grande perché l'uomo possa riconoscerla sullo sfondo di “altre” familiarità – che si trova «l'inconscio del sapere<sup>56</sup>», che l'enunciato definisce i criteri di verità a cui l'enunciato stesso dovrà adeguarsi affinché possa considerarsi veritiero.

Difatti, perché la funzione enunciativa possa esercitarsi, essa non abbisogna di alcun referente “reale”: dire dell'esistenza di una “montagna d'oro in California”, in quanto proposizione non verificabile, non è discriminante della presenza o meno di un enunciato<sup>57</sup>. Piuttosto è vero il contrario, e cioè che è l'enunciato stesso – o l'insieme di enunciati – che ne sancisce la veridicità<sup>58</sup>. In altre parole, l'enunciato (e con lui il discorso) non ha una referenzialità «costituita da cose, da fatti, da realtà o da esseri, ma da leggi di possibilità, da regole di esistenza per gli oggetti che vi si trovano nominati, designati o descritti, per le re-

53. Va da sé che, essendo un'epoca caratterizzata da un certo modo di vedere *le cose*, ne consegue che è in questi specifici sguardi che si articolano modi coerenti di rapportarsi ad esse: è dalla forma delle cose che certi problemi sorgono, ed è da questi problemi che certe soluzioni, certe possibilità di esprimersi a riguardo vengono avanzate.

54. Veyne, 2008, ed. it. 2010, p. 17.

55. Ivi, p. 128.

56. Foucault, *Dits et écrits*, vol. i, p. 665.

57. L'esempio è attinto da Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 105.

58. A questo proposito, la nozione di *enciclopedia* di Eco può essere di aiuto per comprendere il principio della veridicità dell'enunciato. Eco nota che «[i]l lettore antico che leggeva che Giona fu divorato da un pesce e rimase tre giorni nel suo ventre per poi uscirne intatto, non trovava questo fatto in disaccordo con la sua enciclopedia» (Eco, 1979, p. 132), e ciò perché l'enciclopedia, l'assetto del sapere del lettore antico, prevedeva che una balena – distinta da un pesce cane – potesse divorare un uomo senza necessariamente ucciderlo. Il valore di veridicità previsto da quell'enunciato che diceva Giona esser sopravvissuto alla balena, si radicava entro una sistema di enunciati ben più ampio del singolo enunciato: era una funzione d'esistenza stabilita da una matrice inesauribile di relazioni.

lazioni che vi si trovano affermate o negate»; e affinché qualcosa possa qualificarsi – nell'enunciato – come fittizio o verosimile, dipende dal «campo di oggetti che esistono nello stesso istante e nella stessa scala temporale in cui si formula l'enunciato<sup>59</sup>.» Prosegue poi Foucault:

«[l]a referenzialità dell'enunciato forma il luogo, la condizione, il campo di emergenza, l'istanza di differenziazione degli individui o degli oggetti, degli stati di cose e delle relazioni che vengono messe in opera dall'enunciato stesso; definisce le possibilità di apparizione e di delimitazione di ciò che dà il senso alla frase, e alla proposizione il suo valore di verità. È questo insieme che caratterizza il livello *enunciativo* della formulazione, in opposizione al suo livello grammaticale e al suo livello logico: mediante il rapporto con questi diversi campi di possibilità, l'enunciato fa di un sintagma, o di una serie di simboli, una frase a cui si può attribuire oppure no un senso, una proposizione che può ricevere oppure no un valore di verità.<sup>60</sup>»

La verità, insomma, è parte costitutiva e integrante dell'enunciato e del discorso, donde un'ultima importante conseguenza (che verrà più tardi chiarita): se la verità esiste sull'unica superficie dove anche discorsi ed enunciati giacciono, nella positività di un humus che produce il senso, essa non sarà un che di supplementare o di aggirabile. La verità è sostanza, insieme di punti intrecciati *di*, e *su* questa superficie, che costituisce a un tempo una forza produttiva, generativa del discorso, ma anche il vincolo, il limite negativo dei suoi potenziali sviluppi: essa permette certe manipolazioni, ne preclude altre.

Si potrebbe dire, prendendo a prestito alcune parole di Wittgenstein (1953), che enunciato, discorso e verità forniscono le pietre con cui costruire il loro edificio, vale a dire che qualsiasi edificio si vorrà erigere, lo si dovrà costruire con quelle pietre soltanto.

59. Foucault, 1969, ed. it. 1971, pp. 106-107.

60. Ibidem.

#### 4. 1. 4 CANONE E FRATTURE → SIGNIFICANTI E A PRIORI

Se il discorso può mimetizzarsi nella densità del presente, precludendone il riconoscimento, ciò è in conseguenza di quanto scritto pocanzi: esso è il confine (seppur plastico) del pensiero, e ogni tentativo di superarlo è necessariamente debitore nei confronti del discorso medesimo. Ma ci sono almeno altre due ragioni per cui il discorso, nello sguardo retrospettivo, ha potuto a lungo insabbiarsi con altri suoi omologhi, facendo intendere che gli uni e gli altri, in fondo, si ponessero tutti su una stessa traiettoria di sviluppo, su una stessa linea di perfezionamento, su una stessa continuità cronologica che implicava necessariamente una teleologia.

La prima ragione è che il discorso pertiene a quei fenomeni che Braudel chiamava di “lunga durata”: più lunghi della vita di un uomo, vasti tanto quanto la collettività che li fa esistere, per una incommensurabile differenza di scala, essi sono potuti rimanere inosservati. Solo quando si rileva una faglia, quando si scova la rottura tra i discorsi che lascia un prima e un dopo – dunque la possibilità di una messa a confronto –, ci si accorge che ne esistono di molto diversi: solo a questo punto possono venir problematizzati.

La seconda ragione, invece, concerne quel principio che Foucault chiamò, nella lezione inaugurale al Collège de France, la “sovranità del significante<sup>61</sup>”. Questo principio, che permetterà di comprendere gli oggetti di questo paragrafo, servirà inoltre, sul medio termine, di spiegare come al di sotto della parola “design” possano celarsi significati tra i più diversi e discordanti; sul lungo termine, invece, risalendo verso la superficie del mare, e dopo averne esplorato il fondo, permetterà di dedurre una

61. Foucault, 1971, ed. it. 2004, p. 26 – o “monarchia del significante”, *ivi*, p. 36.

delle (se non *la*) opportunità di cui si dispone per emanciparsi dal canone: fraintendere, perciò tradire.

Cosa voleva dire Foucault quando parlava della sovranità del significante? Per la semiologia di matrice saussuriana – e cioè per una semiologia che riflette sul segno linguistico – un segno si compone di due facce: un significato e un significante, dove l'una è necessaria all'altra. Senza significato, non c'è significante, e senza significante, non c'è significato. Riprendendo una metafora di De Saussure, il segno si può pensare come un foglio che ha, per forza di cose, due facce<sup>62</sup>, e questo foglio diventa segno solo quando si relaziona a una molteplicità di altri segni analoghi<sup>63</sup>.

Orbene, quando Foucault parla della sovranità del significante vuole dire che, nel tempo, il significante ha una resistenza al cambiamento maggiore rispetto al significato: talvolta, può darsi si legga la stessa parola anche a distanza di epoche, ma l'altra faccia del foglio – quella del significato – sia cambiata senza lasciare traccia. O meglio, il significato è cambiato perché sono cambiati i segni che convivono con esso, che lo fanno esistere e lo connotano. Per riprendere l'esempio di Rabelais<sup>64</sup>, da un certo punto di vista, la parola “ateo” ha sempre voluto significare colui che nega l'esistenza di Dio; ma perché “ateo” ha convissuto con organizzazioni segniche differenti, il suo senso è mutato, si è riconfigurato.

De Saussure ricorre a una analogia per spiegare questo fenomeno: posto che un segno – nella fattispecie una parola – stia a un pianeta che gravita attorno al sole, e la lingua stia al sistema solare, nel momento in cui il pianeta cambia massa si hanno modificazioni su scala ben più grande del pianeta singolo: «questo fatto isolato comporterebbe delle conseguenze generali e sposterebbe l'equilibrio del sistema solare tutto intero.<sup>65</sup>» Tradotto qui, se un pianeta può aver mantenuto inalterato il suo nome,

62. De Saussure, 1916, ed. it. 1983, p. 137.

63. Principio peraltro previsto dalla teoria dell'enunciato.

64. *Supra*, ¶ 4. 1. 2.

65. De Saussure, 1916, ed. it. 1983 p. 104.

ciò non toglie che la sua posizione rispetto al sole, agli altri pianeti, alle traiettorie, possa essere cambiata: i pianeti si definiscono reciprocamente nella loro opposizione<sup>66</sup>, così come la parola “ateo” può trasformarsi, senza traccia alcuna, da un comune insulto alla designazione di chi non crede all’esistenza di Dio. E ciò proprio in virtù di come il sistema-lingua lo ha di volta in volta riqualificato.

Come detto sopra, l’analisi di Foucault è irriducibile a uno studio sul linguaggio (né, quindi, al segno linguistico), preferendo a quest’ultimo l’esame del campo d’esperienza, di come l’esperienza articola il soggetto, e di come l’esperienza organizza il mondo – dunque di come lo problematizza<sup>67</sup>. Cionostante, il principio saussuriano

66. Si rimanda anche, a questo proposito, alle riflessioni di Luis J. Prieto in merito alla reciprocità della differenza. La differenza, spiega Prieto, è possibile solo entro un rapporto di rimando: due oggetti differiscono nella misura in cui l’uno possiede una caratteristica che l’altro non ha, e viceversa. Ma non solo: la possibilità di istituire queste differenze è data proprio dal confronto di questi due oggetti, dalle loro peculiarità, e dal modo in cui si sceglie di rendere significative le loro differenze. Prieto, 1975, ed. it. 1976, pp. 71-74.

67. In effetti, Foucault prevede variabili non canonicamente riferibili al campo della linguistica (se non previa forzatura dei suoi confini), valutando la posizione da cui un enunciato è stato prodotto, il perché si è creata questa posizione, e in virtù di quale organizzazione del mondo. Ma se da un lato si è consapevoli dei limiti dell’analogia saussuriana rispetto alla tesi foucaultiana, dall’altro si è preferito presentarla per la sua forza illustrativa e per la vicinanza con alcuni passi dell’*Archeologia del sapere*, tra cui i tre seguenti: «[b]enché sia composta delle stesse parole, benché sia portatrice esattamente dello stesso significato, benché conservi la sua identità sintattica e semantica, una frase non costituisce lo stesso enunciato se viene articolata da qualcuno nel corso di una conversazione oppure stampata in un romanzo; se è stata scritta un giorno, secoli fa, e se adesso riappare in una formulazione orale. Le coordinate e lo statuto materiale dell’enunciato fanno parte delle sue caratteristiche intrinseche.» (Foucault, 1969, ed. it. 1971, pp. 116-117); soprattutto: «non che sia cambiato il significato delle parole (...); quel che si è modificato è il rapporto tra queste affermazioni e altre proposizioni, sono le loro condizioni d’utilizzazione e di reinvestimento, è il campo di esperienza, di verifiche possibili, di problemi da risolvere a cui si possono riferire.» (Ivi, p. 120); e «l’enunciato, nel momento stesso in cui sorge nella sua materialità, appare con uno statuto, entra in un reticolo, si colloca in un campo di utilizzazione, si offre a possibili trasferimenti e modifiche, si integra in operazioni e strategie in cui la sua identità si conserva o scompare.» Ivi, p. 122.

resta valido<sup>68</sup>, se non altro per ridare all'illusione che Foucault voleva smascherare il suo proprio statuto: miraggio della continuità del senso, delle parole, della conoscenza e dei discorsi; miraggio in cui le modificazioni tra i lemmi scompaiono nell'indefinitezza dell'immagine.

Al di sotto di un significante sovrano, dunque, ecco le differenze occultate dei discorsi. E tra le differenze dei discorsi, anche le differenze dei significati, delle soggettività, delle esperienze, e quindi delle discipline. Significativamente, scrive Foucault, «[i]l punto d'avvio della *Storia della follia* era la comparsa, all'inizio del xix secolo, di una disciplina psichiatrica», che se interrogata nella sua apparente unità, in ciò che l'aveva preceduta nel xvii e nel xviii secolo, rivelava l'assenza di un antecedente:

«non c'era nessuna disciplina preliminare. Quel che i medici dell'epoca classica avevano detto delle manie, dei deliri, delle malinconie, delle malattie nervose non costituiva affatto una disciplina autonoma, ma tutt'al più un paragrafo nell'analisi delle febbri, delle alterazioni degli umori o delle affezioni cerebrali. Tuttavia, malgrado l'assenza di ogni disciplina istituita, era operante una pratica discorsiva, che aveva una sua regolarità e una sua consistenza.<sup>69</sup>»

E ciò per dire che persino una disciplina come la psichiatria non può rivendicare una continuità lineare e progressiva: essa nasce nel xix secolo, in virtù di una radicale riorganizzazione epistemologica che non è né migliore, né peggiore della precedente. Il discorso, cioè, la sua fragilità, esclude la possibilità di un sapere evolutivo: esso subordina, al contrario, lo svolgersi delle discipline all'assetto e allo svolgersi della pratica discorsiva. Si ricorderà il modello del linguista Hjelmslev<sup>70</sup>: il reale non è che sabbia

68. D'altronde, non si spiegherebbe altrimenti il perché ricorrere alla terminologia del linguista svizzero – e del resto, anche Sini (1978, p. 160) sembra giustificare, seppur *en passant*, il nesso Foucault-De Saussure.

69. Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 204.

70. Supra, ¶ 3. 4. 2.

organizzata in quadranti, in una griglia che è, concretamente, la prospettiva che il discorso instaura sul mondo.

Nel celebre confronto tra il linguista Noam Chomsky e Foucault, il filosofo francese dice che, benché la storia della scienza attribuisca alla creatività dei singoli il merito di accrescere la conoscenza, la verità non prescinde dalle griglie in cui si costituisce – lo si è già detto. Ma dice anche che una scienza, il suo progresso

«ce n'est pas seulement l'oubli des vieux préjugés, ce n'est pas seulement les obstacles tombent, c'est une véritable nouvelle grille qui cache un certain nombre de choses et du coup fait apparaître.»

Detto altrimenti,

«une science, au moment où elle est née, non seulement se débarrasse d'un certain nombre d'obstacles et d'obscurité, mais en même temps elle supprime un certain nombre de savoir et des connaissances existante. (...) La vérité ne s'acquiert pas par comme une sorte de création continue et accumulée mais comme un jeu de grilles qui s'appliquent les unes sur les autres.<sup>71</sup>»

Nella violenza che perpetra sulle cose<sup>72</sup>, il discorso – o la griglia<sup>73</sup> – si configura come una sorta di “a priori storico” a partire dal quale si costituiscono, nelle diverse epoche, discipline e saperi discontinui, autonomi, proprio “comme un jeu de grilles qui s'appliquent les unes sur les autres<sup>74</sup>”.

A priori storico, si è detto: binomio stridulo, eppure efficace per chiarire come l'a priori, in Foucault, sia tale

71. Foucault, in Foucault & Chomsky, Novembre 1971, Eindhoven, University of Technology, *On human nature*.

72. Foucault, 1971, ed. it. 2004, p. 27.

73. Vedi pagina seguente →

74. Vedi pagina seguente →

solo rispetto a un assetto della griglia storicamente mobile<sup>75</sup>: ogni momento ha istituito il suo, e il mito dell'origi-

73. Una precisazione è necessaria: nonostante sia lo stesso Foucault a servirsi dell'immagine della griglia, è evidente lo faccia a beneficio della semplificazione. In effetti, il ricorso alla griglia (e al confronto con Hjelmslev) potrebbe generare equivoci, giacché la griglia ha tutto l'aspetto di una totalità anteriore al discorso, che stabilisce *prima* della materialità dell'enunciato come questo si dovrà formare. Al contrario, Foucault si dedicherà con solerzia a inibire una simile interpretazione del suo pensiero, ovverosia una interpretazione che lo ricollocherebbe nel dogma strutturalista di una sistematicità a prioristica e invariante rispetto al sapere (Catucci, 2010, p. 55). La distanza tra il filosofo francese e lo strutturalismo – e cioè la distanza tra la dispersione fugace del discorso e l'unità stabile della griglia – è nota, e più volte ribadita dal filosofo stesso (Cfr., per esempio, Foucault, 1968, in *Due risposte sulla epistemologia. Archeologia delle scienze e critica della ragione storica*, 1971, p. 82); Jean-Claude Vuillemin, in un saggio di recente pubblicazione, spiega con chiarezza il rischio di costringere Foucault entro limiti delle strutture: «[à] la différence de l'incoercible rigueur de ces "structures" invisibles prônées par le structuralisme alors à la mode, qui régiraient inéluctablement l'ensemble du visible en faisant dépendre l'individu d'un système qui l'emprisonne, l'épistémè foucauldienne est faite de pratiques discursives et donc de "dispositifs" (coutumes, normes, lois, institutions, etc.) beaucoup plus souples, diversifiés et, surtout, beaucoup moins exhaustifs et contraignants. "[L]'épistémè, précise et souligne Foucault, n'est pas une sorte de grande théorie sous-jacente, c'est un espace de dispersion, c'est un champ ouvert et sans doute indéfiniment descriptible de relations [...] l'épistémè n'est pas une tranche d'histoire commune à toutes les sciences; c'est un jeu simultané de rémanences spécifiques".» (Vuillemin, 2012, p. 45; & Foucault, *Dits et écrits*, vol. i, p. 676, in *Ibidem*). L'analogia della griglia, insomma, è lecita solo nel momento in cui le si attribuisce la stessa materialità del discorso. Anzi, solo quando la si considera come manifestazione in atto del discorso, rizomatica, irriducibile, plastica e soprattutto concreta: «non ci sarebbe [scrive Foucault] nulla di più falso che vedere nell'analisi delle formazioni discorsive un tentativo di periodizzazione totalitaria.» Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 171.

74. A chi intravedeva nel progetto foucaultiano un semplice slittamento di universali – idest dalla struttura ai discorsi –, fu risposto che l'*apriori discorsivo* era più precisamente un ossimorico *a priori storico*: non «una condizione di validità per dei giudizi, ma condizione di realtà per degli enunciati. (...) Niente sarebbe dunque più piacevole, ma più inesatto, che concepire questo *a priori storico* come un *a priori formale*». (Foucault, 1969, ed. it. 1971, pp. 148-149) E ciò a dire che il pensiero di Foucault implica, da un lato, un *a priori* sempre diverso da sé (sic), dall'altro una filosofia delle positività, dove il discorso è un nome generico adoperato per nominare delle variabili concrete più che degli universali: «[t]oute constante est supprimée (...). Il n'y a plus d'universaux, c'est-à-dire qu'il n'y a plus que des lignes de variation.» Deleuze, 1988, p. 194.



ne<sup>76</sup> è presto scongiurato giacché, dietro le cose, Foucault ritrova solo sabbia, e nessuna essenza. O meglio, scopre che

«[l'essenza delle cose] fu costruita pezzo per pezzo a partire da figure che le erano estranee. (...) Là dove le cose iniziano la loro storia, quel che si trova non è l'identità ancora preservata della loro origine, – ma la discordia delle altre cose, il disparato.<sup>77</sup>»

Oltre alle distorsioni ottiche dei significanti che danno forma alle continuità, alle speranze di recuperare l'essenza perduta del mondo, solo fratture<sup>78</sup>: sostituzioni di griglie, e quindi faglie ai cui margini si trovano, da un lato, oggetti, discorsi, verità e discipline nuove; dall'altro oggetti, discorsi, verità e discipline irrimediabilmente obliate.

Tutto è in perpetuo mutamento, persino l'uomo – dirà drammaticamente Foucault –:

«[n]oi pensiamo in ogni caso che il corpo almeno non ha altre leggi che quelle della fisiologia e che sfugge alla storia. Errore di nuovo; esso è preso in una serie di regimi che lo plasmano; è rotto a ritmi di lavoro, di riposo e di festa: è intossicato da veleni – cibo o valori, abitudini alimentari e leggi morali insieme; si costruisce delle resistenze.<sup>79</sup>»

E analogamente, allora, nella discontinuità della follia denunciata da Foucault, non è più consentito assumere che esista un ventaglio di disfunzioni mentali pre-costituite che la scienza, a mano a mano, scopre. Ci sono,

75. «[L]’apriori, in un dato periodo, circoscrive nell’esperienza un campo di sapere possibile, definisce il modo d’essere degli oggetti che vi compaiono, arma lo sguardo quotidiano di poteri teorici.» Foucault, 1966, ed. it. 1978 p. 176.

76. O la “traccia dell’origine”. Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 144.

77. Foucault, 1971, ed. it. 1977 p. 32.

78. «La frattura [scrive Foucault] è il nome che si dà alle trasformazioni che incidono sul regime generale di una o più formazioni discorsive.» Ivi, p. 202.

79. Foucault, 1971, ed. it. 1977 pp. 42-43.

piuttosto, reazioni psichiche che hanno luogo, che si creano nel momento in cui un individuo si trova a vivere in una certa circostanza storica, sociale, entro un certo regime di verità; reazioni che, va da sé, perdono così il privilegio di possedere un nome proprio e soprastorico.

Pertanto, se la griglia è il discorso abitato dall'uomo<sup>80</sup>, se le cose accedono all'esistenza solo nella misura in cui possono articolarsi, insinuarsi *nella* forma di questa griglia<sup>81</sup>, si avrà che a ogni impressione del reticolo sulla sabbia, la stessa disposizione dell'arena si modificherà; e se è vero che, nel tempo, non solo cambia come si osserva qualcosa, ma anche l'oggetto dell'osservazione, allora la profondità delle faglie tra griglie accresce ulteriormente, descrivendo una distanza incommensurabile tra ciò che è al di là, e ciò che è al di qua delle fratture discorsive.

80. Cfr. Canguilhem, 1967, p. 422.

81. Cfr. Foucault, 1966, ed. it. 1978 p. 422.

#### 4. 1. 5 CANONE E DESIGN-DISCORSO

Si può ora dare un senso più compiuto alla nozione di discorso: esso è un insieme di enunciati la cui regolarità definisce la possibilità d'esistenza dei saperi, delle discipline, delle verità. Il discorso è pervasivo, ubiquo, è la positività materiale che specifica i confini dell'esperienza; ma è anche irregolare giacché è, «in tutto e per tutto, storico: frammento di storia, unità e discontinuità nella storia stessa; e pone il problema dei suoi limiti, delle sue fratture, delle sue trasformazioni, dei modi specifici della sua temporalità.<sup>82</sup>»

Posto ciò, traducendo quanto detto su un design generico che domanda ancora di essere chiarito, si dirà che anch'esso, in quanto sapere, pratica istituzionalizzata e condivisa, modo contingente di osservare gli oggetti, è una istanza discorsiva. Nulla di nuovo, a dire il vero, perché già Walker aveva previsto questo intendimento della progettazione<sup>83</sup>, eppure mai si è riflettuto su come questa prospettiva cambiasse radicalmente le domande che il ricercatore dovesse porre alla storia. O, più precisamente, su come dovesse rileggere le stesse domande che si è sempre posto. Quella più imprescindibile e problematica già apparsa tra queste pagine: “fino a che punto si può parlare di design, qual è il suo *terminus a quo*?”, ovvero sia non fino a che punto si può riconoscere il design nella densità del tempo, dall'alto di chi, in una mano, tiene ben saldo il dogma incontaminato di un sapere, e nell'altra sfilta le occorrenze della storia per poterne tracciare l'ortogenesi. Bensì qual è il limite discorsivo prima del quale il design non poteva esistere; quali sono state le fratture – interne ed esterne al discorso del design – che ne hanno radicalmente cambiato il volto (e perciò la sostanza), seppur nella

82. Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 135.

83. Così Walker: «[d]esign may be metaphorically described as a 'discourse' in the sense that a flow of objects, documents and talk is generated by the daily activities of designers, clients and design institutions. Designers can, therefore, be said to be engaged in 'a discursive practice'.» Walker, 1989, p. 14.

sovranità di un significante immutato; da che posizione, con che statuto, con quali prerogative parlano coloro che sono coinvolti in questa pratica discorsiva; e quali sono state le condizioni discorsive per cui il design ha potuto produrre i suoi enunciati.

Accettando che «la storia del sapere può essere fatta solo a partire da ciò che fu contemporaneo ad esso<sup>84</sup>», ci si potrà persuadere che il design nasca contemporaneamente all'uomo, vale a dire nel momento in cui l'uomo si è imposto all'ordine del sapere come unità di per sé stabile: il xix secolo. A ridosso, cioè, di quella frattura tra pensiero classico e moderno che passa dallo studio delle ricchezze all'economia, dallo spazio orizzontale della classificazione delle differenze del mondo a quello verticale della storia, dell'origine<sup>85</sup>: è alla volta dell'Ottocento che l'uomo si erge al di sopra delle cose – tra cui si inseriva, prima, senza soluzione di continuità –; è in questo momento che soggetto e oggetto della conoscenza coincidono; ed è in questo momento che l'uomo, crocevia di produzione, vita e linguaggio<sup>86</sup> come forme fondamentali del sapere, viene messo a nudo nella sua condizione antropologica di essere finito, sminuito al cospetto del tempo verticale della Storia. Se il “lavoro”, nel periodo classico (perciò nella spazialità sincrona del mondo che trascurava il tempo come variabile decisiva), serviva come termine d'equivalenza per determinare il valore di un bene<sup>87</sup>, nell'epoca successiva il lavoro diventa “fonte”, “origine” del valore, donde la nascita di nuovi oggetti (come il capitale), nuove problematizzazioni (come l'analisi delle forme di produzione), e nuovi orizzonti (come la fine, o il rovesciamento della Storia): «il valore ha cessato di essere un segno: esso è divenuto un prodotto.<sup>88</sup>» È forse qui che si inserisce il discorso sul

84. Foucault, 1966, ed. it. 1978, p. 228.

85. Ivi, pp. 272-273.

86. Ivi, p. 274.

87. La quantità di lavoro per produrre un oggetto come equivalenza della quantità di lavoro con cui si produceva un altro oggetto – dunque il baratto (Ibidem). Da qui la centralità dello scambio come fondamento dell'analisi delle ricchezze, la centralità della *rappresentazione*.

88. Ivi, p. 275.

design, all'alba di quell'*homo oeconomicus* incessantemente confrontato con la sua morte, perché i frutti del suo sostentamento non sono più strumenti di valutazione di un bene, ma oggetti che si dissipano, che diventano sempre più *rari*<sup>89</sup>; o all'alba di quell'*homo oeconomicus* che, privato del lavoro, viene portato al limite della sopravvivenza e costretto a fare i conti con il bisogno, la fame, il lavoro<sup>90</sup> – queste, difatti, sono due facce della stessa medaglia, che fanno della fine l'unica costante<sup>91</sup>.

Come poteva il design nascere prima di allora? In un assetto epistemologico che non problematizzava le modalità di produzione se non in termini di “giornata lavorativa” utile solo a stabilire una corrispondenza con il valore? Soltanto nell'Ottocento l'uomo è stato costretto a fare i conti con il tempo, con la propria morte e, in quanto essere che lavora, ha dovuto rivolgere su sé stesso la riflessione su come posticipare la sua fine. Tempo e causalità obbligano a una disamina su come si produce, e perciò su come si vive, da cui il design come sapere che si radica e si espleta proprio a partire da questa prospettiva antropologica che problematizza i modi del fare e gli oggetti del vivere.

Ma questa non è che un'ipotesi ancora tutta da dimostrare. Eppure resta un valido esempio di come un'indagine discorsiva, storica – o archeologica – della pratica possa svilupparsi e gettare nuova luce sul sapere del design: non una storia del progresso della progettazione; né una ricerca della sua manifestazione più pura da cui distillare una precipuità transtorica e stabile dell'uomo, o attraverso cui costringere le tracce passate nelle maglie del modello di una prassi<sup>92</sup>. Piuttosto una storia generale – non più globale<sup>93</sup> –, come potrebbe essere quella che prende le mosse da una “biografia culturale delle cose”

89. Perciò un uomo che «inizia a svolgere “lavori più numerosi, più lontani, più difficili, meno immediatamente fecondi.» Ivi, p. 278.

90. Ivi, p. 283.

91. Ivi, p. 284.

92. Vedi pagina seguente →

93. Vedi pagina seguente →

dell'antropologo Igor Kopytoff<sup>94</sup>; per passare alla possibilità di redigere storie del design in cui gli oggetti della cultura materiale vengono intesi come enunciati di un discorso, ovvero prodotti utili a perseguire fini di cui sono essi stessi funzione; e per approdare, infine, agli scenari entusiasmanti prospettati dall'estetologo Fulvio Carmagnola, che riconosce alla storia del design la responsabilità di confrontare le esperienze storico-estetiche<sup>95</sup> che fanno di un oggetto (o più in generale del sensibile) ciò che, di volta in volta, è: la storia del design sarebbe importante, scrive Carmagnola, proprio «per affermare una prospettiva di discontinuità che prenda atto delle rotture. Una prospettiva che Michel Foucault definiva genealogica.<sup>96</sup>» Sguardo privilegiato – quello genealogico – per ri-

92. Sulle retrospettive che, per ritrovare l'aurora del design, risalgono fino alle pitture rupestri, si veda Huppertz, 2010, p. 11: «[L]ike Plato's prisoners in Baudrillard's simulated cave, we are so far removed from the original Altamira, Lascaux and Chauvet that we can project almost anything onto their surfaces. Whereby they were formerly regarded with complete indifference, in the twentieth century, the Paleolithic caves of Europe came to be understood as the foundation for art, graphic design or interior design: a significant transformation in status, particularly given that the people who created them most probably had no concepts comparable to any of these contemporary disciplines. In our eagerness to locate the timeless essence of contemporary creative acts in such distant precedents, we have also stripped the cave of whatever meaning, context, or original power such spaces had for prehistoric Homo Sapiens.» Ma le storie del design prese di mira da Huppertz, sono solo i casi più eclatanti di questa ingenua ricerca dell'origine. Altre storie, metodologicamente consapevoli, presentano gli stessi limiti: la storia (fenomenologica) del design di De Fusco, per esempio, presenta criticità simili, giacché si prepone l'obiettivo di mettere in sequenza i tratti più autentici della pratica a prescindere dal suo essere discorsivo – perciò a prescindere da come il design non potesse essere, nel xv secolo, l'anticipazione in nuce di quanto si sarebbe evoluto nel xviii e nel xix secolo.

93. Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 16.

94. Cfr. Kopytoff, 1986, p. 90: «[a]n eventful biography of a thing becomes the story of the various singularizations of it, of classifications and reclassifications in an uncertain world of categories whose importance shifts with every minor change in context.»

95. Estetico inteso come «il presentarsi (storico) di una differente configurazione del sensibile e del sentire. Come 'effetto' non più di una universale condizione antropologica ma piuttosto di una condizione storica nella quale il sentire si presenta a noi nella forma del già-sentito.» Carmagnola, 2010, p. 57.

conoscere, ad esempio, quella «faglia storica che separa l'esperienza estetica moderna dal contemporaneo e corre pressappoco all'altezza degli anni Sessanta del ventesimo secolo. Chi si pone al di qua di questa faglia crede ancora nella validità degli universali estetici del moderno: soggetto del sentire, esperienza universale, arte come dominio esemplare. Chi sta al di là cerca di decifrare le esperienze storiche dell'estetico che sfuggono alle forme moderne del sentire.<sup>97</sup>» Faglia di cui tutti sono a conoscenza, ma che di rado viene trattata come tale, e cioè come rottura irreversibile a partire dalla quale non si possa più parlare di design. O, meglio, che quello che si chiama design oggi, è un qualcosa di discorsivamente (perciò radicalmente) diverso da quello che si chiamava design ieri, seppur abbia lo stesso nome: un modo diverso di rapportarsi, di guardare e perciò di *essere* del sensibile<sup>98</sup>.

È in questa cornice fertile e inedita – se non altro nella sua comprensione più profonda – che si ritiene utile discutere il design, il suo essere discorso. Ciò perché, da un lato, questa prospettiva dischiuderebbe tutta una rosa di nuovi ed affascinanti interrogativi, nuovi scorci e nuove possibilità di critica sulla pratica; ma soprattutto perché solo nel discorso è possibile sedare le idiosincrasie tra i molti e incompatibili tentativi che hanno cercato, a tutti i costi, di tenere assieme una pratica che è, di per sé, discontinua.

È il discorso l'unico strumento che mette a nudo l'ingenuità di chi cerca (senza mai riuscirci) nell'artigianato degli Shaker, nella Russia del Vkhutemas, nel Regno Unito degli Arts and Crafts, nell'Inghilterra di Wedgwood, nella stampa di Gutenberg o nelle grotte del

96. Ibidem.

97. Ivi, p. 58.

98. Riprendendo un passaggio di Bonta, «forms only speak because of their position within a certain system – in other term, because of relations of opposition or similarity established with other forms. Taken out of context, forms convey no meaning. Placed in a different context, they may convey a different meaning.» (Bonta, 1979, p. 80). Dunque storia del design come storia di questi sistemi, storia dei modi di vedere (e di significare) delle forme.

neolitico, lo stesso seme di quel processo germinativo chiamato design<sup>99</sup>.

È il discorso che dà ragione di quel gesto deliberato, umano e materiale – di certo non formale – che cerca di tracciare di volta in volta i confini incerti tra cosa pertenga al design e cosa no: i cartellonisti, per esempio, sono state figure fondanti della storia della grafica, eppure oggi, il sospetto destato dai loro epigoni più prossimi, dà adito a prodigiose acrobazie teoriche per scindere cosa è “sperimentazione” da cosa è semplicemente “pubblicità”, cosa è “design” da cosa è una semplice “comunicazione”; oppure, se si preferisce, è nel discorso che sono da leggere i tentativi di formalizzare le differenze tra oggetto dello styling, della cosmesi, e l’oggetto onesto della funzionalità più pura e rivelatrice – e con essi i modi di interpretare questi oggetti: segni, simboli, istanze morfologiche, merce, ecc..

E ancora: è con le variazioni discorsive che si possono spiegare i cambiamenti assiologici, nonché i relativi fraintendimenti tra le diverse concezioni della pratica, i limiti arbitrari delle definizioni posti da chi, per esempio, vuole il design prerogativa dell’essere umano – salvo poi negare la progettazione quando l’adoperi per fini abietti.

Ed è nel discorso, infine, che si iscrive la lista su cui Scotford ha concentrato la sua indagine. Il design, cioè, è discorso giacché fascio di enunciati che trovano la loro coerenza solo nel momento in cui vengono proferiti –

99. A questo riguardo, Foucault scrive con chiarezza dell’impossibilità di ricostruire le storie unitarie dei “grandi tipi discorso” come possono sembrarlo la letteratura, la filosofia e – perché no? – il design: «[s]i può accettare, così com’è, la distinzione dei grandi tipi di discorso, o quella delle forme o dei generi che contrappongono le une alle altre scienze, letteratura, filosofia, religione, storia, fantasia, ecc., e ne fanno delle specie di grandi individualità storiche? Neppure noi siamo sicuri dell’uso di queste distinzioni nel mondo di discorso che ci appartiene. A maggior ragione quando si tratta di analizzare degli insiemi di enunciati che, all’epoca della loro formulazione, erano distribuiti, ripartiti e caratterizzati in maniera del tutto diversa; dopo tutto la “letteratura” e la “politica” sono delle categorie recenti e non si possono applicare alla cultura medievale oppure alla cultura classica se non per mezzo di un’ipotesi retrospettiva e attraverso tutto un meccanismo di analogie formali o di rassomiglianze semantiche; ma né la letteratura, né la politica e meno ancora la filosofia e le scienze nel xvii o nel xviii secolo articolavano il campo del discorso così come poi lo hanno articolato nel xix secolo.» Foucault, 1969, ed. it. 1971 pp. 30-31.



salvo poi venire sconfessati a una nuova riconfigurazione della pratica, a un nuovo assetto del discorso —: il design è sempre diverso da sé, così come il discorso si contraddice a ogni frattura che lo interrompe. Ma se il design è discorso, nel senso, appunto, che è un fascio di enunciati che definisce la sua positività di pratica, il suo essere qualcosa di nominabile e di possibile, allora è sempre al discorso che bisognerà tornare per comprenderne il canone. È nel discorso che si stabiliscono i limiti, le opposizioni, le interpretazioni del fare e dell'oggetto, i confini tra il lecito e il proibito, tra l'ortodossia e l'eresia: il discorso avvolge il design, poiché è nel discorso che il design esiste, e il canone — come si vedrà meglio in seguito — è quel confine invalicabile del discorso che stabilisce il discrimine tra cosa si possa considerare design, e cosa invece no. Pertanto, riprendendo il caso esemplare di Scotford, l'elenco cui è pervenuta non è preconstituito, non c'è prima della sua interrogazione<sup>100</sup>, ma è esso stesso enunciato di un che di omogeneo. In altri termini, la ricercatrice non è esterna, bensì parte integrante del discorso del design, dunque del canone che intende superare.

In effetti, i suoi presupposti di partenza sono gli stessi che hanno istituito — prima di lei — una distinzione di fatto tra design grafico e altre forme succedanee della comunicazione, ed è proprio qui che Scotford ha potuto fondare il suo esame con lo scopo (nemmeno troppo recondito) di estendere la lista. Non *perché*<sup>101</sup> certe figure popolino i libri esaminati, né quale sia lo statuto del design e del designer — dunque cosa sia il canone della pratica in generale —; piuttosto una distinzione tra individui emancipati ed individui assoggettati che, ereditando in maniera ap problematica lo statuto di progettisti, rimarcano solo l'urgenza di riscoprire un design obliato, eppure altrettanto vero.

In fondo, si può supporre Scotford appartenga allo stesso discorso che prevede certe retoriche canoniche — siano queste critiche, storiografiche, agiografiche, interpre-

100. È più simile, in questo, alle parole morte del vecchio Cinoc, che vivono nel momento in cui vengono riscritte sul suo taccuino. Supra, ¶ 3. 1. 3.

101. Da un punto di vista discorsivo e non causale, come invece fa.

tative – attraverso cui parlare di progetti e progettisti; di certe delimitazioni stilistiche canoniche – idest linguaggi grafici – cui il buon design (o il design *tout court*, giacché metonimia del buono) debba adeguarsi; di certe assiologie canoniche; di certe definizioni canoniche della pratica, ecc.. Anzi, forse è proprio in questo precipuo discorso che l'elenco può essere proferito come enunciato: non come strumento per mostrare in negativo i grandi esclusi, o meglio, perché possa svolgere questa funzione deve accettare anteriormente l'importanza di riscoprire vecchi fondatori ingiustamente dimenticati, di erigere a modello ideale – e non materiale, cangiante – della buona progettazione certi design di certi designer. Unica clausola: redigere nuove liste secondo nuovi criteri, ovverosia quelli delle differenze di genere e della giustizia sociale.

Insomma, benché la ricercatrice osservi il canone come un'esteriorità superabile, Scotford è in realtà partecipe di quel “coagulo discorsivo” (come si vedrà poi) che definisce il canone medesimo, quell'humus che prevede la possibilità della sua indagine a partire da un certo intendimento della pratica.

Nella bibliografia sul canone dell'arte si trova un fatto curioso e molto significativo cui vale la pena dedicare alcune righe, se non altro per ribadire la tenacia del discorso, il suo essere pervasivo e globale. Tale fatto è raccontato dallo studioso Christopher B. Steiner<sup>102</sup>, e narra di quando l'imprenditore italiano Giovanni Franco Scanzi, a metà degli anni '80, raccolse le fionde realizzate e usate dagli ivoiriani in un passato più o meno prossimo.

A distanza di pochi anni, la crescente collezione veniva pubblicata nella raccolta *Potomo Waka*: un fortunato “libro decorativo<sup>103</sup>” che mostrava intagli prodigiosi su sfondi metafisici, e che avrebbe indotto forse la più prevedibile delle conseguenze: creò da subito un nuovo mercato dell'arte<sup>104</sup>. Le fionde di *Potomo Waka*, strumenti fino ad allora alieni al discorso dell'arte occidentale, divennero presto pezzi da collezione, oggetti d'esposizione, merce

102. Steiner, 1996, pp. 213-217.

103. O “coffee-table book”, come scrive Steiner in *ivi*, p. 215.

104. *Ibidem*.

di scambio, simulacri di una autenticità (quella dell'arte africana) fittizia, proprio perché l'"autenticità delle fionde" era guadagnata solo nel libro, ovvero sia nell'oggetto di un discorso circostanziato che non apparteneva indistintamente a chi consumava il libro e a chi produceva le fionde<sup>105</sup>.

