

## Design come comportamento. Gli scritti di Menna e la lezione di Argan

MARIA GIOVANNA MANCINI

Alla luce dell'intenso dibattito condotto, nell'ultimo decennio, da parte di storici dell'arte di generazioni diverse intorno alla figura di Giulio Carlo Argan (Gamba, 2009, 2012; Dantini, 2017) appare necessario colmare una lacuna riguardo al rapporto tra Argan e Filiberto Menna che, già laureato in medicina, si era formato alla sua lezione. Le idee di Filiberto Menna si muovono a partire da quelle del vecchio maestro, con cui condivide gli interessi di studio per tutti gli anni Sessanta, ma conquistano molto presto, negli anni Settanta, un'autonomia radicale che trova espressione nella riflessione sul surrealismo e culmina nel *Convegno di Studi sul Surrealismo* e nel successivo volume *Studi sul Surrealismo* (1976) a cui anche Argan partecipa. Il rapporto di Menna con il maestro non è affatto di violenta frontalità, come invece era quello di Carla Lonzi, ma progressivamente emerge un metodo autonomo che non condivide né la fede nella costruzione dialettica, che anima l'attività di Argan fino all'esperienza dell'arte programmata, né la pessimistica disillusione che lo accompagna successivamente.

Pur prendendo le mosse dalla lezione di Argan, attraverso gli studi sul design, la posizione di Menna si distingue arrivando alla formulazione di ipotesi tese a conciliare "regola e caso", "libertà e necessità" (Menna, 1970). All'organizzazione del pensiero maturo del maestro, che si dispone per inconciliabili opposizioni, Menna sostituisce la complessità della costellazione postmoderna e la scommessa sulla operatività dei linguaggi.

Il design e l'architettura, e l'arte programmata, sono stati il banco di prova del giovane Filiberto Menna che fin dal 1962, dall'inchiesta pubblicata per "Quaderni dell'arte d'oggi", afferma la necessità di intendere il design come «progettazione qualificata dell'intero ambiente urbano» (Menna, 1962, p. 5). Se la lezione di Argan, che Menna mai contesta apertamente,

in particolare quella legata allo studio *della Bauhaus*, metteva in evidenza il carattere di moralizzazione del design (il design avrebbe dovuto «moralizzare la produzione industriale». Argan, 1965) e, più in generale, del fallimento del progetto utopistico dell'avanguardia, la prospettiva di Menna, per ragioni di metodo e per gli esiti delle sue indagini, senza polemica, approda a posizioni niente affatto sovrapponibili a quelle di Argan. La distanza tra la prospettiva di Argan indirizzata all'analisi del "progetto" come "struttura" e quella di Menna è evidente nello slancio che quest'ultimo compie proiettandosi nella società postmeccanica e postindustriale. La riflessione di Menna sul design si connette con un tema centrale nei suoi scritti che vede tappe importanti, prima, nella pubblicazione del volume *Profezia di una società estetica* (Menna, 1983 [1968]), poi, nella Prefazione alla seconda edizione del 1983 e, infine, ne *Il progetto moderno dell'arte* (Menna, 1988). La riflessione intorno al nucleo centrale dello «scollamento tra artistico ed estetico», che avanza nel volume del 1968, per arrivare ad una piena affermazione nei saggi degli anni Ottanta, permette di focalizzare lo sguardo su quello che da sempre Menna considera la matrice del problema di cui il design è un'emblematica soluzione: i discorsi di Menna convergono sul problema del soggetto, che non è più garantito da fondamenti ontologici, ma che non rinuncia a «ricostruirsi sulla base di equilibri provvisori, precari, effimeri» (Menna, 1983, p. 34).

### *Design e antidesign: la lezione di Argan*

La monografia su Gropius e *la Bauhaus* (Argan, 1951), apparsa nell'immediato dopoguerra, è certamente il volume in cui confluiscono alcune delle idee che caratterizzano il metodo e il pensiero di Argan sul design. A Gropius e al metodo del progettista-pedagogo egli ha dedicato anche il celebre articolo apparso nel 1954 sulla rivista diretta da Leonardo Sinisgalli "Civiltà delle macchine" in cui sono affrontati alcuni dei punti nevralgici del discorso sulla Bauhaus: i rapporti con De Stijl, la progettazione dello spazio collettivo come liberazione dell'individuo dai propri limiti (Argan, 2003 [1954]). Il design della produzione industriale come progettazione di gruppo per la collettività viene contrapposta in modo assoluto alla pura forma perché esprime la funzione sociale dell'arte. Già da qualche anno, dall'incipit dell'articolo *Arte, artigianato e industria* del 1949, la riflessione aveva coinvolto scottanti questioni politiche e, cioè, se l'arte dovesse rimanere un'attività di classe, per il prestigio della classe

dirigente, o se dovesse circolare liberamente nella comunità (Argan, 2003 [1949]). L'esito di questo primo quesito sposta l'attenzione sui mezzi di produzione, nei termini della critica marxiana.