Riflettendo sulla radicale differenza tra gli (*stessi*) oggetti prima e dopo *Potomo Waka*, tra le vecchie fionde e il nuovo feticcio dell'arte esotica, Steiner conclude che il canone dell'arte occidentale che cercava, con il libro di Scanzi, di infrangere i suoi confini, è irriducibile al problema del suo allargamento – o della sua rottura. Il canone, la sua formazione, è piuttosto una *struttura strutturante*<sup>106</sup>: linee di forza, sistema profondo che ne definisce il funzionamento, le sue regole di formazione, di esistenza e, non da ultimo, le modalità che definiscono – e riqualificano, talvolta – le occorrenze stesse delle sua liste<sup>107</sup>. *Potomo Waka*, cioè, prima di essere un'"apertura del canone", è stato il rinnovamento di un mercato che doveva appropriarsi di un nuovo universo da commercializzare, vale a dire un oggetto precisamente iscritto nei processi che regolavano il sistema dell'arte *tout court*, il suo canone, il suo discorso. E benché questa dissertazione non intenda affatto ridurre la formazione del canone (e del canone del

105. Nota Steiner che l'"arte della fionda", così come è stata intesa dopo *Potomo Waka*, non esisteva prima della pubblicazione del libro. Il nuovo campo dell'arte sorse spontaneamente come inedita e favorevole possibilità di commerciare un nuovo "oggetto d'arte"; o, più precisamente, come possibilità di commerciare la fionda proprio perché introdotto in un contesto che fa dell'oggetto d'arte un che di commerciabile: «canonical art in Africa [scrive Steiner] is possible only when it is made without regard for potential markets and, as one critic put it, 'without any thought of profit, in the same spirit that an inhabitant of the Cyclades executed an idol in marble 5,000 years ago.'» Ibidem.

106. Bourdieu, 1977, p. 164, in Ivi, p. 217.

107. «In the end, then, both those who support the canon and those who seek to 'open it up' should worry less about whether or not the delicate membrane of the canon structure will rupture from the inclusion of yet one more new artist or unorthodox art form. They should concern themselves, rather, with how much longer the misrecognition of the canon system can persist before its bubble bursts, and in its evanescence occasion the dissolution of a particular form of art-historical mythmaking and the deliverance of this discipline from the enchantment of canonic thought.» Ibidem.

design) a una manifestazione del capitalismo, l'esempio di Steiner resta un valido suggerimento a diffidare degli effetti di superficie, delle prime onde del canone: è un invito, piuttosto, a scandagliare (anche) il fondo del suo mare.

D'altronde, c'è un'analogia evidente tra le premesse di Scotford e chi auspicò la pubblicazione di *Potomo Waka* per superare un canone troppo chiuso: la pretesa di osservarlo dal di fuori, il credere di poter emanciparsi da esso chiedendone sbrigativamente la sua revisione. Eppure, in entrambi i casi, sono stati trascurati i presupposti da cui si sono potute formulare le rispettive richieste, ovvero l'assetto di un humus che già prevedeva e aveva permesso l'insorgere di tali iniziative.

Ne *L'archeologia del sapere*, Foucault (1969) scrive che anche la pittura può essere intesa come agglomerato di enunciati, cioè come discorso interrotto e sempre diverso da sé (anche e soprattutto nelle sue più profonde premesse fondative). «[L]o spazio, la distanza, la profondità, il colore, la luce, le proporzioni, i volumi, i contorni», non sono, forse, «stati considerati, nominati, enunciati, concettualizzati (...) in una pratica discorsiva»? E il sapere cui dà luogo questa pratica discorsiva non è stato investito, a sua volta, «in teoria e speculazioni, in forme d'insegnamento e ricette, ma anche in procedimenti, in tecniche, e quasi nel gesto stesso del pittore»?

«[A]lmeno in una delle sue dimensioni [la pittura] è una pratica discorsiva che prende corpo in tecniche e in effetti»

che inficiano le manifestazioni stesse dell'arte, vale a dire le sue opere, i suoi stili, i suoi criteri di bellezza, ma anche il suo statuto più profondo, la sua definizione e la sua distinzione rispetto a quello che non è: in una parola, i suoi canoni.

«Descritta in questo modo, la pittura non è una pura visione che si debba poi trascrivere nella materialità dello spazio; tanto meno è un gesto nudo i cui significati muti e infinitamente vuoti debbano venire enucleati da ulteriori interpreta-

zioni. Essa è permeata tutta quanta – e indipendentemente dalle conoscenze scientifiche e dai temi filosofici – dalla positività di un sapere<sup>108</sup>»

che la fa pittura: il discorso della pittura – o *un* discorso della pittura, possibile solo in un preciso momento della storia. Ora, se anche la pittura si riduce, in ultimo, a pratica discorsiva, per quale ragione il design dovrebbe eludere la stessa sorte? Come si può spiegare, se non nella radicalità del discorso, il complesso mobile di norme che delimitano il campo di esistenza del design, le frizioni tra le diverse prospettive sulla pratica, le idiosincrasie tra le sue definizioni emerse in questa tesi?

Design come discorso, perché il discorso è l'unico spazio mobile, contraddittorio e profondo che già ammette le iniziative – come insegna il caso di *Potomo Waka* – di chi ne prende parte; l'unica materialità che spiega il formarsi della pratica; che mostra dall'interno le sue barriere ineludibili, vale a dire che presuppone un luogo – quello del canone – che interdice il valico di tale limite –; che contiene o, più semplicemente, *tiene assieme* la positività di un sapere e chi lo “possiede”.

Design e canone del design, perché il discorso svolge funzione normativa a tutela della coerenza e dell'unità della pratica, della *condotta* indispensabile per poter aderire e partecipare al suo sapere: il discorso pretende che il canone lo tuteli a partire dalla forma degli enunciati prodotti e producibili *nel* (e a partire *dal*) discorso stesso. Detto altrimenti, il canone è norma e misura, ma più precisamente prodotto e funzione del discorso, ovvero un assetto peculiare della creta che suggerisce – proprio sulla base di tale assetto – certe modificazioni, dove ogni modificazione è a sua volta debitrice verso il suo assetto iniziale. Come si vedrà in seguito, il canone del design si trova qui: è una forza ubiqua connaturata al discorso, che traccia il confine profondo tra zone di luce e zone d'ombra.









## 4. 2. 1 CANONE E DISPOSITIVO

«[L]’oggetto non aspetta nel limbo l’ordine che lo libererà e gli permetterà di incarnarsi in una visibile e loquace oggettività; non preesiste a se stesso, quasi fosse trattenuto da qualche ostacolo alle soglie della luce.»

Piuttosto, scrive Foucault,

«[e]siste nelle positive condizioni di un complesso ventaglio di rapporti. Queste relazioni si stabiliscono tra istituzioni, processi economici e sociali, forme di comportamento, sistemi di norme, tecniche, tipi di classificazione, modi di caratterizzazione<sup>109</sup>»,

vale a dire in quei *calchi discorsivi* che regolano la formulazione degli enunciati. *Calchi discorsivi* oppure – per usare il vocabolario che da lì a breve Foucault avrebbe aggiornato – in quei “dispositivi” necessari al discorso affinché possa conservare il suo momento<sup>110</sup>.

Ciò che Foucault ha voluto dire in questo passaggio de *L’archeologia del sapere*, è che l’oggetto è inerte fin tanto che il discorso non gli concede la parola, fino a che non gli permette di costituirsi e di esistere dinanzi all’uomo, in un agglomerato di enunciati che ne definisce le fattezze. Ma poiché il discorso si appiattisce sulla materialità del mondo, poiché il discorso è contemporaneo all’oggetto, poiché non lo precede – come faceva, invece, la struttura degli strutturalisti –, è proprio nel mondo che si delinea la sua soglia di esistenza: i dispositivi sono “istituzioni, processi economici e sociali, forme di comportamento, sistemi di norme, tecniche, tipi di classificazione,

109. Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 56.

110. Al tempo de *L’archeologia del sapere*, Foucault non aveva ancora formalizzato la nozione di dispositivo. Tuttavia, e in un certo qual modo, tale idea era già virtualmente presente nelle righe succitate, poiché il discorso – quello di cui era parte – già la prevedeva come possibile articolazione della sua riflessione.

modi di caratterizzazione”, ed è qui, in questi luoghi che il discorso crea, si nutre, si trasforma.

Si è detto discorso, quindi dispositivo: appellativo usato da Foucault per nominare le istanze – o le forze – per mezzo delle quali il sapere si rapprende in un che di distinguibile. O più precisamente, per dirla con Deleuze, dispositivo per riferirsi a «un écheveau, un ensemble multilinéaire (...), composé de lignes de nature différente.»

Linee, traiettorie eterogenee che si rafforzano vicendevolmente, che correggono reciprocamente la loro direzione dando concretezza al mondo. Anzi, linee, traiettorie eterogenee assimilabili esse stesse agli oggetti del mondo<sup>111</sup>: dispositivi come luce, o meglio, linee di luce che non scoprono, bensì formano figure inseparabili dai dispositivi medesimi<sup>112</sup>; dispositivi come correnti che attraversano il discorso, e non un che di esterno ed aggirabile, o una sua appendice: il dispositivo è il discorso, la verità, il potere e quindi la norma; dispositivi, cioè, come “régimes de lumière”, ovvero regimi, discorsi di verità. E perciò dispositivi come “régimes d’annoncé” giacché, plasmando tali figure nella loro totalità, si definisce anche la possibilità di parlare di suddette figure<sup>113</sup>:

«les énoncés à leur tour renvoient à des lignes d’annonciation sur lesquelles se distribuent les positions différentielles de leurs éléments; et, si les courbes sont elles-mêmes des énoncés, c’est parce que les énonciations sont des courbes qui distribuent des variables, et qu’une science à tel moment, ou un genre littéraire, ou un état du droit, ou un mouvement

111. «Les objets visibles, [scrive Deleuze] les énoncés formulables, les forces en exercice, les sujets en position sont comme des vecteurs ou des tenseurs. Ainsi les trois grandes instances que Foucault distinguera successivement, Savoir, Pouvoir et Subjectivité, n’ont nullement des contours une fois pour toutes, mais sont des chaînes de variables qui s’arrechent les unes aux autres.» Deleuze, 1989, p. 185.

112. Ibidem.

113. Il discorso, come scrive Veyne, è immanente al dispositivo. Veyne, 2008, ed. it. 2010, pp. 37-38.

social se définissent précisément par des régimes d'énoncés qu'ils font naître.<sup>114</sup>»

Dispositivo, dunque, come ciò cui tutto è riconducibile. Se non altro nella misura in cui il dispositivo è la linea di forza che dà (e attraverso cui si dà) forma al tutto, vale a dire nella misura in cui il dispositivo fa apparire gli oggetti “noti”, nella misura in cui il dispositivo fa sì che ciò che è, è: una scienza, un genere letterario, uno stato di diritto, un qualsiasi oggetto del mondo, così come un qualsiasi soggetto che partecipa a un discorso di verità.

#### 4. 2. 2 CANONE E DISPOSITIVO – OVVERO CANONE E COAGULO

Difatti, posto che l'oggetto sia tale nel modo in cui il dispositivo lo sostanzia – idest nel modo in cui il dispositivo stabilisce il cosa se ne dice –, bisogna ammettere, parimenti, che il dispositivo regola anche il *chi* ne possa dire (nonché il *come*)<sup>115</sup>.

Come già si è detto, l'oggetto, il discorso, l'enunciazione e il soggetto che la proferisce, giacciono tutti su un unico piano: così come il dispositivo costruisce un oggetto del sapere del tutto contingente e connaturato al dispositivo medesimo, in modo speculare anche il soggetto autorizzato a parlarne (e a parlarne in conformità a come il dispositivo prevede) si modella *sul*, e *nel* dispositivo.

Foucault si chiede: che cos'è la "scrittura"? Non è forse una "ritualizzazione della parola", «una qualificazione e una assegnazione di ruoli per i soggetti parlanti; (...) la costituzione d'un gruppo dottrinale almeno diffuso; (...) una distribuzione e un'appropriazione del discorso coi suoi poteri e i suoi saperi?»<sup>116</sup> Cioè, la letteratura, si dirà qui, non è forse ciò che i dispositivi – quali i prodotti editoriali, i linguaggi ritualizzati, le figure coinvolte ed evocate – stabiliscono essere? E se la positività della letteratura si fonda unicamente nell'azione del dispositivo, non è forse lecito asserire, contestualmente, che le "curve", le linee di forza dei dispositivi definiscono anche i soggetti che prenderanno parte al suo discorso? Detto altrimenti: se la letteratura è il risultato delle pressioni che i dispositivi esercitano su un qualcosa di altrimenti amorfo e inesistente, non bisogna ammettere che anche chi la fa vivere

115. La pratica discorsiva «è un insieme di regole anonime, storiche, sempre determinate nel tempo e nello spazio che hanno definito in una data epoca, e per una data area sociale, economica, geografica o linguistica, le condizioni di esercizio della funzione enunciativa» (Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 135), vale a dire le possibilità di dire: da dove e come un certo *chi* potrà proferire gli enunciati impostigli dal discorso.

116. Foucault, 1971, ed. it. 2004, p. 23.

attraverso la propria voce sarà a sua volta il prodotto di tali pressioni?

A fronte di una letteratura ridotta a prodotto del dispositivo, l'autorizzazione a discuterne può essere conseguita solo con l'appropriazione del suo sapere: per parlare di letteratura bisogna sapere che cosa sia la letteratura, ovvero sapere cosa il discorso letterario dice essere letteratura; per parlare di letteratura bisogna essersi formati, divenuti *nella* letteratura, tra quei meccanismi che, nominandola, la fanno esistere – e che possono esistere poiché la nominano –: riti, prassi, cerimonie, ruoli, gruppi, istituzioni, norme, linguaggi, prodotti, sono dispositivi che costruiscono il soggetto che conosce, e l'oggetto di conoscenza<sup>117</sup>.

«Una disciplina [scrive eloquentemente Foucault] viene definita da un campo d'oggetti, da un insieme di metodi, da un corpus di proposizioni considerate come vere, da un gioco di regole e di definizioni, di tecniche e di strumenti, (...) [è] una sorta di sistema anonimo a disposizione di chi voglia o possa servirsene<sup>118</sup>»,

ma dove “il chi voglia o possa servirsene” è già implicato dalla disciplina.

Nella letteratura – così come in ogni altro sapere – esistono delle “società di controllo” che

«hanno la funzione di conservare o di proteggere dei discorsi, ma per farli circolare in uno spazio chiuso, per distribuirli

117. E si noterà che con il termine “dispositivi” non ci si limita affatto a designare oggetti tangibili: un dispositivo può essere anche un abito mentale, appunto; un linguaggio (come si vedrà); un glossario, ecc..

118. Ivi, pp. 15-16.

solo secondo regole strette e senza che i detentori vengano spossessati da questa stessa distribuzione<sup>119</sup>».

“Società di controllo” che eleggono coloro attraverso cui potrà vivere a detrimento di chi, invece, potrà osservarla solo dal di fuori; che fanno sì che

«l’atto dello scrivere, così come è oggi istituzionalizzato nel libro, nel sistema dell’editoria e nel personaggio dello scrittore, abbia luogo in una “società del discorso” diffusa forse, ma certamente costrittiva.<sup>120</sup>»

Una società di discorso che si salda nella differenza che lo scrittore oppone incessantemente

«all’attività di ogni altro soggetto parlante o scrivente, [nel] carattere intransitivo che attribuisce al suo discorso, [nella] fondamentale singolarità che già da tempo accorda alla scrittura, [nell’] affermata dissimetria tra la “creazione” e qualsiasi messa in gioco del sistema linguistico<sup>121</sup>»;

in quelle opposizioni, cioè, che caratterizzano di *cosa* si parla, e *chi* parla.

Chi devono essere o, più specificamente, che posizione devono occupare, e che enunciati devono formulare nel gioco di un “dialogo”, di una “interrogazione”, di una “recitazione<sup>122</sup>”? Ogni gesto, comportamento, circostanza, segno con il quale un chi anonimo dovrà accompagnare il discorso della letteratura, sono un gesto, un comportamento, una circostanza, un segno di un rituale che è parte costitutiva della letteratura. E lo scrittore sarà quel soggetto che rispetta e ribadisce, secondo formule prestabilite, la “differenza” tra lui e un chiunque altro “soggetto parlante o scrivente”, colui che si adegua a un certo “atto dello scrivere”, perciò a una certa prosa, a un certo stile, a una certa condotta, a un certo abito che descrivono l’immagine dello scrittore in cui il soggetto potrà riconoscersi

119. Ivi, p. 20.

120. Ibidem.

121. Ivi, pp. 20-21.

122. Ibidem.

e qualificarsi come tale; un *chi* che, da un *punto* specifico, è stato ammesso dalla letteratura a parlare di sé; un detentore di un sapere che lo autorizza a parlare in conformità alle prescrizioni dei dispositivi<sup>123</sup> che generano il discorso normandone l'espletarsi; in conformità a quei dispositivi che disegnano la soglia tra l'ortodosso e l'eterodosso, l'ammissibile e il divieto, il canonico e l'eresia<sup>124</sup>.

Eresia, perciò canone. Essendo il sapere un coagulo discorsivo, una matrice eterogenea di linee e forze senza le quali una disciplina non può esistere, un insieme di presupposti che ogni soggetto deve preventivamente "accettare" per partecipare a tale sapere, si può dire che il canone sia dispositivo nella misura in cui norma l'adesione allo svolgersi della pratica: alle sue "regole e definizioni, tecniche e strumenti", ai suoi riti, alle sue procedure, ma anche ai suoi *chi*, a *come* questi parleranno, al loro vocabolario e ai luoghi in cui proferiranno i loro enunciati.

Il design, come la letteratura, non è altro che questo: un insieme relativamente coerente di forze che ne definiscono la positività, dove i suoi protagonisti (progettisti ma anche storici, teorici, critici, ecc.), invero, non sono dei *chi* più o meno canonici; bensì dei *chi* canonicamente disegnati dal dispositivo perché il design possa riconoscersi *in, e attraverso* essi. Si può dire che il design, così come si affermò, potesse (o possa?) esistere senza quei *chi* raccontati a mo' di Vasari, che ricollocavano la pratica al confine tra arte e tecnica? Senza che quegli "artisti della tecnica", quei saggi e talentuosi protagonisti illuminassero il design come pratica al contempo dell'intuito e del rigore?

Ancora una volta, nella sua incontenibile complessità, si vede che il canone del design è irriducibile a una lista di *chi*; piuttosto, il canone del design è una lista di *chi*, nella misura in cui tale elenco figura come dispositivo (uno tra i molti), che vuole che il design si racconti, si

123. A proposito è bene precisare che i dispositivi non si caratterizzano per il loro essere tangibili, oppure no; piuttosto, i dispositivi sono tali giacché cause efficienti, concretezza degli effetti che hanno luogo a partire da essi. Più precisamente, non l'acqua, ma la corrente che si infrange su un masso smussandolo, conferendogli forme sempre nuove: una forza che agisce silenziosamente su una materia inerte, modellandola.

124. Vedi pagina seguente →

svolga, e perciò *sia* una pratica realizzatasi per mano di un gruppo di pionieri e precorritori che hanno intuito e assecondato lo spirito del loro tempo. Più precisamente, anzi, nel design, così come la letteratura, si è esercitata una funzione – fondativa per la disciplina – che ha dato unità ai suoi oggetti, alle sue opere, alla sua pratica.

In un celebre articolo intitolato *Che cos'è un autore?*, Foucault ha scritto che l'autore letterario non è un nome proprio<sup>125</sup>, né una mano che redige liberamente

124. Considerazione analoga a quella sulla letteratura (di chi può parlare della letteratura, ovvero di chi può partecipare al suo discorso), viene fatta rispetto al discorso medico: chi può proferirlo? Attraverso quali modalità gli viene riconosciuto il diritto di esercitarlo? Con chi (e come) lo usa? Da dove parla? Che relazioni intercorrono tra il discorso dell'ospedale, della clinica, del laboratorio, della biblioteca? (Foucault, 1969, ed. it. 1971, pp. 61-62). Nel XIX secolo, per esempio, l'ospedale acquista maggior importanza rispetto alla pratica privata: in virtù dell'appropriazione della società industriale – e delle rispettive norme economiche – della salute della popolazione, nella nuova struttura dell'ospedale vengono premiate le osservazioni sistematiche e su larga scala (statistica/probabilità) a discapito delle varianti individuali. E nelle nuove circostanze venutesi a creare si definiscono nuove posizioni da cui proferire parola, nuovi soggetti, nuovi “chi”: il soggetto interrogante è tale «secondo una certa griglia di domande esplicite oppure no, [ed è] ascoltante secondo un certo schema di informazione.» (Ivi, p. 63). Prosegue, poi, Foucault: «[s]e nel discorso clinico il medico è di volta in volta l'interrogatore sovrano e diretto, l'occhio che guarda, il dito che tocca, l'organo di decifrazioni dei segni, il punto d'integrazione di descrizioni già fatte, il tecnico di laboratorio, la ragione è che si trova ad essere implicato tutto un fascio di relazioni. Relazioni tra lo spazio ospedaliero come luogo al tempo stesso di assistenza, di osservazione depurata e sistematica e di terapia, in parte dimostrata, in parte sperimentale, e tutto un gruppo di tecniche e di codici di percezione del corpo umano, così come esso viene definito dall'anatomia patologica» (Ivi, p. 64); dove tutte queste “nuove relazioni” si fondano nella – materiale – matrice di dispositivi che definiscono, a loro volta, il discorso clinico in cui sono implicati e raccolti. «Si può dire che l'introduzione di questo rapporto tra elementi differenti (alcuni dei quali nuovi, altri preesistenti) venga effettuato dal discorso clinico: è lui in quanto pratica che instaura tra tutti loro un sistema di relazioni che non è “realmente” dato né costituito in anticipo; e se c'è unità, se le modalità di enunciazioni che utilizza, o a cui dà luogo, non vengono semplicemente giustapposte da una serie di contingenze storiche, è perché esso mette costantemente in opera questo fascio di relazioni.» (Ivi, pp. 64-65). Il “chi” che può parlare si definisce qui: nella trama di queste linee eterogenee e discontinue che formano, al contempo, l'oggetto del discorso clinico e, necessariamente, con esso, colui che la pratica.



un'opera la cui grandiosità (si aggiungerà qui) serve a garantirne o meno la *canonicità*. Piuttosto, il nome dell'autore è divenuto – poiché *non è sempre stato*<sup>126</sup> – una funzione necessaria a classificare i testi, per delimitarli, escluderli, opporli ad altri<sup>127</sup>. Per la critica letteraria moderna, per esempio, l'autore è divenuto un principio di unità stilistica<sup>128</sup>, di coerenza concettuale<sup>129</sup>, un “centro di espressione<sup>130</sup>”, una coordinata storica, che modellano l'opera entro lo schema convergente della funzione stessa.

Ma per chiarire in cosa la funzione-autore consista, serve specificare che non tutti i testi hanno un autore:

«[u]na lettera privata può benissimo avere un firmatario ma non ha un autore; un contratto può benissimo avere un garante ma non ha un autore. Un testo anonimo che si leg-

125. Foucault, 1969b, ed. it. 1971.

126. «La funzione-autore è legata al sistema giuridico e istituzionale che racchiude, determina, articola l'universo dei discorsi; essa non si esercita uniformemente e nella stessa maniera su tutti i discorsi, in tutte le epoche e in tutte le forme di civilizzazione; essa non è definita dall'attribuzione spontanea di un discorso al suo produttore, ma da una serie di operazioni specifiche e complesse; non rinvia puramente e semplicemente ad un individuo reale; può dar luogo a molti ego, a molte posizioni-soggetto che classi diverse di individui possono occupare.» Ivi, p. 14.

127. «Il nome d'autore non è quindi esattamente un nome proprio come tanti altri. (...) [E]sso svolge in rapporto ai discorsi un certo ruolo: stabilisce una funzione classificatoria; un tale nome permette di raggruppare un certo numero di testi, di delimitarli, di escluderne altri, di opporli ad altri.» Ivi, p. 8.

128. «L'autore è ugualmente il principio di una certa unità di scrittura, – tutte le differenze dovendo essere livellate almeno per quel che riguarda i principi dell'evoluzione, della maturazione e dell'influenza.» Ivi, p. 12.

129. «L'autore è inoltre ciò che permette di sormontare le contraddizioni che possono svilupparsi in una serie di testi: ci deve appunto essere – a un certo livello del suo pensiero o del suo desiderio, della sua coscienza o del suo inconscio – un punto a partire dal quale le contraddizioni si risolvono; gli elementi incompatibili si susseguono finalmente gli uni agli altri oppure si organizzano intorno a una contraddizione fondamentale o originaria.» Ibidem.

130. Vedi pagina seguente →

ge per strada su un muro avrà un suo redattore, ma non ha un autore<sup>131</sup>»;

e allo stesso modo, nemmeno i discorsi scientifici hanno autore, nel senso che la formulazione o la lettura di una legge fisica non necessita di essere inscritta nel più ampio lavoro di uno scienziato, non chiede di rispondere alla domanda “chi l’ha scritta?”, perché possa essere compresa. Ma se si scoprisse che Shakespeare non ha scritto l’*Amleto*, tutti i riferimenti psicologizzanti con cui la critica ha caratterizzato l’autore-Shakespeare verrebbero meno, e così anche un’opera come il *Macbeth* non sarebbe più la stessa.

La funzione-autore, insomma, non si trova in tutti i discorsi, né è trasversale alla storia: essa ha iniziato a esercitarsi, secondo Foucault, tra il xviii e il xix secolo, ovvero quando «si è instaurato un regime di proprietà per i testi.<sup>132</sup>» E da allora è successo che l’opera di un letterato non venisse più accolta senza che si potesse rispondere ad interrogazioni sul *chi*<sup>133</sup>, sul *quando*, sulle circostanze e sull’oggetto di partenza di tale opera<sup>134</sup>, poiché la funzione-autore è divenuta quel dispositivo che ha fatto sì che un’opera venisse accolta, letta, compresa attraverso quelle risposte; che ha fatto sì che le opere raccolte sotto lo stesso autore si illuminassero vicendevolmente, restituendo l’un l’altra un principio di coerenza teorica, tematica, stilistica, ecc..

In sintesi, la funzione-autore è il modo storico con cui si definisce l’essere, la circolazione, il funzionamento del discorso della letteratura all’interno della società: senza di essa l’individuo che scrive, così come la letteratura

130. «[L]’autore è un certo centro di espressione che, sotto forme più o meno compiute, si manifesta abbastanza bene, e con lo stesso valore, in opere, brogliacci, in lettere, in frammenti, ecc.» Ibidem.

131. Ivi, p. 9.

132. Ivi, p. 10.

133. «L’anonimato letterario non ci è sopportabile.» Al più, «lo accettiamo solo come enigma.» Ivi, p. 11.

134. Ivi, p. 10.

tutta, sarebbero un che di sostanzialmente diverso – se non nell’immobilità di un nome che ne maschera le differenze.

Ebbene, declinando questa riflessione sul design, non si può forse dire che la devozione della pratica verso i suoi protagonisti sia indice dell’esercizio della stessa funzione-autore che ha caratterizzato la letteratura (e la storia dell’arte)? Perché le monografie, o la ricerca di un *chi* il quale, anche qualora anonimo, continua ad esistere sotto forma di un principio che dà unità a una produzione? Di un qualcosa – di natura formale, o tipologica, per esempio – che lo differenzia da un chiunque altro soggetto produttore di oggetti? La domanda “chi parla?”, tradotta in “chi ha fatto?”, si trasforma in “principio etico”, “regola immanente<sup>135</sup>” che domina il modo di discutere, di intendere, nonché il modo di fare design – cioè i confini del design *tout court* –; e ciò perché il “chi parla” (e il “chi fa”) è colui<sup>136</sup> che dà luogo al discorso del design.

Bisogna dire che, ai suoi inizi, questa ricerca non ha potuto fare a meno di indagare i rapporti che intercorrono tra designer, committenti e critici che scrivono di loro – del resto, è proprio in quella direzione che la bibliografia esistente sul canone del design conduce. E in effetti, se si cerca di capire come sopravvivere all’incombente dell’oblio, questo tema è imprescindibile: Bonta scrive che storici quali Giedion e Pevsner svolsero un ruolo fondamentale affinché progettisti come Le Corbusier e Gropius

135. Ivi, p. 3.

136. E che dire dell’immagine istituzionalizzata del progettista? Non può considerarsi un dispositivo che definisce il *chi* parla, perciò il cosa e quindi il *come* parla? Che dire delle foto che Joe Colombo scattò del suo rivoluzionario appartamento (Cfr. Midal, 2019, p. 222) – e di cui ne supervisionò la diffusione – per promuovere, su riviste di settore, la sua radicale eterodossia? I lineamenti della sua figura, la sua coerente unità (il suo credo progettuale espresso nell’ambiente in cui vive), la grande solitudine che lo distanzia dall’ordinario e che chiede di essere osservata in ogni suo anfratto, non rispondono anch’essi a un’immagine che impone, norma l’“aspetto” canonico del progettista? Non è a partire da quel *come* (dalla conclamata distanza che lo separa dal resto) che i proferenti di quel *chi* canonico potranno essere accolti con solenne riverenza? Non è in questo dispositivo-immagine che il design deve specchiarsi per poter ritrovarsi – ovvero per ritrovare ciò di cui si compone?

si affermassero. Allo stesso modo, sempre Bonta sostiene che Mies Van Der Rohe sia diventato celebre grazie all'azione critica di Philip Johnson, così come Frank Lloyd Wright lo diventò grazie a Bruno Zevi<sup>137</sup>. Tutto ciò è innegabile. Ciononostante, occorrono delle precisazioni.

«Every movement needs its prophets; but if their good news is to be shared at any socially significant scale, there is also a need for priests who can institutionalize the message<sup>138</sup>»,

dice Bonta. Ma anche qui, non è il gesto deliberato di critici-divulgatori a redigere il canone, poiché anch'essi sono, più precisamente, previsti dal canone: l'autorevolezza riconosciuta ai critici è accordata loro solo da un discorso che li costruisce come detentori di una conoscenza nascosta, ermeneuti capaci di riconoscere e di sciogliere i misteri di architetture notevoli, soggetti deputati a puntare il dito, e a raccontare<sup>139</sup>. In altre parole, anch'essi ricoprono un ruolo canonico, nella misura in cui il turbinio di pressioni – idest i dispositivi – li fonda come parti portanti ed essenziali della pratica<sup>140</sup>, come figure designate a discernere il buon design, e cioè a fondare una soglia di esclusione, l'esistenza del design in quanto “buon progetto” opposto a un oggetto generico.

Come si è visto, i critici producono interpretazioni, traducono e riattualizzano i segni di oggetti e progettisti dando loro nuovi significati, rispondono alle richieste di

137. Bonta, 1979, p. 176.

138. Ivi, p. 49.

139. «Se una proposizione, una frase, un insieme di segni si possono chiamare “enunciati”, non è nella misura in cui un bel giorno c'è stato qualcuno che li ha profferiti o ne ha deposto da qualche parte la traccia provvisoria; ma nella misura in cui si può attribuire la posizione del soggetto. Descrivere una formulazione in quanto enunciato non consiste nell'analizzare i rapporti tra l'autore e ciò che ha detto (o voluto dire, o detto senza volerlo); ma nel determinare quale sia la posizione che può e deve occupare ogni individuo per esserne il soggetto.» Foucault, 1969, ed. it. 1971, pp. 111-112.

140. Il discorso del design, insomma, non può vivere senza tali figure.

un discorso che vive (anche) attraverso loro, ovvero di un discorso che assegna a dei *chi* generici la posizione per (e l'onere di) perpetrarlo, di farlo sopravvivere secondo modalità prestabilite. Nella fattispecie, il critico si qualifica – anzi, è tale – per il fatto stesso di pubblicare in riviste di settore<sup>141</sup>; tenere conferenze nei luoghi che il design predispone per affermare la sua validità<sup>142</sup>; come preposto dalla disciplina a dipingere, canonicamente, uomini e artefatti rappresentativi della (se non coincidenti con la) pratica. E ciò attraverso un vocabolario, un linguaggio peculiare, il cui possesso è discriminante tra l'uditorio ammesso e l'uditorio escluso dal discorso<sup>143</sup>; un linguaggio il quale, sulla differenza che oppone ad altri suoi omologhi, sancisce l'esistenza del discorso medesimo.

Foucault conclude la sua riflessione sulla funzione-autore ponendo di nuovo, ma sotto altra luce, la domanda di Beckett – la stessa – che aveva dato avvio al suo saggio: “che importa chi parla?” E ciò per dire che l'autore, di cui si dichiarava da tempo la morte, non è la stessa figura che scompare nel suo contributo: non è un uomo, ma la funzione di un particolare regime di conoscenza e che è, per questo precipuo motivo, abolibile.

In maniera analoga, le domande “chi dice?”, o “chi fa?”, continuano a incombere su chi si interroga sul canone del design. Tuttavia, pretendono altre risposte: non un nome proprio, ma un *come*: *come* un *chi* anonimo può “dire” o “fare” rispetto alle prescrizioni del discorso del design; o meglio, *come* tale discorso costruisce le posizioni dalle quali, individui ignoti, possono dargli voce. O ancora, *come* si può ottenere il permesso di parlare nel

141. O in riviste che fanno del design, *il design*, semplicemente pubblicando certi progetti tra le loro pagine.

142. Siano questi, istituti, università, musei, archivi, ecc..

143. Sui regimi e i processi di appropriazione del discorso, difatti, Foucault scrive che «nella nostra società (...) la proprietà del discorso – intesa sia come diritto a parlare che come competenza a capire; lecito ed immediato accesso al *corpus* di enunciati già formulati e infine capacità ad investire questo discorso in decisioni, istituzioni o pratiche – è praticamente riservata (e a volte anche in modo regolamentare) a un determinato gruppo di individui.» Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 79.

discorso del design, cioè *come* il soggetto che presterà la sua voce al discorso viene formato dai suoi dispositivi.

Il critico del design è un critico solo ed esclusivamente perché ha aderito (e aderisce) al discorso della critica del design, così come il progettista è un progettista solo perché è stato educato *dal* (e *nel*) discorso del design, *al* discorso del design: il modo in cui impara ad osservare gli oggetti – nonché la stessa nozione di “oggetto” –, le differenze che istituisce tra essi, il vocabolario che apprende e ripete, le estetiche in cui si riconosce, i valori che persegue, i riti cui si adegua, le condotte cui si conforma, i miti che condivide e che scandiscono il suo pensare – l’immagine del talento innato e coltivabile del designer, quello di un committente sapiente, o quello di un progettista rivoluzionario guidato dall’abnegazione e dalla perseveranza, ecc..

Tutto ciò è la condizione inaggirabile affinché un critico, o un progettista, possano dire o fare del design: una *conditio sine qua non* connaturata al discorso, fondata dalle pressioni che lo innervano; dai dispositivi che modellano (come la creta di un sapere) l’individuo che ne ribadirà la forma; da quelle linee che scavano la fenditura (profonda quanto il sapere) tra il lecito e il proibito – e cioè da quel canone che norma la possibilità di dire, di fare, di prendere parte al discorso del design.

#### 4. 2. 3 CANONE E “CHI PARLA” – OVVERO “COME PARLA”

«Certi modi di comportarsi [scrivono Perelman e Olbrechts-Tyteca] sono conformi all’idea che ci si fa dei membri di un gruppo: il contegno dei nobili è nobile, quello dei villani, villano, quello dei cristiani, cristiano, quello degli uomini, umano.<sup>144</sup>»

Considerazione curiosa questa, perché nonostante Perelman e Olbrechts-Tyteca fossero estranei alle tesi che hanno ispirato questa ricerca<sup>145</sup>, può lo stesso essere ripresa e reinserita qui.

Anzi, piuttosto, reinserita come punto di partenza da rielaborare: i due filosofi scrivono che il nobile è nobile, il villano, villano, il cristiano, cristiano, e l’uomo, umano; ma ciò è vero perché è la loro condotta che definisce la positività dei rispettivi gruppi. Così come l’atto fa l’uomo ciò che è, allo stesso modo gli individui definiscono il gruppo di cui fanno parte<sup>146</sup>. Ma bisogna dire anche, e più precisamente, che da un lato il nobile è tale poiché definisce, con la sua condotta, l’“essere nobile” – essendo l’“essere nobile” una condizione materialmente stabilita –; dall’altro, che è l’“essere nobile” a imporre al nobile una certa condotta, affinché possa considerarsi parte di suddetto gruppo. Vale a dire che il gruppo non è solo un agglomerato di individui: il peso del gruppo costituitosi agisce sul nobile conformandolo alla nobiltà, cosicché apprenda le condizioni sancite dal gruppo per poter farne parte.

Similmente a come si è già detto per la letteratura, il nobile è quello che cresce *nella* nobiltà, in un intreccio di dispositivi che lo fanno nobile; cionondimeno, è attraverso il nobile che il gruppo di suoi omologhi può affiorare nella

144. Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, ed. 1966, p. 342.

145. E non potevano non esserlo, poiché il loro lavoro precedeva il periodo maturo di Foucault di almeno un decennio.

146. Cfr. Ivi, pp. 339-345.

sua differenza. Ma soprattutto, è nell'accordo tra i singoli e il gruppo, in questo rimando reciproco e tenace, che si erige l'oggetto sotto il quale si riconoscono: è in quello spazio di intersezione fatto di tensioni, collisioni, pressioni – o, più semplicemente, di dispositivi – che si nomina la nobiltà, e tutto quello che la riempie. È lì che si rinnova. È lì che si produce.

La scienza, per esempio, «viene elaborata sotto la costrizione di una istituzione, quella della ricerca universitaria, con l'obbligo di conformarsi a un certo programma di rigore<sup>147</sup>», nel senso che la ricerca universitaria istituisce essa stessa l'oggetto che la legittima – idest la conoscenza, o una certa concezione della conoscenza. E a partire da ciò, sulla base dell'accordo stabilito sullo statuto di tale oggetto, la ricerca universitaria forma il soggetto e il gruppo di individui che la perseguono, nonché, al tempo (o, meglio, in virtù di ciò), le circostanze in cui “quella” conoscenza si attualizza<sup>148</sup>: organizza la struttura delle sue ricerche, il modo in cui dovranno relazionarsi tra loro<sup>149</sup>, i suoi luoghi di pubblicazione e la relativa classificazione, i metodi di analisi, i temi da investigare, i suoi vocabolari, i suoi testi, ovvero i suoi dispositivi, i suoi “canoni di sussistenza”.

In maniera analoga, anche del design si può dire esistere solo nel patto ratificato tra il progettista e la comunità del design<sup>151</sup> che, seppur composta dal primo (da *molti primi*), è essa stessa a qualificarlo come parte di sé – o meglio, essa stessa, e l'esteriorità del gruppo disposta a riconoscerla. Nel patto o, appunto, nello spazio dove i dispositivi tendono l'ordito e la trama di un tessuto che

147. Dacché, in caso contrario, «metterebbe a repentaglio la propria credibilità per quanto riguarda il dire la verità.» Veyne, 2008, ed. it. 2010, pp. 99-100.

148. “A quale regola si deve obbedire, in una determinata epoca, quando si vuole fare un discorso scientifico sulla vita, sulla storia naturale, sull'economia politica?” Foucault, in *Dits et écrits*, vol. ii, p. 402.

149. Il “rimando”, per esempio, come mezzo di potenziamento, di consolidamento di un saggio.

150. Riferita sia ai prodotti editoriali, che al credito riconosciuto agli istituti di affiliazione dei ricercatori.



cambia il suo disegno a seconda della forza che esercitano, l'oggetto altrimenti inesistente di un accordo che definisce l'individuo che l'osserva, e il gruppo cui si aggrega.

Per esempio, l'istituzione di un vocabolario particolare, di un glossario, di una certa prosa e di certi miti anidati in essa, possono considerarsi a tutti gli effetti come un assetto del tutto particolare delle tensioni che organizzano lo spazio del design<sup>152</sup>. Il designer Marco Sironi<sup>153</sup>, sulla scorta di Paolo Fossati, celebre storico dell'arte e del design, si domanda come le antinomie “funzione-forma”, “utilità-bellezza”, “serie-pezzo unico”, precludano di scorgere, al di là della loro categorizzazione, la complessità di un oggetto. Allo stesso modo, Carmagnola riconosce nei binomi quali “uso-ornamento”, “utile-inutile”, i fantasmi della progettazione moderna – o un canone del design moderno – che oggi, alla luce di un modo del tutto diverso di esperire l'oggetto, non sono più utilizzabili<sup>154</sup>.

Ebbene, in questi binomi si interpreta l'oggetto di design (o del design moderno); attraverso queste coppie si fa di un oggetto indefinito, un oggetto-di-design: è l'im-

151. In un certo senso – benché la nascita della disciplina “non preceda” il suo riconoscimento – secondo quanto scritto da Walker: «[t]he awareness that a distinct discipline exists occurs when a sufficient number of practitioners become self-conscious about their activities and begin to join together to discuss common problems and interests.» Walker, 1989, p. 1.

152. Si è abbondantemente discusso del problema dell'interpretazione e del linguaggio che riflette, in un certo qual modo, seppur superficiale e impreciso, le forme che si danno al mondo, di come si organizza un *continuum* amorfo.

153. Sironi, 2018, p. 28.

154. «Uno dei caratteri che indicano questo mutamento nel godimento dell'oggetto, al di fuori della sfera artistica, è proprio l'attuale irrilevanza della distinzione moderna tra uso e ornamento, tra l'utile e l'inutile, che stava alla base della stessa ideologia moderna del design.» (Carmagnola, 2010, p. 53); Cfr. inoltre, Colomina & Wigley, 2016: in particolare pp. 66-69.

piego di questo vocabolario, il parlare di una certa cosa in un certo modo che rende quella cosa un oggetto-di-design.