Nei primi anni Cinquanta Argan sottolinea in più occasioni la novità del design come progetto che non ha valore in sé, in termini formali, ma piuttosto ha valore come vettore di trasformazione. Solo successivamente introdurrà l'idea che l'oggetto di design custodisce in sé anche la sua rappresentazione, e quindi tollererà in una certa misura lo *styling* per la sua funzione contemplativa. Negli anni Cinquanta la riflessione sul rapporto tra "Arte e Tecnica" e "arte e industria" diviene l'oggetto privilegiato dell'indagine degli artisti che, insieme ai critici, producono interessanti proposte: prima ancora dell'esperienza dell'arte programmata il dibattito tra nuclearisti e MAC aveva centrato la questione. Argan prende posizione nella relazione introduttiva al *I Congresso internazionale di Industrial Design*, sostenendo le ragioni dell'integrazione estetica e della posizione mediana, e risolutiva, del design nella contrapposizione tra arte-qualità e produzione-quantità. Argan asserisce che l'ambizione del design non è esclusivamente quella di immettere qualità nella produzione seriale, ma quella di «riformare le condizioni stesse della produzione industriale» (Argan, 2003 [1954], p.75).

La natura del design, attraverso la ricerca di uno standard, che risponde sia a esigenze economiche sia a quelle formali, per Argan è da identificarsi con il «trapasso di un'esperienza estetica dal creatore dell'oggetto a chi se ne serve» (Argan, 1965 [1955], pp. 130-141). Nello stesso anno, il 1954 con precisione, Argan si occupa del lavoro di Marcel Breuer, occasione in cui ribadisce le posizioni prese rispetto alla Bauhaus e le approfondisce studiando il conflitto e le polemiche con De Stijl. Argan annovera Breuer tra quelli che avevano prontamente riconosciuto l'importanza delle novità formali dell'estetica neoplasticista ma che, allo stesso tempo, con ancora maggiore solerzia si erano resi conto della necessità di abbandonare nella produzione i processi artigianali per quelli industriali. L'innovazione teorica di Argan sta nell'affermazione della posizione preminente del lavoro di Klee a cui Breuer è debitore per l'integrazione del vernacolare e dell'industriale. Il Breuer di Argan rappresenta l'apice della progettazione "sociale" e non solo tecnica: il mobile di Breuer, come il teatro e la casa, è il fulcro di svariate relazioni per cui diviene «sintesi di varie funzioni» (Argan, 2003 [1957]).

Scrivo in più occasioni Argan, Breuer libera la progettazione dal «pregiudizio della forma». La passionata interpretazione dell'opera di Breuer,

però, si arresta di fronte alla produzione degli anni Quaranta negli Stati Uniti e alle proposte urbanistiche che mostrano tutti i limiti di un processo di “miglioramento” dell’esistente e del progresso tecnologico (Argan, 2003 [1957], p.166). Nonostante i limiti evidenziati, la contraddizione riscontrata dallo stesso Argan viene da lui ideologicamente dissolta a chiusura del saggio spostando il valore degli esiti specifici della proposta di Breuer ad un processo più generale legato all’evolvere della società e al rispecchiarsi delle questioni più generali nell’oggetto di mobilio: «Così si spiega come da tutta l’opera di Breuer emerga una critica serrata del pragmatismo, della febbre d’azione di quel mondo moderno, al quale pure quell’opera sembra subordinarsi» (Argan, 2003 [1957], p.168). In questa impalcatura ideologica rigida c’è spazio, però, anche per il “divenire” come qualità intrinseca della modernità. Argan, in una certa misura, condivide con l’artista e critico Gillo Dorfles (e con Filiberto Menna di una generazione più giovane) alcune linee di riflessione tipiche della modernità: non solo l’architettura e la centralità dell’urbano contraddistinguono la cultura della modernità, ma anche l’attenzione per la moda, che già Baudelaire aveva indicato come il luogo dove intravedere «il poetico nella trama del quotidiano» e l’eterno nell’effimero (Baudelaire, 1992 [1863], p. 288), a cui lo stesso Argan dedica un articolo nel 1961 (Argan, 2003 [1961], pp. 51-53).

In *Moda stile costume* Argan coglie l’occasione di ritornare sul nesso tecnica, società dei consumi e standard, che già aveva elaborato nell’inchiesta sull’artigianato pubblicata nel 1959. In quell’occasione auspicava che le attività artigianali accelerassero una trasformazione verso le attività dell’industria per integrarsi più compiutamente con le esigenze sociali contemporanee, proprio come già l’artigianato aveva fatto. Inoltre, poneva la questione del passaggio da attività d’élite a produzione di massa insinuando quel senso tragico che già Baudelaire aveva intuito: «un gusto amaro di rifugiarsi in un’immagine di sé nel mondo, sapendo che l’immagine è sempre l’assenza e il surrogato di una realtà perduta o sfuggente» (Argan, 2003 [1961], p. 56).

Negli anni Sessanta la posizione di Argan si struttura nell’opposizione binaria *design-antidesign*. Nell’intervento tenuto nel 1962 all’Istituto di filosofia dell’Università di Roma Argan prende posizione nei confronti dell’informale inteso come *antidesign*: l’informale si pone come una secessione contro il collettivismo del *design*. Il carattere individuale, la tecnica del soggetto, è considerata in termini oppositivi all’arte di avanguardia votata alla trasformazione del sociale. Tale deriva è prodotta dal fal-

limento del progetto dell'arte di avanguardia per cui l'opposizione che si realizza in quegli anni – lo storico non risparmia neanche una stangata alla pittura del realismo- è tra tecnologia e ideologia. Argan, ancora, prova a suggerire la necessità di ristabilire su basi nuove un rapporto tra arte e società, il cui logorio ha determinato la crisi innegabile in cui l'arte si è impantanata. L'opposizione binaria in cui Argan pone l'identificazione tra antidesign e poetiche dell'informale governa successivamente anche l'opposizione tra corrente *gestaltica*, che lavora alla «reifificazione del progetto» e l'«arte detta di reportage sociale, la cui manifestazione estrema è la Pop Art» (Argan, 1965, p.47).

Nel 1964, anno in cui scrive il saggio introduttivo a *Progetto e destino*, l'analisi di Argan nel confronto con le esperienze storiche culmina nell'avvertimento che la sopravvivenza dell'arte sta nel «progetto che l'arte di oggi fa per l'arte di domani» (Argan, 1965, p.70). Successivamente la crisi dell'arte non sembrerà superabile ad Argan i cui scritti saranno sempre più carichi di un pessimistico senso di fallimento. Su questo punto, probabilmente, si misura la distanza più evidente della posizione di Filiberto Menna, che alla lezione di Argan si era formato ma che non assume integralmente la logica del maestro che, negli anni Sessanta, sembra essersi irrigidito in una duplice e contrapposta dialettica di concetti. L'articolazione del pensiero di Menna che, per esempio, mette in relazione il discorso analitico dell'arte moderna con il *controdiscorso* dell'arte -in cui il soggettivismo, il desiderio, l'individualità non sono certo caratteri negativi dell'arte- ha un altro respiro.

Nel 1968, in occasione del *XVII Convegno Internazionale Artisti Critici e Studiosi d'Arte*, Argan tiene la relazione introduttiva in cui indica inequivocabilmente che la crisi del design è cominciata con la "resistenza" degli artisti intellettuali che hanno negato il programma del *progettismo*: «il genio di Picasso ha nociuto a questo programma molto più dell'ignoranza e dell'ottusità di Hitler». Egli intende l'*action painting*, l'arte informale in totale antitesi al programma del design. La riduzione dell'oggetto a immagine, la sola merce che circola nella società capitalista, scatena la crisi del soggetto e della società, e anche della storia dell'arte: «La tecnologia, nell'atto di surrogarsi all'immaginazione, non assicura affatto uno stato di immobilità; pretende di sostituire il proprio progresso allo sviluppo umano promosso dall'immaginazione» (Argan, 1968). Il suo punto di vista non è però tanto rinnovatore, come potrebbe sembrare dalla lettura di questo passo. Egli continua considerando il legame della storia con il presente, come memoria del passato e progetto del futuro, in una "solu-

zione dialettica” e con la “composizione di spinte di contrasto”. Argan mette in campo l’articolazione dialettica che i critici della generazione a lui successiva avrebbero preso di mira come vessillo di autoritarismo e conservatorismo. Dal canto suo, anche il pensiero di Argan assume i toni della radicalità quando afferma che il designer dovrebbe agire al di fuori dei meccanismi del consumo capitalistico, poiché l’azione del designer deve essere indirizzata a generare ipotesi e, quindi, a servirsi dell’immaginazione che «non potrà mai essere ricondotta alla logica del sistema». L’affermazione che progettando ipotesi la scelta del designer resta una scelta umanistica pone un impianto teorico che, di lì a poco, i filosofi della postmodernità liquideranno come obsoleto. Negli interventi del 1980 la posizione di Argan è di totale inconciliabilità con il corso preso dalla società contemporanea, poiché la crisi del design rappresenta la crisi della cultura occidentale in quanto la progettazione ossia il «processo integrato in una concezione dello sviluppo della società come un divenire storico» ha lasciato il posto alla programmazione che, invece, è «il superamento della storia come principio d’ordine dell’esistenza sociale» (Argan, 2003 [1980], p. 202).

Il principio teologico su cui si basa l’occidentalità, strutturalmente dualistica -secondo Argan- perchè fondata sull’equilibrio simmetrico di oggetto e soggetto, appare ormai inoperativo; ciò travolge in una catena problematica la storia dell’arte e la città che era stata il modello e il luogo dell’integrazione estetica e della trasformazione tentata dall’avanguardia (Argan, 1983). L’analogia tra la città (come opera) e la storia (azione), in cui l’agire costruisce nei termini d’immanenza sia la città sia la Storia, permane nell’intervento di Argan del 1980 come una perdita irreversibile nel passaggio dal “sistema della storia” – un sistema organico- a quello “dell’informazione” (Argan, 1983, p.253). Quindi, l’avanzare dei limiti della società dell’informazione sembra essere un processo inarrestabile per Argan il quale può opporre esclusivamente il monito che la condizione della contemporaneità produce la «paralisi dell’immaginazione» e l’impossibilità per l’individuo di pensarsi al là della condizione presente; ciò annichilisce la possibilità della progettazione. Da quest’*impasse* il discorso di Argan non esce: può esclusivamente leggere le più pericolose e perniciose implicazioni della società dell’informazione. D’altro canto tale presa di posizione coincide con l’abbandono della scena politica e dell’esperienza di sindaco della città di Roma, condotta tra il 1976 e il 1979.

*Design: oggetto e comportamento*

Nella vasta bibliografia degli scritti di Filiberto Menna il design non solo ha una posizione centrale ma addirittura ne inaugura le monografie. Nell'inchiesta sull'*industrial design* (Menna, 1962) i termini utilizzati da Menna sono quelli di Argan, che ne è l'ispiratore: Menna si muove agevolmente, senza superarne i limiti, nei confini della teoria dell'arte e dell'oggetto di design come articolata da Argan negli anni Cinquanta. Tecnicismo e qualità estetica, azione nella società e contemplazione, esteticità dell'esperienza e proposta di integrazione delle parti sono i termini che, presi in prestito dalla riflessione di Argan con cui Menna imposta il volume d'indagine sul design industriale, non regoleranno a lungo, e rigidamente, il suo pensiero: nel decennio successivo esso prenderà vie del tutto autonome dal più disciplinato inizio.