Un caso divertente, ma che bene mette in evidenza questo meccanismo, è quello di Munari, quando scrive di un'arancia:

«[l]'oggetto è costituito da una serie di contenitori modulati a forma di spicchio, disposti circolarmente attorno a un asse verticale, al quale ogni spicchio appoggia il suo lato rettilineo mentre tutti i lati curvi volti verso l'esterno, danno nell'insieme come forma globale, una specie di sfera. (...) L'insieme di questi spicchi è raccolto in un imballaggio ben caratterizzato sia come materia sia come colore. (...) L'apertura dell'imballaggio avviene in modo molto semplice e quindi non si rende necessario uno stampato allegato con le illustrazioni per l'uso.<sup>155</sup>»

Ora, l'arancia non è comunemente riconosciuta come un oggetto-di-design, ma l'effetto ludico indotto da Munari si genera proprio nel descriverlo come tale: “modulo”, “disposizione”, “asse”, “forma globale”, “imballaggio”, “stampato”, “illustrazione”, ecc.; sorge accorgendosi che, nonostante la sua siderale distanza dai canoni che solitamente stabiliscono i confini del design, l'arancia, effettivamente, è diventata un oggetto-di-design<sup>156</sup>.

E se il linguaggio è dispositivo, nel senso che è una linea tesa tra l'individuo e il gruppo, la sua azione non è circoscrivibile alla delimitazione dell'oggetto della pratica. Anzi, svolge tale funzione poiché è l'agente che modella l'individuo: il soggetto che presta la voce al discorso del design, l'adepto che fa esistere il design, si riconosce in “ciò che dice”, nel dispositivo che gli ha dato forma. Così l'uditorio – o il gruppo – si chiude<sup>157</sup>, si delimita proprio nella differenza tra il suo vocabolario e un vocabolario *altro*; tra chi lo conosce e lo adopera, e chi no; tra chi lo apprezza, e chi lo rifiuta<sup>158</sup>: a partire da questa condizione,

155. Munari, 1963.

156. Ed è forse per la precarietà di essere descritta canonicamente, pur non essendo canonica che si crea il comico.

il designer rivendica il suo *status*, si definisce progettista in opposizione a qualcun'altro che non lo è.

Linguaggio come glossario, ma si è detto anche come prosa, come testo e perciò come mito(i). In un articolo intitolato *Absolutely the worst* – un esempio tra i moltissimi –, lo storico Richard Poyner (2008) riflette sulle fattezze di un celebre poster, *Typography as discourse*, realizzato alla scuola di Cranbrook da Allen Hori. Ma non solo sulla sua estetica, bensì anche di come è stato progettato, delle circostanze in cui è stato disegnato, di come è diventato celebre. Per esempio, in un passaggio di questo articolo si legge che

«[Allen] Hori refined the design over several nights and he recalls how McCoy would leave Post-it notes for him in the morning with questions and comments».

Non un esame “formale” del poster – né un esame formale sarebbe stato meno “ideologico” –, bensì la scelta di precisare come Allen Hori e Katherine McCoy abbiano lavorato: il lavoro notturno (“over several nights”) era prassi comune tra gli studenti delle accademie di belle arti parigine dell'Ottocento, e questa abitudine, è noto, è stata miticamente ereditata da designer e architetti. Il punto è che in questo articolo, al di là della semplice constatazione, si è voluto dichiarare il tema del lavoro notturno, instancabile, quello ha preso il nome di *design-charrette*, che contraddistingue il lavoro dell'artista: così facendo, gli autori hanno potuto ricollocare la maieutica del poster nel suo universo di appartenenza. Inoltre, che significato ha il gesto di Katherine McCoy di apporre Post it sugli schizzi

157. «Ogni sistema linguistico implica regole formali di struttura che vincolano chi fa uso del sistema; d'altra parte questo si adegua a diversi stili, a formule particolari caratteristiche di un ambiente, della posizione che vi si occupa, di una data atmosfera culturale.» Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, ed. 1966, p. 172.

158. «Ogni iniziazione a un campo razionalmente sistematizzato non solo fornisce la conoscenza dei fatti e delle verità del ramo in questione, della sua terminologia, del modo di servirsi degli strumenti di cui dispone, ma anche educa all'apprezzamento della forza degli argomenti in questa materia. La forza degli argomenti dipende in larga misura da un contesto tradizionale.» Ivi, pp. 486-487.

di Hori? O meglio, che significato ha la scelta di Poynor di esplicitarla? Anche in questo caso, la soluzione retorica adottata non è innocua – né una scelta retorica potrebbe mai esserlo. Mediante ipotiposi, il critico concretizza la progettazione del poster rendendolo “presente<sup>159</sup>”, visibile:

«[a]lcuni maestri di retorica, fautori di effetti facili, insegnano il ricorso a oggetti concreti per commuovere l’uditorio, si tratti della tunica insanguinata di Cesare che Antonio agita dinanzi ai Romani, o del figlioletto dell’imputato, che si conducono davanti ai giudici per suscitare la loro pietà.<sup>160</sup>»

Il lettore si ripositiona, così, in un ambiente (qual è quello dello studio) dove intravede due designer che attraverso il dialogo svoltosi su schizzi e appunti perseguono solennemente la perfezione del disegno, la bellezza più pura, o l’espressione più limpida del significato che volevano comunicare.

A non essere innocua è “la scelta retorica”, ma più propriamente il linguaggio *tutto*<sup>161</sup> poiché, come scrive Barthes:

«ad essere fissato da una fissa rete di regole, costrizioni, oppressioni, repressioni, che sono massicce e sfumate a livello retorico, e sottili e acute a livello grammaticale, è tutto il tessuto del linguaggio: la lingua affluisce nel discorso, il discorso rifluisce nella lingua, essi persistono l’uno sotto l’altra, come nel gioco dello scaldamani.<sup>162</sup>»

Il linguaggio o, più precisamente, i testi in cui si realizza, “non dicono quello che si legge”, ma rimandano

159. Cfr. Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, ed. 1966, pp. 122-127.

160. Ivi, p. 124.

161. Bonsiepe nota, giustamente, che ogni testo (salvo pochissime eccezioni altamente formalizzate) è impregnata da scelte retoriche: «[I]a comunicazione senza retorica rimane un’immagine solo sognata, un “pio desiderio”, che, interrompendosi la comunicazione pura, per il creatore, esiste unicamente nella più arida astrazione. Esattamente nel momento in cui egli le dà forma, la concretizza, cioè la rende inizialmente sensibile, già inizia il processo di infiltrazione retorica.» Bonsiepe, 1966, p. 222.

ad altri testi che li “significano”, dunque a miti, (e poi di nuovo, senza tregua) a sistemi di connotazioni, a luoghi comuni ben radicati nelle culture dell’uomo: l’appropriazione di tutto ciò, il riconoscimento di sé in queste rappresentazioni, o il riconoscimento della propria esclusione da tale universo, l’adesione e la perpetrazione di questi stereotipi danno luogo – in mezzo ad altri dispositivi, naturalmente – al discorso del design. E che cos’è il canone del design, se non la norma che regola l’espletarsi di questi linguaggi? Il sorvegliante, connaturato alla positività del discorso, che ne salvaguarda l’unità del nome? Il dispositivo che limita i discostamenti dalla sua traiettoria, per preservare la coerenza dei suoi enunciati?

Cosa succede, poi, se con linguaggio si intende – in maniera più estensiva e, certo, un po’ generica – “codice”? A questo proposito c’è da dire, sulla scia di Della Volpe (1960), che il linguaggio non è solo quello verbale, ma è anche quello grafico, è quello del cinema: è un qualsiasi sistema di segni codificato e decodificabile, un sistema convenzionale che veicola significati definiti – seppur soggetti a un certo grado di vaghezza – a disposizione di chi ne condivide l’impiego.

Linguaggio, allora, sarà anche il *mock-up* usato da un grafico per mostrare un poster; il render per un architetto; il figurino per un designer della moda: linguaggi, dacché non servono, nel senso più stretto, a prefigurare, a mostrare come apparirà un certo progetto in un certo luogo, ma a *costruire un luogo*. Il *mock-up* di un poster, per esempio, si articola secondo un linguaggio il cui compito non è tanto quello di simulare il reale, quanto quello di produrlo<sup>163</sup> sotto forma di discorso: progettati per esistere sullo *scroll* di un sito web, di un social o di una pagina *tumblr*, il *mock-up* fa del sensibile un feticcio con cui adornare un’immagine, il riflesso sul vetro di una teca, la piega di un poster, l’ombra e gli strappi delle sue piega-

162. Barthes, 1978, ed. it. 1981, p. 23.

163. Difatti, «[l]’azione del *mockup* è da valutare nel suo effetto formativo della nostra realtà», e «[d]all’inevitabile tensione che agisce tra la realtà digitale del *mockup* e il mondo che traduce, questo secondo termine ne risulta museificato.» Califano & Patuzzo, 2021, p. 28.

ture, le imperfezioni del supporto<sup>164</sup>: non una riproduzione del mondo, ma una sua precipua rappresentazione, un disegno a suo modo canonico, regolato da un particolare codice compositivo<sup>165</sup>.

L'impiego di un *mock-up*, insomma, risponde a esigenze ben più profonde del mero “mostrare” un progetto nel suo contesto di destinazione. Implica invece un universo discorsivo, organizzato e regolato da un *diktat estetico* serrato che norma (di nuovo!) lo sguardo sugli oggetti<sup>166</sup>, così come chi ne può dibattere – ovvero chi riceve, in ricompensa alla sua omologazione al linguaggio del *mock-up*, l'autorizzazione a parlare di design. E si noterà che, da questa prospettiva, l'importanza dell'oggetto grafico che giustifica il *mock-up* è del tutto relativa: come l'arancia di Munari, anche in questo caso l'oggetto diventa “di-design” perché si forma in un certo linguaggio – quello del *mock-up* –: prima di allora, *non lo è*<sup>167</sup>.

Nel paragrafo precedente si è riflettuto su come il canone agisca sul *chi* parla mentre, in quello corrente, si è detto di come il canone normi il *come* si parla. Eppure bisogna ammettere che la scelta – in fondo obbligata – di scinderli potrebbe, per certi versi, considerarsi infelice, poiché l'uno dipende dall'altro, si serve dell'altro, si definisce attraverso l'altro, esiste nell'altro: non c'è un *chi* che non sia un *come*; né un *come* senza un *chi*. Non solo. Il rischio di questa scelta è quello di sottovalutare il peso della conclusione verso cui si vuole tendere, ed è perciò importante esplicitarla con chiarezza, in tutte le sue sfaccettature.

Al di fuori delle relazioni che il *chi* riflette sul *come*, vale a dire delle relazioni che il *come* riflette sul *chi*, non c'è soggetto che conosce, né oggetto della conoscenza; non c'è modo del conoscere, né c'è conoscenza<sup>168</sup>. Si ricorderà che «[u]na disciplina viene definita da un campo d'oggetti, da un insieme di metodi, da un *corpus* di

164. Ibidem.

165. «Al di sotto dell'ingannevole apparenza simulatrice del *mockup*, si consolida un'istanza linguistica altamente definita che stabilisce le modalità attraverso cui esso traduce, media, significa.» Ibidem.

166. Il *mockup* e, reciprocamente, quello che ritraggono.

proposizioni considerate come vere, da un gioco di regole e di definizioni, di tecniche e di strumenti.<sup>169</sup>» Ebbene il design, il discorso del design, altro non è se non l’insieme dei dispositivi che gli danno sostanza. È la forma di un chi-autore con un nome e un cognome, con una data di nascita e una data di morte, con una lista potenzialmente sempre (o almeno indefinitamente) estendibile di progetti pronti a riqualificare la sua figura di designer; è il modo

167. Ibidem. Un altro esempio utile a illustrare il principio del linguaggio come limite del discorso-sapere, è quello della silhouette dei modernisti proposto da Colomina & Wigley (2016). Gli autori notano che, negli schizzi degli architetti europei del ‘900, era solito trovare l’abbozzo di un uomo – spesso solitario – che completava i disegni dei loro progetti. Ma questo “accenno” di vita non serviva solo, come si ritiene solitamente, a restituire la scala del costruito: esso aveva istituito (e rispettava) un canone molto rigoroso del suo disegno. «The scale figure is typically neither old nor young and has no mouth, eyes, or limbs, let alone tools. It usually just floats there, not having the feet to really stand. Occasionally it is seated on a piece of furniture sympathetically offered to it but is rarely active, or even sleeping. It is just suspended in space of design, motionless. It is devoid of internal physiology, hair, gender, race, senses, emotions, or opinions. It usually appears alone or in different parts of the same design, as when a figure appears on the ground floor and an uncannily identical figure appears on the terrace and again inside an office. When more than one appear in the same space, they do not interact with each other, even when side by side. If you met a group of scale figures at a party they could not talk, eat, drink, or move – no matter how exciting it might be for them to finally be out of their usual interior and with others for the first time.» (Ivi, p. 207) Ebbene, questa silhouette umana così connotata, secondo Colomina & Wigley, aveva la precipua funzione di stabilire il confine tra il moderno e quello che veniva prima, vale a dire che costituiva uno dei canoni del moderno (Ivi, p. 204) – di cui architetti, come anche Otto Wagner, si servivano per distanziarsi dalle tendenze appena divenute desuete (Ivi, p. 207). Non solo, però. Così come l’oggetto “di design” diventa tale solo nel momento in cui un discorso gli associa suddetto attributo, analogamente anche la silhouette “non è moderna” prima di esistere nel discorso del modernismo: «[t]his indeterminate figure is a thoroughly twentieth-century creature directly associated with the arrival of modern architecture in the early 1920s. It would appear very strange if drawn into a nineteenth-century streetscape or interior – out of place and out of time, an alien. Its quasi humanity is somehow dependent on an environment of modern design. Which is not to say that it is simply at home in modern either. On the contrary, it is modern precisely in the way that it floats in the newly designed world without fully engaging it, like a ghost haunting modern design.» Ivi, p. 204.

168. Vedi pagina seguente →

169. Vedi pagina seguente →

in cui si distingue un oggetto, il modo in cui se ne parla, il modo in cui lo si connota, il modo in cui si esamina rispetto a come si ordina il mondo; è, come si è visto immergendosi al di sotto della superficie del mare, una lista, una definizione, un feticcio storiografico (come un *terminus a quo*), una interpretazione, una assiologia, una utopia, ecc.; ma può anche essere un'immagine, come quella mitica del committente visionario, oppure il sodalizio che la pratica stringe con altri saperi, siano quelli dell'architettura, dell'ingegneria, dell'urbanistica, della cartografia, della statistica, della sociologia, della psicologia, ecc.<sup>170</sup>.

E se una disciplina è tale solo quando risponde a una serie di peculiarità, di prescrizioni, di prerequisiti – sempre mobili nel tempo e nello spazio – che ne definiscono l'area, come appaino lapalissiane, dinanzi a queste considerazioni, le conclusioni cui Lzicar e Unger pervengono nel loro saggio (2016), quando sostengono che musei, pubblicazioni, e in generale tutte le manifestazioni in cui il design si dà, cambiano la percezione della pratica! Sono questi dispositivi che la costituiscono, ed è ovvio che, al loro variare, cambi la pratica stessa<sup>171</sup>. Difatti, come scrive Carmagnola rispetto all'arte, restituendo un elenco molto

168. Ciò che si è voluto dire è che il design, il suo sapere, il *cosa*, esiste esclusivamente all'interno di queste variabili storicamente mobili, e cambia assieme a quei dispositivi che lo costituiscono, che ne disegnano i confini, i soggetti autorizzati a parlarne, i rapporti di subordinazione, di funzionamento, di esistenza – ovvero i suoi canoni. Il *chi*, per esempio, essendo un autore con fattezze sempre diverse (talvolta inesistente); il *come* essendo una certa forma del *chi*, un certo modo di opporsi all'altro o di formulare un asserto. In altri termini, design come insieme di dispositivi che cambiano, e perciò come pratica volubile, che ristabilisce di volta in volta i suoi canoni di sussistenza. A proposito di ciò, e più specificamente rispetto al tema dell'interpretazione di una architettura nella storia, si è espresso Bonta, parlando esplicitamente di “canoni interpretativi”. Si veda, in particolare, Bonta, 1976, pp. 196-197; quindi p. 200, dove riflette non solo sulla storicità di chi progetta un edificio – e sulle relative interpretazioni coeve al suo design –, bensì anche su quella di chi lo racconta («every interpretation of a form is really a new and different cognition in which the interpreter's own historicity is what makes the difference.» (Gadamer, 1960, in *Ibidem*); e infine pp. 116-123.

169. Foucault, 1971, ed. it. 2004, pp. 15-16.

170. I dispositivi che danno sostanza al design, sono indefiniti nel numero, e di certo incommensurabili per vastità e complessità.



più esaustivo delle categorie di dispositivi che ne specificano il campo di esercizio,

«non è l’esperienza che definisce l’opera, ma semmai il contrario: il sistema, che legittima l’opera come tale, influisce sulla nostra esperienza e ce la segnala come un’esperienza dell’arte»;

nel senso che il campo dell’arte – o il campo del design, qui – si definisce rispetto agli

«attori fisici o istituzionali (...); le teorie dell’arte o di “che cosa è arte” [qui le teorie del design, o “che cosa è il design”], ovvero le differenti definizioni anche in conflitto tra loro; oggetti o eventi denominati “opera” [qui, per esempio, “oggetto”], a prescindere dal loro aspetto fisico; la “intenzionalità” dell’autore (...); [e] sul polo opposto, l’“esperienza” della fruizione da parte dello spettatore o del “pubblico”.<sup>172</sup>»

Dispositivi, appunto, che sollecitano l’esperienza a riconoscere in ciò che definiscono “oggetto d’arte”, l’oggetto d’arte stesso – o, analogamente, l’oggetto-di-design in ciò che viene chiamato “oggetto-di-design”.

E che posizione occupa il canone del design rispetto a simili dispositivi? La medesima: il canone del design coincide con il design (o quello che si chiama design), nel senso che è il calco del coagulo discorsivo del design, la forma dei dispositivi che lo attraversano, che lo tengono assieme, che argina la positività del suo sapere, e che svolge la naturale funzione di perpetrarlo, di mantenerne l’inerzia, di proteggerlo. È la possibilità, accordata dal discorso, di poter prenderne parte. Canone del design e design, insomma, hanno la stessa morfologia: è fatta di *chi*, di

171. Corretta, benché anche questa piuttosto scontata, la considerazione di Dori Griffin sul magazine *Visible Language*, quando nota che quest’ultimo ha contribuito, «[b]y including and excluding objects, practices, and makers from its literature», la definizione di cosa sia la storia del design e perciò – si dirà qui – del design stesso. Griffin, 2016, p. 7.

172. Carmagnola, 2010, p. 55.

*come* – ma non solo, naturalmente<sup>173</sup> –, e non da un che di primordiale e immobile che prescinda tutto ciò.

Certo, in un qualche modo è lecito asserire che il *cosa* (il discorso del design) esista, e che questo *cosa* consista nell'assetto particolare del discorso, fermo restando, però, che ciò non significhi che il design preesista ai dispositivi che ne hanno modellato le sue variabili, i suoi modi del dire, ovvero il *chi* può dire di un mondo scandito da stili, ordinato in classi di oggetti, progredito per mano di pionieri, ecc.. Il *cosa* è l'assetto delle forze, delle linee nella misura in cui queste danno luogo all'immagine di un discorso dai contorni sfumati, incerti, contraddittori, e che normano – in rispetto al suo ordinamento – il *come*, la formulazione di ogni nuovo proferimento, nonché i requisiti che ogni nuovo *chi* dovrà rivendicare affinché possa parlare: come la nobiltà esiste attraverso i nobili, allo stesso modo è nella nobiltà che i nobili vengono educati.

Design come coagulo discorsivo, donde la conseguenza più importante, e cioè che il canone blocca l'eresia nella maniera più radicale e inaggirabile possibile: la esclude dal discorso collocandola in uno spazio "esterno" al design. Contravvenire al discorso, non-essere-canonici, non vuole dire suscitare sdegno o indignazione, bensì significa non-essere-nel-design<sup>174</sup>, essere disconosciuti dal design<sup>175</sup>.

Sfidare il canone del design non può consistere in una scelta deliberata, unilaterale e radicale, perché se il design è, tautologicamente, il design – vale a dire il discorso che lo definisce come tale –, ciò è perché il designer è il designer, il critico del design è il critico del design, lo

173. In questi due paragrafi non si è di certo voluto esaurire lo spettro di dispositivi che formano il discorso del design: tutt'altro: sono, invece, esempi e analisi semplici che mostrano solamente in cosa possano consistere (e come possano agire) i dispositivi.

174. Del resto, come direbbe Rossi-Landi, ogni messaggio destabilizzante, sovvertitore, è già un messaggio «confezionato sempre e soltanto in una situazione sociale ben precisa [qui in un discorso, ovvero nel suo canone], che l'artista o scrittore sente in modo peculiare, che determina profondamente la scelta dei materiali e degli strumenti e che risulterà in qualche modo e misura presente, non foss'altro come rispecchiamento negativo, anche nei messaggi che si pongono finalità contestative o eversive.» Rossi-Landi, 1972, pp. 105-112.

storico del design è lo storico del design, ecc.<sup>176</sup>: tutto risponde, in ultimo, alle norme, al canone del discorso, che avvolge e penetra; e parlare di design significa aver previamente accettato cosa sia, cioè essere già nel discorso, essere cresciuti in esso, aver già stipulato un patto inscindibile con i membri del gruppo che lo fa vivere – anzi, tra coloro che lo fanno vivere, nonché con l’esteriorità, con l’alterità su cui la positività del gruppo si staglia.

Resistergli, come si vedrà, è possibile, ma per farlo serve farsi battere, accettare il suo sguardo sul mondo, il suo linguaggio, la sua forma dei *chi* – e cioè la sua forma dei sé che saremo –, inserirsi nel suo coagulo discorsivo, nelle linee che lo compongono, farsi modificare dalle sue forze. E soprattutto bisogna accettare che, fin tanto che ci sarà design, esso continuerà a vivere come forza che limita e costringe.

175. Anzi, una cesura che è costitutiva per il discorso del design: riprendendo una considerazione del teorico Tony Fry, circa la scissione che la storia del design attua tra una progettazione generica, e quella che include nelle sue ricerche, nota giustamente che il discorso del design «strives to secure its “coherence” by exclusion.» Fry, 2015, pp. 8-9.

176. Ma anche il libro-di-design è il libro-di-design, il convegno-di-design è il convegno-di-design, l’oggetto-di-design è l’oggetto-di-design: come scrive Fry: «The ‘design object’ is constituted in and has no independent existence outside discourse. This is to say that it is a product of theory rather than simply an object in the world which is directly observable.» Fry, 1988, p. 74-75.







#### 4. 3. 1 CANONE E MAPPA: I CARTOGRAFI DELL'IMPERO

Jorge Luis Borges scrisse di un Impero in cui la cartografia aveva raggiunto un grado di perfezione straordinario, una minuzia e un'accuratezza tali che i suoi geografi poterono disegnare una mappa tanto grande quanto la superficie stessa dell'Impero: una carta dove ogni differenza del terreno era fedelmente riportata sulla mappa. Lo scrittore racconta che il progetto si realizzò, ma una volta terminato e consegnato alle generazioni successive, queste pensarono che la mappa «era inutile e non senza empietà la abbandonarono all'inclemenze del sole e degli inverni.<sup>177</sup>» Ma perché, ci si chiederà, il racconto di cartografi, territori, mappe e della loro inadeguatezza?

La questione del canone del design come prodotto e funzione di un discorso verrà definitivamente chiarita nelle righe che seguono. E perché ciò possa essere fatto con profitto, si è ritenuto opportuno ricorrere a una analogia che esemplificasse al meglio la teoria, le relazioni tra quei suoi oggetti che spiegano il canone del design: territorio come condizione indispensabile per una sua rappresentazione, ovvero negazione di un relativismo ontologico; ma anche mappa come possibilità ristretta, dunque norma del dire, ovvero verità e potere come entità reciproche, espressioni connaturate al disegno della mappa; infine, e soprattutto, cartografo come sineddoche dell'uomo, ovvero mappa come dimensione ultima e imprescindibile della verità.

Insomma, “la carta dell'Impero” perché in essa si ritrova quanto necessario a dare un volto a quanto già detto, quanto serve a precisare ciò che ancora necessita di essere chiarito, ma anche – si vedrà – quanto utile per osservare con sguardo rinnovato, una volta riemersi, la stessa superficie del mare che si osservava prima di muovere verso il fondo.

177. Borges, 1946, ed. it. 2005, p. 1253.

## I. Mappa e discorso

Sulla carta dei geografi dell'Impero bisogna dire, anzitutto, che per un evidente impedimento topologico, una mappa omologa al territorio non potrebbe mai esistere. Quest'ultimo è irriducibile alla dimensionalità che costringe i cartografi: la mappa è un prodotto di senso, che sorge (e può esistere solo) in un universo del tutto estraneo a un territorio che disconosce le esigenze dell'intelletto. Non solo.

Nemmeno una mappa delle mappe – ovverosia una “libreria delle librerie”, un insieme di tutte le interpretazioni date al territorio nelle miriadi di mappe mai concepite e concepibili<sup>178</sup> – sarebbe mai realizzabile, e questa volta per impedimenti di ordine logico: da un lato, la carta maggiore dovrebbe tener conto dell'eventuale contraddittorietà delle carte minori; dall'altro, nel momento esatto in cui la mappa delle mappe fosse conclusa, essa tradirebbe già i suoi propositi perché mancherebbe della sua stessa rappresentazione<sup>179</sup>.

Ma anche ammettendo *ex concessis* che la mappa di Borges possa esistere, perché mai cadde in disuso? La carta dell'Impero perse utilità perché scelse di rifiutare l'oblio, il valore positivo della selezione, di quella dimenticanza che fa di una mappa uno strumento per orientarsi e necessario alla vita. La mappa è «una selezione di differenze, un insieme strutturato di differenze<sup>180</sup>» che, venendo meno, comprometterebbe tragicamente il destino dell'uomo. Uomo senza mappe, vittima della stessa sor-

178. Cfr. Eco, 1984, pp. 109-112, dove “Mappa” è da leggersi come il corrispettivo di “Enciclopedia”: analogia peraltro legittimata dallo stesso Eco che, riprendendo un passo dell'*Encyclopedie*, scrive che gli articoli in esso contenuti non possono essere che “carte particolari” di una geografia irriducibile: «gli oggetti sono più o meno ravvicinati e presentano aspetti diversi, a seconda della prospettiva prescelta dal geografo (...), [e] si possono dunque immaginare tanti diversi sistemi della conoscenza umana, quanti sono i mappamondi che si possono costruire secondo differenti proiezioni.» D'Alembert, 1751, in Ivi, p. 112.

179. Scrive il filosofo Alfred Korzybski: «[s]e la mappa potesse essere idealmente corretta, includerebbe, in scala ridotta, la mappa della mappa; la mappa della mappa della mappa; e così via, senza fine; un fatto osservato per la prima volta da Royce.» Korzybski, 1933, in Mori, 2014, p. 19.

180. Mori, 2014, p. 34.



te che toccò all'Ireneo Funes<sup>181</sup> – personaggio di un altro racconto di Borges – il quale, rimasto paralizzato a seguito di una caduta da cavallo, acquisì la capacità singolare di ricordare ogni cosa: costretto immobile nel suo letto, la paralisi di Ireneo era la condizione diffusa e simbolica di un uomo privato di ogni capacità di dimenticare, di ogni capacità di astrarre, dunque privato di ogni mappa, di ogni senso. Egli è sopraffatto dal territorio, dal “vento dell'assoluto<sup>182</sup>”, da un mondo che lo immobilizza, senza ordine, gerarchie, verità.

In effetti, e a ben vedere, la vicenda dei cartografi di Borges sottende un sillogismo piuttosto chiaro: la mappa dell'Impero cadde in disuso perché coincise con il territorio; e se il territorio non conosce utilità alcuna, senso o organizzazione, allora anche la mappa (ormai territorio) non potrà che venir lasciata a sé stessa: oggetto amorfo e perciò indifferente, abbandonato alle “inclemenze del sole e degli inverni”.

Ebbene, l'imprescindibilità della mappa – intesa come selezione del territorio – sta a dire che è impossibile accedere al fatto nudo, perché questo può prendere forma solo nel gioco di differenze che la mappa istituisce, che lo fa nascere e lo riconosce come fatto; nel rapporto che la mappa instaura tra la raffigurazione di quel fatto e gli altri elementi con cui lo fa convivere; con la ragione che ha disegnato quella specifica mappa, e le “strategie” che essa permette.

Sarà più chiaro ora il perché dell'analogia dei cartografi imperiali: si è detto che il reale può guadagnare il suo statuto, fondare la sua verità solo nella messa in discorso<sup>183</sup>; così come, similmente, si è detto che anche il territorio permette la conoscenza di sé solo nei segni della mappa. Pertanto, se mappa come discorso, e territorio come mondo, si potrà allora dire degli antecedenti – map-

181. Borges, 1944, ed. it. 2005, pp. 707-715.

182. L'espressione è ripresa da Rossi-Landi, che descrive con questa immagine la condizione inattuabile in cui qualcuno si ritroverebbe se posto dinanzi alla vuota pienezza del mondo: “stordito dal vento dell'assoluto” (Rossi-Landi, 1972, p. 96).

183. Supra, ¶ 4. 1. 3.

pa e territorio – quanto Foucault diceva dei conseguenti – discorso e mondo. “Dire”, o più propriamente “dir meglio” quanto già è stato detto, se non altro per dimostrare l’ammissibilità dell’analogia della mappa e del discorso con una sorta di prova di commutazione: al di sotto del discorso [mappa], dice Foucault, «non bisogna immaginare un non detto o un impensato, che percorrano il mondo [territorio] e si intreccino con tutte le sue forme e tutti i suoi eventi, e che si tratterebbe di articolare o di finalmente pensare.» Non bisogna nemmeno immaginare, continua Foucault, «che il mondo [territorio] ci volga un viso leggibile, che non avremmo più che da decifrare; il mondo [territorio] non è complice della nostra conoscenza; non esiste una provvidenza prediscorsiva che lo disponga a nostro favore. Occorre concepire il discorso [mappa] come una violenza che noi facciamo alle cose [territorio].<sup>184</sup>»

Così, nel parallelo teso tra mappa-discorso e territorio-mondo, questi termini diventano del tutto permutabili, parole diverse ma somiglianti che si sostituiscono e incastrano senza frizione. E la mappa, in quanto discorso, diventa un insieme di enunciati che definisce l’agglomerato di un sapere, la sua possibilità di esistenza. Essa è presupposto del pensiero che definisce i modi dell’esperienza, ma è anche interrotta e frammentata, nel senso che molte mappe si sono succedute e sostituite nella storia.

Nondimeno, il discorso (o la mappa) è *conditio sine qua non* affinché la vita possa compiersi, dacché giace in essa ogni possibilità di conoscenza – qualora mancasse, la paralisi. E cioè vita che può compiersi solo in una verità costruita sul disegno particolare della mappa, su come essa sceglie di raffigurare un territorio che non conosce direzioni.

## ii. Mappa e prospettivismo

Posto ciò, alcune precisazioni sono necessarie: innanzitutto bisogna dire che, se nella storia si sono succedute molte mappe – cioè molti discorsi e molte verità<sup>185</sup>

184. Foucault, 1971, ed. it. 2004, p. 27.

–, questo non significa che la mappa possa rivendicare la sua supremazia su un territorio assente: proprio perché il territorio è premessa affinché ne possa esistere una sua rappresentazione, esso darà sempre adito a dei punti di “attrito con la realtà<sup>186</sup>” delle mappe.

Il linguista Noam Chomsky (2020) notava che, durante il Rinascimento, la forza di gravità si spiegava nel principio della somiglianza: se un recipiente di acqua bollente fosse caduto a terra, il vapore acqueo sarebbe salito perché *somigliava* alle nuvole, mentre contenitore e acqua sarebbero cadute al suolo perché *somigliavano* al terreno. Confrontando la spiegazione della gravità rinascimentale con quella che formulerà poi Newton, Foucault non avrebbe affatto riconosciuto uguale validità all'una e all'altra teoria. Saperi come la matematica – e quelli fondati su di essa – sono scienze proprio perché esistono nel campo astratto e formalizzato del loro linguaggio<sup>187</sup>, garantendo una continuità discorsiva che gli altri saperi non possono rivendicare. Orbene,

«senza dubbio, [scrivono Perelman & Olbrechts-Tyteca] nel campo delle scienze puramente formali, quali la logica simbolica o la matematica, così come nel campo puramente sperimentale, la finzione che isola il fatto, la verità, o la probabilità dal soggetto conoscente, presenta innegabili vantaggi. Ne segue, poiché questa tecnica “obiettiva” ha buon esito

185. «[S]e l'esistenza è relativa all'universo del discorso in cui è predicata, lo sarà anche il rapporto che si stabilisce con ciò che esiste; non si darà un rapporto epistemologico con la realtà, bensì se ne daranno tanti quanti sono gli universi del discorso». Rossi-Landi, 1972, p. 91.

186. L'espressione è presa a prestito dal filosofo Eric Rothacker. 1959, pp. 44-45, in Ivi, p. 191.

187. «C'è indubbiamente una sola scienza per la quale non si possono distinguere queste diverse soglie né si può descrivere tra queste un simile complesso di divari: la matematica, unica pratica discorsiva che abbia superato in un colpo la soglia della positività, la soglia dell'epistemologizzazione; quella della scientificità e quella della formalizzazione.» Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 214.

nelle scienze, la convinzione che il suo uso sia altrettanto legittimo in altri campi<sup>188</sup>»;

tuttavia, scrive Foucault,

«prendendo l'instaurazione del discorso matematico come prototipo per la nascita e il divenire di tutte le altre scienze, si rischia di omogeneizzare tutte le singole forme di storicità, di ricondurre all'istanza di una sola frattura tutte le diverse soglie che può superare una pratica discorsiva, e riprodurre all'infinito per tutti i momenti del tempo la problematica dell'origine: così verrebbero riproposti i diritti dell'analisi storico-trascendentale.<sup>189</sup>»

Bisogna dire, quindi, che nel pensiero di Foucault non c'è spazio per un relativismo fondamentale: la sua filosofia è descrivibile, piuttosto, come una sorta di prospettivismo<sup>190</sup>: mappe diverse si equivalgono solo su un piano epistemologico, vale a dire come variabili che definiscono il modo sempre diverso del conoscere. L'unica costante è la «violenza che (...) [esercitano] sulle cose [al territorio].<sup>191</sup>» E se questa violenza non si placa con l'affinarsi dello sguardo – nel senso che ogni mappa si fonda in sé stessa –, ciò non significa che le mappe possano libera-

188. Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, ed. 1966, p. 48.

189. Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 215. Perelman & Olbrechts-Tyteca, ancora, scrivono che «la logica formale ha eliminato tutti questi problemi dalla sua tecnica dimostrativa, grazie a un insieme di convenzioni, perfettamente fondate in un campo di sapere puramente teorico. Ma sarebbe accecarsi e disconoscere alcuni aspetti fondamentali del pensiero umano, ignorare l'influenza che i bisogni della decisione e dell'azione esercitano sul linguaggio e sul pensiero (...). La necessità di un linguaggio univoco, che domina il pensiero scientifico, ha fatto della chiarezza delle nozioni un ideale che si crede di dover realizzare ad ogni costo, dimenticando che la stessa chiarezza può essere di ostacolo ad altre funzioni del linguaggio.» Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, ed. 1966, p. 140.

190. Per dirla con le parole che Jean-Marie Schaeffer scrive in una lettera rivolta a Paul Veyne, «l'affermazione dell'irriducibile diversità dei discorsi non implica alcun idealismo in cui la realtà sia ridotta al pensiero, alcun relativismo ontologico.» Veyne, 2008, ed. it. 2010, pp. 57-58.

191. Foucault, 1971, ed. it. 2004, p. 27.

mente affrancarsi dalle sporgenze del territorio. Esso non si piega alle necessità della mappa.

È vero che le “scienze umane” come l’antropologia o la psichiatria sorgono a ridosso di una particolare rivoluzione dello sguardo, mostrandosi in tutta la loro contingenza, in tutta la loro particolarità e – perché no? – in tutta la loro arbitrarietà. Ma questo, benché le qualifichi come saperi e non come scienze, “non le riduce a una impostura<sup>192</sup>”. Dire che questi saperi

«appartengono a un campo epistemologico specifico [quello del moderno] significa soltanto che vi fondano la loro positività, che trovano in questo la loro condizione d’esistenza, che non sono quindi soltanto illusioni, chimere pseudo-scientifiche, motivate al livello delle opinioni, degli interessi, delle credenze, che non sono ciò che taluni chiamano bizzarramente “ideologia”. Ma ciò non comporta che siano scienze<sup>193</sup>»,

ovverosia non significa che le mappe in cui sorgono questi saperi siano precisazioni di quelle che le hanno precedute, bensì mappe nuove, inedite.

E così come le scienze umane, anche la medicina clinica si offre come un altro utile esempio del principio teorizzato da Foucault, giacché essa «non risponde ai criteri formali e non raggiunge il rigore che ci si può attendere dalla fisica, dalla chimica o anche dalla fisiologia». Non è scienza, ma un nuovo ordine del sapere, perché si fonda su un «cumulo malamente organizzato di osservazioni empiriche, di tentativi e di risultati grezzi, di ricette, di prescrizioni terapeutiche, di regolamenti istituzionali. E tuttavia questa non scienza non esclude la scienza<sup>194</sup>», nel

192. Foucault, 1966, ed. it. 1978, p. 391.

193. Continua Foucault scrivendo che la configurazione che caratterizza le scienze umane «non deve essere trattata come un fenomeno negativo: non è la presenza d’un ostacolo, non è qualche deficienza interna che le fa arenare proprio sulla soglia delle forme scientifiche. Esse costituiscono, entro la figura che le caratterizza, a fianco delle scienze e sul medesimo suolo archeologico, configurazioni diverse del sapere.» Ivi, p. 392.

194. Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 206.

sensu che talune corrispondenze tra la sua mappa e il territorio sono indubbe e patenti.

Insomma, il vero – e non la verità –, non prescinde il dimostrabile. Cionondimeno, non si può nemmeno dire che il vero sfugga al campo dell'argomentabile. Per esempio, nella corrispondenza di Mies Van Der Rohe, dove l'architetto parla del monumento a Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, si legge che la scelta di farlo in mattoni era conseguente al fatto che i martiri furono fucilati proprio di fronte a un muro di mattoni<sup>195</sup>. In questi documenti non si può leggere che non fu Mies a progettare quel monumento, e non si può dire nemmeno dire che era lì già prima dell'intervento dell'architetto, e che in realtà non fu costruito con mattoni: come ha detto Tafuri (1987) nel corso di una delle sue magistrali lezioni, la critica delle fonti vieta di sostenere tutto questo. Ma un documento non parla un linguaggio universale e immutato, ed è negli spazi aperti dalla sua riconfigurazione che l'interpretazione critica e storica si muove.

Il critico dell'architettura Philip L. Goodwin lesse nei mattoni del monumento di Mies un riferimento alle masse, alla lotta di classe che l'architetto avrebbe reso nella compattezza e nella ripetizione del laterizio<sup>196</sup>. Ebbene, qui non è in discussione il fatto che il muro fosse costruito in mattoni, quanto piuttosto la posizione da cui Goodwin, in quanto critico dell'architettura del Novecento, ha potuto (e dovuto) parlare di quel monumento<sup>197</sup>; rispetto a quale pratica discorsiva egli ha potuto formularne un'interpretazione dalle fattezze di un'esegesi; quale insieme di dispositivi hanno concorso affinché il suo contributo venisse redatto nella forma di un saggio, prodotto editoriale destinato a un certo uso, per un certo pubblico<sup>198</sup> ecc..

Il territorio non è in dubbio, solo lo si deve ammettere come risultato di una costruzione – quella della mappa/discorso – in cui si consolida come verità<sup>199</sup>. Detto altrimenti, il fatto è silenzioso perché non ha voce, e non

195. Cfr. Bonta, 1979, pp. 193-194.

196. «[A] common material for leaders of common people», Goodwin, 1944, pp. 581-601.

perché l'uomo sia incapace di interrogarlo; la voce viene dalla mappa, ed è questa che lo fa parlare.

### iii. Mappa e potere ↔ verità

Scongiurare le derive di un relativismo radicale, dove tutto è concesso e nulla è ammesso, è la prima precisazione che la mappa di Borges ha permesso di mettere a punto; ma l'analogia suggerisce anche altro.

In apertura si è detto che il cartografo è sineddoche dell'uomo, e questo perché il suo mestiere è scandito da una costante interpretazione (e reinterpretazione) del ter-

197. O più in generale: perché il monumento? E in quale accezione? Bonta, per esempio, rileva che nel momento in cui l'architettura moderna si era già ampiamente integrata nel contesto storico, i critici del moderno compensarono tale fatto tendendo verso la direzione opposta. Più precisamente, i critici spogliarono gli "edifici importanti" dal loro contesto, per trattarli come monumenti ed esaltarli nella loro singolarità. «[A]nother factor that affects the process of filtering which leads from pre-canonical responses to canonical interpretation is change in the issues considered worthy of concern. (...) at a time when modern architecture was already considered to be culturally integrated into the historical context, the problem of its integration into the physical environment seemed no longer to be equally demanding. Critics were moving precisely in the opposite direction at the mid century. Their tendency was to see important buildings as monuments, as jewels, as pieces of poetry that could be isolated from their prosaic environment.» (Bonta, 1979, p. 148). Il monumento a Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, dunque, – così come anche il padiglione di Barcellona, scrive Bonta – non in quanto istanza rilevante della progettazione, ma come oggetto coerente e adeguato a un modo di rappresentare, di discorrere, di fare apparire e di differenziare l'architettura dal resto del costruito amorfo.

198. Giocando un po' con le parole, si può dire con Foucault che la questione non è nel monumento (di Mies), ma nel documento (di Goodwin) in quanto monumento. Cfr. Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 161.

199. I fatti concreti, scrive Veyne, «sono sì fuori discussione, ma vengono afferrati unicamente secondo un determinato punto di vista e attraverso un discorso; è la fatalità che pesa sulla conoscenza umana.» Veyne, 2008, ed. it. 2010, p. 56.

ritorio assimilabile, di fatto, a ciò che l'uomo *lato sensu* fa in maniera più estesa: proprio perché

«[non si crede più che] la verità resti ancora verità, quando le si tolgono di dosso i veli<sup>200</sup>»,

anche l'uomo è coinvolto nella inesausta creazione di una verità, di una mappa che dia voce al territorio. Eppure questo processo, lo si è detto qua e là, non è mai innocuo<sup>201</sup>; anzi, l'interpretazione è la condizione a partire dalla quale, e il processo per cui, il potere e la violenza possono avere luogo<sup>202</sup>; ed è essa stessa portatrice di una forma di dominio che si esercita su chi ne condivide l'"uso"<sup>203</sup>.

Il potere, così come la costrizione che ne deriva, sono parti costitutive del discorso di verità (o della mappa):

«potere e sapere si implicano direttamente l'un l'altro; (...) [e] non esiste relazione di potere senza correlativa costituzione di un campo di sapere, nè di sapere che non presupponga e non costituisca nello stesso tempo relazioni di potere.<sup>204</sup>»

E questo perché il potere preserva, attraverso la verità, nel regime che quest'ultima ha generato, la verità stessa; e viceversa, la verità deve al potere la sua propria possibilità di sussistenza.

Si è detto che la follia, così come la si conosce oggi, nasce quando la ragione cartesiana si scinde dalla

200. Nietzsche, 1895, in Foucault, 1971, ed. it. 1977 p. 41.

201. Interpretare, scrive Foucault citando Nietzsche, «è impadronirsi, attraverso violenza o surrezione, di un sistema di regole che non ha un significato essenziale in sé, ed imporgli una direzione, piegarlo ad una volontà nuova, farlo entrare in un altro gioco e sottometterlo ad altre regole.» Ibidem.

202. Cfr. Fassin, 2000, p. 103.

203. Ne *La gaia scienza* di Nietzsche (1882), la verità è pensata come «invenzione, ovvero come una radicale instaurazione di senso sul vuoto, che attua un dominio del molteplice (...) attraverso il sapere e il discorso; è l'interpretazione nella sua positività.» Ivi, pp. 97-98.

204. Foucault, 1975, ed. it. 1976, p. 31.



sragione<sup>205</sup>, vale a dire nel momento in cui la follia si concepisce su un enunciato che la fonda su quella opposizione, stabilendo di conseguenza il suo campo discorsivo – o la mappa entro la quale questo oggetto può apparire –:

«non esiste nulla di sostanziale che funga da referente alla follia; la follia è prodotta, diventa visibile, enunciabile, ecc., solo nel momento in cui essa appare come oggetto di discorso a livello del linguaggio (e nel momento in cui si costituisce un campo correlato di esperienza, di pratica, della follia).»

Ma a partire da ciò, tale interpretazione della follia si consolida «in una pratica psichiatrica (...), [che] modifica la funzione storica dei lebbrosari, ed è all'origine della istituzione dell'enfermement<sup>206</sup>», crea nuove figure, nuove autorità, nuove relazioni (come quella tra paziente e medico) che ispessiscono le differenze della mappa – idest la sua verità –, precludendo ogni possibilità di scorgere nuove organizzazioni del territorio e, soprattutto, istituendo posizioni di subalternità, coercizioni, limiti tanto solidi quanto la verità che li legittima. Quell'oggetto amorfo in cui si è ritenuto vedere, di volta in volta, una possessione divina, la follia, l'insensatezza, la demenza<sup>207</sup>, ottiene una collocazione nel discorso assoggettando, proprio per questa ragione, chi vi partecipa – come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo.

Da questa prospettiva, l'errore non potrà mai essere tale *stricto sensu*, tutt'al più sarà una variabile storica prodotta da un che di ancipite, il (o una volontà di) sapere e il (o una volontà di) potere:

«l'errore non può sorgere ed essere deciso se non all'interno di una pratica definita [da cui consegue che,] prima di poter

205. Ovvero dal momento in cui i contenuti della sragione diventano «falsi contenuti: ciò che la ragione *ne dice*; non ciò che essa, la sragione, è.» Sini, 1978, p. 168.

206. Fassin, 2000, pp. 95-96.

207. Veyne, 2008, ed. it. 2010, p. 17.

dirsi vera o falsa, [una proposizione] deve essere, come direbbe Canguilhem, “nel vero”<sup>208</sup>»,

ovverosia in un discorso che la ammette e non la sanziona.

Perché, si chiede Foucault, i botanici e i biologi del XIX secolo non furono in grado di vedere cosa volesse dire Mendel quando parlava del fenomeno dell’ereditarietà? La comprensione della tesi di Mendel era preclusa ai suoi contemporanei non per miopia, né tantomeno perché quanto sosteneva non avesse riscontro nell’esperienza, ma perché Mendel non era “nel vero”<sup>209</sup>, la sua tesi era difforme dalla verità<sup>210</sup>, in quanto «invocava nuovi strumenti concettuali, e nuovi fondamenti teorici.» In altre parole,

«Mendel diceva il vero, ma non era “nel vero” del discorso biologico del suo tempo: con simili regole non si formavano oggetti e concetti biologici; è occorso tutto un mutamento di scala, il dispiegamento di tutto un nuovo piano d’oggetti nella biologia, perché Mendel entrasse nel vero e le sue proposizioni apparissero allora (in buona parte) esatte.<sup>211</sup>»

Così il biologo si trovò marginalizzato da un potere, da una “polizia discorsiva”<sup>212</sup> che escludeva la sua parola, fondata su una verità che stabiliva altre regole per discernere il vero dal falso – ovvero una verità che esercitava altri effetti di potere<sup>213</sup>.

Quello che importa dire del potere – almeno per il momento –, è che non esiste senza verità, né esiste verità senza potere<sup>214</sup>, poiché si genera dalle violenze stesse che la mappa, inevitabilmente, perpetra sul territorio<sup>215</sup>: se la mappa è l’unica costante che ha da sempre organizzato una verità sempre diversa da sé, ne consegue che, fin tan-

208. Foucault, 1971, ed. it. 2004, p. 17.

209. «Non ci sono errori in senso stretto, poiché l’errore non può sorgere ed essere deciso se non all’interno di una pratica definita; in compenso si aggirano dei mostri, la cui forma cambia colla storia del sapere. Insomma, una proposizione deve rispondere a complesse e pesanti esigenze per poter appartenere all’insieme di una disciplina; prima di poter dirsi vera o falsa, essa deve essere, come direbbe G. Canguilhem, ‘nel vero’. (...) non si è nel vero se non ottemperando alle regole di una ‘polizia’ discorsiva che si deve riattivare in ciascuno dei suoi discorsi.» Foucault, 1971, ed. it. 2004, pp. 16-17.

to che ci sarà uomo, fin tanto che ci sarà verità, il potere sarà inestinguibile.

#### iv. Mappa e ritorno

Prima di cedere all'utopia di un progetto irrealizzabile, i cartografi dell'Impero non si limitavano a tradurre il territorio, o meglio, traducendolo, prescrivevano anche un modo di servirsene, giacché disegnando strade, dividendolo in province, indicando dove si trovava la cacciagione o i luoghi delle creature misteriose, ne contemplava utilizzi, stabiliva l'inaccessibile, il possibile, il proibito. Eppure, proprio perché il proibito si innervava

210. «Una disciplina non è la somma di tutto ciò che può essere detto di vero a proposito di qualcosa; non è neppure l'insieme di tutto ciò che può essere, su di uno stesso dato, accettato in virtù di un principio di coerenza o di sistematicità. La medicina non è costituita dal totale di ciò che si può dire di vero sulla malattia; la botanica non può essere definita colla somma di tutte le verità che concernono le piante. Le ragioni di questo sono due: innanzitutto la botanica e la medicina, come ogni altra disciplina, sono fatte tanto di errori che di verità, errori che non sono residui o corpi estranei, ma che hanno funzioni positive, un'efficacia storica, un ruolo spesso indissociabile da quello delle verità. Ma occorre, inoltre, perché una proposizione appartenga alla botanica o alla patologia, che risponda a condizioni in un certo senso più rigide e più complesse della verità pura e semplice: in ogni caso, a condizioni diverse. Essa deve rivolgersi a un piano d'oggetti determinato: a partire dalla fine del xvii secolo, per esempio, perché fosse "botanica", una proposizione ha dovuto riguardare la struttura visibile della pianta, il sistema delle sue somiglianze prossime o lontane o la meccanica dei suoi fluidi (ad essa non poteva più conservare, come accadeva ancora nel xvi secolo, i suoi valori simbolici, o l'insieme delle virtù o proprietà che le si riconoscevano nell'Antichità). Ma, senza appartenere ad una disciplina, una proposizione deve utilizzare strumenti concettuali o tecnici di tipo ben definito.» Ibidem.

211. Ivi, pp. 17-18.

212. Ibidem.

213. Cfr. Foucault, in *Dits et écrits*, vol. iii, p. 159.

214. Foucault, 1977 p. 25.

215. «Se è escluso il ricorso a ogni dimensione originaria che preceda la storia, se la storia è infinita come storia del potere e del conflitto di interpretazioni, bisogna dire allora che ogni interpretazione si produce sempre in un certo stato del gioco di forze.» Fassin, 2000, p. 98.

nel disegno dei cartografi, tanto il potere quanto la verità restavano invisibili: di una verità che assorbe l'uomo in ogni suo aspetto, la norma ne è l'ombra; e potere e verità sfuggono allo sguardo dell'uomo perché lo includono. Ogni movimento dell'inferenza si esercita a partire dall'assetto peculiare della mappa, in cui movimenti percettivi e possibilità semiosiche – idest di produzione del senso –, si fondono in uno scambio reciproco e uniforme di reinterpretazioni continue.

«[G]li stessi giudizi di percezione [scrive Rossi-Landi], che dovrebbero fondare il rapporto obiettivo con la realtà, altro non risultano essere che giudizi tipici in alcuni soltanto fra i principali universi del discorso. E anche nell'ambito di tali universi, essi variano continuamente a seconda della formazione globale del percipiente.<sup>216</sup>»

La realtà in cui ci troviamo è tautologicamente – ancora! – parte della realtà stessa<sup>217</sup>, e ciò a dire che la nostra mappa (o il territorio nella mappa) costringe e fonda la nostra capacità di conoscere<sup>218</sup>. Con i biologi Humberto Maturana e Francisco Varela<sup>219</sup>, si può sinteticamente dire che il solo territorio conoscibile è quello incluso *nelle* nostre mappe<sup>220</sup>, giacché non è la mappa a estendersi sino a

216. Rossi-Landi, 1972, pp. 91-92.

217. Così Rossi-Landi: «[l]a realtà in cui ci ritroviamo i nostri schemi non è la “realtà” da cui siamo partiti; ma il pensiero fa parte della realtà.» Ivi, p. 303.

218. Cfr., inoltre, Mori, dove si legge che: «la certezza percettiva non solo forma credenze, ma anche ne è formata e informata. Per quanto l'“oculata certitudo” possa contribuire a revocare o a costruire mappe, essa non può essere interpretata come l'accesso neutro al territorio. Ciò vale anzitutto perché il territorio non coincide con l'insieme dei dati di senso. Il territorio varia al variare della capacità percettiva e del modo di vedere.» (Mori, 2014, p. 25). Le sostituzioni delle mappe, continua Mori, sono «rivoluzioni estetiche in quanto comportano nuove percezioni di relazioni e nuove relazioni di percezioni.» Ivi p. 26.

219. Il suggerimento ad approfondire i due biologi viene dallo stesso Mori, 2014.

220. Cfr. Maturana (1970); Maturana & Varela (1980), in Ivi pp. 34-35.

ricoprire il territorio, bensì il territorio a *restringersi* entro i confini della mappa.

Pertanto, tendendo le fila di quanto detto, e posto che i. la mappa è discorso, prodotto storico – dunque plastico –; ii. visto che la mappa è sistema di vincoli, forza costrittiva; iii. e dato che la mappa è *conditio sine qua non* affinché l'uomo possa esistere – cioè un oggetto che lo include da cima a fondo –, va da sé che ogni uomo è a un tempo assoggettato e tuttavia in bisogno della mappa che lo costringe.

«Ogni società [scrive Foucault] ha il suo regime di verità, la sua 'politica generale' della verità», dunque un regime che sanziona il falso<sup>221</sup>, e ciò perché, senza un tale regime che orienta e vieta, non ci sarebbe società.

Ma il racconto di Borges non si è ancora esaurito, e precisandone ulteriormente la lettura permetterà un'ultima considerazione. Da un certo punto di vista, l'analogia della mappa è fuorviante perché sembra che la carta coarti l'uomo solo sul piano sincronico della contemporaneità, solo su colui che non conosce altre mappe se non la sua; sembra supporre basti sostituire allo sguardo cieco del presente quello diacronico dello storico che, scoprendo mappe diverse, guadagnerebbe la posizione privilegiata e soprastorica che lo emanciperebbe dalla mappa stessa. No. Lo storico non si erge al di sopra del tempo, e non osserva il territorio se non a partire da una mappa anch'essa contingente, vincolante e avvolgente: essa direziona ogni sguardo.

Il vero senso storico – o il vero senso storico *oggi*<sup>222</sup> – rifiuta quella «forma di storia che reintroduce (e suppone sempre) il punto di vista soprastorico<sup>223</sup>»; nega la dialettica del mondo, la contraddizione che ritma il tem-

221. Foucault, 1977 p. 25.

222. Così Tafuri: «gli elementi sono oggettivi per la nostra cultura, per la nostra attrezzatura mentale (...). Tra 2.000 anni, tra 1.000 anni sarà diverso. Ma non che noi abbiamo sbagliato e loro hanno ragione. È il procedere della verità. Il cambiare della verità.» (1987).

223. Foucault, 1977 pp. 42-44.

po<sup>224</sup>; e «riconosce che viviamo senza punti di riferimento né coordinate originarie, in miriadi d'avvenimenti perduti<sup>225</sup>», in un magma di differenze «che si moltiplicano, e che non offrono più nessun appiglio allo sguardo di una comprensione totalizzante»: unico fondamento ammissibile, l'instabilità ontologica della storia medesima<sup>226</sup>.

È vero che, come scrive Edward Carr, lo storico senza fatti è senza radici, e i fatti, senza lo storico, sono morti<sup>227</sup>; ma, più precisamente, questi fatti prendono vita quando interrogati da uno storico che è già partecipe di un *discorso sulla storia*<sup>228</sup>.

La verità è sì assoggettata al tempo (o alla storia), cionondimeno anche la verità prevede particolari interpretazioni della storia, ovverosia mappe del territorio. Dire che la storia sta al territorio così come la storiografia – intesa sia come istanza storiografica, sia come riflessione sulla storia – sta alla mappa, non è una nuova proporzione, bensì una precisazione di quella instaurata all'inizio del paragrafo: nella fattispecie, una mappa che include sé stessa, o una mappa che parla di un'altra mappa e che prescrive come leggerla, in virtù di una relazione del tutto particolare che tesse con un territorio amorfo.

Donde una conseguenza: i modi di concepire la storia formulati da Michelet, Ranke, Tocqueville o Burckhardt, scrive lo storico Hayden White,

«[la loro possibilità di fungere da modelli di rappresentazione o di concettualizzazione del tempo,] non dipende dalla

224. Foucault, 1975, in *Dits et écrits*, vol. iii pp. 464-477.

225. «La storia 'effettiva' [continua Foucault] si distingue da quella degli storici per il fatto che non si fonda su nessuna costante: nulla nell'uomo nemmeno il suo corpo – è abbastanza saldo per comprendere gli altri uomini e riconoscersi in essi.» (Foucault, 1977 pp. 42-44). Si veda anche Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 30: bisogna «accettare di avere a che fare, per ragioni metodologiche e pregiudiziali, soltanto con una folla di avvenimenti sparsi.»

226. Catucci, 2010, p. 20; p. 31.

227. Carr, 1961, p. 30.

228. Come è stato scritto da Veyne, rileggendo Bloch: «i fatti storici non esistono già pronti, sono costruzioni, scrive Marc Bloch, ma sono costruiti su discorsi inoffensivi per la loro verità.» Veyne, 2008, ed. it. 2010, p. 54.

natura dei 'dati' che usano per sostenere le loro generalizzazioni o dalle teorie a cui si rifanno per spiegarle; dipende piuttosto dalla consistenza, dalla forza illuminante delle loro rispettive visioni del campo storico. Ecco perché non si può 'confutarli' o 'non confermare' le loro generalizzazioni, o facendo appello a nuovi dati che potrebbero essere esposti in una ricerca successiva o elaborando una nuova teoria per interpretare le serie di eventi che comprendono i loro oggetti di rappresentazione e di analisi. La loro condizione di modelli di narrazione e concettualizzazione storica dipende, in ultima analisi, dalla natura preconettuale e specificamente poetica delle loro visioni della storia e dei suoi processi.<sup>229</sup>»

Si enuncia, cioè, l'impossibilità radicale di mettere in continuità fatti storici sorti (in quanto tali) in mappe diverse, e perciò l'impossibilità di credere che il fatto si possa corroborare, confutare, precisare o arricchire in una ricerca sempre più meticolosa che accorpa nuovi dati, scopre nuovi documenti, progetta nuove indagini: i fatti (degli) storici parlano lingue diverse.

Così, in conclusione, il ritorno alle mappe rimane l'unica mossa possibile. Ritorno che, tuttavia, non deve dar luogo a turbamento, perché il territorio non è il forziere di un che di inaccessibile, ma una materialità che non conosce verità<sup>230</sup>. Vale a dire che l'unica pienezza esistente, ottenibile e accessibile è quella fondata *nelle e dalle* mappe: positività disegnate su uno sfondo vuoto; verità e poteri cangianti, imprescindibili e irriducibili; regimi avviluppati sull'uomo, nonché strumenti essi stessi dello storico che le ha potute riconoscere, scorgendone l'incessante sostituzione. Ogni movimento parte *da*, e ritorna *alle* mappe.

229. White, 1973, ed. it. 1978 p. 12.

230. Accettare le nostre verità parziali, dice Tafuri – benché “parziale” sia un termine un po' sfortunato, in quanto implica ne esistano di totali (“transitoria” è forse più pertinente) –, non comporta rassegnazione: «le nostre verità parziali sono quelle assolutamente ottenibili, e non dobbiamo pretendere nessun altro criterio.» Tafuri, 1987.

#### 4. 3. 2 CANONE E FENICE: RINASCITA, GOVERNO E UNIVERSALI

Poiché la mappa è il presupposto di ogni verità, bisognerà ammettere che anche i grandi temi morali, le utopie, le proiezioni, i miti, esistono unicamente nel discorso, nel senso che giustizia, libertà, o bene, non precedono la mappa, piuttosto si sostanziano in essa.

L'uomo giusto dell'*Etica nicomachea*, il “canone di Aristotele”, risponde a una precipua concezione del bene – quella di Aristotele, e quella di Aristotele in quanto filosofo del Quattrocento a. c. – lo si è già detto molte volte. Cionondimeno se, come crede Foucault, i discorsi sono prodotti storici soggetti a fratture e a sostituzioni, allora non solo la mappa che disegnava il bene e il canone aristotelici è andata irrimediabilmente perduta, ma anche i presupposti per un bene universale e soprastorico vengono meno.

Ma perché precisare tutto ciò? È importante chiarire che, oltre al modo di osservare gli oggetti, di redigere l'una o l'altra lista di progettisti o design anonimi, di raccontarli in un modo o nell'altro, anche le direzioni imposte alle pratiche<sup>231</sup> rispetto a una morale da perseguire sono subordinate al discorso.

Perché si possa comprendere appieno l'espletarsi del canone – quindi il canone del design –, è necessario comprendere l'ampiezza del discorso, il rapporto che intesse con la storia, con il sapere, con il potere, e quindi con le sue morali: anche queste, come le verità, vengono incessantemente ridotte a cenere, ma solo per rinascere sotto altre spoglie, imponendo nuove costrizioni, nuovi

231. Sia quella di *democratizzare* un oggetto, o di prediligere l'onestà rispetto alla funzione che deve assolvere.



soggetti, nuove politiche, nuove violenze, nonché nuove utopie – inalienabili e contingenti a un sol tempo.

A fronte di ciò, una nozione su tutte necessita di essere discussa, se non altro per chiarire il vigore attraverso cui un valore morale si impone sull'uomo: il potere.

Del potere bisogna dire, prima di tutto, che esso non è quello detenuto dal sovrano, dalla classe dominante, o dal carnefice: non è quello imposto dalla borghesia sui meno abbienti – come hanno sostenuto i marxisti –, né quello di una costrizione fisica<sup>232</sup>. Piuttosto, il potere è un forza relazionale che esiste *tra* e *nei* soggetti che, al contempo, lo istituiscono e lo subiscono. Esso non è “verticale”, nel senso che non è imposto dall'alto, ma un gioco di forze “orizzontale” e storico<sup>233</sup>, che si perpetra attraverso *tutti* gli individui che condividono una stessa verità:

«non c'è conoscenza che non riposi sull'ingiustizia<sup>234</sup>»,

scrive Foucault, vale a dire che ogni verità suscita obbedienza proprio perché è considerata da *tutti* come vera<sup>235</sup>.

E ciò spiega come, per esempio, la forma della follia nell'età classica fosse già di per sé costrittiva, nella misura in cui segmentava un fenomeno in un qualcosa che ne prevedeva (e imponeva) una “gestione”, una strategia per contenerla e per curarla. Ma questo non avveniva per opera di una classe medica che ingiungeva la sua politica a un gruppo di individui subalterni. Piuttosto,

«[il riconoscimento della pazzia, l'accettazione della sua classificazione e la giustificazione ai rimedi proposti era-

232. «[L]'imposizione di una condotta non può avvenire, se non in casi eccezionali, ovvero in uno stato di emergenza, attraverso la semplice violenza. Non che il potere non sia anche, e in senso essenziale, feroce o violento; ma esso ha bisogno sempre anche di piegare le forze, non di spezzarle; anzi, ancora meglio, non deve neppure piegarle, deve letteralmente produrle.» Fassin, 2000, p. 103.

233. Esso non è “verticale”, nel senso che non è imposto dall'alto, ma un gioco di forze “orizzontale” e storico.

234. Foucault, 1977, p. 51.

235. Veyne, 2008, ed. it. 2010, p. 106.

no] costituite dalla famiglia, dal gruppo sociale vicino, dall'ambiente di lavoro, dalla comunità religiosa (che sono tutti quanti normativi, sono tutti quanti sensibili alla deviazione, hanno tutti quanti un margine di tolleranza e una soglia a partire dalla quale viene richiesta l'esclusione, hanno tutti quanti un modo di designare e di respingere la pazzia, trasferiscono tutti quanti alla medicina se non la responsabilità della guarigione e della cura, perlomeno l'incarico della spiegazione).<sup>236</sup>»

Perciò, tanto il paziente quanto il medico condividono lo stesso piano epistemologico<sup>237</sup>, e la reciprocità tra i due è condizione di esistenza dell'uno e dell'altro, di colui che chiede di essere curato, e di colui che chiede di curare.

Il potere, insomma, non è un atto deliberato di esclusione o di violenza: esso

«deve essere analizzato come qualcosa che circola, o piuttosto come qualcosa che non funziona che a catena. Non è mai localizzato qui o là, non è mai nelle mani di alcuni, non è mai appropriato come una ricchezza o un bene. Il potere funziona, si esercita attraverso un'organizzazione reticolare. E nelle sue maglie gli individui non solo circolano, ma sono sempre in posizione di subire e di esercitare questo potere, non sono mai il bersaglio inerte o consenziente del potere, ne sono sempre gli elementi di raccordo.<sup>238</sup>»

Il potere “transita attraverso, non si applica agli individui<sup>239</sup>”; lo si esercita come “effetto d'insieme<sup>240</sup>”, non lo si possiede. Ma esso è anche ubiquo e senza limiti, perché si produce ascendendo dal basso, non discendendo dall'alto: è inestinguibile nella misura in cui lo sono i discorsi, ed è quindi capillare e ubiquo proprio perché

236. Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 52.

237. Cfr. Sini, 1978, pp. 183-184.

238. Foucault, 1977, pp. 184-185.

239. Ibidem.

240. «Bisogna insomma ammettere che questo potere lo si eserciti più che non lo si possieda, che non sia privilegio acquisito o conservato dalla classe dominante, ma effetto d'insieme delle sue posizioni strategiche – effetto che manifesta e talvolta riflette le posizioni di coloro che sono dominati.» Foucault, 1975, ed. it. 1976, p. 30.

le mappe, per usare le parole di Barthes, non hanno lato esterno<sup>241</sup>. Così come la verità è pervasiva e costitutiva dell'uomo, allo stesso modo anche la sua parte congenita del potere condivide le stesse fattezze<sup>242</sup>: esso è onnipresente «non perchè avrebbe il privilegio di raggruppare tutto sotto la sua invincibile unità, ma perchè si produce in ogni istante, in ogni punto, o piuttosto in ogni relazione fra un punto e l'altro»; come la verità, anche il potere «è dappertutto; non perchè inglobi tutto, ma perchè viene da ogni dove<sup>243</sup>»; è plurimo, come i demoni, poiché

«[o]vunque, in ogni dove, vi sono capi, centri di potere, siano questi imponenti o minuscoli, gruppi di oppressione o di pressione; ovunque si odono voci “autorizzate”, che si autorizzano a farsi portavoce del discorso di ogni potere: il discorso dell'arroganza. Ecco che allora intuiamo che il potere è presente anche nei più delicati meccanismi dello scambio sociale: non solo nello stato, nelle classi, nei gruppi, ma anche nelle mode, nelle opinioni comuni, negli spettacoli, nei giochi, negli sport, nelle informazioni, nei rapporti familiari e privati, e persino nelle spinte liberatrici che cercano di contestarlo. (...) Il potere è, simmetricamente, perpetuo nel tempo storico: scacciato, rintuzzato qui, ecco che subito rispunta laggiù; esso non viene mai meno: oggi facciamo una rivoluzione per distruggerlo, ed ecco che domani già risorge, rigermina nel nuovo ordine di cose. La ragione di questa pervicacia e di questa ubiquità, è che il potere è il parassita d'un organismo trans-sociale, legato all'intera storia dell'uomo, e non solamente alla sua storia politica, storica.<sup>244</sup>»

Il potere è dunque determinazione ubiqua *tra* e *sugli* uomini che partecipano al suo gioco, *tra* e *su* coloro che

241. «Noi non scorgiamo il potere che è insito nella lingua perché dimentichiamo che ogni lingua è una classificazione e che ogni classificazione è oppressiva», scrive Barthes (Barthes, 1978, ed. it. 1981, pp. 7-8), e prosegue: «[p]uò esservi libertà solo al di fuori del linguaggio [qui discorso]. Sfortunatamente, il linguaggio [discorso] umano è senza lato esterno: esso è una porta sbarrata. Se ne può uscire solo a prezzo dell'impossibile.» Ivi, p. 10.

242. «L'umanità 'insedia ciascuna delle sue violenze in un sistema di regole', ed è la regola 'che permette che violenza sia fatta alla violenza, e che un'altra dominazione possa piegare quelli stessi che dominano'.» Foucault, 1977, p. 40, in Fassin, 2000, p. 98.

243. Foucault, 1976, ed. it. 1978, p. 82.

244. Barthes, 1978, ed. it. 1981, pp. 6-7.

dividono la stessa mappa, dove “dividere la stessa mappa” significa attribuire alla sua verità il più insopprimibile tra gli statuti: quello di infallibilità.

E questo non è solo un qualcosa che abbisogna della solidarietà collettiva, ma – o proprio per questa ragione – è anche violento, poiché impone una verità che, forte del suo essere tale, governa gli uomini che fondano e condividono la mappa stessa. Governare nel senso che si governa una società, ma anche una famiglia, un malato, un criminale, un folle: dove sono stati messi? Come sono stati trattati? Come sono stati sorvegliati<sup>245</sup>?

Più in generale, potere come governo di ogni individuo che lo produce, tanto il presunto dominatore quanto il presunto dominato, riducendoli indistintamente a soggetti che costruiscono, e sono costruiti dalla medesima forza costrittiva<sup>246</sup>:

«[l]’individuo è un effetto del potere e ne è nello stesso tempo, o proprio nella misura in cui ne è un effetto, l’elemento di raccordo<sup>247</sup>»;

e dal momento in cui il corpo è costruito *dal* (nonché creatore *del*) potere, esso diventa, con ogni evidenza, anche l’oggetto di un discorso politico:

«i rapporti di potere – scrive Foucault – operano su di lui una presa immediata, l’investono, lo marchiano, lo addestrano,

245. Si veda l’intervista a Foucault di André Bertin, presso l’Université Catholique de Louvain, il 7 maggio 1981.

246. «Il corpo diviene forza utile solo quando è contemporaneamente corpo produttivo e corpo assoggettato.» Foucault, 1975, ed. it. 1976, p. 29.

247. Foucault, 1977 pp. 184-5. Va da sé che, istituire un rapporto tra politica e potere, significa istituire un rapporto tra politica e discorso. Come scrive La Rocca, «[i]l discorso è sempre legato ad una politica, ma non perché ne sia l’applicazione cosciente e volontaria, o perché la determini: il discorso è in sé un atto politico, fa parte di, ed istituisce uno spazio politico; non è né la causa né l’effetto di determinate scelte: è la condizione preliminare perché una scelta sia possibile o impossibile.» La Rocca, 1978, pp. 330-331.

lo suppliziano, lo costringono a certi lavori, l'obbligano a delle cerimonie, esigono da lui dei segni.<sup>248</sup>»

Lo spazio della mappa si fa così il luogo di pressioni dalle direzioni volubili, interrotte e inesauribili che modellano l'uomo, nel senso che il potere – ovvero il nome di queste forze – plasma i corpi nella loro totalità: questi non sono altro che l'effetto storico delle spinte che loro stessi contribuiscono a far vivere; sono le loro condotte, saperi, modi dell'esperienza, lavori, riti, progetti, ognuno dei quali si legittima alla luce di una verità; nondimeno, però, i corpi sono anche i loro orizzonti, obiettivi, utopie e “universali”: anche queste, come tutto quello che fa di un corpo un uomo, sono spinte e strascichi del potere.

Con Foucault, difatti, nessun universale è possibile: giustizia, libertà, bene, bellezza, sopravvivono solo come significanti apparentemente immobili, ma che sono stati di volta in volta svuotati e riempiti di sostanze diverse<sup>249</sup>.

Orbene, alla tesi foucaultiana su verità morali e potere, si potrà sì obiettare, per esempio, che dal Medioevo ad oggi l'uomo si è lentamente guadagnato il diritto universale di sottrarsi alle barbarie della tortura, e che questo diritto ha un che di astoricamente valido e giusto. Ma il problema precede l'instaurazione del confronto. Non si tratta di mettere in discussione se sia giusto o meno

248. Foucault, 1975, ed. it. 1976, p. 29.

249. E ciò è verificabile anche su un piano non strettamente storico: l'adesione unanime (o universale) accordata a valori come il *vero*, il *bene*, il *bello*, – scrivono Perelman & Olbrechts-Tyteca – è possibile solo a fronte della loro genericità: «non si possono considerare per un auditorio universale, che a condizione di non specificarne il contenuto. Non appena tentiamo di precisarli, troviamo soltanto l'adesione di uditori particolari. (...) Quanto più sono vaghi, questi valori si presentano come universali e pretendono uno statuto simile a quello dei fatti. Quanto più sono precisi, tanto più si presentano come conformi alle aspirazioni di alcuni gruppi particolari.» (1958, ed. 1966, p. 81). Si tenga a mente che, così come non ci può essere un lento avvicinamento alla conoscenza, allo stesso modo non ci potrà nemmeno essere un lento avvicinamento alle verità morali. Anzi, a rigore, si potrebbe dire che quanto fa parlare di “avvicinamento” è esso stesso il prodotto di una mappa. Di “avvicinamento” se ne può parlare solo nel gesto di messa in prospettiva attraverso l'ottica di un valore imperituro il quale, depuratosi lungo la traiettoria che esso stesso traccia, disegna *il* punto di fuga verso cui convergere – o avvicinarsi, appunto.

torturare un uomo oggi, quanto piuttosto affermare l'impraticabilità di un raffronto sul dolore e la tortura tra la contemporaneità e il Medioevo: l'uomo del Trecento, dice Tafuri (1987), è assuefatto da un dolore che ne condiziona l'intera esperienza, dà forma alla sua cultura, alla sua psiche, ed ha un'importanza costitutiva nel funzionamento del mondo trecentesco – vale a dire che rappresenta una figura fondamentale della sua mappa.

Del dolore se ne può redigere una storia, continua Tafuri, proprio in quanto è soggetto al cambiamento; e cambiando, cambiano anche i discorsi che lo includono e se ne servono più o meno direttamente. Non c'è una giustizia eterna e inalterabile che si è scoperta a mano a mano, o che si è formata, poi disgregata, e di nuovo ricostituita. Al contrario, l'idea di giustizia, così come di tutte le altre verità morali, stabilisce di volta in volta nuove condizioni di svolgimento, nuovi punti di realizzazione, nuovi orizzonti cui tendere: nemmeno le verità morali fanno eccezione, e si riposizionano anch'esse entro i limiti della mappa, al contempo come fossero il gesto in itinere di un cartografo che raffigura il territorio, e la rappresentazione compiuta del cartografo che lo ha preceduto.

Nelle mappe o, per meglio dire, nel loro succedersi, “nuovi universali” cambiano forma senza tregua, muoiono e rinascono come una Fenice che trova la forza di modellare l'uomo attraverso la verità di cui è portatrice; e così come gli universali, anche le utopie sorte alla loro ombra si rinnovano a ogni frattura. Ma il loro peso specifico resta invariato, giacché ognuna di queste chimere, di queste utopie – in quanto positività – chiede di essere sostenuta: nuove leggi verranno promulgate, e con queste verranno nuovi obblighi, nuove pressioni, e dunque nuove violenze.

Come si è detto, la concezione della follia classica si consolida attraverso l'accordo di coloro disposti a riconoscerla come separazione tra ragione e sragione. Ebbene, è a partire da qui che si fonda la necessità dell'internamento come strumento utile alla cura di una marginalità e alla preservazione della coesione sociale<sup>250</sup>, ovverosia è qui che si instaura un particolare (nonché presunto) percorso

250. Catucci, 2010, pp. 31-32.

del progresso, una particolare “traiettoria del giusto”. Ma è sempre a questa traiettoria che bisogna tornare quando si riconosce, tra gli effetti cui ha dato adito, che nel rapporto asimmetrico instauratosi tra medico e paziente,

«il folle viene continuamente osservato, interrogato, analizzato, fino a doversi riconoscere in una struttura di colpa che per lui diviene la forma della coscienza di sé.<sup>251</sup>»

E non si potrà nemmeno giustificare tale asimmetria con la neutralità del sapere medico<sup>252</sup>, perché se il medico può arrogarsi il potere di delimitare la follia, «ciò non deriva dal fatto che la conosce, ma che la domina; e ciò che per il positivismo sembrerà oggettività non è altro che l'altra faccia di questo dominio<sup>253</sup>»: la neutralità di uno sguardo senza tempo si perde nello iato tra mappe e territorio, così come l'universale si perde nel tempo.

In sintesi, dinanzi a una verità e a un potere reciproci, dove l'uno è funzione dell'altro; di fronte a un uomo che è prodotto e premessa del potere; alla luce di verità che, così come i grandi temi morali, esistono solo nell'assetto conferito loro dalla mappa, si deve concludere che: i. ogni forma storica, contingente e materiale delle verità morali, proietta un'ombra di potere – giacché elette, di volta in volta, a verità universali; ii. che l'ombra di questo potere è ciò che fa di un uomo ciò che è; iii. e che ogni infinito si riduce, in ultimo, al punto di fuga mobile che l'uomo disegna e rincorre.

Verità morali, potere e uomo diventano perciò i lineamenti di un'unica rappresentazione, dacché le prime devono la loro concretezza a un uomo il quale, di ritorno, è definito dalla pressione che reciprocamente esercitano su esso. E se, più specificamente, l'uomo è divenuto tale solo nel gioco del potere – senza il quale non sarebbe altro che un corpo, una continuità senza forma del territorio –, ciò è perché potere e verità ne hanno definito i modi del suo sapere, tracciato i confini delle sue pratiche, gli oggetti

251. Ivi, p. 35.

252. Supra, ¶ 4. 2. 1.

253. Foucault, 1961, ed. it. 1963, p. 585.

del suo lavoro e delle sue indagini, foggiate i suoi caduchi presupposti del pensiero da cui distilla assiologie, valori che legittimano il suo operato, gli obiettivi che persegue, i sogni verso cui tende, così come gli errori che vieta.

Ebbene, non è forse in questo paesaggio appiattito e interrotto, nell'anfibologia di una mappa che è al contempo verità e potere, che si riconosce lo statuto ultimo del canone? Canone, si intende, come forza ubiqua e costitutiva che misura, norma, prescrive, limita e perciò dà luogo a quelle pratiche, a quelle positività tra cui si ritrova anche il design. O più precisamente – poiché è quello della mappa il luogo dove si definisce –, canone come prodotto e funzione del discorso, cioè effetto e causa che passa attraverso gli uomini, formandoli ed essendo a sua volta formato; come verità e quindi potere *della e nella* mappa, che convince e costringe; ovvero canone come politica e governo, nonché istitutore di nuovi universali, di nuove utopie, saperi e prassi; canone come bussola che orienta, premia la via da percorrere e interdice, come una “polizia discorsiva”, la cattiva strada, l'errore (che pure è già previsto in esso); canone come forza ubiqua, pervasiva, ultima, ovvero canone “senza lato esterno”; e canone come punto di partenza *da cui*, e punto di arrivo *verso cui* ogni uomo muove. Ma anche, e soprattutto, canone come pressione che si legittima nella sua stessa ragione, gettando senza posa ombre di violenza; vale a dire canone come verità e potere frastagliati, storici, che cedono a ogni rottura della mappa, ma che pure non cesseranno mai di esserci, e che risorgeranno sempre con una nuova verità e con una nuova violenza. Come una Fenice.



#### 4. 3. 3 CANONE E DESIGN-DISCORSO (E DISCORSO-POTERE)

A complemento del paragrafo 4. 1. 5, e a fronte delle relazioni tra potere e verità appena formalizzate, si rende necessario integrare la descrizione sinora fatta del canone, riconoscendo a quest'ultimo i tratti di: i. concretezza, poiché non c'è nulla che sfugga al dominio materiale della mappa; ii. quindi di normatività (e di "politica"), nella misura in cui si mostra con la forza incontestabile delle verità; iii. e, proprio per questa ragione, di *violenta* costrizione in quanto, come presupposto di ogni proferimento, impone (e implica) sempre l'adesione (e la perpetrazione) di una interpretazione, di un discorso, di una mappa del mondo.

Una premessa, però: giunti da tempo sul fondo del mare, si avrà ormai intuito l'impossibilità di comprendere il canone nel suo essere ubiquo, congenito, inestinguibile e costrittivo, a meno di rinunciare a descriverlo nello stesso modo in cui si descrive un oggetto qualsiasi – vale a dire attraverso qualità discrete e isolabili. Essendo un prodotto e una funzione del discorso, difatti, esso è come fosse luce: al contempo onda e particella: è inintelligibile nella sua stessa fenomenologia. Esso non ha inizio né fine, si avviluppa su di sé, e non lascia nulla al di fuori del dedalo che lo contiene e che esso stesso costruisce.

Così, le fattezze del canone che emergeranno nelle prossime righe – per effetto della forzatura che il canone restituisce a chi lo ha forzato, a sua volta, entro gli schemi intersecati e sovrapposti di questa tesi – si confonderanno tra loro mostrandosi allo stesso tempo come effetti e come cause, alternandosi senza sosta, scomparendo qui e ricomparendo là, disegnando con ostinazione una immagine che è già stata disegnata – così come l'immagine del canone

scaturita da queste pagine ordinerà i modi attraverso cui il testo medesimo dovrà raffigurare il suo soggetto.

Nell'impossibilità di eleggere una discriminante nitida e unica in grado di definire il canone, si finisce per ritrovarlo ovunque: tra le pieghe dell'enunciato; tra il gesto che asserisce e il discorso che lo qualifica; tra la positività della mappa e il negativo della sua assenza.

Ovunque: poiché la mappa non ha lato esterno: se un osservatore guardasse la notte da una stanza illuminata, il canone ne sarebbe senz'altro il pertugio da cui affacciarsi; o meglio, sarebbe la sottile membrana di cristallo che divide il pieno dal vuoto, e che all'incrocio tra luce e oscurità diviene specchio, non restituendo altro che le immagini degli spazi donde proviene la luce. Ma il riflesso della stanza e il di fuori non sono il conosciuto e il conoscibile, tutt'al più una positività e una mancanza, dove l'immagine sul vetro reclama lo sguardo perché solo lì esistono differenze, la possibilità di una mappa che permette la vita. Guardare la notte è impossibile perché *non c'è luce*, e non perché *non sia ancora stata illuminata*; e anzi, ogni tentativo di illuminarla accentuerebbe ulteriormente i contorni dei riflessi sul vetro, mettendo a fuoco più le fattezze di chi tenta di rischiararla che non la vacuità oltre la soglia della stanza.