Nello stesso anno dell'inchiesta, Menna pubblica la monografia dedicata a Mondrian: pur riconoscendo il merito di Argan, che ne firma l'introduzione, per aver introdotto in Italia gli studi sul maestro olandese, è distante dalle sue tesi. La *Regola e il caso* è il volume che raccoglie gli articoli di Filiberto Menna (1970) pubblicati nel decennio degli anni '60. Procedendo in ordine cronologico nella lettura degli articoli fino ad arrivare all'introduzione scritta nel 1970, anno di pubblicazione del volume, si percepisce molto chiaramente il processo di autonomia che il pensiero di Menna assume rispetto alla posizione di Argan. Nonostante nell'incipit dell'introduzione egli annoti il fallimento del progetto di trasformare il mondo («le cose sono contro di noi», scrive) (Menna, 1970, p.8), continua affermando che «lo spazio estetico è il luogo propizio per questo movimento dell'individuo verso la piena realizzazione di sé» (Menna, 1970, p.12). Menna -rivendicando la scelta di guardare all'individuo, attraverso la dimensione estetica dell'eros, del gioco, del lavoro spontaneo, termini opposti a quelli su cui si basa la società capitalistica- mostra un metodo ben distante da quello di Argan perfino nel sentimento, che non sarà mai di sconfitta.

Già in *Disegno industriale e arte moderna* pubblicato nel 1960 e aggiornato nella riedizione in volume del 1970, Menna, pur riproponendo la tesi fondamentale di Argan che identifica la crisi del design nell'irruzione delle forze romantiche dell'informale, riconosce il tentativo dei designer scandinavi di aprire "una terza via", attraverso "le ragioni della natura". I termini con cui Menna costruisce i suoi discorsi finiscono per essere incomparabili con la costruzione della opposizione binaria arganiana. Re-

sta, però, per tutti gli anni Sessanta l'adesione di Menna al solco già segnato da Argan e all'idea per cui il design è l'interprete più efficace del progetto moderno anche quando si verifica la distinzione tra design storico e *styling design* in cui il rapporto tra produzione e consumo è sbilanciato sul secondo termine (Menna, 1970, p.159).

Nel 1965 Menna dà alle stampe una piccola dispensa per i suoi corsi all'università in cui, dopo aver tracciato brevemente il profilo dell'oggetto di studio (il design industriale), individua i precedenti storici. L'enfasi, fin dalla disamina terminologica, è posta sul problema del progetto. Gli oggetti di design, di cui l'ambiente è pieno, hanno assicurato uno *standard* funzionale soddisfacente e la scelta individuale di ogni singolo consumatore dipende dalle capacità di ognuno di valutazione estetica del prodotto. La serialità degli oggetti di design industriale permette di raggiungere un pubblico ampio e differenti strati della popolazione, educandoli a migliorare il loro gusto. La quantità, l'enorme numero in cui viene realizzato l'oggetto per far fronte all'ampio mercato, e la qualità, non solo funzionale ma anche estetica, caratterizzano gli esemplari di design industriale riunendo «la forma e la funzione e, in ultima analisi, l'arte e l'industria» (Menna, 1965, pp. 7-9).

Già nel 1965 Menna si sgancia dal metodo di Argan che tutto risolve nella coppia dialettica di design-antidesign, quando nel saggio apparso su "Edilizia moderna", *Design, comunicazione estetica e mass media*, dopo aver riflettuto sui possibili ribaltamenti che subiscono le tendenze contemporanee della pop art e dell'arte programmata nella relazione con il mondo, avverte che l'artista non opera più in una «situazione culturale caratterizzata da una netta contrapposizione tra avanguardia e conservazione, ma nell'ambito di una situazione antropologica generale molto più complessa» (Menna, 1970, p. 178). In tale situazione il design sembra aver rinunciato alla «progettazione totale dell'ambiente umano come elemento di elevazione e palingenesi sociale» (Menna, 1970, p. 179). Il design, producendo oggetti e immagini, intesi come soluzioni tecniche e non come cosmesi, costituisce la «zona franca dove si incontrano le esperienze legate ai più diversi livelli culturali» (Menna, 1970, p.180). Il critico non liquida, quindi, le esperienze disorganiche rispetto al progetto dell'avanguardia, ne studia le finalità e le qualità. Infatti, in alcuni fogli sparsi di difficile datazione conservati presso l'archivio della Fondazione Bianca e Filiberto Menna, egli annota: «Il recupero di un fondamento antropologico dell'oggetto utilitario e dei bisogni che questo oggetto soddisfa si ricollega, nella tematica dei pionieri del movimento Moderno, alla

fondazione antropologica del lavoro, che a questo livello primario, è considerato un'attività in qualche modo autograticante, autodeterminante, non costrittiva». L'interesse per il design è strumentale all'interesse ben più ampio per il soggetto, su cui vanno misurate in definitiva le ragioni sostanziali di una evidente distanza dal vecchio maestro.