Il canone, in altre parole, è a un sol tempo la pienezza dell'immagine e la membrana senza spessore che la rende possibile: è una "materialità incorporea<sup>254</sup>", un'immagine che si sottrae al tatto ma che pure può sostanziarsi solo nel gesto necessario e materiale del guardare. E poiché è solo in questo riflesso che l'osservatore può ritrovare e spiegare sé stesso, l'unico luogo dove può ritrovare la sua verità, sarà forzatamente a partire da questa immagine che egli potrà progettare il suo moto.

Nello scambio permesso dall'immagine che l'osservatore produce e l'immagine che riceve, dal movimento dell'osservatore e il riflesso che gli dà conto delle sue variazioni, il canone forma il soggetto guardante, le sue condotte, i suoi modi dell'esperienza, le sue pratiche, e tutto quello che fa di un uomo un uomo: il canone è ma-

254. Foucault, 1971, ed. it. 2004, p. 29; cfr. inoltre, Foucault, 1975, ed. it. 1976, p. 221.

teriale e costrittivo perché è sempre da una mappa, e più precisamente da un particolare disegno della mappa da cui non ci si può emancipare, che l'uomo progetta i suoi passi.

Canone, e cioè canone del design, giacché nemmeno questo sfugge alla rete di rimandi tra il guardante e la sua immagine<sup>255</sup>. Per esempio, si potrebbe dire, parafrasando il Foucault de *Le parole e le cose*, che nel pieno della progettazione modernista il canone del design prendeva le mosse da un'immagine dell'uomo da riscoprire (o scopribile), nel senso che i bisogni dell'uomo moderno erano già contenuti in nuce nell'uomo ai suoi primissimi albori, e che pertanto bisognava interrogarne l'origine per meglio corrispondere le sue necessità: dinanzi al caposaldo moderno della tecnologia l'uomo era una costante inalterabile, se non nella misura in cui poteva svolgere le sue (nuove) attività in maniera più efficiente<sup>256</sup>.

Emblematici di questo momento sono i *Time-saver-standards*, manuali pubblicati tra gli anni '30 e '40 del Novecento con lo scopo di fornire standard di progettazione edilizi, di interni, e di oggetti *tout court*. Tra i molti, il *Bauentwurfslehre* di Ernst Neufert (1936) organizzava significativamente i suoi contenuti secondo la vita dell'uomo, passando dalla standardizzazione dei luoghi della casa (il luogo dove si nasce), alla scuola, sino al crematorio, lasciando intendere – nel metodo, nei diagrammi stampati tra le sue pagine, e nella completezza che presume e persegue – che l'intera vita dell'uomo fosse standardizzabile, parametrizzabile, dominabile, dunque progettabile in ogni suo anfratto. E proprio per questa ragione, nuove edizioni più dettagliate furono pubblicate a complemento di quelle che le precedettero, dacché il progetto *per*, e lo studio *dell'*uomo, erano soggetti a un perfezionamento costante: mediante l'osservazione delle evidenze, la curva della comprensione dell'uomo poteva tendere verso il suo asintoto, ovvero verso l'uomo nella sua essenza; e nella

255. Ne è piuttosto parte costitutiva, a un tempo funzione e prodotto delle pressioni esercitate da potere e verità sull'osservatore.

256. «The human factor remains intact, since the machine was invented by man to serve human needs; that is the significant and stable element.» Le Corbusier, 1925, in Colomina & Wigley, 2016, p. 132.

sua solitudine irraggiungibile, l'asintoto dell'uomo s'imponeva in tutta la sua universalità.

«Tous les hommes ont même organisme, mêmes fonctions»,

dirà Le Corbusier, donde il principio per cui

«[t]ous les hommes ont mêmes besoins.<sup>257</sup>»

Sedersi, fare esercizio, conoscere, leggere, secondo il moderno, facevano da sempre e indistintamente parte di un uomo senza tempo e senza luogo<sup>258</sup>. Ipoteticamente, la progettazione del moderno si alternava tra investigazione e proposta: guardava le profondità dell'uomo, e rispondeva progettualmente al soddisfacimento dei suoi bisogni. Da qui gli elogi che Le Corbusier riservava al suo intuito nel comprendere e rispondere – attraverso la macchina – ai bisogni fisiologici dell'uomo, ai “misteri della psicologia umana”, alle “domande più essenziali che sgorgano dalla profondità dei suoi sentimenti<sup>259</sup>”, da un uomo che si mostrava, appunto, come un che di fondamentale, contraddistinto da necessità riscopribili nella loro evidenza e cui la progettazione doveva rispondere<sup>260</sup>.

L'ortodossia – o il canone – della progettazione moderna, si innestava così nella rappresentazione, nella mappa, nel discorso, secondo cui gli spazi e gli oggetti della progettazione dovevano servire passivamente l'uo-

257. E prosegue: «établir un standard, c'est épuiser toutes les possibilités pratiques et raisonnables, déduire un type reconnu conforme aux fonctions, à rendement maximum, à utilisation minimum de moyens» Le Corbusier, 1923, p. 108.

258. Se non letteralmente, almeno in quanto indici di una propensione più profonda: l'attività del leggere, per esempio, come propensione alla conoscenza.

259. Colomina & Wigley, 2016, p. 131.

260. L'immagine che il progettista moderno dà, e vede di sé, fa sì che il design diventi la difesa di un uomo il quale, nel profondo, è sempre stato, e sempre sarà lo stesso. «The discourse of modern design repeatedly argued that the human can regulate its ever more radical transformation of itself by reference back to the beginning of self-design with the invention of the first tools and ornaments.» Ivi, p. 132.

mo, senza alterarlo, ma anzi permettendogli di realizzarsi per quello che già intrinsecamente *era*<sup>261</sup>.

Ci si potrebbe domandare, per inciso, se il discorso del design non sia fondamentalmente attraversato da questo intendimento dell'uomo; se non sia normato da un canone che si radica in questa prospettiva sul mondo; e se le sue condizioni di esistenza, in quanto pratica, non vengano a mancare con la messa in discussione dell'unità universale dell'uomo.

Ammettendo, cioè, che il design sorga e si legittimi come pratica volta a soddisfare un uomo senza volto, potrebbe sopravvivere dinanzi alla venuta meno di un asintoto verso cui tendere? Chi, altrimenti, potrebbe giustificare l'esercizio del design? Che si invocassero nuovi oggetti da progettare per rispondere alle *vere* necessità dell'uomo, o che si chiedesse, allo stesso scopo, di progettare meglio quelle su cui il design si era già impegnato, lo si faceva sempre rispetto a una pratica la cui ragion d'essere riposava nel servire un uomo sempre e profondamente uguale a sé stesso, nel tempo e nello spazio, costituito dagli stessi schemi, assiologie, gerarchie, modi di comprensione del mondo, in nome di una trasparenza tanto ambita eppure mai raggiunta – né raggiungibile. Eppure, come scrive Tony Fry<sup>262</sup>, l'uomo è un prodotto della storia, che è modificato – tra le altre cose – dalla tecnologia (e non viceversa<sup>263</sup>), che nasce, scompare, o si ridefinisce a ogni scisma

261. Per riprendere l'analogia della mappa, il canone del moderno prevede una disposizione delle mappe su un'unica linea di sviluppo dove l'uomo, a mano a mano che ne dettaglia il disegno, può e potrà in maniera sempre più efficiente dominare il territorio nel rispetto delle sue necessità.

262. «The humans was, is and remains an epistemological imposition» scrive Tony Fry. E prosegue: «[i]t follows that there is simply not “us” and historical events for *we are historical* – even though “we” (in all our differences) have little or no awareness of our being as such. As historical beings we are a trace of more than the past experiences of our “self”.» Fry, 2015, p. 13.

263. Sempre Fry, a proposito: «[t]he animal that we were was ontologically designed by the use of basic (stone) tools to become the human-animal that we are now. In this sense, “we” did not invent technology; rather, technology invented us (and continue to do so). The persistent idea that technology is merely a tool we use *de facto* feeds a dangerous illusion.» Ivi. p. 14.

epistemologico, e così le sue priorità, le sue necessità e come le persegue: il tempo dell'ozio, così attentamente progettato dai *Time-saver-standards*, non è sempre stato un bisogno trasversale, nel senso che non è sempre stata la paralisi del corpo, la cessazione temporanea della sua attività in vista di una rimessa all'opera. Non che l'"animale-uomo", "istanza biofisica"<sup>264</sup>, non abbia sempre dovuto riposarsi. Piuttosto, è l'intendimento dell'ozio in quanto *bisogno* – e in quanto bisogno di passività in opposizione al momento attivo del lavoro – che non resiste alla prova della storia: l'ozio del mondo premoderno, per esempio, era un momento di contemplazione irriducibile alla nozione di "bisogno", e non si opponeva al tempo della produttività, poiché nemmeno questo concetto esisteva<sup>265</sup>: l'ozio non è sempre stato ozio.

Orbene, si dissolvesse l'oggetto immobile cui la progettazione era asservita<sup>266</sup>, potrebbe ancora esistere il design? Oppure: in quale nuova guisa risorgerebbe dalle ceneri che ha lasciato?

Rileggendo un passaggio di Fry attraverso l'analogia della mappa, si potrebbe dire che, oggi, il design sarebbe da intendersi non più come il gesto che conosce sempre più fedelmente il territorio, per poi poterlo assecondare; bensì come il gesto che, a partire dalla mappa, la disegna, ovvero come quell'evento storico e arbitrario che concorre a stabilire (e a riconfermare incessantemente) le forme del sapere, dunque le pratiche, gli oggetti, i luoghi, e con essi gli uomini nella loro interezza<sup>267</sup>. Design che dunque costruisce l'uomo, invece di scoprirlo<sup>268</sup>: come si

264. «While we exist in the biophysical world “we” also exist in the environments that we have constructed that are of such a scale and transformative force to be “worlds-within-the-world” – these worlds mutually transform each other.» (Ivi, p. 111) Così Tony Fry, su di un “mondo nel mondo” che si mette in scia di Canguilhem, del suo “uomo”, il quale abita, prima di ogni altra cosa, una cultura.

265. Cfr. Pieper, 1998, in Emmons & Mihalache, 2013.

266. Curiosamente, e insospettiti dalla moltitudine di “uomini” che le teorie del design si propongono di difendere, Colomina & Wigley notano che ognuna di queste teorie «presents itself as restoring the human but it is never the same human that is being restored. (...) Design is a defense of the human but what is being defended is never clear.» Colomina & Wigley, 2016, p. 141.

reinventerebbe la pratica di fronte a questa nuova prospettiva? Progettare il corpo – e con esso i suoi bisogni –, invece che assecondare le sue necessità innate: potrebbe essere questo un nuovo presupposto di verità della progettazione? Una sua nuova norma? Un suo nuovo canone? Non ci si spenderà ulteriormente su un'ipotesi che, per complessità e vastità, non può essere svolta e contenuta in queste pagine, e si lascerà la questione irrisolta. Tuttavia, si è ritenuto utile ribadire – ancora una volta – come considerare il design discorso, e il canone del design un suo prodotto e una sua funzione, possa aprire nuove interrogazioni, nuovi orizzonti, nuove possibilità di investigare e riconsiderare la pratica.

Comunque, il manuale di Neufert permette di chiarire aspetti del canone finora trascurati, ed è perciò opportuno dare seguito al suo esame.

Il *Bauentwurfslehre*, presumibilmente, deve la sua genesi a quel discorso moderno in cui Foucault faceva nascere l'uomo: teso tra la trascendenza dell'asintoto (idest l'uomo così com'è, nei suoi bisogni immutabili e segreti) e l'evidenza empirica della curva (la parametrizzazione della vita), l'uomo si costituiva per la prima volta come istanza del sapere (dove la nascita della psicologia, dell'antropologia, e di tutte le scienze umane<sup>269</sup>). Ma un tale uomo non poteva preesistere a quel contingente fascio di enunciati che lo disponevano in quel particolare schema di opposizioni; al contrario, esso prendeva forma con essi:

267. «It is not possible to comprehend the worlds of human existence without design, its agency, function and presence, being adequately understood in both historical and contemporary terms. At its most basic, what this requires is gaining ascent for an understanding of the historical ascent and prefigurative agency of design as generative of, and exercised by, things, processes, systems, social structures, built forms, and environments as they converge to constitute the ontologically designing forces of (and within) the uneven and inequitable distribution of power of the “world-within-the-world” of human creation.» Fry, 2015, p. 6.

268. Vale a dire design che “ci progetta” «into the way we know by informal and formal education, and thereafter act in the belief in the validity of the foundational knowledge of our knowing (the taken-for-granted knowledge “we” inhabit – or habitus).» Ivi, p. 20.

269. Cfr. *Le parole e le cose*, Foucault (1966). In particolare il capitolo terzo.

gli enunciati che facevano apparire questo uomo erano gli unici oggetti capaci di disegnarne il volto – o meglio, erano gli oggetti che non ne disegnavano il volto. Come notano gli architetti Paul Emmons e Andreea Mihalache (2013), difatti, i *Time-saver-standards* non raffiguravano l'uomo che senza viso, perché

«“the sign man has not to give the idea of a special person with the name XY, but to be representative of the animal man.” These silhouettes, strikingly similar to the handbooks' figures, omitted perspectival depth to make them appear flat and objective<sup>270</sup>»;

ed è proprio nel proferimento concreto e materiale di enunciati simili che il discorso della progettazione moderna si sostanziava in un che di distinguibile. E giacché enunciati, essi non apparivano per partenogenesi. Scaturivano, piuttosto, dalla tensione continua cui l'immagine dell'osservatore e l'osservatore stesso davano adito, in uno scambio inesausto e reciproco dove era impossibile stabilire cosa modificava cosa.

È certo vero che il manuale si offriva come strumento di ausilio a una progettazione *universale* di ambienti od oggetti rispondente ai bisogni *universali* dell'uomo. Ma proprio per questa ragione bisogna aggiungere che, affinché potesse offrirsi come strumento per una comprensione e una progettazione dell'uomo sempre più raffinate, per un'adesione sempre più stretta tra curva e asintoto, serviva anche e soprattutto a ribadire l'esistenza dell'asintoto e della curva medesimi.

Ciò per dire che il discorso – e più specificamente il discorso della progettazione moderna – non era una struttura che precedeva il suo manifestarsi, nè l'oggetto da cui dedurre le sue istanze, ma una positività che esisteva *attraverso, nello e sullo* stesso piano di quegli enunciati in cui solo si poteva riconoscere una mappa del territorio: è una coerenza enunciativa che fonda, incorpora e perpetua un canone, una regola di coesione nella quale si è poi riconosciuta la progettazione e il design moderno. Questo discorso si fondava nelle parole di chi lo faceva parlare, così

270. Emmons & Mihalache, 2013; Neurath, 1973, in Ivi.



come chi lo faceva parlare, a sua volta, era parte fondante del discorso – se non altro nelle vesti di un agente costitutivo del discorso, costruito e autorizzato dal discorso stesso a prenderne parte per riaffermarne la sua unità<sup>271</sup>.

Del resto, l'uomo senza volto dei *Time-saver-standards* in cui l'asintoto dell'"animale-uomo" trovava la sua coerenza transtorica<sup>272</sup>, era sì il proferimento di un "tale" chiamato Ernst Neufert, ma anche e soprattutto la premessa epistemologica di tutti i soggetti a esso contemporanei. Affinché il modernista potesse servirsi del manuale di Neufert per disegnare spazi od oggetti, era giocoforza che tutti i modernisti intendessero e spiegassero l'uomo (e la progettazione *tout court*) come un che di etereo e incorporeo<sup>273</sup>.

Allo stesso modo, non bisogna dimenticare che anche chi lo aveva progettato era un architetto che produceva ed era assoggettato dal discorso della progettazione<sup>274</sup>. Egli non poteva dismettere o sottoscrivere tale discorso a piacere, poiché questo discorso era il presupposto a partire dal quale poteva prendere parola e discorrere in quanto progettista<sup>275</sup>. Ernst Neufert, in altre parole, guadagnava lo statuto di progettista solo introiettando e ripetendo le

271. Declinando queste considerazioni in un altro ambito, Veyne sintetizza con grande chiarezza (ragion per cui si è ritenuto utile riportare le sue parole) il rapporto tra scienza, studioso, e dispositivo inteso come quella forza che «forma al tempo stesso sia l'oggetto "scienza" sia gli individui che riconosceranno valore di verità solo a ciò che viene detto conformemente alle regole di una scienza esatta.» Questi ultimi «interiorizzano il ruolo, si modellano su di esso, diventano i soggetti correlati all'oggetto "scienza". Oggettivazione e soggettivazione "non sono indipendenti l'una dall'altra; è dal loro mutuo sviluppo e dal loro legame reciproco che nascono" "i giochi di verità" che filtrano le affermazioni considerate scientifiche.» In definitiva, «lo studioso fa la scienza e viceversa. (...) Il dispositivo e lo studioso hanno potere l'uno sull'altro, e la scienza ha potere sulla società perché si ritiene che dica la verità. Dispositivo, soggetto, potere e verità sono dunque collegati.» Veyne, 2008, ed. it. 2010, pp. 100-101.

272. Cfr. Colomina & Wigley, 2016, p. 152.

273. Cfr. Frascari, 1987, in Emmons & Mihalache, 2013.

274. Il suo ambiente era quello della Germania di primo Novecento, il primo Bauhaus di Gropius presso Weimar, nonché la Germania del *Terzo Reich*.

275. Vedi pagina seguente →

regole del discorso, ed ereditava – o aveva già ereditato – il diritto di parola avendo fatto dell'uomo senza volto del *Bauentwurfslehre* una parte costitutiva della sua mappa, un qualcosa che *produceva* la sua figura di progettista. Un agente, questo uomo senza volto, che simmetricamente viveva solo esercitandosi su chi, come Neufert, condivideva, partecipava e perciò faceva esistere il discorso della progettazione moderna.

Quando si scrive che la mappa non ha lato esterno, si vuole dire precisamente che l'immagine sul vetro riempie l'occhio di chi l'osserva da cima a fondo, e per questa ragione non abbisogna di alcunché che la legittimi; piuttosto, essa si spiega da sé, nel confronto vincente che la sua positività instaura con il vuoto, con la notte che la circonda. Pertanto, non ci si può limitare a dire che il manuale era canonico (o un oggetto canonico del moderno); piuttosto serve precisare che il manuale era canonico in quanto enunciato materiale di un discorso che era il presupposto, il riflesso dell'autore sullo specchio, l'immagine che l'osservatore produceva, vedeva, e che, di ritorno, lo definiva globalmente come progettista – o più in generale come soggetto che conosceva.

Innervato tra le pressioni di potere e di verità, il canone riempie ogni anfratto dell'uomo facendosi governo, politica di un soggetto che è interamente attraversato dalle forze del discorso<sup>276</sup>; di un soggetto che faceva, di un particolare assetto della mappa, il punto di partenza e il punto di arrivo di ogni sua iniziativa.

Ma dove si trova la violenza di cui si faceva menzione in apertura? Ebbene, è proprio in questo meccani-

275. A questo proposito è stato curiosamente notato che lo «[s]cientific management created a particular notion of the worker, including the housewife, as a producer. The architectural handbooks adopted this idea and extended it to the totality of a person's activities; transforming the worker into the user. [...] The word "user" that was inserted in the introduction to the first edition of *Time-Saver Standards* did not describe the dweller; instead it referred to the architect as the "user" of the manual. This suggests that the architect's function itself is being reconsidered: rather than the expert planner determining the lives of others as building users, the designer now becomes a small part of the standardization process and the practice of architecture must increasingly conform to the requirements of the construction industry.» Emmons & Mihalache, 2013.

simo di scambi necessari alla sussistenza reciproca che il canone del design istituisce il “possibile”, cioè vieta e preclude.

In un passaggio pregnante de *L'ordine del discorso* di Foucault, si legge che l'appartenenza dottrinale è sempre funzionata mediante la «messa in causa [del] soggetto parlante attraverso e a partire dall'enunciato»; e ciò per dire che

«l'eresia e l'ortodossia non dipendono da un'esagerazione fanatica dei meccanismi dottrinali, [bensì le] concernono fondamentalmente.<sup>277</sup>»

Le “procedure di esclusione”, i “meccanismi di rigetto” altro non sono che sanzioni attuate da una “forza di polizia” che già contiene e prevede, nella sua positività discorsiva, l'ammissibile e l'inammissibile. E in questo senso, scegliere l'ammissibile e l'inammissibile non costituisce una alternativa di cui i soggetti parlanti dispongono: il binomio ortodossia ed eresia non promette la possibilità di minare la coesione discorsiva di un dogma, giacché per partecipare alla sua critica è necessario averne previamente accettato le sue regole di funzionamento.

Il canone, insomma, è violento in quanto potere di una verità infallibile che si fonda in sé stessa, nel discorso, in una interpretazione del mondo. Essa non si dà nella guisa della costrizione esplicita e singolare, ma come violenza connaturata alla sua verità, e cioè come possibilità del

276. In un certo senso, è in questa cornice teorica che sono da leggersi le parole di Phil Goodall (1983), quando scrive che i valori del design sono prodotti culturali, sociali, economici, politici i quali, contemporaneamente, producono e prescrivono i modi del vivere, i rapporti tra gli individui, le forme della casa, le relazioni tra chi la abita, ecc.. Difatti, parafrasando il pensiero di Goodall, si può dire che il design – e così i suoi valori –, non preesistono alla circostanza in cui si manifestano, ma contribuiscono essi stessi a fondare le loro possibilità di sussistenza, modificando opportunamente colui che è (e sarà) il garante della loro perpetrazione.

277. Foucault, 1971, ed. it. 2004, p. 22.

vedere, immagine dell'osservatore plasmata dalla politica del discorso.

È stato giustamente detto che

«non c'è canone, senza un'autorità che lo ponga<sup>278</sup>»,

ma bisogna aggiungere che questa autorità è tale giacché dissolta nel riflesso sul vetro della stanza, e anzi, costitutiva del riflesso stesso: il canone è tanto l'immagine nella sua evanescenza, quanto l'effetto repressivo che esercita sull'osservatore, è il potere di una verità infallibile, un potere multiplo e pervasivo incarnato nell'immagine, coincidente con tutto ciò che le dà sostanza: un potere che vivrà fin tanto che ci saranno verità, che “viene da ogni dove” e che attraversa chi lo osserva.

Ubiquo e materiale, onnipresente così come la materia che lo definisce, il canone si trova ovunque. A ben vedere, si trova *sulla* superficie del mare, nelle correnti sottostanti e sul suo fondo. Esso si trova nella concretezza di ogni enunciato, in ogni tratto delle mappe: ovunque. È la corrente che muove dalle profondità sino alla schiuma delle onde; è il mare tutto – che non esiste senza onde, così come i suoi flutti non esistono senza mare.

In realtà, può darsi che nella graduale discesa che ha guidato questo studio, quanto si è appreso non sia tanto l'importanza di diffidare della superficie; bensì di considerarla come una parte essenziale e costitutiva di qualcosa di più grande, di un discorso che esiste e ci costruisce, e i cui moti si stratificano, si contraddicono, si compenetrano. E in effetti, il luogo del canone è senza gerarchia, uno spazio senza centro da cui è impossibile evadere, fatto di tensioni che premono violentemente in ogni dove, l'una sull'altra, flutti che si compenetrano o che resistono: violenza, e perciò frizione, scontro, o “agone” come peculiarità intrinseca del canone.

Si potrà senz'altro dire che il canone del design è il retaggio di una definizione ancora incentrata sull'unità

dell'oggetto industriale, di una definizione ostinata ancora orientata all'oggetto – o, meglio, a una certa classe di oggetti –, e non già a un lavoro, se non addirittura a una *praxis lato sensu*. Si potrà dire, poi, che il canone è una distinzione obsoleta tra grafica, prodotto, artigianato, ormai incapace di rendere conto di cosa *veramente* sia il design “in quanto tale”, ovvero un “modo del fare”; inoltre, si potrà dire che il canone è la resistenza di una lista di progettisti inscalfibile, o modificabile e ingiusta; o si potrà dire che il canone è l'ingenuità di uno sguardo che confida ancora nel valore pedagogico dell'oggetto comune, e che il suo superamento più ragionevole è l'ammissione che gli oggetti sono tanto più valevoli quanto più utili a rispondere ai *veri* bisogni dell'uomo; e si potrà dire anche che è un modo di osservare l'oggetto, di narrarlo, ecc.. Tutto ciò è lecito, ma solo nella misura in cui si riconosce che queste distinzioni tra il desueto e l'attuale, il passato miope e il nuovo *più giusto*, sono tutte comprese nel più ampio discorso del design che le prevedono.

Più precisamente, a un discorso che nel suo costante rigenerarsi stabilisce le opposizioni di cui vive e che reputa pertinenti: l'agone prende forza sino a piegarsi su di sé, sino a fagocitarsi. E ciò perché le battaglie del canone sono le battaglie istituite dal canone medesimo, nel suo continuo proferirsi, parlare di sé – proprio come il potere che si genera e si rinsalda ogniqualvolta passa di uomo in uomo. Ogni luogo in cui infuria una lotta, è già un luogo che esiste nella mappa, vale a dire un luogo definito da un quadrante della griglia che ne designa l'ubicazione, quindi la possibilità di *conoscerlo*<sup>279</sup>. Ma la mappa decreta anche chi e come si combatterà, il nome della battaglia, stabilisce le regole attraverso le quali l'agone si svolgerà – benché, come si vedrà, lo fa sempre venendo meno a sé stessa, tradendosi. Detto altrimenti, il canone è al contempo una tradizione da rispettare o da abolire, una lista di progettisti da preservare o da aggiornare; ma è anche – e giacché è tutto ciò – la possibilità di partecipare a quel particolare confronto, un agonista che acquisisce lo statuto di desi-

279. E *conoscerlo meglio* a mano a mano che il campo viene battuto e scandagliato; a mano a mano che l'uomo accetta di rappresentarlo, di parlarne; o, semplicemente, ogni volta che il nome del luogo viene proferito.

gner in quanto conoscitore del discorso del design, nonché delle sue idiosincrasie<sup>280</sup>.

Il canone, dunque, è il permesso di dire, ma a certe condizioni; è una costrizione emanata dalla forma contingente di una mappa; è un potere connaturato a una verità che, dal basso, si consolida e spande sino a stabilire una prospettiva condivisa sul mondo, che impone di guardare solo quanto già si conosce; e perciò è una prescrizione, una norma, una misura del fare (nel senso di praticare, o di riflettere sul) design.

Il canone del design non è un fantasma del passato, ma una attualissima *conditio sine qua non* per prendere parte al discorso del design. Del resto, benché la storia materiale sia una, e una soltanto, coloro che la scrivono lo fanno sempre a partire dalla precarietà del presente: anche loro, come scrive Walker, «are members of society and hence their mental frameworks and attitudes are determined, to a large extent, by their social environment.<sup>281</sup>» Insomma, persino la redazione di una storiografia è soggetta e ordinata dalle variazioni del canone.

Quanto si riceve dal passato sono tracce inerte che solo nel presente si riempiono di significato – e cioè dei significati di cui si dispone –: se è vero che il pensiero esiste nel dominio delle mappe, del segno (e non nel territorio), allora sarà vero che, per esempio, l'interesse per il ruolo delle minoranze nella storia del design fa parte di un particolare canone discorsivo, di una particolare assiologia che spinge a rivalutare il contributo dei cosiddetti “grandi esclusi”. Ma questo non significa, come si è visto, che il discorso dell'oggi sia il perfezionamento di quello di ieri, un piccolo passo verso una meta già tracciata; piuttosto, i discorsi differiscono tra loro su un piano qualitativo, e sono incomparabili dacché interrotti dagli scismi della storia: nelle variazioni dell'osservatore e dei riflessi restituiti dal vetro, immagini sempre nuove si sostituiscono senza

280. Scrive Catucci: «[a]nche la resistenza che gli si oppone [al discorso] fa parte dei giochi che lo costituiscono» (2010, p. 90), e cioè, parafrasato, si può dire che anche la resistenza che si oppone a un avversario è già previsto dal gioco.

281. Walker, 1989, pp. 2-19; o, secondo le parole di Bologna (1972, p. 9), lo storico è sempre contemporaneo a sé stesso.

tregua riordinando i loro fondamenti di verità, ovverosia le violenze che questi ultimi perpetrano (e perpetreranno) sul territorio e sull'uomo che lo abita.

Come una Fenice, il potere rinasce sempre dalle polveri di verità appena dismesse, con nuove promesse, nuovi valori, nuove utopie, e dunque nuove ombre: nella sua fondamentale e cieca coartazione, esso è inestinguibile e necessario come la verità in cui si sostanzia. Non c'è mappa senza violenza, nemmeno in quella che si prefigge di annullarla: c'è stato un momento, scrive Barthes, in cui gli strumenti di contestazione si sono moltiplicati per disgregare, demolire il monolite del potere. Quest'ultimo, però, vistosi minacciato da più lati, non ha cessato di esistere, bensì si è diviso, si è esteso

«come un'acqua che penetra ovunque, dal momento che ogni gruppo di opposizione diventava a sua volta e a suo modo un gruppo di pressione e faceva suo il discorso stesso del potere, il discorso universale.»

E così, prosegue Barthes, si è vista

«la maggior parte delle liberazioni postulate, quella della società, della cultura, dell'arte, della sessualità, esprimersi nella forma di un discorso di potere: ci si gloriava di mostrare ciò che era stato annientato, senza vedere quello che, in tal modo, si annientava altrove.<sup>282</sup>»

Donde la conseguenza più evidente, ovvero – lo si è visto – la soppressione delle verità morali: ogni interrogazione, e ogni replica, sono sempre interrogazioni e repliche poste e rese dal discorso, poiché è il canone che prescrive e norma la formulazione dell'una e dell'altra. E ciò per dire che la risposta soprastorica e universalmente vera, giusta e senza tempo, non può esistere se non sotto forma di miraggio. Illusione generata dai prodotti can-

gianti delle mappe, dalle variazioni discorsive che ritmano l'errare senza meta dell'uomo.

Si confrontasse un uomo oggi con un uomo del Settecento apparirebbe con grande chiarezza l'evolvere della comodità conquistata nel tempo, l'indiscutibile vantaggio guadagnato dall'uomo sul suo percorso, i diritti ottenuti dal procedere lento ma inesorabile del progresso; ma già scindere il passato in comodità e scomodità significa deformarlo (e non potrebbe essere altrimenti) rispetto agli schemi della contemporaneità<sup>283</sup>. Allo stesso modo, come già si è detto<sup>284</sup>, non si può credere che un uomo del Trecento fosse meno virtuoso di un uomo dell'oggi perché il primo, a differenza del secondo, torturava i suoi contemporanei: il dolore (come l'ozio, del resto) non è sempre stato lo stesso, vale a dire che è mutato il ruolo che gli si è attribuito, l'effetto che ha di volta in volta sortito, l'assuefazione ad esso, la sua concezione, ecc..

Ogni momento ha stabilito la sua giustizia, e più in generale le sue morali, le sue assiologie e, a partire da queste, i suoi sogni. Posto, per esempio, che il Settecento sia stato il momento della verità delle classificazioni, dell'articolazione sempre più precisa di quella parola destinata a "nominare" il mondo; e posto che l'Ottocento, invece, sia stato il momento della verità della storia e della causalità che la scandisce<sup>285</sup>, Foucault nota:

«[n]el pensiero classico, l'utopia funzionava (...) come una fantasticheria d'origine: il fatto è che la freschezza del mondo doveva garantire il dispiegamento ideale d'un quadro in cui ogni cosa sarebbe stata presente al suo posto con le sue prossimità, le sue differenze proprie, le sue equivalenze immediate; in questa luce prima, le rappresentazioni non do-

283. Tafuri, 1987.

284. Supra, ¶ 4. 3. 2.

285. Cfr. Foucault, 1966.



vevano ancora essere staccate dalla viva, acuta e sensibile presenza di ciò che rappresentano.<sup>286</sup>»

E va bene. Ma a questa utopia – ed è questo quello che importa – è bastato solo un secolo per decadere:

«[n]el XIX secolo l'utopia riguarda la caduta del tempo più che il suo mattino: il fatto è che il sapere non è più costituito sul modo del quadro, ma su quello della serie, della concatenazione, e del divenire: quando giungerà, con la sera promessa, l'ombra dell'epilogo, l'erosione lenta o la violenza della Storia porranno in risalto, nella sua immobilità rocciosa, la verità antropologica dell'uomo; il tempo dei calendari potrà pur continuare; esso sarà come vuoto, dal momento che la storicità si sarà sovrapposta esattamente all'essenza umana. (...) La grande fantasticheria d'un termine della Storia è l'utopia dei pensieri causali, così come il sogno delle origini era utopia dei pensieri classificatori.<sup>287</sup>»

Ogni mappa, nel tempo, ha stabilito un

«discrimine tra vero e falso che è, in senso più o meno lato, morale, per cui c'è una certa risonanza tra senso e valore, tra la coppia vero-falso e buono-cattivo<sup>288</sup>»,

quindi tra la coppia auspicabile-deprecabile, tra la formazione del “sogno”, delle utopie cui tendere, e quanto ancora resta da fare.

Ma se l'oscillare delle utopie rivela l'epilogo delle verità morali, se ogni universalità cede dinanzi allo spessore della storia, quali bussole restano all'uomo per orientare la sua condotta? Ogni prescrizione, ogni normatività, ogni misurazione del fare e delle prassi che contraddistinguono un'epoca, si istituiscono in un discorso provvisorio, fragile e mutevole, che getta sempre un'ombra di violenta costrizione sull'uomo.

Pertanto, l'unica conclusione ammissibile è quella che già Canguilhem aveva intravisto nei primi lavori di

286. Foucault, 1966, ed. it. 1978, p. 284.

287. Ibidem.

288. Fassin, 2000, p. 94.

Foucault, vale a dire l'impossibilità di ogni forma di normatività<sup>289</sup>: conclusione a cui, va da sé, anche questa tesi approderà. Se ogni morale sorge tra il terrore che verità mutevoli, di volta in volta, fondano, allora nessuna direzione sarà preferibile alle altre; e venendo meno un presupposto sufficientemente robusto da cui prescrivere la condotta da tenere dinanzi al canone, ci si dispenserà dal proporla.

Cionondimeno, bisogna dire che proprio in virtù dell'arbitrarietà delle mappe, della loro materialità fugace, del loro appartenere all'uomo (e all'uomo soltanto), esse sono modificabili da chi le fa esistere – cioè da chi preferisce gli enunciati che le compongono. Il canone del design definisce la pratica così come essa esiste, così come se ne ha conoscenza, e così come costruisce progettisti nella loro totalità; eppure, ciò non preclude a chi ne è attraversato di scegliere le battaglie che intende combattere.

È certo vero che è il canone a stabilire le regole dell'agone, i luoghi dove si svolgerà e gli agonisti che vi prenderanno parte; ma è anche, e allo stesso tempo, il prodotto dei suoi conflitti: esso si esercita a partire dal potere che ha formato gli uomini, dalle sue interruzioni, dalla sua necessità di rinnovarsi e di riguadagnare energia, di ridefinirsi, di ricostruire zone di luce e zone d'ombra, di ristabilire nuovi orizzonti e nuove selezioni, di essere un che di problematico e instabile<sup>290</sup>. Ed è proprio qui – tra le frizioni che producono *le*, e che sono prodotte *dalle* mappe –, che l'uomo viene forzatamente investito dalla lotta. Il discorso è connaturato all'agone, così come l'uomo è connaturato al discorso; il che non implica affatto l'accettazione sconsolata di un castigo intramontabile, ovverosia il rifiuto dell'utopia a fronte di uno scontro senza ricompensa. Significa, piuttosto, ammettere che il conflitto e le sue opposizioni definiscono i soggetti coinvolti: è a partire da esse, in esse che ribolle la volontà di combattere, il desiderio e la ragione per scontrarsi, ed è in quell'eterno disequilibrio che l'uomo riconosce e ricerca il suo premio.

289. «Non c'è, oggi, filosofia meno normativa di quella di Foucault, meno estranea alla distinzione tra normale e patologico.» Cfr. Canguilhem, 1967, p. 430.

290. Si dirà, quindi, che ogni gesto è canonico nella misura in cui è prodotto e funzione di un discorso che ci attraversa, che ci costruisce, e cioè che rende possibile i nostri gesti – compresi quelli di chi si prodiga a distruggere il canone: anche questi sono parte del canone.

Beninteso, ciò non toglie che tale premio sarà pur sempre storico, che la causa per cui l'agonista si batterà sarà giusta o ingiusta solo rispetto al tempo, che la battaglia varrà la pena di essere combattuta fin tanto che la si combatterà, fin tanto che una nuova verità non si imporrà sull'uomo, e che nuove battaglie non si sostituiranno alle vecchie<sup>291</sup>.

Dibattere se sia più lecito progettare un oggetto o l'altro, se sia giusto ristabilire una gerarchia funzionale tra i prodotti del design, o se sia ammissibile ritrovare nel buon progetto il *passepertout* all'emancipazione sociale, sono state a lungo le opposizioni fondative del design – e più specificamente di quel design moderno che subordinava la progettazione alla fissità dell'uomo. Ma che ne è di queste battaglie se si accetta che sia l'uomo a essere assoggettato dal design? Se si crede, cioè, che l'uomo cambi con la storia, con i discorsi, con le tecniche, e con essi le sue necessità, i suoi desideri, le sue paure? Se la lunghezza della storia svuota questi agoni, la brevità del presente li riempie: mostra alle battaglie – nello stesso campo dove hanno luogo – dove trovare le ragioni per svolgersi, assecondando l'incedere del tempo e il cambiamento che porta in seno.

A ben vedere, e in fondo, il canone del design chiede di essere osservato così: da vicino e da lontano, per suggerire all'agonista di combattere solo per sé stesso, di accettare la sua precarietà, dunque di diffidare di chi norma (e perciò vieta) in nome di valori eterni e inalienabili, nonché per esortarlo a riconoscere, con il fare di uno scettico, che ogni vittoria genererà sempre nuove violenze, ovvero nuove battaglie per chi lo succederà.

291. Non normare, poiché scendendo verso il fondo del mare si è visto che a ogni prescrizione corrisponde un nuovo potere – idest una nuova violenza.







### 5. 1. 1 CONCLUSIONI (O CANONE E TRADIMENTO)

Tempo di risalire, tempo di riemergere, fino alla superficie del mare. Riattraversare le profondità, ritornare al punto di partenza, e guardare, per accorgersi di non riconoscere più le onde osservate all'inizio di questa dissertazione. Non si fraintenda: non che le onde, ora, siano più violente o più docili, il mare più scuro o più cristallino. Diverse, perché diverso è lo sguardo che le osserva: non più solo un piano – *il* piano che la vista esamina senza sforzo –, ma una parte del mare che ora si spiega attraverso ciò che si è incontrato nella discesa. Non solo, però.

Giunti sul fondo, incontrati i discorsi, ci si è accorti che la superficie non è più solo una membrana che occulta le cause del suo muoversi calmo o burrascoso. Così come il disegno delle onde si spiega per mezzo di quanto gli sottostà, allo stesso tempo è giusto credere anche il contrario: che le onde, cioè, servono a spiegare quanto nascondono.

È vero che l'insoddisfazione che ha mosso questa ricerca è scaturita dalle risposte facili di chi vedeva, nel canone del design, una semplice lista di progettisti: un elenco da aggiornare per emanciparsi dalle sue ubbie inattuali, ridefinirne i criteri di redazione, e metterlo a tacere una volta per tutte. Ma è vero anche che tale insoddisfazione nasceva dal sospetto che il canone fosse, in fondo, più scaltro di quanto non sembrasse. Troppo ingenuamente si è caduti nel tranello che ha teso, e troppo ingenuamente si è creduto che il canone fosse un oggetto come tanti altri, riconoscibile, sezionabile, annientabile.

Invece no. Ciò contro cui ci si scaglia, ciò contro cui pensatori come Scotford si sono scagliati – il canone degli uomini e degli occidentali –, non si può dire non fosse canone, ma non era *il* canone, così come non si può dire che le onde non siano mare, né che le onde siano *il* mare. Il canone era la corrente che ha condotto lì lo sguardo, in quel punto preciso, che lo ha illuso di poter trovare in un piccolo vortice tutti i movimenti delle acque, e che alla fine

lo ha inghiottito: nella certezza di poterlo sconfiggere, non ci si è accorti che il canone stava riapparendo tutt'intorno, che la costrizione che si combatteva non si stava estinguendo, bensì stava solo cambiando forma.

Già dallo sguardo propedeutico che ha introdotto questa tesi, fin dall'interrogazione che l'oggi ha posto al passato chiedendogli cosa fosse il canone *tout court*, la storia aveva suggerito che questo fosse qualcosa di molto più simile a un moto, a una forza, che non a un oggetto: molteplice e mutevole, esso non era il Doriforo di Policleto, ma la guida che lo scultore adoperava per costruirlo<sup>1</sup>.