A riprova che la posizione assunta non è legata all'occasione critica, bensì è il risultato di un'indagine più ampia sulla società, egli chiude l'intervento al *Convegno sull'Environmental design* nel 1968 con l'affermazione della possibilità di integrazione tra organico e artificiale, della via preconizzata dalle moderne scienze umane di un nuovo tempo antropologico, di una società postindustriale ("finalmente libera" è il suo auspicio) in cui la stessa tecnologia è svincolata dalle finalità capitalistiche (Menna, 1970, p.257). Nello stesso anno *La Profezia di una società estetica* segue la parabola della liberazione dell'individuo. Il fallimento di tale liberazione per via della tecnica si è prodotto, per Menna, da un errore di valutazione compiuto dagli artisti: «considerare l'operazione di imbrigliamento e di socializzazione dei fini privatistici della borghesia, e in particolare dell'industria capitalista, un'operazione di puri tecnici, mentre si trattava (e si tratta) di un'operazione soprattutto, anche se non esclusivamente di natura politica» (Menna, 1983 [1968], p.102).

Nell'indagine di Menna, quindi, il fallimento del programma d'avanguardia non è da imputare esclusivamente alla repressione politica delle avanguardie in Russia e nel resto d'Europa, per esempio alla chiusura del Bauhaus ma anche, nell'ambito delle ideologie politiche marxiste, alla censura verso «l'esigenza di riscatto individuale». Questo punto è nevralgico nell'indagine sulla stretta contemporaneità a cui Menna non rinuncia mai, soprattutto nel confronto con la posizione inamovibile di Argan che contrappone rigidamente il programma collettivista dell'avanguardia alle spinte individualistiche. L'apertura di Menna nella struttura metodologica si verifica con l'inclusione "dell'alterità", di un campo più complesso che non può essere esaurito in un'opposizione binaria cosicché, nonostante egli riconosca nel ripiegamento dell'informale una profonda corrosione della profezia dell'avanguardia, legge l'esperienze del new dada e della pop, oltreché dell'arte programmata sostenuta dal maestro, come un'ipotesi plausibile per riprendere la lezione metodologica dell'avanguardia. L'arte programmata, a differenza delle tendenze americane, recupera la carica utopistica dell'avanguardia senza però «chiudere la flessibilità del metodo nell'assolutezza della forma» (Menna, 1983 [1968], p.121) e si presenta come «una nuova for-

ma di design» alle cui strutture ambientali guardano gli architetti e gli urbanisti. L'urbanistica spaziale di Yona Friedman, per esempio, è una delle proposte che per Menna può interpretare l'utopia in una condizione post-tecnologica e la vita di una società postindustriale dominata dai settori terziari e quaternari. Friedman, scrive Menna, «muove da uno schema fondamentale del comportamento umano» (Menna, 1983 [1968], p.124) e sceglie di progettare una città per la vita pubblica e collettiva che non censura la dimensione privata.

Al dualismo delle soluzioni proposte dall'urbanistica moderna che interpretano la frammentazione delle società industriali divise tra vita privata e vita pubblica, l'utopica progettazione dell'*urbanisme indéterminé* di Friedman prevede la possibilità di soluzioni individuali e mobili su una struttura di base. Menna trova conferma alle proposte dell'urbanistica che si offre come processo di integrazione, e non come elemento di disgregazione dell'individuo, nelle scienze umane. In conclusione alla *profezia*, di là delle interpretazioni specifiche del fenomeno del design storico, dello styling, e dell'urbanistica contemporanea, si legge perfettamente l'autonomia del pensiero di Menna da Argan nell'attenzione profonda alla lezione dello strutturalismo francese di Levi-Strauss e nelle idee che vengono dalla psicoanalisi freudiana riletta da Marcuse. Nello scenario della fine del decennio degli anni Sessanta si verifica così la convergenza dei movimenti studenteschi, delle minoranze giovanili e le nuove correnti artistiche sotto il segno dell'esteticità proposta dal pensiero di Marcuse. La centralità del pensiero di Marcuse, a cui si aggiunge la pratica di Fourier, a cui Menna continuamente rimanda nella *profezia*, e il Dada è la formula proposta anche da Manfredo Tafuri che, criticando audacemente la prospettiva di Argan, dedica all'utopia tecnologica del design italiano dagli anni Quaranta agli anni Sessanta un ampio saggio apparso nel catalogo della mostra *Italy: The New Domestic Landscape* al MoMA di New York (Ambasz, 1972, p.398).

Indiscutibilmente il tema del design ha la funzione di esemplificare la parabola, o la torsione come è stata definita da Giuseppe Cantillo, che la teoria di Menna assume dagli anni Sessanta fino alla fine degli anni Ottanta. Un ventennio in cui, nient'affatto senza conflitto, il critico progressivamente avvicina le ragioni del *moderno*, ne misura le contraddizioni nel divaricamento tra *artistico* ed *estetico* nella società della comunicazione di massa e ne rivendica l'operatività anche quando, nel clima di generale revisione degli anni Ottanta, gli artisti e i critici provano a sbarazzarsi delle questioni del politico per rifugiarsi nel più rassicurante det-

tato del mercato neocapitalista. Il design è il luogo centrale di ognuno di questi passaggi, sia perché Menna non dimentica mai l'interesse giovanile, sia perché in tutte le fasi di questa parabola discendente il design resta (probabilmente lo è ancora oggi viste le spinte innovative del cosiddetto *social design*) l'unica possibilità concreta in cui realizzare una giusta mediazione tra l'immaginazione e le necessità della società di massa, un equilibrio tra le ragioni estetiche e le spinte tecniciste, tra arte e industria. In questo entusiasmo persistente di Menna nella possibilità di realizzare tale mediazione si può verificare una distanza sostanziale con la prospettiva di Argan. Fin dagli scritti del 1962 e del 1965 il design accompagna la curvatura del pensiero di Menna che va da un'analisi storica dei precedenti fino alla pratica di una storia dell'arte come critica d'arte. Il design assume, quindi, da un canto, il ruolo di cerniera tra ideologia dell'avanguardia e società e, da un altro, è il test per provare a ipotizzare un punto di vista critico mediale, del tutto innovativo rispetto alla lezione di Argan, tra moderno e postmoderno, tra regola e caso, tra discorso e controdiscorso dell'arte.

Nel 1972 Filiberto Menna partecipa al catalogo dell'ambiziosa, e discussa, mostra a cura di Emilio Ambasz, *Italy: The New Domestic Landscape* al MoMA di New York. Nel comunicato stampa della mostra si legge che l'Italia rappresenta un micromodello in cui è possibile leggere le ampie e differenti, a volte contrarie, proposte del design e dell'approccio teorico alla progettazione. In mostra, infatti, sono stati documentati non solo i progetti ambientali e oggettuali definiti *pro-design* (con un'attenzione marcata alla progettazione di «new forms emerging as a result of changing patterns of life style»), ma anche posizioni di *counter-design* che rifiutavano l'identificazione tra design e produzione di oggetti di consumo di massa. Nel catalogo sono ospitati, tra gli altri, i saggi critici di Giulio Carlo Argan e di Filiberto Menna. Argan in quegli anni, si è visto, è già arrivato a considerare il design in una condizione di irreversibile crisi: eppure, nel saggio per la mostra del MoMA individua una linea di continuità che connette l'esperienza d'avanguardia degli anni Dieci in Italia alle sperimentazioni di Castiglioni, Zanusso, Rosselli e Sottsass, degli artisti Agnetti e Colombo, di Munari, e infine dell' *arte povera* di Pino Pascali, considerata da Argan «an antidesign design, aimed at validating and encouraging an anticereemonial type of consumption» (Ambasz, 1972, p. 367). Sebbene in crisi, anche per Argan il design italiano di quegli anni non è in una fase regressiva poiché assume un carattere pedagogico-didattico spingendo le persone ad esercitare il proprio giudizio critico che, invece, la

società dei consumi «tends to stifle by encouraging indiscriminate, prodigal buying» (Ambasz, 1972, p. 367).

Il punto di vista di Menna è di natura radicalmente diversa: non smentisce le idee del maestro che non è interessato a contestare, ma costruisce un impianto autonomo per il suo ragionamento. Il punto nevralgico intorno a cui ruota il saggio è il rapporto tra l'uomo (la sua trasformazione e manipolazione) e la tecnica e la politica. Facendo esplicitamente riferimento alla necessità di sovvertire i processi (non solo di cambiarne gli obiettivi), Menna nello schierarsi dalla parte dell'esperienza del design radicale sembra che faccia riferimento ad una contestazione di più ampia scala. Egli scrive: «occorre prendere atto, capire finalmente (veramente) la inscindibile relazione tra i mezzi e i fini. Possono mutare gli obiettivi, ma se riproponiamo i vecchi mezzi, se ci affidiamo ancora e sempre a strutture organizzative rigide e autoritarie, ricadiamo nella illusione di sempre, di trasformare l'uomo a sua insaputa» (Ambasz, 1972, pp. 405-414). La trasformazione che egli auspica, e che il design radicale realizza, riguarda i mezzi (il quadro, la scultura, l'oggetto), la produzione, il «punto di partenza della operatività artistica» e lo spazio che l'opera così rinnovata istituisce nella relazione fisica con l'individuo. Lo spazio risultante è definito da Menna ambiente, spazio totale e l'oggetto, non più semplicemente scultura, contribuisce a realizzare tale "spazio vitale". Menna deduce che in una relazione di tal fatta anche lo spettatore si trasforma assumendo il ruolo di protagonista. Archizoom e Superstudio sono alcuni dei progettisti che, ispirati da utopie negative, lavorano all'eradicamento delle strutture rigide e autoritarie della città, per «sottrarsi all'ipoteca del binomio produzione - consumo». Menna dà un importante sostegno alla proposta radicale rammagliando le finalità dei progettisti radicali con i presupposti dell'avanguardia storica. L'azione dei nuovi utopisti è, però, finalizzata all'organicità dell'individuo, alla liberazione del comportamento individuale, alla progettazione di una differente quotidianità: è, insomma, una risposta utopica alle necessità di una società postindustriale. Menna chiarisce bene la differenza tra lo spazio dei nuovi progettisti, che si interfaccia con i «diversi campi psichici e percettivi» in cui l'individuo è libero di modulare gesti e ritualità e quello continuo del razionalismo storico che «presupponeva un'equivalenza di gesti». L'appoggio incondizionato è chiaramente riservato all'ultimo tentativo che mira a conciliare la dimensione individuale, psico-percettiva, con la dimensione collettivo-comunitaria e sociale. Ma è chiaro che siamo ben lontani, non tanto per disillusione, dalle pratiche e dai presup-