Il canone era misura. Non matrice di lunghezze o distanze, beninteso, ma misura dell'adesione o della divergenza tra la norma istituita dal modello e l'occorrenza che questa produceva. Anzi, più precisamente, il canone era misura poiché era norma, teso tra la funzione legislativa innervata nella positività del modello e l'esecuzione della sua regola. Cionondimeno, a mano a mano che si approcciava il fondo del mare, quell'intuizione perdeva parzialmente di attendibilità: il canone era sì la norma di Policleto, ma anche il Doriforo, nella misura in cui la scultura – a dispetto della sua stasi – non era (è) un oggetto inerte, ma l'enunciato di un discorso attraverso il quale il discorso medesimo guadagnava vigore. Erano la pietra in cui la norma si materializzava, si rinsaldava, si perpetrava: il canone era la norma e la misura che plasmavano l'oggetto, ma era anche l'oggetto attraverso cui la norma e la misura potevano esistere.

Il canone era il mare tutto.

Da quella prima interrogazione al passato, però, si è ottenuto ben più di un suggerimento. Tant'è che, non appena ricollocato il canone tra misura e norma, si è presto reso necessario domandarsi quali fossero i confini della regola, e quali fossero le condizioni per rispettarla. Fino a che punto la norma di Policleto era, di fatto, la norma di Policleto? O meglio, fino a che punto la norma che ha prodotto il Doriforo era una norma scultorea? Non poteva darsi che l'equilibrio che scandiva il chiasmo della pietra,

1. O non era la statua votiva di Telekles e Theodoros, ma la modularità di cui gli scultori egizi si servivano per scandire il corpo.



fosse simile a quello che Alcmeone di Crotona vedeva nella buona medicina?

Ipotesi ambiziosa questa, non c'è dubbio. Eppure, è stato proprio questo indizio ad aprire la ricerca verso chi, più in generale, e non senza abilità di persuasione, autorizzava ad allargare il canone, la sua norma a un qualcosa che non ricalcava con precisione i limiti delle pratiche: il canone si è scoperto liquido, ubiquo, sfuggente: esso era l'equilibrio tra le membra di una statua diventata principio di bellezza, ma anche criterio di giustizia, di salute, di correttezza gnoseologica e, non ultimo, ordine di esistenza.

Tuttavia, questo non significa che l'equilibrio esistesse nell'empireo delle idee, e che dall'alto della sua purezza intoccabile si declinasse, corrotto (ma intatto altrove), nella concretezza delle cose. Significa, piuttosto, che ogni campo del sapere e del pensiero dipendesse dall'altro, si qualificasse in funzione dell'altro, si spiegasse attraverso l'altro.

Aristotele chiamava canonico l'uomo che perseguiva il bene, ma cosa faceva di quest'uomo un canone se non una precipua idea di bene? Lo stagirita poté dire del canone solo perché la condotta dell'uomo giusto rispondeva all'idea molto più estesa di bene prevista nel suo sistema filosofico. E tale idea di bene, oltre a organizzare la vita, l'etica, il canone dell'uomo giusto, ritmava anche l'esistenza di Aristotele (in funzione di ciò che riteneva giusto, e perciò vero), come pure quella del carpentiere che non avrebbe più dovuto costruire la casa come era usanza, ma edificarla proprio secondo le prescrizioni senza tempo del "bene".

Il canone non era un punto preciso del mare, né un principio al di sopra delle onde, o sul fondo del mare. Il canone si scindeva tra i flutti dell'acqua, si disponeva in un sistema di rimandi sconfinati, che attraversavano la

concretezza di una casa, la condotta di un uomo, la forma di una verità morale: il canone si discioglie nel mare.

Il canone era il mare tutto.

Ma c'è un'altra cosa emersa dall'osservazione retrospettiva, se non altro nella forma di un presentimento confermatosi, poi, nel corso della dissertazione.

Accade sovente si giustifichi l'equivalenza canone-lista in virtù dell'uso che il cristianesimo fece proprio del termine canone: un elenco di Testi Sacri, portatori unici del dogma cristiano. Ebbene – pur tralasciando la distanza che intercorre tra le ragioni che redigono una lista di Testi Sacri e le ragioni che redigono una lista di progettisti – occorre riflettere sul rapporto tra suddetti testi e la verità che contenevano: il libro canonico, ovvero il libro portatore della verità cristiana, prima di essere istanza di una lista, era una “norma normata” *del e dal* dogma. Detentore della parola di Dio, il libro era canonico in quanto rispettava l'ortodossia di cui esso stesso era rivelatore<sup>2</sup>. Il rimando riflessivo, tautologico, tra la verità contenuta nel testo e il testo è inscindibile: non c'è Testo Sacro senza canone, né canone senza Testo Sacro; non c'è Testo Sacro senza dogma, né dogma senza Testo Sacro: l'uno si riflette nell'altro: l'uno norma l'altro.

E così come il canone seleziona gli scritti autentici, veri portatori del verbo, il canone si manifesta allo stesso modo anche altrove: “il Cristo sacerdote e vittima, mensa del sacrificio e del convito pasquale” è il canone che norma, per esempio, lo spazio di una chiesa, il suo organizzarsi attorno a quell'altare di pietra dove il fedele entra in comunione con il Signore. Cionondimeno, e al contempo, è lo stesso altare, “simbolo concreto” dell'Eucarestia, che perpetra, sostanzia e, anzi, fonda il credo cristiano, che realizza, che fa dell'Eucarestia ciò che è – ovvero ciò a cui, di ritorno, bisogna adeguarsi.

Il canone, in altre parole, è il dogma e l'altare, la verità contenuta nel Testo Sacro e il Testo Sacro, dove gli

2. Oppure, secondo un altro principio teologico, il libro era canonico poiché ritenuto tale da chi, sino a quel momento, se ne era servito per l'uso liturgico.

uni sono indispensabili agli altri, dove gli uni definiscono gli altri. Il canone risponde al canone.

Il canone, ancora, è il mare tutto.

In sintesi, quindi, dallo sguardo retrospettivo si è evinto che i. il canone o, meglio, i canoni, sono norma e misura, ovvero “oggetti” in quanto vettori che fissano la possibilità di misurare la distanza dal loro orientamento, “oggetti” come prodotti e funzioni, come acque e correnti vivificatrici<sup>3</sup> in cui si inseriscono gli enunciati di un discorso, il loro ordine, la loro verità; ii. i canoni sono sistemi, dacché i flutti del mare sono sì nominabili, cionondimeno si condizionano l’un l’altro, reagiscono, si intrecciano o si respingono, partono dal basso per risalire fino alla luce (o viceversa) ma, soprattutto, si disperdono in una rete dai confini incerti, sovrapposti, senza centro; iii. infine, i canoni sono tautologie, nel senso che, coincidendo con un assetto del tutto peculiare delle forze del mare, la mappa delle acque e delle sue correnti sarà necessariamente frutto delle possibilità di esplorazione che tali correnti concederanno all’esploratore: il disegno delle acque, detto altrimenti, recherà sempre traccia di dove, queste acque, hanno condotto l’uomo che le ha sondate.

Da subito il canone si è mostrato reticente verso le domande postegli, ricalcitante verso i tentativi di dominarlo: la sua complessità incontenibile e le innumerevoli forme in cui si dava suscitavano vertigine. E già queste prime e tenaci resistenze che il canone ha opposto a chi lo fronteggiava, bastavano a squalificare gli investigatori più impazienti, a diffidare degli entusiasmi prematuri di chi credeva di averlo scoperto qui o là.

Per rispondere a cosa fosse il canone del design, è servito immergersi tra le manifestazioni della pratica, tra le sue opposizioni, differenze, regole, verità; infrangere la superficie e scandagliare le profondità delle acque, salvo però accorgersi, alla fine, che il canone non si trovava né sulla superficie, né sul fondo del mare, ma era l’acqua che

3. Deleuze, si è visto, circa la natura dei dispositivi ha parlato di “forze”. Ebbene, secondo l’analogia del mare, i dispositivi – connaturati ai discorsi – non sono che la corrente dell’acqua, la sua capacità di muovere, di plasmare, di dirigere.

sosteneva l'esploratore, la corrente che ne accompagnava la discesa: era ovunque, ed è questa sua proprietà che lo ha reso invisibile. Esso era la materialità (pesante o "incorporea") di quanto si incontrava in un preciso momento e in un preciso luogo, e ciò nella misura in cui ogni oggetto, ogni presa di posizione, ogni enunciazione, ogni modo di formalizzare il mondo erano masse mobili, la cui quantità di moto imponeva una reazione – fosse questa di ritrosia, o di favore –; era le correnti, le loro differenze, ovvero ciò che permette alle discipline di esistere, di distinguersi, di fondare il relativo campo di sapere in cui l'uomo è immerso; ed era, perciò, quanto misurava e normava tali flussi, l'adesione o la distanza di un asserto da questi moti, l'ortodossia o l'eresia della parola rispetto alla positività di quelle pratiche tra cui figura, nondimeno, anche il design.

Bisogna allora specificare che i termini "superficie" e "profondità" non rimandano in alcun modo al binomio "apparenza" e "verità". Tutt'al più, e al limite, al binomio conscio e inconscio (per usare un'espressione di Foucault), o al binomio tangibile e intangibile (ma non per questo immateriale). Deve essere ben chiaro che anche i fenomeni più manifesti, come anche gli otto designer di Scotford, possono chiamarsi canonici – e, anzi, è anche in oggetti siffatti che il design si riconosce –, benché secondo criteri piuttosto particolari: Bayer, Cassandre, o El Lissitzky sono canonici, ma lo sono nei moti che hanno redatto una lista sul negativo di chi non vi compare (e sul perché non vi compare), in una pratica che si riconosce ancora nelle gesta dei suoi interpreti/autori (ma che pure esisterebbe a prescindere da chi la eserciti, da quanto ne dice), dunque in una certa concezione dell'autore (che si concretizza proprio nella problematizzazione di una lista di autori), della storiografia, di un particolare e vastissimo assetto della conoscenza dell'uomo. Soprattutto, Bayer, Cassandre, o El Lissitzky sono canonici per l'azione che tali istanze della lista hanno sulla disciplina stessa, ovvero

su come la loro figura delinea il modo di intendere e di fare design.

Il canone, insomma, è sì il prodotto-lista, ma è anche tutto ciò che questo prodotto sottende e consolida a profondità più o meno variabili, il modo in cui questo prodotto contribuisce a formare la pratica in quanto tale, vale a dire il modo in cui la positività di questo prodotto riattiva la corrente che l'ha generato. Questa l'ambiguità del canone: esso è il prodotto generato dalle stesse condizioni di apparizioni che il canone si prodiga a perpetrare, e cioè il prodotto e la funzione di un mare il cui fondo serve a spiegarne la superficie, e la cui superficie serve a spiegarne il fondo.

Il canone è il mare tutto, ma anche perché – e persino – nel corso della dissertazione si è potuto dire che il canone è l'agente che forma l'uomo. Possibilità di insorgenza, modo di intendere un oggetto, ovvero modo in cui un oggetto è, al cospetto di un uomo delineatosi, di ritorno, proprio in rapporto a una precipua configurazione dell'oggetto stesso.

Non il mondo, dunque. Piuttosto, il mondo di un regime di verità che preme sul corpo dandogli sostanza; una realtà che pretende, a fronte di un particolare assetto del mare, un altrettanto particolare gesto di reazione: proprio in questo senso il canone è l'acqua che sostiene l'esploratore, la corrente che lo muove, lo guida e lo costringe. Non oggetti esterni tra cui l'uomo si aggira intatto e inscalfibile, quindi, ma l'intrinseca, vigorosa forza di questi corpi che lo attraversano e lo modellano da cima a fondo: il canone è il mare, e cioè l'energia propria dei suoi moti; il canone è la politica dei soggetti, e cioè il potere di governo che si abbatte, senza tregua, su corpi plastici.

E proprio perché la questione politica non è un'illusione ma la verità stessa<sup>4</sup>, il prodotto e la produttrice del soggetto, l'esaminatore che disegna il mare a partire da cosa il mare gli mostra, si è dedotto che ogni presa di posizione sul canone è già e sempre, a suo modo, canonica. L'uomo è previsto dal canone, e gli è impossibile circoscriverlo per dominarlo, giacché “è dall'interno delle sue

4. Foucault, 1977 p. 28.

regole che parla<sup>5</sup>”, dall’interno della verità che lo comprende che l’uomo può prendere la parola.

Che ingenuità, allora, dichiarare l’ubicazione del canone, credere di poterne definire fattezze e coordinate per sopprimerlo! Che ingenuità credere di poterlo scardinare nei suoi proponimenti, semplicemente rimpiazzando alle sue implicazioni le relative antitesi! Il canone è già alle spalle di chi lo combatte, pronto a tendergli un nuovo agguato. Prevedere nuove liste in grado di tener traccia dell’alterità? Scoprire nuove declinazioni del design in paesi dimenticati? Ma come farlo se non a partire dalla verità, dagli strumenti (siano queste anche, molto banalmente, le parole) cui il canone ha abituato? Dalle utopie, dalle ricompense che il canone ha promesso?

Se il libro *Potomo Waka* assicurava nuove aperture alla critica dell’arte – e all’arte *tout court* –, ciò ha potuto farlo al prezzo di piegare le fionde esotiche raccolte tra le sue pagine alle categorizzazioni dell’arte occidentale: la nozione di “pezzo unico” annidata in fotografie dagli sfondi spogli, la creazione di un nuovo mercato per nuovi collezionisti, la conseguente associazione di un valore commerciale a suddetti *objets d’art*, certificavano solamente l’esistenza di un canone che non veniva affatto abolito dall’introduzione di oggetti ignoti bensì, e al contrario, di un canone che stava svolgendosi secondo le sue solite regole<sup>6</sup>.

E allora, anche le mire di quelle “storie mondiali del design” che intendevano (o intendono) dare digni-

5. La formula è ripresa da Foucault (Ivi, p. 151), che si propone qui in forma estesa, ma in cui si chiede di leggere, in luogo di “archivio”, la parola “canone”: «[n]on ci è possibile descrivere il nostro archivio, perché parliamo proprio all’interno delle sue regole, perché è lui che conferisce a ciò che possiamo dire – e a se stesso, oggetto del nostro discorso – i suoi modi di apparizione, le sue forme di esistenza e di coesistenza, il suo sistema di cumulo, di storicità e di sparizione. Nella sua totalità, l’archivio non è descrivibile; ed è incircoscivibile nella sua attualità. Esso si dà per frammenti, regioni e livelli, indubbiamente tanto meglio e con tanta maggiore nettezza quanto più il tempo ce ne separa.» Si noterà, tra l’altro, l’equivalenza tra la relazione archivio-regola, e quella qui dichiarata canone-regola.

tà alle minoranze escluse e distanti, sono soggette alla stessa critica.

«We note that any mode of design history asserting or constructing an overall global historical narrative is complicit in the construction of the illusion and negation of difference<sup>7</sup>»,

scrive Fry, e non importa affatto quanto inclusiva si proclami:

«it constitutes a pluralism that trades on fabricated equivalences, imposing a particular construction of design as if it were universally historically articulated.<sup>8</sup>»

Crede nella possibilità di trasformare l'alterità in un che di comprensibile e assimilabile, non significa solo contravvenire allo statuto stesso che definisce l'alterità, ma significa anche sottoscrivere quel canone storiografico – e ironicamente eurocentrico – che allinea senza soluzione di continuità le nuove e le vecchie ricerche che si intende superare.

La posizione fissa, sopraelevata (e perciò privilegiata), da cui guardare il tempo del mondo, si traduce, di nuovo, nella stessa oppressione che si intende obliterare<sup>9</sup>, poiché la diversità, adeguata ai presupposti di comprensione di chi la fronteggia, si riconsegna sempre alla realtà da cui l'inquisizione è partita. Proprio per questa ragione si è sostenuto – per riprendere un'analogia ormai nota e

6. «Such attempts to reconfigure the canon in order to include previously marginalized categories of art seem, however, to have largely missed the point. It is not, I would argue, what is in or out of the canon that ought to be of concern to us, but rather the social structure of the canon itself that must be reconsidered. Those who squabble at the gated entrance to this exclusive “club” fail, in my opinion, to ask the really difficult question of how and why the canon was constructed in the first place. Seeking piecemeal admittance for one type of putatively undervalued art or another does little to challenge the fundamental structures of inequity and hierarchy which are inherent in the canonical order. If anything, in fact, such practices function merely to validate the canon system.» Steiner, 1996, p. 213.

7. Fry, 2015, p. 100.

8. Ibidem.

9. Vedi pagina seguente →

utile allo svolgersi delle conclusioni – che l'uomo parte e ritorna sempre alla mappa, alla *sua* mappa, riconfermandone a ogni utilizzo la sua validità, costretto nel perpetuo rimando della tautologia: sogni e timori, essendo permessi e prefigurati dalla mappa, sono già sogni e timori canonici; controversie e agoni, avendo luogo nella mappa, sono già controversie e agoni canonici<sup>10</sup>.

Come già fu detto, “senza il canone si smette di pensare<sup>11</sup>”, e senza il canone non si può nemmeno pensare di distruggerlo: immaginare un'esistenza svincolata dal potere regolativo del canone, dall'azione normatività *delle* (cioè misurativa rispetto *alle*) verità, dei saperi, delle pratiche in cui vive, non può neppure costituire un ideale di lotta – si dirà parafrasando Catucci –, dacché ogni possibilità di emanciparsi dal canone “è già interno ai meccanismi da cui pretenderebbe di uscire<sup>12</sup>”.

Pertanto, nessun agguato al discorso, al canone, potrà mai sorprenderlo, perché esso sarà già lì in attesa, nel luogo che ha predisposto all'agone, pronto a una battaglia che si svolgerà secondo le sue regole: è lui, è la mappa che ha suggerito dove dirigersi, le strade percorribili di un territorio senza orientamento, ed è lui che mette in palio la ricompensa a cui si ambisce.

Che fare, allora? Quale la meta di questa ricerca? Se la verità da cui si parte è già regolata dalle forze en-

9. Ma, come crede Fry, «[t]here is no overarching “world” viewpoint from which to describe “the world”– to adopt such a perspective is an act of ethnocentric violence intrinsic to Eurocentrism» (Ibidem). Perciò, e in definitiva, Huppatz (2014, p. 187) dichiara che «any narratives purporting to be universal and all claims to ‘world history’ are inevitably Eurocentric and infused with the idea of modernization as a teleological process.» Si confronti, inoltre, Chakrabarty, 2010 e Young, 1990, in Ivi.

10. O, detto altrimenti, sono le prescrizioni canoniche – vale a dire discorsive – che designano l'ubicazione degli scontri, le modalità di svolgimento, le loro circostanze di dilatazione e di sopravvivenza: tutto questo non è esterno al canone, bensì ne è compreso.

11. La frase è del celebre critico Harold Bloom (1994) di cui si mutua, qui, solo l'eloquenza delle sue parole: la posizione da cui Bloom prende le mosse, nonché lo sviluppo del suo pensiero, sono in aperto contrasto con quanto sostenuto qui.

12. Catucci, 2010, p. 124.



dogene (al discorso, alla mappa) del canone, contro cosa combattere? Se ogni assalto al canone del design è già schiavo di un nuovo canone, dove trovare le ragioni per una nuova battaglia?

Foucault sapeva bene che la sua spiegazione del mondo era vittima della stessa fragilità che ritrovava altrove: sapeva che anche la sua verità si iscriveva in un discorso di verità<sup>13</sup>, che anche la sua mappa era contingente tanto quanto le mappe che l'hanno preceduta o che la succederanno. La mappa è imprescindibile, e il potere della sua verità agisce anche su colui che nomina e il potere, e la verità.

Eppure l'essere ubiquo, pervasivo del potere non potrà mai bastare a salvaguardarne l'integrità, e questo dacché la verità che lo produce appartiene allo stesso dominio mobile e instabile della materialità che descrive. Bisogna dire che la filosofia del discorso potrebbe illudere chi la approva di essersi elevato, finalmente, al di sopra delle mappe, di aver intuito la verità ultima e universale che regola la vita di ogni epoca; di aver capito, una volta per tutte, il mare che è stato, che è, che sarà. Che tentazione sarebbe descriverla come Klein fece con la sua superficie! Un contenitore che si contiene, un interno che diventa esterno, che diventa interno e poi ancora esterno, una tautologia eterna e inesausta perfettamente formalizzabile. E invece no. La filosofia del discorso è consapevole della sua morte, nasce tra i limiti epistemologici che la permettono, non avanzando alcuna pretesa di universalità: è valida fin tanto che si sarà disposti *a* – o che ci sarà la possibilità *di* – considerarla tale, e non cessa mai di ricordarsi che scomparirà con le stesse circostanze che hanno permesso di erigerla<sup>14</sup>.

Fondata nella sua fine essa chiede all'uomo, dall'interno di una stanza illuminata, di guardare verso il buio, ma solo per restituirgli la sua immagine riflessa sul vetro che divide la luce dalla notte. La filosofia del discor-

13. Cfr. *Dits et écrits*, vol. i, p. 611.

14. Storiche, ma non solo: «[a]ccetto che il mio discorso si dissolva come la figura che ha potuto portarlo fin qui», scrive Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 235.

so non vede l'alterità che postula, e il limite che ammette non lo dichiara perché lo si possa superare, bensì per dire che è invalicabile, poiché al di fuori della sua positività non si trova alcunché: solo un territorio muto. Difatti, non bisogna dimenticare che la possibilità di riconoscere i discorsi appartiene alla stessa superficie dei discorsi stessi, è un campo del possibile schiacciato su di sé, senza spessore – da cui l'affascinante equivoco di chi teorizza i discorsi riconoscendo l'arbitrarietà della sua teoria. La “mappa delle mappe”, per così dire, non ha nulla a che vedere con la trascendenza: è una materialità così come quanto descrive, e giacché tale è anch'essa schiava delle rivoluzioni del tempo. Donde una conseguenza: come ogni positività discorsiva, anche – e persino – la posizione da cui Foucault ha enunciato la sua verità verrà tradita, e ciò potrà avvenire solo per mano di chi la fa vivere, di chi vorrà farla rivivere; di chi la travisa, di chi la traviserà; di chi vorrà dimenticarla, (o meglio) di chi l'avrà dimenticata.

Ma quanto detto sinora non è esaustivo: serve dell'altro. Serve precisare, prima di tutto, che il discorso è da intendersi come un campo di dispersione, come un insieme di condizioni a partire dalle quali un soggetto può prendere parola, riorganizzare il suo sapere: non è, come si è spesso frainteso, una struttura<sup>15</sup>.

«Le positività che ho cercato di stabilire [scrive Foucault] non si devono intendere come un insieme di determinazioni che si impongono dall'esterno al pensiero degli individui, o che vi risiedono dentro e quasi preventivamente; esse costituiscono piuttosto l'insieme delle condizioni secondo cui si esercita una pratica, secondo cui questa pratica dà luogo a degli enunciati parzialmente o totalmente nuovi, secondo cui infine essa può essere modificata. Più che di confini imposti all'iniziativa dei soggetti, si tratta del campo in cui essa si articola (senza costituirne il centro), delle regole che mette in opera (senza che le abbia inventate né formulate), delle

15. Come scrive La Rocca, «[l]a lettura delle sue opere secondo l'alternativa concettuale uomo-sistema, o storia-struttura, è una lettura pregiudiziale; non coglie lo specifico atteggiamento critico che guida il discorso: l'antiumanesimo di Foucault è lontano dall'affermazione di un valore quasi metafisico della regola, di una dignità del sistema a scapito e a totale detrimento della libera intenzionalità del soggetto.» La Rocca, 1978, p. 327.

relazioni che le servono da supporto (senza che ne costituisca il risultato ultimo né il punto di convergenza). (...) Non ho negato, e me ne guardo bene, la possibilità di cambiare il discorso: non ho tolto il diritto esclusivo e istantaneo alla sovranità del soggetto.<sup>16</sup>»

In altri termini, e come già si è detto con Canguilhem<sup>17</sup>, il discorso è molto più simile a un humus che permette la crescita di certe colture – senza però determinare con certezza cosa vi nascerà –, piuttosto che a uno schema da cui attingere oggetti in potenza che aspettano solo di essere attualizzati: il discorso concede sempre spazio al nuovo<sup>18</sup>.

In secondo luogo, poi, non bisogna dimenticare che lo spazio del discorso è precario, e ciò in ragione della volontà irriducibile del soggetto di sottrarsi al potere che la mappa – idest alla verità che promulga – esercita su di lui. Difatti, sebbene sia sempre a partire dalla verità che si costruisce il soggetto (il suo statuto, il suo pensiero, i suoi strumenti), ciò non significa affatto che gli effetti stringenti della verità, del suo potere, debbano essere tollerati dall'uomo che l'ha prodotta. Anzi, e a ben vedere, il potere della verità può costituirsi come tale solo nel momento

16. Foucault, 1969, ed. it. 1971 pp. 235-236. Oppure, detto altrimenti, l'omogeneità enunciativa che rende possibile il riconoscimento di un discorso «non implica in alcun modo che da quel momento e per decenni o secoli gli uomini dicano e pensino la stessa cosa; non implica neppure la definizione, esplicita o no, di un certo numero di principi da cui tutto il resto derivi come conseguenza.» Ivi, pp. 168-169.

17. Con questo termine, Canguilhem si riferisce all'*episteme*, in un momento in cui Foucault non aveva ancora adoperato il termine "discorso". Ciononostante l'analogia resta valida.

18. Concede o, addirittura, lo catalizza, dacché l'assoggettamento a una verità è la condizione per il nuovo: «è probabile che non si possa rendere conto del (...) ruolo positivo e moltiplicatore [dei discorsi], se non si prende in considerazione la loro funzione restrittiva e costringitiva.» (Foucault, 1971, ed. it. 2004, p. 19). Cfr, inoltre, il passaggio di Walker che declina, *mutatis mutandis*, il principio nel campo del design: «[w]hen emphasizing the social nature of human beings there is a danger of giving the impression that 'the social' is a kind of straitjacket, when of course what limits also enables: it is the shared, social phenomenon of language which enables people to communicate and to write poetry.» Walker, 1989, p. 51.

in cui si esercita su soggetti liberi<sup>19</sup>, dacché se c'è potere è perché esiste una forza che gli si oppone in direzione contraria<sup>20</sup>. Più precisamente, la libertà del soggetto, come scrive Catucci, rappresenta a un tempo “la condizione di esercizio del potere”, ma anche la “volontà intransigente”, l'atteggiamento agonistico che i soggetti intrattengono con l'azione (politica) del potere<sup>21</sup>. E questa reazione al potere non è violenta come potrebbe esserlo una guerra,

«un affrontamento faccia a faccia che paralizzerebbe entrambe le parti', (...) [ma un rapporto di] 'incitamento reciproco e di lotta': una continua 'provocazione' che impegna la critica su due fronti in perenne disequilibrio.<sup>22</sup>»

Ambigua come la posizione del canone, anche quella del soggetto si colloca tra prodotto e funzione del discorso, ma ancora più singolarmente, ed essendo il destinatario e il perpetratore degli effetti di potere, il soggetto rappresenta la possibilità di insorgenza del potere nella misura in cui può resistergli e affrontarlo, ovvero nella misura in cui è condizione d'esistenza, di sussistenza, nonché di precarietà dei discorsi. Esso parte (sempre) dalla mappa<sup>23</sup>, ma (sempre) per combatterla: la lotta è diretta conseguenza di una verità costrittiva e di un soggetto che

19. Cfr. Foucault, 1982, ed. it. 2010, pp. 248-250.

20. «Ovunque vi sia potere, d'altra parte, c'è una resistenza, o per meglio dire una molteplicità di “punti di resistenza” che sono sempre la “sporgenza” su cui il potere fa presa, ma che sono anche la risorsa essenziale per una sua continua messa in mora.» Foucault, 1976, ed. it. 1978, p. 85.

21. Catucci, 2010, p. 126.

22. Ibidem.

23. Il soggetto si costruisce nel conflitto, ma l'intenzione soggettiva di significazione in cui il soggetto si modella «si dissolve nel gioco di verità, e si conquista il diritto a tenere il discorso sottomettendosi anche alle sue condizioni (...) che lo costituiscono come pratica; e il soggetto vince e impone il senso solo nella stessa misura in cui il senso si è già imposto a lui, costituendolo come forza attiva nel gioco di verità.» Fassin, 2000, p. 105.

è (sempre) nella condizione di riplasmarla, ridefinendo i modi coercitivi che il potere esercita sul suo corpo.

Ecco, dunque, la costellazione elementare della filosofia del discorso: in essa si ritrova sempre una verità – benché mutevole –, il corrispettivo potere, il soggetto che li sostanzia e li subisce<sup>24</sup>, e infine l'agone, dove ognuna di queste parti è in rapporto di complementarietà con l'altra.

Orbene, se il soggetto si costruisce nei limiti e nelle pressioni del potere della verità, e se il potere impone al soggetto, per suo proprio statuto, la lotta, allora si può dire che ogni battaglia è sempre una battaglia con il discorso, vale a dire con noi stessi. O più precisamente, declinando quanto scritto rispetto ai propositi di questa tesi, ogni battaglia contro il canone è sempre una battaglia contro ciò che siamo: prodotto e produttore di potere, di verità, il canone sfida incessantemente l'uomo sul campo designato (dal canone), in un agone da cui né l'uno, né l'altro, possono sottrarsi; e con l'incedere dello scontro, gli agonisti mutano senza sosta (benché, talvolta, preservino inalterato il loro nome).

Beninteso, e come si ribadirà più volte in queste conclusioni, la lotta non infuria in nome di una verità morale – di cui si è da tempo decretata la fine –, ma in nome di un soggetto che chiede a sé stesso di tradirsi e ricostruirsi secondo le forme che il discorso gli ha conferito, le possibilità che gli offre, la volontà che cresce *da*, e *in* esso.

In un discorso caduco come il mondo che disegna; in un campo di dispersione che qualifica e incentiva l'enunciato; in una verità riflessiva che costringe l'uomo a obbedirle, ma che, nondimeno, rappresenta l'unico luogo da cui attingere gli strumenti per tradirla, il soggetto diventa l'unica opera che ingaggia e giustifica la lotta: unica opera di cui “prendersi cura”, unica opera da costruire, opera da tradire assieme alle verità di cui si riempie.

Partire dalla mappa, per tradire la mappa, ovvero partire da sé, per tradirsi: questo il primo, provvi-

24. È vero che l'uomo è la creta che si modella sotto le pressioni del discorso, delle spinte dei suoi dispositivi. Ma è vero anche che il discorso non preesiste l'uomo.

sorio, approdo che permetterà di spiegare le ragioni di questa ricerca.

Verrebbe da chiedersi, circa il discorso, circa il canone, cosa mai potrebbe modificarlo, se è di tautologia che si tratta: come mutarlo? Come tradirlo? Come infrangere la sua riflessività?

Domande necessarie queste, che abbisognano però di un avvertimento preliminare. Serve dire che tale quesito ha senso solo se si crede che la storia sia dominata dall'uomo, se si crede che la si possa imbrigliare e, all'occorrenza, sospendere. Ma tutto ciò non appartiene all'ordine della filosofia del discorso, poiché la storia, la sua storia, la *wirkliche historie*, disconosce ogni continuità al di fuori dell'unità conferitale dalle parole: come avrebbe detto Foucault, "occorre essere nominalisti", e ciò per ribadire la profonda disequaglianza tra il mondo e ciò che lo descrive. Chiedere cosa muova il discorso equivale a domandare cosa possa bloccarlo, eppure la storia è in divenire a prescindere da ogni stasi che l'uomo si illude di riconoscere; e poiché il discorso è immanente ai fatti storici, anche quest'ultimo sarà necessariamente soggetto alle sue trasformazioni.

Così, quando Piaget si interroga sullo strutturalismo, chiedendosi cosa metta in moto le griglie dell'uomo<sup>25</sup>, bisogna tenere a mente che sarebbe senz'altro più audace chiedersi il contrario: non cosa muova la storia, bensì cosa la immobilizzi; cosa fermi il tempo, e non cosa lo faccia procedere. E in effetti, la tautologia che incastra il discorso, ovvero la tautologia che incastra il canone, appare limpida allo sguardo idiosincronico<sup>26</sup>, ma di fronte alla *longue durée*, le modificazioni di cui l'uomo non poteva accorgersi emergono in tutta la loro maestosità: la tautologia è vinta.

Inoltre si deve considerare che, sebbene Foucault non abbia mai detto cosa muova i discorsi, ciò è solo perché questa domanda ne avrebbe ricondotto l'analisi a un principio di causalità (lascito di una storiografia ancora direzionata) in luogo di un principio di casualità. Tutta-

25. Innatismo, principio logico-matematico, ecc.. Piaget, 1968, p. 45.

26. Direbbe De Saussure, opponendolo a quello diacronico.

via, in linea generale, egli non avrebbe mai negato che il discorso è corroso dal tempo, dalla storia, dalla insondabilità del caso.

In questa ricerca si è parlato di faglie, di rotture epistemologiche che danno adito a nuovi oggetti, a nuovi saperi, nuove pratiche, dunque a nuovi canoni. Eppure ciò non è stato detto per sostenere che il nuovo occorre di tanto in tanto, in concomitanza con le grandi sostituzioni discorsive. All'opposto: il nuovo si rivela a ogni enunciazione, poiché ogni enunciato, benché ripetibile in modo più o meno identico, non è mai il medesimo.

Ora, si sa bene che Foucault non ha mai ridotto l'enunciato a un fatto di linguaggio: esso non è solo il proferimento di una parola, né la stesura di un poema, bensì è la soglia d'esistenza di un segno<sup>27</sup>, è quando un segno diventa tale, ed è un fatto che sfugge alla linguistica<sup>28</sup> – o alla semantica. Cionondimeno, nel pensiero di De Saussure si trova un utile strumento per chiarire la trasformazione dell'enunciato, ovvero il sorgere del nuovo o, meglio ancora, il tradimento del passato.

L'enunciato è uno “strano evento”, scrive Foucault, giacché

«[l'enunciato è] unico come ogni evento, ma si presta alla ripetizione, alla trasformazione, alla riattivazione»;

ed è strano

«perché è connesso non soltanto a situazioni che lo provocano e a conseguenze che esso stimola, ma al tempo stesso, e con modalità completamente diverse, ad enunciati che lo precedono e che lo seguono.<sup>29</sup>»

Un enunciato, dunque, è un che di strettamente legato al discorso che lo qualifica; è premesso da un insieme di situazioni che lo provocano, ma è anche uno strumento che comporta certe conseguenze; è preceduto da certi

27. Supra ¶ 4. 1. 3.

28. Cfr. Foucault, 1969, ed. it. 1971 p. 37.

29. Ibidem.

enunciati, ma è anche succeduto da altri enunciati. Non solo. È, soprattutto, un “fatto unico”.

Perché tutto ciò è così importante? Si grida la guerre, *je vous dit, la guerre!*, ma si può dire che il primo lemma *guerre* sia uguale al secondo? De Saussure insegna di no, se non altro per il fatto che il secondo segue il primo; e poiché c'è distinzione tra il primo e il secondo, non è solo il secondo termine che si qualifica come ripetizione: anche il primo diventa il proferimento iniziale di una serie. Del resto anche Borges, quando legge i precursori di Kafka, tra cui Kierkegaard, Browning e Bloy, riconosce lo stesso principio:

«[s]e non erro gli eterogenei testi che ho enumerato somigliano a Kafka; se non erro, non tutti si somigliano tra loro. Quest'ultimo fatto è il più significativo. In ciascuno di quei testi è la idiosincrasia di Kafka, in grado maggiore o minore, ma se Kafka non avesse scritto, non la avvertiremmo; vale a dire, essa non esisterebbe.<sup>30</sup>»

L'opera di Kafka, in altri termini, non è più debitrice nei confronti di ciò l'ha preceduta di quanto non gli sia creditrice: essa «modifica la nostra concezione del passato, come modificherà il futuro<sup>31</sup>», in un processo che si risolve solo nello sguardo sincronico che è quello del presente.

In sintesi, e tornando all'esempio di De Saussure, le somiglianze tra le parole si trasformano in diversità quando osservate sul piano sintagmatico, dove ognuno dei termini assume parvenze particolari a seconda di ciò che lo circonda, sia questo precedente o successivo ad esso – del resto, è il linguaggio *lato sensu* che si fonda su questo principio.

Traslando ora questo assioma sulla filosofia del discorso, da un certo punto di vista, si può dire che l'enunciato è evento unico e singolare anche rispetto a un sistema che a ogni nuova enunciazione cambia e riquali-

30. La citazione di Kafka è ripresa da una intuizione del critico e storico letterario Andrea Cortellessa, in introduzione a *Il canone occidentale* di Harold Bloom, 1994, ed. it. 2013, p. 21.

31. Ibidem.



ca i presupposti che lo riempiono di senso. I margini di un enunciato sono sempre “affollati da altri enunciati”, scrive Foucault, che si modificano, in linea di principio, ogniqualvolta l’incessante lavoro dell’uomo produce nuove enunciazioni – o ogniqualvolta crede di ripetere fedelmente quelle che già costruiscono il suo campo di conoscenza, la sua mappa.

Ebbene, non c’è forse qualcosa di incontrollabile, di incerto e soprattutto di inedito nel fermento degli enunciati che si agglomerano in discorsi, dunque nel fermento di quegli enunciati che costruiscono l’uomo che vive in essi?

Beninteso, un enunciato può sì considerarsi uguale in rapporto a una certa indagine archeologica e genealogica. Risponde a uno schema – quello dell’interrogazione dell’indagine, prima di tutto –, e quello del discorso – oggetto dell’indagine – che è tenuto assieme dalla schematizzazione (non per questo meno valida) dell’analisi. Eppure riprodurre un enunciato significa glissarne sempre un po’ le sue finalità e le sue possibilità di comparizione; i suoi rapporti con quanto lo precede e con quanto lo succede; ciò cui darà adito e ciò che gli ha dato adito. E anche se questo spostamento resta impercettibile allo sguardo breve dell’uomo, quando la storia degli enunciati (per così dire) viene interrogata dall’archeologo, o dal genealogista, le fattezze e la vita dei discorsi assumono tutt’altre sembianze: ecco le interruzioni, le discontinuità, le differenze.

Ma oltre alla scala infinitesimale di questi spostamenti c’è un’altra ragione che concorre a precludere all’uomo il discernimento dei tradimenti che perpetra sul segno. Si ricorderà della sovranità del significante<sup>32</sup>, di quella maschera del segno che cela i cambiamenti sottostanti. Ebbene, a meno che la parola non sia interrogata su cosa la circonda, su cosa può significare, ovvero su cosa le permetta di esistere, le sue alterazioni rimarranno perlopiù invisibili<sup>33</sup>.

La parola, o più precisamente l’enunciato, per analogia, è proteso verso le conseguenze che vuole sortire

32. *Supra*, ¶ 4. 1. 4.

33. *Vedi pagina seguente* →

(anche se tali conseguenze sono per certi versi già note al discorso), nondimeno è imparentata con le situazioni che la provocano; e teso tra questi due estremi non solo rende l'attività dell'uomo inesausta, ma dà adito anche a variazioni ben più evidenti di quei microspostamenti di cui si è detto con De Saussure: l'opera di un passato remoto, giunta intonsa sino ad oggi, benché prometta di svelare quanto ha sempre voluto dire, obbliga in realtà a ricostruirla sempre daccapo, a ricostruire un senso del tutto nuovo, poiché la circostanza discorsiva che l'ha concepita è andata irrimediabilmente perduta.

«Il testo è e non è il medesimo»,

scrive il critico letterario Guglielmi, e

«la lettura critica [ovvero, più genericamente, ogni *rilettura*] lo sviluppa. Non lo assegna a un passato definito, che non potrebbe più interessare, ma lo inserisce in una nuova sequenza temporale. Lo restituisce come storico, dinamico, in divenire.<sup>34</sup>»

Così, il volume del passato, si consegna alla superficie del presente, in un gioco di modificazioni e tradimenti che si sono sì addensati nel tempo, ma che esistono solo nell'attimo che è appena trascorso.

Secondo il Bloom de *Il canone occidentale*<sup>35</sup> il centro del canone letterario è Shakespeare, e la mappa della mente di Freud, in realtà, è già contenuta nell'*Amleto*. Ma questo, ovviamente, può essere valido solo in un dibattito estetico, non in termini storici: se si può apprezzare la possibilità di leggere un non-detto nel dramma shakespearia-

33. «Il linguaggio [scrive Foucault] è un gioco di segni ordinato meno secondo il suo contenuto significato che secondo la natura stessa del significante; (...) questa regolarità della scrittura è sempre sperimentata dalla parte dei suoi limiti; si trova sempre nell'atto di trasgredire e di invertire tale regolarità, che accetta sfruttandola; la scrittura si dispiega come un gioco che oltrepassa infallibilmente le proprie regole» (Foucault, 1969b, ed. it. 1971): il tradimento è condizione necessaria del linguaggio.

34. Guglielmi, 1996, p. 24.

35. Bloom, 1994.

no, questo non significa che un inglese del Seicento poteva leggerci il complesso edipico.

Quello che si vuole dire è che se la storia – e cioè il territorio – permette di dire che Shakespeare è venuto prima di Freud, entro uno sviluppo sequenziale; la storiografia, invece, – ovvero un progetto che si fonda ed espleta *a partire da*, e *nella* mappa in cui l'uomo è costretto<sup>36</sup> –, non fa lo stesso. Se si ammette, poi, che è nella mappa che si vive, bisogna anche riconoscere quell'incoercibile voglia di trovare delle connessioni: è la mappa, la mappa del presente (l'unica di cui si dispone), in base a quello che mostra, che suggerisce certe connessioni. E in effetti, non sembra problematico dire che il testo di Freud si carica di valenze shakespeariane, ma apparirà senz'altro più strano dire che il testo di Shakespeare si carica di valenze freudiane. Eppure è questo che la mappa obbliga a fare: è nella mappa che il testo di Shakespeare si carica di letture psicologiche – non nel territorio.