posti teorici dei movimenti d'avanguardia e oltremodo distanti dal metodo ideologico di Argan di ristabilire il discorso sulla città come affermazione del programma moderno. Negli anni Ottanta, verificatosi lo scollamento tra *artistico* ed *estetico*, fenomeno che nel campo del design si traduce nel «divaricamento tra *Kunst-Objekte* e *Design-Objekte*» (Menna, 1982, p. 34), si afferma la libertà dei linguaggi artistici e la loro intransitività nel ripiegamento sulla soggettività e, di conseguenza, l'idea che il fare artistico sia "aristocraticamente" pratica autolegittimante e riservata a pochi. In questa condizione Menna rintraccia una via ulteriore all'ipotesi del design radicale di cui aveva sostenuto le ragioni negli anni Settanta: il «design neomoderno fa di necessità virtù», adotta il *banale* come termine di riferimento spostando le proposizioni linguistiche ordinarie su un piano di «sostanziosa ironia». *Design come motto di spirito* non è un tentativo rassicurante, è piuttosto l'accertamento, con strumenti psicoanalitici, della pratica specifica del soggetto neomoderno amenable attraversato dal «cortocircuito tra Es e Super-Io» (Menna, 1982, p. 35).

### *Questioni di metodo*

Il problema del confronto tra le posizioni di Argan e quelle di Menna nell'analisi del design si iscrive in un rapporto tra le posizioni più generali dei due teorici legate all'indagine e alla riflessione sulla disciplina della storia dell'arte e della critica. Non sembra faziosa la scelta di indicare, tra i tanti riferimenti metodologici disseminati nella vasta bibliografia di entrambi, gli studiosi due saggi distanti cronologicamente: il primo editoriale di Argan della rivista "Storia dell'arte" del 1969 e *Critica della critica* pubblicato da Menna nel 1980. Argan riflette sulla natura della storia dell'arte, del giudizio dello storico dell'arte in relazione alle trasformazioni della "società della tecnica". A suo dire, nel lavoro dello storico dell'arte è inutile, perché obsoleto, distinguere una fase filologica da un'altra interpretativa. Egli, infatti, attribuisce un valore paritetico alla ricostruzione storica e alla critica, in vista della necessità dello storico di analizzare le componenti strutturali dell'opera e delle sue relazioni con la cultura. Arturo Quintavalle, che alla narrativa della storia in Argan dedica una riflessione densa e particolareggiata condotta in occasione del convegno di studi curato da Claudio Gamba per celebrarne il centenario dalla nascita sostiene che, a differenza di quanto accade nella scrittura dei critici idealisti che pongono a confronto le forme, in quella di Argan il confronto è tra «le idee che producono le forme» (Gamba 2012, p. 138). Inoltre, nella

lettura che Quintavalle fa del saggio del 1951, *Walter Gropius e la Bauhaus*, non solo vi è una identificazione tra la storia di Argan durante gli anni del fascismo e la dura condizione di Gropius nei confronti del regime nazista, ma soprattutto emerge che nel volume governa un modello che confronta ragione e irrazionalismo che accompagnerà la struttura narrativa di Argan a lungo. Anche Menna, nella recensione al volume *L'arte moderna 1770-1970* di Argan, riconosce nel 1971 l'operatività delle antinomie che già governano la sua scrittura nell'editoriale del Sessantasei e nel saggio introduttivo di *Progetto e destino* (Menna, 2017). Quella di Argan è una professione di fede nella ragione che si tramuta nella consapevolezza della crisi del sistema delle arti a metà degli anni Sessanta. La sua narrativa, chiarisce Quintavalle, non è di stampo idealistico, soprattutto nella costruzione delle monografie, campo di svolgimento di quella linea di progresso in cui si identifica la biografia dell'artista. A differenza di quanto fanno Longhi, Arcangeli e Volpe per esempio, Argan non si serve neanche di concetti metastorici come "Maniera" "Realismo" che accomunano in cronologie distanti l'arte di diversi secoli. Da un canto Argan rifiuta il costrutto strutturalista delle invarianti considerando sempre l'arte come un "campo" e un farsi, dall'altro organizza tutto in una struttura di pensiero che si fonda su elementi fondanti e forme ricorrenti (l'idea sovrana del progetto, per esempio). Di recente Angelo Trimarco, in una riflessione più ampia che muove dall'indagine condotta nel 1962 da Francastel sull' *Impiego del termine struttura in storia dell'arte* restituisce la complessità del rapporto tra storicismo, strutturalismo e teoria dell'arte nella seconda metà del Novecento e, con brevi e puntuali notazioni, racconta il metodo di Argan che, «nel sottolineare la crisi della storicità e, insieme, dell'arte, prende anche distanza dallo strutturalismo delle costanti e delle invarianti, come poi si è detto, in quanto intende la struttura quale processo di strutturazione» (Trimarco, 2017, p. 57). Il saggio di Menna costituisce un manifesto metodologico e segna probabilmente l'apice del percorso di riflessione partito proprio dall'inchiesta sul design. Menna, nonostante non sia assillato dalla necessità di giustificare la tenuta di un impianto rigido generale, a guardare in maniera retrospettiva il suo lavoro sembra aver costruito un sistema "aperto" dove *tout se tien*: dall'inchiesta sul design, attraverso la *Profezia* che procede dalla riflessione su Mondrian, passando per la *Linea analitica dell'arte moderna* del 1975 che assumeva al suo interno la necessità del controdiscorso, perviene nel 1980 alla riflessione metadisciplinare sulla critica con *Critica della critica*. Il campo della riflessione sulla critica,

che incrocia letture importanti, da Althusser a Roland Barthes con un riferimento costante alla proposta formalista della linguistica fino ad arrivare ai termini posti dal New Criticism americano, è l'oggetto di studio di Menna non per quel che riguarda il "contenuto della critica" ma per la sua struttura, forma, storicamente variabile.