In questi ritorni, fraintendimenti del passato che sono funzionali e, anzi, necessari al funzionamento delle discorsività<sup>37</sup>, c'è la possibilità di costruire nuove ed inedite enunciazioni – o meglio, per riprendere la formula di Guglielmi, “di dire e di non dire la stessa cosa”.

Traditi e traditi di nuovo, con lentezza, ogni volta che i canoni – della letteratura ma quindi anche del design – si sono ripetuti, ogni volta che i rispettivi campi di esistenza si sono modificati, essi si sono rinnovati: anche reiterando un enunciato, un oggetto-del-design apparentemente identico a un suo prototipo (sia questa una ristampa identica alle grafiche di Müller-Brockmann, di Zwart, o la riproduzione della Superleggera di Ponti), in quanto repli-

36. Cfr. Veyne, 2008, ed. it. 2010, p. 97.

37. Il ritorno (frainteso) al passato, alle discorsività pregresse, «che fa parte del discorso stesso, non cessa di modificarlo», e questo «ritorno al testo non è un supplemento storico che verrebbe ad aggiungersi alla discorsività stessa e la raddoppierebbe di un ornamento che, dopo tutto, non è essenziale; è un lavoro effettivo e necessario di trasformazione della stessa discorsività.» Foucault, 1969b, ed. it. 1971, pp. 18-19.

ca, non è mai esattamente la stessa cosa. Il canone non si è mai fermato, come il mare: è sempre diverso. Non solo.

Se la traccia del Partenone (o la sua immagine) può connotare la Ville Savoye<sup>38</sup>, ciò è solo perché la riattualizzazione di quell'oggetto si fonda soprattutto sul tradimento di quanto ha potuto edificarlo più di duemila anni fa: i ricordi dei mari che furono, in un tempo remoto, non sono oggetti inerti che il passato ci riconsegna a testimonianza di ciò che è stato. Essi significano solo in rapporto all'assetto attuale del mare, le loro differenze non essendo altro che scostamenti rispetto all'oggi, ovvero nuovi strumenti per tradire ciò che fu, nuove circostanze per fraintendere e fraintenderci, nuovi moti in un mare già inquieto.

Ed ecco che le “ripetizioni”, le “trasformazioni”, le “riattivazioni” di un enunciato, non sono proprietà trascurabili, bensì caratteristiche necessarie al discorso affinché possa rigenerarsi: non si tratta di una dialettica della storia, sia chiaro, ma della peculiarità di un segno che costringe sempre chi lo adopera a tradirlo in maniera più o meno sfrontata<sup>39</sup> a seconda della distanza che ci separa da una enunciazione<sup>40</sup>, e nei modi più indefiniti che la casualità della storia possa produrre.

«Il nuovo non è in ciò che è detto, ma nell'evento del suo ritorno<sup>41</sup>»,

scrive Foucault, donde l'intuizione che la tautologia potrà essere infranta solo a partire *dal* – e *nel* – tradimento del discorso che la attualizza, a partire dalle tracce vuote che il passato ha risparmiato dall'oblio.

Microspostamenti dunque, ovvero piccoli tradimenti che si perpetrano *sul* discorso, *dal* discorso; *sul* ca-

38. Supra, ¶ 3. 4. 3.

39. Harold Bloom parla di “misletture”, e il termine è affascinante abbastanza per riportarlo. Purtroppo, però, serve dire che la cornice teorica da cui muove il critico statunitense è troppo distante da quella qui elaborata, e ci si limiterà ad attingere dal vocabolario foucaultiano che già altrove era stato coniato per formalizzare questo meccanismo dei discorsi: si veda a questo proposito *Che cos'è un autore* (Foucault, 1969b, ed. it. 1971), in particolare i riferimenti ai “ritorni a”, alle “letture tra le righe”.

none, *dal* canone. Pertanto, il canone non si distrugge né, come si è visto, con la pretesa di ergersi al di sopra del discorso, né tantomeno col gesto eclatante<sup>42</sup> dell'anticonformista<sup>43</sup>. Piuttosto, si tradisce a poco a poco, certamente rimodellando con più o meno consapevolezza le sporgenze discorsive che caratterizzano una pratica, come il suo modo di raccontarsi, i suoi oggetti, oppure (perché no?) i suoi protagonisti, ma più propriamente – e inconsciamente – senza accorgersi degli impercettibili scivolamenti che occorrono al di sotto del segno, e nei fraintendimenti del passato che il discorso stesso catalizza affinché possa continuare a vivere.

Da tutto ciò, però, si deve evincere una considerazione importante. Quanto si è voluto dire è che ogni spostamento dell'uomo è uno spostamento mosso dall'uomo a partire dalla mappa che organizza la sua realtà. Ma proprio per questa ragione (per la ragione secondo cui il

40. Foucault scrive eloquentemente che «una data formazione discorsiva, una volta ripresa, posta e interpretata in una nuova costellazione, può far apparire delle nuove possibilità (come, nella attuale distribuzione dei discorsi scientifici, la grammatica di Port Royal o la tassonomia di Linneo possono far emergere degli elementi che, in rapporto ad essa, sono al tempo stesso intrinseci ed inediti); ma allora non si tratta di un contenuto silenzioso che sia rimasto implicito, detto e non detto, e costituisca sotto il tessuto degli enunciati manifesti una specie di sottodiscorso più fondamentale che adesso finalmente torna alla luce del giorno: si tratta invece di una modificazione nel principio di esclusione e di possibilità delle scelte, modificazione dovuta all'inserimento in una nuova costellazione discorsiva.» Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 78.

41. Foucault, 1971, ed. it. 2004, p. 13.

42. Si veda Bonta, quando scrive che «[c]ontrary to commonly held assumptions, stylistic change is possible not because audiences are able to construct permanently new, first-hand interpretations of completely new forms, but because they are able to identify in a new form a certain similarity with an already established canon.» Bonta, 1974, p. 144.

43. «Dal punto di vista enunciativo, [scrive Foucault] una scoperta non è meno regolare del testo che la ripete e la diffonde; la regolarità non è meno operante, non è meno efficace ed attiva, nella banalità che in una formazione insolita.» (Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 167). E poi ancora: «un cambiamento, nell'ordine del discorso, non presuppone delle "idee nuove", un po' d'invenzione e di creatività, una mentalità diversa, ma delle trasformazioni in una pratica.» Ivi, pp. 235-236.

soggetto si definisce nella mappa), serve dire anche che ogni microspostamento del discorso, ogni tradimento della mappa e del suo canone, è un tradimento che l'uomo perpetra prima di tutto su sé stesso: ogni testo, ogni dialogo, ogni gesto, ogni lezione, ogni lavoro, ogni critica, ogni progetto, ogni introspezione è sempre un piccolo passo verso qualcosa di nuovo che, per forza di cose, coinvolge anche l'individualità di chi la compie.

Come scrive Deleuze, il dispositivo che innerva i discorsi e che perciò attraversa l'uomo, deve essere distinto in due parti, vale a dire nell'archivio – quello che siamo e che non siamo già più, l'esterno del nostro linguaggio, degli scarti delle nostre pratiche discorsive<sup>44</sup> – e nell'attuale – quello che stiamo per diventare. Ogni uomo, sempre secondo Deleuze, è sospinto dal dispositivo verso un'alterità a un tempo distinta e indefinita, benché questa protensione verso il “nuovo-altro” sia possibile solo (e già) a partire da una posizione pregressa e transitoria che definisce i margini del soggetto: nella ambivalente posizione di ciò che è, ovvero di ciò che non è più<sup>45</sup>, e di ciò che sta per divenire, il discorso si tradisce a ogni istante, e con esso l'uomo.

«[L'archive est] le dessin de ce que nous sommes et cessons d'être, tandis que l'actuel est l'ébauche de ce que nous devenons. Si bien que l'histoire ou l'archive, c'est ce qui nous

44. La soglia di esistenza dell'archivio, scrive Deleuze, è stabilita dal taglio che ci separa da ciò che non possiamo più dire e da ciò che cade al di fuori della nostra pratica discorsiva; inizia con l'esterno del nostro linguaggio; e il suo luogo è lo scarto delle nostre pratiche discorsive: «[s]on seuil d'existence [de l'archive] est instauré par la coupure qui nous sèpare de ce que nous ne pouvons plus dire, et de ce qui tombe hors de notre pratique discursive; elle commence avec le dehors de notre propre langage; son lieu, c'est l'écart de nos propres pratiques discursives.» Deleuze, 1989, pp. 191-192.

45. Ivi, pp. 190-191.

sépare encore de nous-mêmes, tandis que l'actuel est cet Autre avec lequel nous coïncidons déjà<sup>46</sup>»,

da cui l'archivio, la storia, come diagnosi che nega le continuità dell'uomo.

«En ce sens elle [le seuil d'existence de l'archive] vaut pour notre diagnostic. Non point parce qu'elle nous permettrait de faire le tableau de nos traits distinctifs et d'esquisser par avance la figure que nous aurons à l'avenir. Mais elle nous déprend de nos continuités; elle dissipe cette identité temporelle où nous déprend de nos continuités; elle dissipe cette identité temporelle où nous aimons nous regarder nous-mêmes pour conjurer les ruptures de l'histoire; elle brise le fil des téléologies transcendantales; et là pensée anthropologique interrogeait l'être de l'homme ou sa subjectivité, elle fait éclater l'autre, et le dehors.<sup>47</sup>»

Insomma, la diagnosi sull'archivio consente solo di concludere che “noi siamo differenza, che la nostra ragione è la differenza dei discorsi, la nostra storia la differenza dei tempi, il nostro io la differenza delle maschere<sup>48</sup>”; che

«[il corpo è solo il] luogo di dissociazione dell'io (...), [un] volume in perpetuo sgretolamento»;

che credere nella filosofia del discorso significa, in fondo, credere in una filosofia del tradimento: tradimento nostro verso il discorso – idest la riattualizzazione fraintesa del passato –; tradimento del discorso verso di noi – idest la sovranità del significante –; tradimento nostro

46. Ibidem. Ovvero “l'archivio è il disegno di ciò che siamo e cessiamo di essere, mentre il presente è l'abbozzo di ciò che stiamo diventando. Così che la storia o l'archivio è ciò che ancora ci separa da noi stessi, mentre l'attuale è quell'Altro con cui già coincidiamo.

47. Ivi, pp. 191-192. Ovvero la diagnosi non per fare un quadro dei nostri tratti distintivi e di abbozzare in anticipo la figura che avremo in futuro. Essa ci priva, invece, delle nostre continuità; dissipa questa identità temporale in cui ci piace guardare a noi stessi per allontanare le rotture della storia; spezza il filo delle teleologie trascendentali; e laddove il pensiero antropologico metteva in discussione l'essere dell'uomo o la sua soggettività, fa scoppiare l'altro e il fuori.

48. Ibidem.

verso noi stessi – idest l'immagine, sempre un po' diversa, di noi stessi, che ritroviamo specchiandoci nel discorso che ci definisce.

Solo il tradimento ha fatto del mare che si sta risalendo un che di diverso da quello in cui ci si è immersi; solo il tradimento ha imbrogliato il canone.

Nessuna soppressione, insomma. Il canone non si distrugge, perché indistruttibile è il discorso di cui è prodotto e funzione – senza il discorso, senza la forza ubiqua, normativa e misurativa della sua verità, ovvero senza il suo potere, il pensiero, semplicemente, non avrebbe margine di esercizio. Piuttosto, e come la linea di tensione di un dispositivo, il canone incide sulla forma del soggetto così come il soggetto, giacché punto nel campo di dispersione del discorso, trova nel canone gli strumenti utili (cioè la possibilità) per tradirlo.

E in effetti si potrebbe dire proprio così: le gesta dell'uomo si devono spiegare a partire dagli utensili che la mappa gli offre, vale a dire attraverso gli utilizzi che tali strumenti – nel loro stesso design, per così dire – presuppongono, attraverso gli scopi che permettono di raggiungere. Va da sé che l'uomo, quegli oggetti, può ben adoperarli come meglio crede, ciononostante bisogna considerare che anche l'oggetto impone un certo utilizzo, costruisce un certo soggetto, presuppone una certa circostanza discorsiva che fonda uno scopo da perseguire, e cioè una strategia di utilizzo di tale oggetto, una pratica che ne contestualizzi gli usi e soprattutto chi ne debba fare uso.

Ebbene, è proprio a questo livello che la determinazione del discorso incontra la possibilità di espletare l'arbitrio dell'uomo: si parte dalla mappa per tradirla, e dal tradimento della mappa la rottura della storia e la discontinuità dell'uomo<sup>49</sup>.

Avvolgente come il mare che bagna l'uomo, il canone qui proposto non può più tollerare di essere ridotto a un gruppo di progettisti, a un elenco di lavori, a uno stile, che ostacolano il percorso indefesso e doveroso dei ricer-



catori che tendono all'asintotica illuminazione della storia dimenticata – come sottendono, per esempio, le parole di Sarah Owen<sup>50</sup> –; né può tollerare chi legge, nella storia, una minaccia da obliterare con decisione, poiché è il passato, è la traccia della tradizione (ereditata) che si tradisce, nel senso che è la tradizione che dà adito ai *tradita* – ed è curioso osservare, *en passant*, che spesso i termini “tradizione” e “canone” sono affiancati, e altrettanto spesso sono discussi con manifesta idiosincrasia<sup>51</sup>.

Queste riduzioni sono già interne al canone: esse sono già canone, agoni canonici che armano il combattente (con gli strumenti disposti dal canone, per l'appunto), che costringono l'agonista alla lotta, a prendere una posizione che non potrà mai e poi mai essere neutrale, dacché non è appannaggio dell'uomo rendere lo scontro pertinente oppure no, bensì dello scontro stesso, che interpreta le

49. Nell'archeologia – metodo proposto per lo studio dei discorsi – «le diverse modalità di enunciazione, invece di rimandare alla sintesi o alla funzione unificatrice di un soggetto, ne manifestano la dispersione. Nei diversi statuti, nelle diverse posizioni che può occupare o ricevere quando tiene un discorso. Nella discontinuità dei piani da cui parla. E se questi piani sono collegati da un sistema di rapporti, quest'ultimo non viene determinato dall'attività sintetica di una coscienza identica a sé, muta e anteriore ad ogni parola, ma dalla specificità di una pratica discorsiva. Perciò rinunceremo a vedere nel discorso un fenomeno di espressione, la traduzione verbale di una sintesi operata altrove; vi cercheremo piuttosto un campo di regolarità per diverse posizioni di soggettività. Così concepito, il discorso non è la manifestazione, maestosamente sviluppata, di un soggetto che pensa, conosce, e dice: si tratta invece di un insieme in cui si possono determinare la dispersione del soggetto e la sua discontinuità con se stesso. È una specie di esterioresità in cui si manifesta una rete di possibili posizioni distinte.» Foucault, 1969, ed. it. 1971, p. 65.

50. «[T]he homogenous canon of Swiss graphic design reduces a rich past with a vast number of different designers and approaches to a certain period and certain actors within that period» scrive Owens, denunciando poi il pericolo – che è in verità un normale funzionamento del fraintendimento – di rileggere il nuovo attraverso il canone svizzero del design. Owens, 2015, in Raizman, 2021.

51. Ma come nota Lorenzini, se si rimuove la tradizione «si cancella insieme con lei lo spazio dei rapporti, il terreno delle conflittualità che conferiscono significato anche al presente, al qui dell'interprete-lettore, chiamato a mediare, a captare o a respingere risonanze, a tracciare direzioni, orientamenti, a fraintendere, soprattutto nell'accezione piena del termine.» Lorenzini, 1996, p. 104.

posizioni dei suoi soggetti. Di tutti. Anche di chi pretenda di dissociarsi.

Pertanto, se il canone include l'uomo, lo attraversa costruendone l'essere, misurandone e normandone la sua condotta, il suo sapere, come trovare spazio per una prescrizione utile che giustifichi lo sforzo di questa ricerca?

In effetti, ogni prescrizione univoca e inequivocabile sarebbe fatua<sup>52</sup>, e non si forzerà il testo per far comparire, a tutti i costi, quella luce che ci si aspettava di trovare all'inizio della dissertazione. Piuttosto, questa tesi è una presa di coscienza dell'ubiquità e dell'imprescindibilità del canone, del suo essere funzione e prodotto che norma e misura la conformità di un enunciato rispetto alla legge che esso stesso istituisce; ma è anche una presa di consapevolezza della sua vacuità, nonché della fragilità del discorso e dell'uomo il quale, spogliato dalle coscienze senza tempo, da ogni continuità imperturbabile, non deve più rendere conto a quello che è stato, né al destino della storia.

Nessuna prescrizione, dunque, se non quella di incaricare la singolarità di chi legge a formulare la propria, e di riformularla di nuovo, non appena questa verrà tradita, a sua volta, dal tempo: la responsabilità di modificare sempre, di un che di impercettibile, di un microspostamento quella funzione-prodotto del discorso che dà sostanza ai discorsi medesimi (e a chi vive in essi); l'onere di tradire il canone, a poco a poco, a partire dal canone, e cioè a partire da quella volontà imprecisata che resta incompiuta fino a che il soggetto non sceglie liberamente di assecondarla, di perseguirla, di compierla, entro il campo di dispersione in cui il suo corpo prende forma.

E si badi bene che, quando si dice dell'importanza di formulare la propria prescrizione, si intende esattamente rispetto a sé stessi. Non un senso da scoprire e da rispettare tra le parole; non una morale che prescinda la storia, ma rispetto a sé stessi: a partire dalla carne che il discorso ha plasmato, a partire dalle utopie che il discorso prospetta, per opporvisi o per assecondarle, per rimodellarle a propria volta mediante ciò di cui si dispone, per

52. Come già è stato detto con Canguilhem, ovvero che «c'è, oggi, filosofia meno normativa di quella di Foucault.» Supra. ¶ 4. 3. 3.

reindirizzarle solo in risposta alla propria volontà. È di costruzione di sé che si parla, ed è di questa costruzione che serve precisarne le peculiarità – o, meglio, precisare quali proprietà del discorso la qualificano, vale a dire come la si deve concepire.

Su canone e morale, Bloom scrisse che esso non deve in alcun modo essere legato a una ideologia, a una politica, a valori sociali, a un senso di giustizia: dei ventisei autori che seleziona per il suo canone occidentale – e il suo canone è una lista, come quello di Scotford –, dice che se si leggessero in nome di valori morali, sociali o politici, l'esito sarebbe catastrofico<sup>53</sup>. E già questo dovrebbe far desistere chi intenda rivistare il canone in funzione morale. Ma il problema della costruzione del sé in rapporto al discorso e al canone è di un ordine diverso, ben più radicale di quello denunciato da Bloom.

Sulla scia di Perelman e Olbrechts-Tyteca – prima ancora che di Foucault – anche qui si rifiutano «le opposizioni filosofiche nette e irriducibili<sup>54</sup>» degli assolutisti, poiché nemmeno qui si crede «a rivelazioni definitive e immutabili, quale che sia la loro natura o la loro origine; i dati immediati e assoluti, ecc..<sup>55</sup>» E ciò perché anche qui

«[si rifiuta] l'esorbitante pretesa di erigere in dati definitivamente chiari, intoccabili, certi elementi della conoscenza che siano identici in tutte le menti costituite in modo normale, indipendenti dalle contingenze sociali e storiche, e che siano fondamento delle verità necessarie ed eterne.<sup>56</sup>»

Mettendo a nudo la caducità delle morali di cui, sovente, ci si erge ad alfiere, la *wirkliche historie* insegna che a ogni regime epistemologico corrisponde una relativa assiologia, aspirazione, a priori (storico): il giudice dell'uomo non è più la verità morale imperitura e metafisica, ma la contingenza storica che la istituisce (e la dimentica). In

53. Bloom, 1994, p. 58.

54. Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, ed. it. 1966 p. 534.

55. Ibidem.

56. Ibidem.

nome di cosa battersi, dunque? Di nessun universale. Piuttosto, e di nuovo: in nome di un sé divenuto e tradito a ogni istante, nella mappa che lo contiene.

Non solo. Morta la morale e rimodellando la mappa, il soggetto deve tenere a mente che ogni spostamento del canone non ne attenuerà la violenza: la guerra “non si esaurirà nelle proprie contraddizioni”, poiché la regola, inestinguibile come la verità da cui si deduce, «è il piacere calcolato dell'accanimento, è il sangue promesso.<sup>57</sup>» Tutt'al più la guerra o, qui, l'agone, potrà variare, poiché la storia sconfessa l'incedere teleologico; e fin tanto che ci sarà una verità che detta le sue leggi – idest i canoni dei suoi discorsi –, allora ci sarà violenza, una dominazione seguita da una nuova dominazione, un nuovo luogo di scontro, una nuova battaglia<sup>58</sup>. E si potrebbe chiedere, maliziosamente, se quelli che Bloom chiamava con astio “i risentiti”, non siano diventati oggi il nuovo canone, i nuovi vincitori, la nuova forma del discorso che guarda con sospetto chi, ancora, osserva affascinato i pionieri di Pevsner.

*Mutatis mutandis*, la posizione di Bloom è condizionale: non tanto quando, altrove, sostiene che i canoni siano elitari – si è detto profusamente che il potere del canone non discende da una classe dominante, ma ascende dalla quotidianità più bassa<sup>59</sup> – quanto piuttosto quando

57. Foucault, 1971, ed. it. 1977 pp. 40-41.

58. «Il desiderio di pace, la dolcezza del compromesso, l'accettazione tacita della legge, lungi dall'essere la grande conversione morale, o l'utile calcolo che hanno dato nascita alla regola, non ne sono che il risultato e a dir vero la perversione. (...) È la regola appunto che permette che violenza sia fatta alla violenza, e che un'altra dominazione possa piegare quelli stessi che dominano. In se stesse le regole sono vuote, violente, non finalizzate; sono fatte per servire a questo o a quello; possono essere piegate al volere di tale o tal'altro. Il grande gioco della storia, sta in chi s'impadronirà delle regole, chi prenderà il posto di quelli che le utilizzano, chi si travestirà per pervertirle, le utilizzerà a controsenso e le rivolgerà contro quelli che le avevano imposte; chi, introducendosi nel complesso apparato lo farà funzionare in modo tale che i dominatori si troveranno dominati dalle loro stesse regole.» Foucault, 1971, ed. it. 1977 pp. 40-41.

59. Supra, ¶ 4. 3.

riconosce che l'odierna operazione di apertura del canone sia ridondante.

«I nostri contemporanei favorevoli all'apertura del canone condannano la religione esplicita, ma chiedono versi devozionali (e una critica devozionale!) anche se l'oggetto della devozione si è trasformato nel progresso delle donne, dei neri o del più ignoto fra tutti gli dei ignoti, la lotta di classe negli Stati Uniti.<sup>60</sup>»

i demistificatori del canone sono diventati quanto hanno combattuto, e il discorso delle pratiche è diventato più incline a premiare il loro sforzo che non quello altrui. Beninteso: quanto detto non per sminuire le battaglie di chi, come Scotford, anela a un canone più “eterogeneo”; piuttosto per dire che il suo (eventuale) canone non sarebbe affatto spogliato da violenze di sorta.

La positività del discorso non può esistere senza ombre, e le prescrizioni di un nuovo fare si costituiranno come nuove regole da rispettare e nuove implicazioni. Gli effetti del potere, insomma, risorgono a ogni modificazione della verità, come una fenice<sup>61</sup>: la griglia<sup>62</sup> che organizza il territorio odierno cambierà; e nel confronto storico delle differenze emergeranno i divieti, le eresie, le violenze del canone, la forma dei dispositivi che generano le controversie su cui l'uomo si ordina, e di cui oggi non si può tracciare i confini.

Dispositivi e gravidanza della storia, che si insinua ovunque, che è ovunque: il canone, appunto, è il mare tutto, e così la forza stringente delle sue correnti. Già il medievalista Camille scrisse che, con l'avvento della fotografia, si poté ipotizzare un canone dai margini laschi<sup>63</sup> – idest un canone non più canone, un canone non più lista, non più costrittivo –; ma le tensioni incuneate nella

60. Bloom, 1994, p. 65.

61. Supra, ¶ 4. 3. 3.

62. Supra, ¶ 3. 4. 2.

63. Camille, 1996, p. 198.

macchina fotografica non erano lì per allargare il canone, piuttosto erano parte del canone.

Accade spesso che, oggi, i nemici del canone-lista si rimettano al Web come mezzo per infrangere i limiti dell'elenco, senza accorgersi, tuttavia, che il canone è il Web – o meglio, ciò che si genera *con* esso, *in* esso, e ciò che lo ha generato. Sviluppando l'intuizione di Camille, si può dire che quanto trasformava un oggetto in un'opera di interesse<sup>64</sup> è semplicemente cambiato: nell'Ottocento una statua romanica diventava grande perché (tra le altre cose) era possibile farne il calco, mostrarla in un museo e illuminarla adeguatamente, mentre oggi l'emergere di un'opera risponde a tutt'altre condizioni: la normativa che ne regola il diritto d'autore<sup>65</sup>, le regole del mercato dell'arte in cui è irretita, la possibilità di venir riprodotta su un *device*, e gli algoritmi che ne premiano la ricomparsa rispetto ai significati che gli vengono attribuiti. Ma non solo condizioni, per così dire, “tecnologiche”. Serve considerare anche le risposte che la mappa del sapere rende quando la si interroga su cosa sia un'opera d'arte, quali sono i luoghi dove sono contenute tali opere o, più in generale, come la mappa definisce la nostra “esperienza artistica”.

Fermo restando che il canone-lista è già un intendimento particolare del concetto di canone, serve affermare che – anche nei limiti di questo caso specifico – le variabili che concorrono a definirne le istanze sono inaggirabili: ci sarà sempre una condizione materiale a dirigere la selezione. Anzi, più precisamente, queste variabili si rimpiazzano, sono complesse, sistemiche e, soprattutto, sono irrimediabili come le forze dei dispositivi: cambiano orientamento senza mai cessare di premere sulla mappa e

65. «Will it really liberate us from the tyranny of the canon by providing multiple images of hundreds of thousands of other objects worldwide, things which can combine and redeploy ourselves in order to teach and explore, play and perform with the past? Or will it endlessly publicize only those canonical things owned by powerful institutions? Copyright laws will insure that these images will be sacrosanct anyway, even more inviolable to analysis and redeployment than their originals. Once facsimiles are available, of course, the things themselves disappear into the vaults. (...) The canon and the idea of a canonical object then will not be eroded, but actually reinforced by market-driven technologies of mass communication.» Ivi, pp. 200-201.

sull'uomo. Così, se i dispositivi non sono materialità *stricto sensu* ma, più in generale, materialità incorporee, più che addebitare alle storie degli eroi moderni il vizio (sic) di canonicità, è preferibile – poiché più generale – dire che sia la critica mossa a tale storia ad essere canonica, dove la storiografia agiografica (pevsneriana, per esempio) diventa canonica solo in quanto nodo di quella critica, vale a dire come condizione di esistenza dell'agone cui dà luogo.

Allora la riscoperta della storia del Bauhaus espressionista di Itten di cui si è discusso<sup>66</sup>, non è da intendere come un ampliamento del canone; bensì come una funzione e un prodotto del dispositivo che, dall'interno, ha mosso (e muove) il ricercatore non tanto verso l'ignoto, ma verso quello che oggi si chiama il “deliberatamente occultato” – forse per vendicarlo contro il potere che lo ha rimosso, forse in nome di una completezza irraggiungibile, forse per entrambi le ragioni.

Questo potrebbe essere il nuovo canone, la nuova regola a partire dalla quale l'agone dispone l'uomo, il nuovo assetto della mappa, il nuovo presupposto da cui una indagine deve muovere per guadagnare legittimità: gli elenchi si allungano, il centro e le periferie si confondono, ma la parziale – nonché presunta – eterogeneità che si persegue si appiattirà nella storia, si racchiuderà in una rappresentazione che, in rapporto a un'altra verità, mostrerà gli obblighi e le possibilità del presente.

Il fatto, però, è che la storia assorbe chiunque scriva in essa, e anche questa ricerca è canonica nella misura in cui anche questa tesi è fatta di enunciati, di una verità accettabile: anche questa tesi è incastrata (nei limiti che si sono visti) in una tautologia, e sarebbe inutile cercare di carpire i confini del canone in cui si sostanzia. Ma non è questo il punto. La filosofia del discorso, come disse Foucault, è una “cassetta degli attrezzi” che è servita a chi scrive per ricostruirsi o, anzi, per tradirsi. Al meglio che ha potuto. E tanto basta.

Qui non si teme, come invece pronosticarono Walker o Forty<sup>67</sup>, che negare i vincoli che delimitano una

66. *Supra*, ¶ 2. 1.

67. Walker, 1989, p. 36; Forty, 1993. Cfr. *supra*, ¶ 3. 2. 4.

pratica, ambire a uno spazio della conoscenza continuo e senza ombre basti a soffocare il design. Non perché i timori dei primi siano infondati, quanto piuttosto perché le aspirazioni dei secondi non potranno mai e poi mai compiersi.

Di certo il design così come lo si è conosciuto non esisterà più: se, per esempio, la sua coesione dipende da una storiografia autoriale (o da una storiografia eventuale) desueta; se si fonda su una concezione dell'autore perfettamente sovrapponibile all'unità del soggetto; su una classe di oggetti legata a una condizione produttiva ormai remota; su una coppia filosofica divenuta inutilizzabile; o dai luoghi ormai risemantizzati in cui si mostrava, allora, va da sé, il design cambierà volto. Più precisamente, però, il design non esisterà più giacché rinascerà sotto nuove spoglie, come un che di radicalmente diverso da quello che lo ha preceduto: diverso, né migliore, né peggiore: tradito. Nè ci sarà continuità tra quello che fu, che è, che sarà, analogamente a come Foucault non ritrovava nessuna consequenzialità tra la storia della natura del Settecento e la biologia del secolo dopo. Al più, ne resterà il nome: design – ma significherà tutt'altro.

Così come non si prescriverà di rimettersi a una morale sovrastorica, allo stesso modo non lo si farà nemmeno rispetto alla solidità di un lavoro che, invero, cambia con la verità che la prevede. L'unica indicazione possibile resta quella di osservare il passato per riconoscere che l'uomo è differenza, che le pratiche come il design sono differenza, che i relativi canoni sono differenza, e che la storia serve solo a minacciare “i tranquillizzanti miti in cui si acquietano le inquietudini e i dubbi<sup>68</sup>” dei progettisti, di coloro che cercano a tutti i costi di bloccare o di liberare il design dagli artigli di un canone che, a ben vedere, li

68. La frase è estrapolata da un saggio di Tafuri, dove si legge che, «[p]iuttosto che rivolgersi al passato considerandolo come una specie di terreno fecondo, ricco di miniere abbandonate da riscoprire mano a mano rinvenendo in esse anticipazioni dei moderni problemi, o come labirinto un po' ermetico ma ottimo come pretesto per divertenti escursioni nel corso delle quali operare una pesca più o meno miracolosa, dovremo abituarci a considerare la storia come continua contestazione del presente, come una minaccia anche, se si vuole, ai tranquillizzanti miti in cui si acquietano le inquietudini e i dubbi degli architetti moderni.» Tafuri, 1986, pp. 266-267.



include, è sempre attuale, inestinguibile, mobile, ubiquo. Donde l'opzione – la sola – di spogliare il design dell'essenza che si è creduta governarlo, accettarne il tradimento, e con esso quello dell'uomo attraverso cui vive.

Come scriveva Barthes sulla letteratura, se lo sguardo<sup>69</sup> disincantato sul testo svuota la letteratura del mito della creatività pura per riempirlo di un segno nuovo – pensato o, meglio, «ripensato per essere meglio tradito<sup>70</sup>» –, allo stesso modo bisognerà guardare l'oggetto-del-design, il progettista e la pratica del design *tout court*. Nessuna essenza, solo una pratica e un uomo in divenire che “rinasce periodicamente, che si fa più giovane di quello che è, e che si fa trasportare dalla forza di ogni vita vivente: l'oblio<sup>71</sup>”.

Orbene, non si creda che chi scrive ignori il senso di sconforto avvertibile, talvolta, dinanzi allo svestimento del corpo in cui ci si è prodigati: di nuovo, se nulla si fissa, se la nostra durata è intrappolata nella fragilità di un discorso, in nome di cosa agire? Ma la filosofia del discorso va nella direzione opposta:

«se non dico mai cosa bisogna fare, [scrive Foucault] non è perché credo che non ci sia nulla da fare; al contrario, è perché penso che ci siano mille cose da fare, inventare, forgiare, da parte di coloro che, riconoscendo le relazioni di potere in cui sono implicati, hanno deciso di resistere o sfuggire ad esse. Da questo punto di vista tutta la mia ricerca poggia su un postulato di ottimismo assoluto. Non svolgo le mie analisi per dire: così stanno le cose, guardate come siete intrappolati. Certe cose le dico solo nella misura in cui considero che esse permettano di trasformare il reale.<sup>72</sup>»

E allora, se la sfida non ha luogo tra l'uomo e la sua ontologia, tra l'uomo e il suo essere a prioristico<sup>73</sup>, è perché si svolge tra l'uomo e la sua edificazione, tra il sog-

69. Semiotico, nel caso di Barthes; materiale nel caso di Foucault.

70. Barthes, 1978, ed. it. 1981, p. 27.

71. Ivi, p. 35.

72. Vedi pagina seguente →

73. Vedi pagina seguente →

getto e la mappa di cui fa uso (e che lo usa), tra il soggetto e il regime di verità che lo costruisce (e che costruisce), nel costante e impercettibile fraintendimento di ciò che era (e che non è più): all'incertezza dell'imprecisione, serve sostituire la confortevole idea del tradimento.

Serve tradire lentamente – per non essere scoperti e taciuti come eretici – un tratto della mappa, e non già la sua totalità – sapendo che, comunque, trasformare quel tratto significa ridisegnare l'intera rappresentazione del territorio. E serve scegliere che uomini, ma più precisamente, nell'ambito di questa ricerca, che progettisti divenire: scegliere cosa fare della propria pratica; screditare o avallare le nuove retoriche (dell'innovazione, per esempio, dell'uguaglianza o della giustizia) così come le vecchie (del valore pedagogico e sociale, tra le molte); accettare o rifiutare le nuove concezioni dell'oggetto della pratica, nonché il suo modo di raccontarsi; prediligere un modo del fare svincolato da responsabilità sociali o, viceversa, riportare il design alla sua dimensione collettiva; reindirizzare il progetto storiografico per rivalutare le minoranze, piuttosto che preservare gli autori che hanno coinciso, sinora, con l'immagine della progettazione.

In fondo, il design non è altro che un coagulo discorsivo che cambia con i suoi presupposti, con il canone che sorveglia i suoi confini. Esso è la rappresentazione in cui si specchiano e si rivedono i suoi progettisti (ma anche i suoi storici, critici, curatori, ecc.); è la narrazione della sua genesi, delle sue assiologie, interpretazioni, linguaggi e (all'occorrenza) delle sue liste: è una materialità che pretende di essere rispettata.

E quindi serve ricordare che il canone è sempre in qualche modo oltraggioso, violento, perché se è vero che – come i dispositivi, come la corrente del mare – si può ri-

72. Foucault, 1978, in Trombadori, 1991, p. 120. Cfr., inoltre, Fassin: «si tratta, in ogni caso, di un nichilismo attivo e affermativo (...) perché in effetti nella genealogia si tratta, prima di ogni altra cosa, di stabilire la dimensione positiva del discorso: è il discorso che fa evento, che pone senso e valore, che distribuisce vita e morte, e apre così un divenire dell'interpretazione» (2000, p. 95); e Veyne: «Foucault, per il quale il passato era il cimitero delle verità, lungi dall'approdare amaramente alla vanità di tutte le cose, affermava la positività del divenire.» 2008, ed. it. 2010, p. 47.

73. Cfr. Dovolich, 1999, p. 129.

direzionare, ciò non significa che si possa sopprimere: non esiste uomo senza verità, né verità senza potere, quindi non esiste uomo senza quel canone che innerva il discorso di cui è funzione e prodotto.

Infine serve fraintendere la mappa, a partire dalla mappa: scegliere i sentieri che si dipanano in essa e percorrerli, ma solo per accorgersi che, durante il cammino, i luoghi che si attraverseranno offriranno nuovi e inaspettati percorsi, e che la sorpresa di quanto si incontrerà (e di quanto imprevisto), chiederà a un viandante sempre diverso di decidere di nuovo, di ricostruirsi incessantemente: è solo alla provvisorietà del viaggiatore che spetta la scelta, tutto il resto essendo perfettamente arbitrario, deliberato, e soverchiabile dalla storia.

Del resto, riguardando l'ὁδός che ha condotto fino a qui, quanti tradimenti sono stati perpetrati da chi scrive, su chi scrive! E ciò lo si dice con la consapevolezza del turbamento che siffatta dichiarazione può suscitare: che sconcerto confrontarsi con un testo steso da molti autori, ognuno dei quali è sempre – benché di poco – in contraddizione con quello che lo ha preceduto; che sconcerto riconoscere nell'opera un'unità fittizia, ricostruita solo a posteriori come strumento per superarsi.

Tuttavia, queste righe non offrono alcunché alla conoscenza, se non nella misura in cui, come diceva Foucault, possono servire “a prendere una posizione”. Prendere una posizione, oppure soddisfare, nello iato incolmabile tra il territorio e la mappa, quell'inesausta volontà di costruire la propria realtà:

«[c]he il territorio non sia rappresentabile – ma solo dimostrabile – può essere detto in più modi: sia che con Lacan lo si definisca l'*impossibile*, (...), sia che in termini topologici si constati che non si può far coincidere un ordine pluridimensionale (il territorio) con un ordine unidimensionale (...) [la mappa]. Orbene, è precisamente a questa impossibilità topologica che la mappa non vuole, non vuole mai, arrendersi. Gli uomini non si rassegnano al fatto che tra il territorio e il

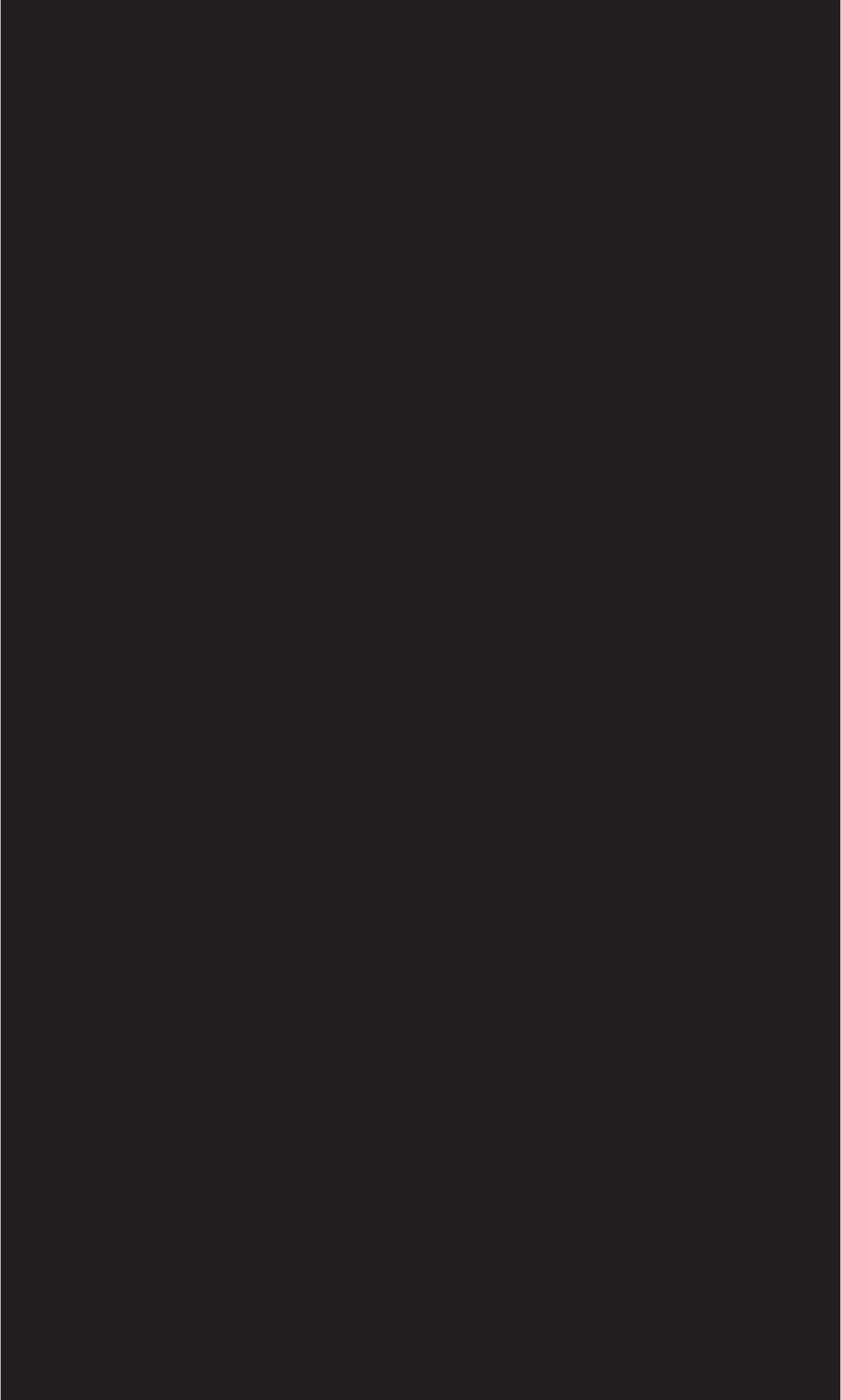
linguaggio non vi sia alcun parallelismo, ed è questo rifiuto, antico forse quanto il linguaggio stesso, che produce, in un clima d'incessante affaccendamento, la mappa. (...) La mappa crede sensato il desiderio dell'impossibile.<sup>74</sup>»

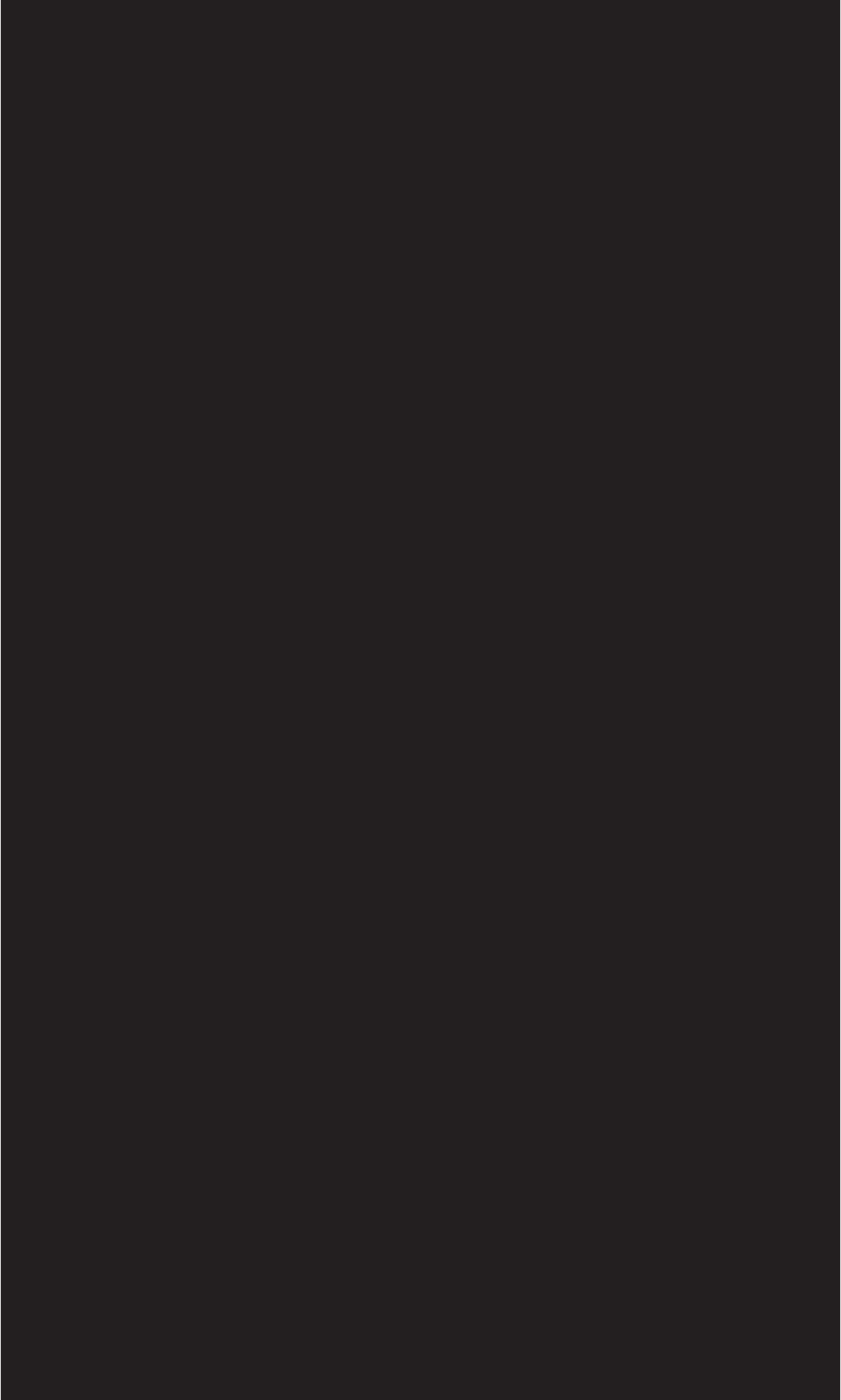
La mappa, insomma, non si arrende mai, desidera sempre l'impossibile. E nella tensione tra il desiderio cui anela e la sua fallacia storica, la mappa allestisce un agone senza fine: pretende di essere rinnovata a ogni istante, e con essa la verità che germoglia nella sua trama. Nell'insopportabile discrepanza che rileva con il territorio, il discorso invoca senza tregua quell'inesausto tradimento che l'uomo perpetra sul canone, e che il canone perpetra sull'uomo.

Non resta che accoglierlo, con discrezione.

74. La citazione è di Barthes (1978, ed. it. 1981, pp. 15-16), ma sono state sostituite, rispettivamente, la parola "mappa" a quella di "letteratura"; la parola "territorio" a quella di "reale". La sostituzione sembra legittima e, anzi, dà adito a una fertile rilettura dell'analogia dei cartografi di Borges.











## BIBLIOGRAFIA



Alexander C. (1964) Notes on the synthesis of form. Cambridge: Harvard University Press

Anceschi, L. (1996) Il Verri: resistenza della critica. Milano: Monogramma

Anceschi, G., Baroni, D., Bassi, A., Bosoni, G., Carmagnola, F., Pansera, A., Pasca, V., Riccini, R. & Vitta, M. (2013) Il design e la sua storia: primo convegno dell'associazione italiana degli storici del design: Triennale di Milano, 1-2 dicembre 2011. Milano: Lupetti

Anonimo (1999) Gli anonimi che hanno cambiato la nostra vita. *Domus*, 811, 82

Antonelli, P. (2005) Humble masterpieces. 100 everyday marvels of design. Londra: Thames & Hudson

Argan C. G., Avalle D. S., Barthes, R., Bortolotto, M., Corti, M., Friedrich, H., Hofmann, W., Levi-Strauss, C., Levin, S. R., Paci, E., Roncaglia, A., Rosiello, L., Starobinski, J. & Strada, V. (1985) In Cesare Segre (a cura di) *Strutturalismo e critica*. Milano: Il Saggiatore

Aristotele (2021) *Retorica*. A cura di Cristina Viano. Roma-Bari: Laterza

Aristotele (2007) *Etica nicomachea*. A cura di Claudio Mazzarelli. Milano: Bompiani

Asmis, E. (1984) *Epicurus' first rule of inquiry*. New York: Cornell University Press

Baljon, C. J. (2002) History of history and canons of design. *Design studies*, 23(3), 333-343

Baroni, D. & Vitta, M. (2003) *Storia del design grafico*. Milano: Longanesi

Barthes, R. (1957) *Mythologies*. Parigi: Seuil (trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 2016)

Barthes, R. (1964) *Essais critique*. Parigi: Seuil (trad. it. *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1966)

Barthes, R. (1969) *Réflexions sur un manuel*. In Serge Doubrovsky & Tzvetan Todorov (a cura di) *L'enseignement de la littérature*. 170-177. Parigi: Plon

Barthes, R. (1979) *Leçon*. Parigi: Seuil (trad. it. *Lezione*, Einaudi, Torino, 1981)

Barthes, R. (1988) *La morte dell'autore. Il brusio della lingua*. *Saggi critici*, 4, 51-56

Baker, S. (1994) *A poetics of graphic design?*. *Visible Language*, 28(3), 245-259

Baldwin, J. & McLean, S. (2005, 27-29 ottobre) *Abandoning history: delivering historical and critical studies to practice-based students*. Saggio presentato a *New views conference: repositioning Graphic Design History*, Londra

Bassi, A., (2007) *Design anonimo in Italia: oggetti comuni e progetto incognito*. Milano: Electa

Bateson, G. (1972) *Steps to an ecology of mind*. San Francisco: Chandler Publishing Company (trad. it., *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1977)

Baudrillard, J. (1972). *Per una critica dell'economia politica del segno*. Parigi: Gallimard (trad. it. *Per una critica dell'economia politica del segno*, Milano, Mimesis, 2012)

Bauer, W. (2011) *Teologia politica 4. Eretici*. Torino: Marietti

Benincasa, A., Camuffo, G., Mura, M. D., Upmeier, C. & Vinti, C. (2016) *Graphic design: history and practice*. Bolzano: Bozen-Bolzano University Press, Free University of Bozen-Bolzano

Benjamin, W. (1997) *Sul concetto di storia*. A cura di Gianfranco Bonola & Michele Ranchetti. Torino: Einaudi

Beyer, H.W. (1938) *kanón*. in Gerhard Kittel (a cura di) *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, vol. 3, 600-606 (trad. it., *Grande lessico del Nuovo Testamento*, Paideia, Brescia, vol. 3, 168-185, 1965)

Bierut, M., Drenttel, W. Heller, S. & Holland, DK. (1997) *Looking closer 2: critical writings on graphic design*. New York: Allworth Press

Bierut, M., Heller, S. & Poynor, R. (1999) *Looking closer 3: classic writings on graphic design*. New York: Allworth Press

Bierut, M., Drenttel, W. & Heller, S. (2002) *Looking Closer 4: classic writings on graphic design*. New York: Allworth Press

Bierut, M., Drenttel, W. & Heller, S. (2006) *Looking closer 5*. New York: Allworth Press

Web Page: Bishop, C. (2017, March 9). *Against Digital Art History*. Retrieved November 14, 2019, from <https://humanitiesfutures.org/papers/digital-art-history/>.

Blauvelt, A. (1994) *An opening: graphic design's discursive spaces*. *Visible Language*, 28(3), 205-217

Blauvelt, A. (1996) *Notes in the margin*. *Eye*, 6(22), 57

Web Page: Blauvelt, A. (2007, November 11) Modernism in the Fly-Over Zone. Retrieved August 7, 2020, from <https://designobserver.com/feature/modernism-in-the-fly-over-zone/6157>

Bloch, M. (1949) *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Parigi: Armand Colin (trad. it. *Apologia della storia. O mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 2009)

Bloom, H. (1994) *The western canon: the books and school of the ages*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt (trad. it. *Il canone occidentale*, Bur, Milano, 2013)

Bloom, H. (1973) *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Oxford: Oxford University Press (trad. it. *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, Abscondita, Milano, 2018)

Bloom, H. (1975) *Kabbalah and criticism*. New York: Seabury press (trad. it. *La kabbalah e la tradizione critica*, Se, Milano, 2014)

R. Bodéüs (1983) *Le philosophe et la cité*. Liège: Les Belles Lettres

Bologna, F. (1972) *Dalle arti minori all'industrial design: storia di una ideologia*. Roma-Bari: Laterza

Bondt, S. D. & Smet, C. D. (2014) *Graphic design: history in the writing (1983-2011)*. Londra: Occasional Papers

Bonfantini, M. A., Fabbrichesi, R. & Zingale, S. (2015) *Su Peirce*. Milano: Bompiani

Bonfantini, M. A. (2008) *Breve corso di semiotica*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane

Bonini Lessing, E., Bosco, A., Bulegato, F. & Scodeller, D. (2019) Il design come bene culturale. *MD Journal*, 8(2), 6-15

Bonsiepe, G. (1966) *Rettorica visivo-verbale*. *Marcatré*, 22, 217-232

Bonsiepe, G. (1976) Precariousness and ambiguity — industrial design in dependent countries. In Julian Bicknell & Liz McQuiston (a cura di) *Design for need. The social contribution of design*. 13-19. Oxford: Pergamon Press

Bonta, J. P. (1979) *Architecture and its interpretation: a study of expressive systems in architecture*. Londra: Lund Humphries

Borges, J. L. (1944) *Ficciones*. Buenos Aires: Sur (trad. it. *Finzioni*, Einaudi, Torino, 1986)

Borges, J. L. (1960) *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores (trad. it. *L'artefice*, Adelphi, Milano, 1999)

Bourdieu, P. (1972) *Esquisse d'une théorie de la pratique. Trois études d'ethnologie kabyle* (trad. it. *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*. Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003)

Brandolini, L. (1993) *La progettazione di nuove chiese. Nota pastorale della commissione episcopale per la liturgia Conferenza episcopale. Notiziario della conferenza episcopale italiana*, 26, 51-67

Braudel, F. (1949) *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Parigi: Armand Colin (trad. it. *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Einaudi, Torino, 2010)

Brombert, V. (1954) T. S. Eliot and the romantic heresy. *Yale French Studies*, 13, 3-16

Bulegato, F., Scodeller, D. & Vinti, C. (2018) I “classici” della storia del design. *AIIS/Design. Storia e Ricerche*, 6(11), 6-12

Burke, K. (1969) *A rhetoric of motives*. Berkley: University of California Press

Burke, P. (1992) *Una rivoluzione storiografica. La scuola delle «Annales» (1929-1989)*. Roma-Bari: Laterza

Bush, A. (1994) Through the looking glass: territories of the historiographic gaze. *Visible Language*, 28(3), 219-231

Camille, M. (1996) Rethinking the canon. Prophets, canons, and promising monsters. *The Art Bulletin*, 78(2), 198-201

Canguilhem, G. (1967) *Mort de l’homme ou épuisement du Cogito?*. *Critique*, 242, 599-618 (trad. it. *Morte dell’uomo o estinzione del cogito?*, in Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, Bur, Milano, 1978)

Canonica (1993) in *Enciclopedia Garzanti di filosofia* (2 ed. p. 151). Milano: Garzanti

Caputo, C. (2010) *Hjelmslev e la semiotica*. Roma: Carocci

Carr, E. H. (1961) *What is history?*. Londra: Macmillan

Carrier, D. (1984) On narratology. *Philosophy and literature*, 8(1), 32-42



Castelnuovo, E. (a cura di) (1989) *Storia del disegno industriale. 1750-1850*. Milano: Electa

Castelnuovo, E. (a cura di) (1990) *Storia del disegno industriale. 1851-1918*. Milano: Electa

Castelnuovo, E. (a cura di) (1991) *Storia del disegno industriale. 1919-1990*. Milano: Electa

Catucci, S. (2010) *Introduzione a Foucault*. Roma-Bari: Laterza

Chenu, M-D. (1953) *Introduzione allo studio di S. Tommaso d'Aquino*. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina

Web Page: Chomsky, N. (2020, September 12) *Il segreto nascosto tra le parole. Interviste impossibili*. Retrieved December 21, 2021, from <https://2020.festivaletteratura.it/events/60/>

Citroni, M. (2003, 30-31 ottobre) *Finalità e struttura della rassegna degli scrittori greci e latini in Quintiliano*. In Fabio Gasti & Giancarlo Mazzoli (a cura di) *Modelli letterari e ideologia nell'età flavia, atti della iii giornata ghisleriana di filologia classica*. 15-38. Pavia: Ibis Edizioni

Citroni, M. (2007) *Gellio, 19, 8, 15 e la storia di classicus. Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 58, 181-205

Clark, H. & Brody, D. (2009) *The current state of design history*. *Journal of Design History*, 22(4), 303-308

Web Page: Crowley, D. (2012, June 9). *Writing about Heroes*. Retrieved November 14, 2019, from <https://faktografia.com/2012/06/09/writing-about-heroes/>.

Curtis, W. J. (1982) *Modern architecture since 1900*. Londra: Phaidon (trad. it. *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Londra, 2006)

Dalla Mura, M. & Vinti, C. (2014) A historiography of Italian design. In Grace Lees-Maffei & Kjetil Fallan (a cura di) *Made in Italy: Rethinking a century of Italian design*. 35-55. Londra: Bloomsbury

Dardi, D. & Pasca, V. (2019) *Manuale di storia del design*. Milano: Silvana Editoriale

De Fusco, R. (2012) *Filosofia del design*. Torino: Einaudi

De Fusco, R. (2015) *Storia del design*. Roma-Bari: Laterza

Della Volpe, G. (1960) *Critica del gusto*. Milano: Feltrinelli

Dellapiana, E. (2018) Ricominciare dal quadrifoglio. "La storia del design" di Renato de Fusco: riduzione e artificio. *AIS/Design. Storia e Ricerche*, 6(11), 55-78

Deleuze, G. (1989) Qu'est-ce qu'un dispositif?. In Michel Foucault philosophe. *Rencontre internationale*. Parigi 9, 10, 11 janvier 1988. 185-192. Parigi: Seuil

Dilnot, C. (1984) The state of design history, part i: mapping the field. *Design Issues*, 1(1), 4-23

Dilnot, C. (1984) The state of design history, part ii: problems and possibilities. *Design Issues*, 1(2), 3-20

Dorfles, G. (1976) *Il divenire della critica*. Torino: Einaudi

Dorfles, G. (2001) *Introduzione al disegno industriale: linguaggio e storia della produzione di serie*. Torino: Einaudi

Dorfles, G. (2003) L'anonimo non è banale. *Architettura Arte Design Moda*, 1(1), 92

Dovolich C. (1999) Singolare e molteplice. Michel Foucault e la questione del soggetto. Milano: Franco Angeli

Drucker, J. & McVarish, E. (2009) Graphic design history: a critical guide. New Jersey: Pearson Prentice Hall

Eco, U. (1975) Trattato di semiotica generale. Milano: Bompiani

Eco, U. (1979) Lector in fabula. Milano: Bompiani

Eco, U. (1984) Semiotica e filosofia del linguaggio. Torino: Einaudi

Eco, U. (2012) Vertigine della lista. Milano: Bompiani

Emmons, P. & Mihalache, A. (2013) Architectural handbooks and the user experience. In Kenny Cupers (a cura di) Use Matters: An Alternative History of Architecture. 35-50. New York: Routledge

Epicuro (2010) Epistola a Erodoto. A cura di Emidio Spinelli & Francesco Verde. Roma: Carocci

Epittetto (2009) Tutte le opere. A cura di Giovanni Reale. Milano: Bompiani

Eribon, D. (2021) Michel Foucault. Il filosofo del secolo. Milano: Feltrinelli

Fabbri, P. & Marrone, G. (2000) Semiotica in nuce i. Roma: Meltemi

Fabbri, P. & Marrone, G. (2000) Semiotica in nuce ii. Roma: Meltemi

Ferreiro, A. (1995) Simon Magus and priscillian in the “Commonitorium” of Vincent of Lérins. *Vigiliae Christianae*, 49(2), 180-188

Web Page: Ferri, S. (2018, January 1). Nuovi contributi al canone della scultura greca. Retrieved April 5, 2021, from [https://www.inasaroma.org/patrimonio/wp-content/uploads/2018/01/FERRI\\_Nuovi\\_contributi\\_al\\_canone\\_della\\_scultura\\_greca.pdf](https://www.inasaroma.org/patrimonio/wp-content/uploads/2018/01/FERRI_Nuovi_contributi_al_canone_della_scultura_greca.pdf)

Fisher, M. (2018) *Realismo capitalista*. Roma: Nero

Formaggio, D. (1973) *Arte*. Milano: ISEDI

Forty, A. (1993) A reply to Victor Margolin. *Journal of Design History*, 6(2), 131-132

Foucault, M. (1966) *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Parigi: Gallimard (trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Bur, Milano, 1978)

Foucault, M. (1969) *L'archéologie du savoir*. Parigi: Gallimard (trad. it. *Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971)

Foucault, M. (1970) *Che cos'è un autore*. In Cesare Milanese (a cura di) Michel Foucault, *Scritti letterari*. 1-21. Milano: Feltrinelli

Foucault, M. (1971) *L'ordre du discours*. Parigi: Gallimard (trad. it. *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino, 2004)

Foucault, M. (1971b) *Due risposte sulla epistemologia. Archeologia delle scienze e critica della ragione storica*. Milano: Lampugnani Nigri

Foucault, M. (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Parigi: Gallimard (trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Feltrinelli, Milano, 1976)

Foucault, M. (1976) *La volonté de savoir*. Parigi: Gallimard (trad. it. *Volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano, 1978)

Foucault, M. (1977) *Microfisica del potere*. Torino: Einaudi

Foucault, M. (1977b) *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*. In Gaston Bachelard, George Canguilhem, François Dagognet, Michel Foucault, Martial Gueroult, Michel Henry, Jean Laplanche, Jean Claude Pariente & Michel Serres (a cura di) *Hommage à Jean Hyppolite*. 145-172. Torino: Einaudi

Foucault, M. (1994) *Dits et écrits, 1954-1988, I, 1954-1969*. Parigi: Gallimard

Foucault, M. (1994) *Dits et écrits, 1954-1988, II, 1970-1975*. Parigi: Gallimard

Foucault, M. (1994) *Dits et écrits, 1954-1988, III, 1976-1979*. Parigi: Gallimard

Foucault, M. (1994) *Dits et écrits, 1954-1988, IV, 1980-1988*. Parigi: Gallimard

Web Page: Foucault, M. (2011, May 11). *Michel Foucault à l'Université Catholique de Louvain en 1981*. Retrieved September 18, 2020, from [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1)

Web Page: Foucault, M., & Chomsky, N. (2013, March 13). *Debate Noam Chomsky & Michel Foucault - On human nature*. Retrieved September 18, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=3wfNl2L0Gf8>

Frampton, K. (1980) *Modern architecture: a critical history*. Oxford: Oxford University Press (trad. it. *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1982)

Frateili, E. (1989) *Continuità e trasformazione. Una storia del disegno industriale italiano 1928-1988*. Milano: Alberto greco editore

Fry, T. (1988) *Design history Australia: a source text in methods and resources*. Sydney: Hale & Iremonger

Fry, T., Dilnot, C. & Stewart, S. (2015) *Design and the question of history*. Londra: Bloomsbury Academic

Gauldie, W. S. (1969) *Architecture*. Oxford: Oxford University Press

Genette, G. (1989) *Seuils*. Parigi: Seuils (trad. it. Soglie, Einaudi, Torino, 1997)

Gieben-Gamal, E. (2005) *Diversifying the Design History Curriculum: A Review of Recent Resources*. *Journal of Design History*, 18(3), 293-298

Web Page: Gonzales Crisp, D., & Poynor, R. (2008, February 6) *A Critical View of Graphic Design History*. Retrieved November 14, 2019, from <https://designobserver.com/feature/a-critical-view-of-graphic-design-history/6827>.

Goodall, P. (1983) *Design and gender*. *Block*, 9, 58

Goodwin, P. L. (1944) *Monuments*. In Paul Zucker (a cura di) *New Architecture and City Planning*. 589-601. New York: Philosophical Library

Gregotti, V., Bosoni, G., De giorgi, M. & Nulli, A. (1982) *Il disegno del prodotto industriale*. Milano: Electa

Gregotti, V. (1986) *Questioni di architettura*. Torino: Einaudi

Greimas, A. J. & Courtés J. (2007) *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milano: Mondadori

Griffin, D. (2016) The role of Visible Language in building and critiquing a canon of graphic design history. *Visible Language*, 50(3), 6-27

Groys, B. (2010) *Il sospetto. Per una fenomenologia dei media*. Milano: Bompiani

Gruppo  $\mu$ . (2007) *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*. Milano: Mondadori

Guillory, J. (1983) The ideology of canon-formation: TS Eliot and Cleanth Brooks. *Critical Inquiry*, 10(1), 173-198

Hadot, I. (1984) *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*. Parigi: Études Augustiniennes

Hadot, P. (1981) *Exercices spirituels et philosophie antique*. Parigi: Études Augustiniennes (trad. it. *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Einaudi, Torino, 2019)

Hadot, P. (1995) *Qu'est-ce que la philosophie antique*. Parigi: Gallimard (trad. it. *Che cos'è la filosofia Antica?* Einaudi, Torino, 2010)

Hayden, D. (1981) *The grand domestic revolution: a history of feminist designs for american homes, neighborhoods, and cities*. Cambridge: MIT Press

Web Page: Heller, S. (2018, January 26) *Image Captures: Change the Canon*. Retrieved February 18, 2020, from <https://designobserver.com/feature/image-captures-change-the-canon/39750>

Heller, S. (2019) *Teaching graphic design history*. New York: Allworth Press

Hollis, R. (1994) Have you ever really looked at this poster?. *Eye*, 4(13), 4-5

Hollis, R. (2001) *Graphic design: a concise history*. Londra: Thames & Hudson

Hollis, R. (2017) *About graphic design*. Londra: Occasional Papers

Hölscher, T. (1997) Immagini dell'identità greca. in Salvatore Settis (a cura di) *I Greci. Storia Cultura Arte Società 2. Una storia greca II*. 191-248. Torino: Einaudi

Huppatz, D. J. (2015) Globalizing design history and global design history. *Journal of Design History*, 28(2), 182-202

Huppatz, D. J. (2018) Introduction to methodology: virtual special issue for the *Journal of Design History* 2018. *Journal of Design History*, 1, 1-10

Ioppolo, A. M. (1986) *Opinione e scienza: Il dibattito tra stoici e accademici nel III e nel II secolo a. C.* Napoli: Bibliopolis

Iori, L. (2020) Cronache e commenti. A proposito dei canoni antichi della storiografia greca. *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 148(1), 186-203

Kaufmann, E. Jr. (1950) *What Is modern design?* New York: MoMA

Keedy, J. (1998) Graphic design in the postmodern era. *Emigre*, 47, 50-60

Kermode, F. (1985) *Forms of Attention*. Chicago: University of Chicago Press



Kern, W. & Niemann, F.-J. (1981) *Theologische Erkenntnislehre*. Düsseldorf: Patmos Verlag (trad. it. *Gnoseologia teologica*, Queriniana, Brescia, 1990)

Web Page: Khandwala, A. (2019, June 5) What does it mean to decolonize design? Dismantling design history 101. Retrieved August 16, 2021 from <https://eyeon-design.aiga.org/what-does-it-mean-to-decolonize-design/>

Kinross, R. & Hollis, R. (1992) Conversation with Richard Hollis on graphic design history. *Journal of Design History*, 5(1), 73-90

Kinross, R. (2002). *Unjustified texts: perspectives on typography*. Londra: Hyphen

Kinross, R. (2005). *Tipografia moderna. Saggio di storia critica*. Viterbo: Stampa Alternativa

Kopytoff, I. (1986) The cultural biography of things: commoditization as process. In Arjun Appadurai (a cura di) *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. 64-91. Cambridge: Cambridge University Press

Korzybski, A. (1933) *Science and sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. New York: The International Non-Aristotelian Library Publishing Company

Krupat, A. (1989). *The voice in the margin: Native american literature and the canon*. Berkeley: University of California Press

Kubler, G. (1962) *The shape of time*. Londra: Yale University Press (Trad. it. *La forma del tempo*, Einaudi, Torino, 2002)

La Cleca, F. & Vitone, L. (2013) Non è cosa: vita affettiva degli oggetti. Non siamo mai stati soli: Oggetti e disegni. Milano: Elèuthera

La Pietra, U. (2009) Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria. Milano: Rizzoli

La Rocca, A. (1978) Michel Foucault. *Belfagor*, 33(3), 321-334

Lamier, P. (1986) From rules to strategies: an interview with Pierre Bourdieu. *Cultural Anthropology*, 1(1), 110-120

Le Corbusier (1923) *Vers une architecture*. Parigi: Editions G. Crès et Cie. (trad. it. *Verso una architettura*, Longanesi, Milano, 1973)

Le Goff, J. (1988) *Histoire et mémoire*. Parigi: Gallimard (trad. it. *Storia e memoria*, Einaudi, Torino, 1982)

Le Goff, J. & Vernant, J. P. (2014) *Dialogue sur l'histoire*. Entretiens avec Emmanuel Laurentin. Parigi: Bayard éditions (trad. it. *Dialogo sulla storia*, Laterza, Roma-Bari, 2017)

Lichtman, S. A. (2009) Reconsidering the history of design survey. *Journal of Design History*, 22(4), 341-350

Loewy, R. (1979) *Industrial design*. New York: Overlook Press

Lupton, E. (1991) The academy of deconstructed design. *Eye*, 3(1), 46-52

Lzicar, R., Fornari, D., Delamadeleine, C. & Caleffi, I. B. (2016) *Mapping graphic design history in Switzerland*. Zürich: Triest verlag für architektur, design und typografie

Lzicar, R. & Unger, A. (2014) Designer of the canon: a case study of Swiss graphic design historiography and tastemaking. In Elena Barbosa & Calvera Anna (a cura di) 9th Conference of the International Committee for Design History and Design Studies. 1(5), 97-102. San Paolo: Blucher

Maldonado, T. (1995) *Disegno industriale: un riesame*. Milano: Feltrinelli

Margolin, V. (1994) Narrative problems of graphic design history. *Visible Language*, 28(3), 233-243

Margolin, V. (1995) A reply to Adrian Forty. *Design Issues*, 11(1), 19-21

Margolin, V. (1995b) Design history or design studies: subject matter and methods. *Design Issues*, 11(1), 4-15

Margolin, V. (2005) A world history of design and the history of the world. *Journal of Design History*, 18(3), 235-243

Margolin, V. (2009) Design in history. *Design Issues*, 25(2), 94-105

Margolin, V. (2015) *World history of design, vol. 1, 2*. Londra: Bloomsbury Academic

Margolin, V. & Margolin, S. (2002) A “social model” of design: issues of practice and research. *The MIT Press*, 18(4), 24-30

Martindale, C. (1996) Ruins of Rome: T. S. Eliot and the presence of the past. *Arion: a Journal of Humanities and the Classics*, 3(2/3), 102-140

Maturana H. R. & Varela, F. J. (1972) *De maquinas y seres vivos*. Santiago: Editorial Universitaria S. A. (trad. it. *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Marsilio, Venezia, 1985)

McCarthy, S. & De Almeida, C. M. (2002) Self-authored graphic design: a strategy for integrative studies. *Journal of Aesthetic Education*, 36(3), 103-116

Mecacci, A. (2012) *Estetica e design*. Bologna: Il Mulino

Meggs, P. B. (1983) *Meggs history of graphic design*. New Jersey: Wiley

Meggs, P. B. (1991) Is a design history canon really dangerous?. *AIGA Design Journal*, 9(3), 228-229

Meggs, P. B., Carter, R., Meggs, L. P. & Wheeler, S. (2008) *Meggs: making graphic design history*. New Jersey: Wiley

Meikle, J. L. (1995) Design history for what? Reflections on an elusive goal. *Design Issues*, 11(1), 71-75

Menichella, A. (2000) *Arte e industria: la nascita del design*. In Liana Castelfranchi in Vegas & Cinzia Piglione (a cura di) *Arti minori*. 55-63. Milano: Jaca Book

Meret, E. (2017) Learning from history – but how? Design history and the practice-based education system at Swiss Universities of Applied Sciences (UAS). *Writing Visual Culture*, 8

Web Page: Metzger, B. (2020, February 20) The canon of the New Testament : its origin, development, and significance. Retrieved May 25, 2021 from <https://archive.org/details/canonofnewtestam0000metz>

Midal, A., (2019) *Design by accident: for a new history of design*. Berlin: Sternberg Press

Mirzoeff, N. (1999) *An introduction to visual culture*. New York: Routledge

Molella, A. P. (2002) *Science Moderne: Sigfried Giedion's "Space, time and architecture and Mechanization takes command"*. *Technology and Culture*, 43(2), 374-389

Montanari F. (a cura di) (2003) *Κἄνωβ in Vocabolario della lingua greca* (3 ed. p. 998). Torino: Loescher

Moxon, R. S. (1915) *The commonitorium of Vincentius of Lerins*. Cambridge: Cambridge University Press

Munari, B. (1997) *Good design*. Mantova: Corraini Edizioni

Newport, R. (1980) *Design history: process or product?*. In *Design history: fad or function?*. 89. Londra: Design Council

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

Web Page: Nunziante, P. (2011, December 20) *Le cose che contano*. Retrieved October 8, 2021, from <https://opcit.it/cms/?p=194>

O'Collins, G. (1981) *Fundamental Theology*. New York: Ramsey (trad. it. *Teologia fondamentale*, Queriniana, Brescia, 1988)

Onians, J. (1979) *Art and thought in the hellenistic age. The greek world View*. Londra: Thames and Hudson

- Onofri, M. (2001) *Il canone letterario*. Roma-Bari: Laterza
- Papanek, V. (1974) *Design for the real world*. Londra: Paladin
- Parrinder, M. (2000) The myth of genius. *Eye*, 38, 50-55
- Patey, D. L. (1988) Making and rethinking the canon: the eighteenth century invents the canon. *Modern Language Studies*, 18(1), 17-37
- Peirce C. S., (2003) *Opere*. A cura di Massimo Bonfantini. Milano: Bompiani
- Perelman, C. & Olbrechts-Tyteca, L. (1958) *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Parigi: PUF (trad. it. *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino, 1966)
- Peruccio, P. P. & Russo, D. (2015) *Storia hic et nunc: la formazione dello storico del design in Italia e all'estero*. Torino: Allemandi
- Pfiffer, R. (1968) *History of classical scholarship. From the beginnings to the end of the hellenistic age*. New York: Oxford University Press
- Piaget, J. (1968) *Le structuralisme*. Parigi: PUF (trad. it. *Lo strutturalismo*, Il Saggiatore, Milano, 1968)
- Plinio Il Vecchio (1982) *Cosmologia e geografia*, vol. 5. A cura di Gian Biagio Conte, Alessandro Barchiesi & Giuliano Ranucci. Torino: Einaudi
- Polano, S. (2001) *Achille Castiglioni, tutte le opere 1938-2000*. Milano: Electa

Polano, S. & Vetta, P. (2002) *Abecedario: la grafica del Novecento*. Milano: Electa

Polano, S. & Tassinari, P. (2010). *Sussidiario: grafica e caratteri mobili*. Milano: Electa

Ponti, G. (1952) *Senza Aggettivi*. *Domus*, 268, 1

Poynor, R. (2008) Absolutely the 'Worst'. *Eye*, 68(17), 72-73

Web Page: Poynor, R. (2011, October 1) Out of the studio: graphic design history and visual studies. Retrieved November 14, 2019, from <https://designobserver.com/feature/out-of-the-studio-graphic-design-history-and-visual-studies/24048>.

Prieto, L. J. (1975) *Pertinence et pratique*. Parigi: Éditions de minuit (trad. it. *Pertinenza e pratica*, Feltrinelli, Milano, 1976)

Pucci, G. (2005) *Costruire il bello: ancora sul canone di Policleto*. In Valerio Neri (a cura di), *Il corpo e lo sguardo. Tredici studi sulla visualità e la bellezza del corpo nella cultura antica*. 41-52. Bologna: Pàtron Editore

Rahner, K. (1958) *Über die Schriftinspiration*. Freiburg: Herder (trad. it. *Sull'ispirazione della Sacra Scrittura*, Morcelliana, Brescia, 1967)

Raizman, D. (2021) *Reading graphic design history: image, text, and context*. Londra: Bloomsbury

Read, H. (1934) *Art and Industry: the principles of industrial design*. Londra: Faber & Faber (trad. it. *Arte e industria. Fondamenti del disegno industriale*, Lerici, Milano, 1962)

- Reale, G. (1974) *Introduzione a Aristotele*. Roma-Bari: Laterza
- Riccini, R. (1998) History from things: notes on the history of industrial design. *Design Issues*, 14(3), 43-64
- Rorty, R. (1981) Nineteenth-century idealism and twentieth-century textualism. *The Monist*, 64(2), 155-174
- Rossi-Landi, F. (1968) *Il linguaggio come lavoro e mercato*. Milano: Bompiani
- Rossi-Landi, F. (1972) *Semiotica e ideologia*. Milano: Bompiani
- Sacerdoti, G. (2020, April 5) Voltaire o Shakespeare? L'ideale del gusto soccombe al genio. *Il Manifesto - Alias Domenica*, 14, 4-5
- Satué, E. (1988) *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial
- Savorra, M. (2019) Milano 1964. Vittorio Gregotti, Umberto Eco e la storiografica del design come "opera aperta". *Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura*, 3(5), 40-59
- Schrod, P. (1978) *The problem of the beginning of dogma in recent theology*. Francoforte: Peter Lang AG
- Scodeller, D. (2018) Il design tra storia delle arti e storia dell'ideologia. Ferdinando Bologna, "Dalle arti minori all'industrial design", 1972. *AIS/Design. Storia e Ricerche*, 6(11), 35-54
- Scotford, M. (1991) Is there a canon of graphic design history?. *AIGA Design journal*, 9(2), 218-227



Senatore, F. (2008) *Medioevo: istruzioni per l'uso*. Milano: Mondadori

Sfliotti, S. (2017) Out of scale, out of context. The use of images in the teaching of graphic design history. *Multidisciplinary Digital Publishing Institute Proceedings*, 1(9), 880-895

Sini, C. (1978) *Semiotica e filosofia. Segno e linguaggio in Pierce, Nietzsche, Heidegger e Foucault*. Bologna: Il Mulino

Web Page: Sini, C. (2013, April 16). Magistrale lezione del filosofo Carlo Sini sulla différence di Derrida. Retrieved September 18, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=-0g5cnP0MWQ>

Sironi, M. (2018) Per una storia dall'interno. Su "il design in Italia" di Paolo Fossati. *AIS/Design. Storia e Ricerche*, 6(11), 4-34

Sparke, P. (1998) The straw donkey: tourist kitsch or proto-design? *Craft and design in Italy, 1945-1960. Journal of Design History*, 11(1), 1998, 59-69

Sperber, D., & Wilson D. (2002). "Pragmatics, modularity and mind-reading". *Mind and Language*, 17, 3-23

Sunwoo, I. (2010) Whose design? MoMA and Pevsner's pioneers. *Getty research journal*, 2, 69-82

Surya, S. (2010) For glory, history or ideas: reconsidering the graphic design monograph. *The Design Society Journal*, 1, 74-83

Steiner, C. B. (1996) Can the canone burst? *The Art Bulletin*, 78(2), 213-217

Tafuri, M. (1986) *Teorie e storia dell'architettura*. Roma-Bari: Laterza

Web Page: Tafuri, M (2018, April 8) George Latour Heinsen colloquio con Manfredo Tafuri. Retrieved November 21, 2021, from: <https://www.youtube.com/watch?v=10H4OKy6Lvo>

Tarde, G. (1904) *L'inter-psicologia*. In Salvatore Prinzi (a cura di) *G. Tarde: Le leggi sociali. Lineamenti di una sociologia*. 111–142. Napoli: Paparo

Tournikiotis, P. (1999) *The historiography of modern architecture*. Cambridge: MIT Press

Trabucco, F., & Pasca, V. (a cura di) (1995). *Design: storia e storiografia: atti del i convegno internazionale di studi storici sul design, dipartimento di programmazione, progettazione e produzione edilizia del Politecnico di Milano*. Bologna: Progetto Leonardo

Triggs, T. (2009) *Designing graphic design history*. *Journal of Design History*, 22(4), 325-340

Triggs, T. (2011) *Graphic design history: past, present, and future*. *Design Issues*, 27(1), 3-6

Trombadori, D. (1999) *Colloqui con Foucault*. Roma: Castelvecchi

Vendetti, A. (2016) *Storie di grafica. Per una storiografia del graphic design*. Unpublished master dissertation, Istituto Superiore per le Industrie Artistiche ISIA, Urbino, Italia

Venier, F. (2013) *Retorica e teoria dell'argomentazione*. Pubblicazioni della Società di Linguistica Italiana: *Linguistica Italiana del Terzo Millennio*, 58, 635-674

Vernant, J. P. (1970) Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica. Torino: Einaudi

Veyne, P. (2010) Foucault. Il pensiero e l'uomo. Milano: Garzanti

Vitta, M. (2011) Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica dal 1851 ad oggi. Torino: Einaudi

Vitta, M. & Nelles, J. (1985) The meaning of design. Design Issues, 2(2), 3-8

Vuillemin, J. C. (2012) Réflexions sur l'épistémè foucauldienne. Cahiers Philosophiques, 130, 39-50

Walker, J. A. & Attfield, J. (1994) Design history and history of design. Londra: Pluto

Walton, N. (2018) The journal Block and its art school context. Multidisciplinary Digital Publishing Institute Proceedings, 7(4), 74-84

Wenger, L. (1942) Canon in den römischen rechtsquellen und in den papyri: eine wortstudie. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky

Westheim, P. (1924) Architektur-Entwicklung. Glocke, 10, pp. 181-185

White, H. (1973) Metahistory. Baltimora: Johns Hopkins University (trad. it. Metastoria, Meltemi, Milano, 2019)

White, H. (1980) The value of narrativity in the representation of reality. Critical Inquiry, 7(1), 5-27

White, D. (1981) The grand domestic revolution: a history of feminist designs for american homes, neighborhoods, and cities. Cambridge: MIT Press

Whiteley, N. (1977) Olympus and the marketplace: Reyner Banham and design criticism. *Design Issues*, 13(2), 24-35

Wilkins, B. (1992) No more heroes. *Eye*, 6(2), 4-7

Wölfflin, H. (1915) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Verlag Bruckmann (trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Abscondita, Milano, 2016)

Woodham, J. M. (1995) Resisting colonization: design history has its own identity. *Design Issues*, 11(1), 22-37

Zingale, S. (2020) Design o progettualità? Il progetto come trasformazione inventiva. *Ocula*, 21(24), 51-72