In *Critica della critica* Menna recupera in parte Argan: in particolare, la definizione che egli dà di opera d'arte come un "assoluto presente" che connette i fatti dell'arte con la storia *tout court* in una dimensione globale. Molto precocemente rispetto agli studi italiani si è interessato alla riflessione metodologica sulla storia dell'arte e sulla critica d'arte che apre all'antropologia: legge Kubler e guarda a Mauss. È, nondimeno, importante sottolineare che Menna ricolloca la lezione di Argan in un programma ben più ampio il cui soggetto è l'individuo e non la città. La parabola di Menna rivendica un ruolo attivo della critica perché per statuto la critica mantiene «incessantemente aperta la contraddizione tra principio del piacere e principio di realtà» (Menna, 1980, p.97). La critica, cioè, si pone in una posizione centrale (risolutiva?) nella vita quotidiana, mentre lo scollamento tra *artistico* ed *estetico* sembra aver compromesso una possibile azione dell'arte nella vita. Il nesso "arte e politica", alla luce della lezione di Marcuse che ha lasciato spazio dagli anni Settanta alle letture di Barthes, Althusser e Foucault, è rimasto centrale nella riflessione di Menna che individua nello spazio dell'estetico il luogo più propizio dove sperimentare una realizzazione dell'individuo. All'interesse per l'intera creatività sociale, al problema sociale dell'arte, sostituisce il problema dell'individuo, che studia con gli strumenti marxiani come fa Argan, ma vi aggiunge gli strumenti offerti dalla psicoanalisi. Che l'arte sia trasformativa del reale non verrà mai rinnegato da Filiberto Menna: sarà al centro anche del saggio del 1970, *La regola e il caso*. Sarà la funzione principale che muoverà l'operazione di scavo alla base della riflessione sul *progetto moderno dell'arte* del 1988.

Si verifica, quindi, una differenza generazionale che mostra due proposte inconciliabili confrontando gli esiti maturi di entrambi gli studiosi. Leggendo la *prefazione alla seconda edizione* del 1982 della *Profezia di una società estetica*, la riflessione cui perviene Menna, intorno alla questione problematica del soggetto dove si dissolve la disputa tra *dialettica e differenza*, è di un temerario slancio teorico. Senza più il sostegno della fede dialettica che aveva retto il discorso di Argan, ma senza neanche la possibilità di liberare le "differenze nella differenza" (Menna, 2001 [1982], pp. 34-35) proposto da Vattimo, Menna suggerisce di tentare «altre stra-

de» con la consapevolezza di non avere nessuna garanzia a priori sulla buona riuscita dell'impresa, ma con la rassicurante convinzione che «non possiamo non vivere il nostro tempo». I sentieri di utopia per Menna sono ancora percorribili.

## Bibliografia

Ambasz, E. (a cura di) (1972), *Italy: the new domestic landscape. Achievements and problems of Italian design*, MoMA, New York.

Argan, G. C. (1957), *Marcel Breuer. Disegno industriale e architettura*, Gorlich, Milano.

Argan, G. C. (1965), *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano.

Argan, G. C. (1968), Relazione introduttiva di Giulio C. Argan, *XVII Convegno Internazionale Artisti Critici e Studiosi d'Arte*, Archivio Fondazione Bianca e Filiberto Menna.

Argan, G. C. (1983), *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma.

Argan, G. C. (2003), *Progetto e oggetto. Scritti sul design*, Medusa, Milano.

Argan, G.C. (1988 [1951]), *Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino.

Argan, G.C. (1988 [1970]), *L'arte moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Sansoni, Firenze.

Argan, G.C (1964), *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano.

Baudelaire, C. (1863), *Le peintre de la vie moderne*, trad. it. (1992) *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino.

Dantini, M. (2017), *Una polemica situata e da situare. dicembre 1963: Lonzi vs Argan*, in Fergonzi, F., Tedeschi, F. (a cura di), *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, Scalpendi Editore, Milano.

Faldone Design, Archivio Fondazione Bianca e Filiberto Menna.

Gamba, C. (a cura di) (2012), *Giulio Carlo Argan: intellettuale e storico dell'arte*, La Nuova Italia, Scandicci.

Lonzi, C., Tassi, R., Menna, F. (1958), *Tre saggi su Ottone Rosai*, Istituto Statale d'Arte, Firenze.

Macchioni, S, Tavassi La Greca, B. (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica, Roma.

Menna, F. (1962), *Industrial design*, inchiesta, Quaderni di Arte oggi, Villar editore, Roma.

Menna, F. (1965), *Appunti per una storia del disegno industriale*, Edizioni Hermes, Roma.

Menna, F. (1970), *La regola e il caso. Architettura e società*, ennesse editrice, Roma.

Menna, F. (1980), *Critica della critica*, Feltrinelli, Milano.

Menna, F. (1982), *Design come motto di spirito*, «Op. cit.», vol. 55.

Menna, F., (1985), *Ragione critica e intenzionalità storica*, in Macchioni, S., Tavassi La Greca, B. (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica, Roma.

Menna, F. (1988), *Il progetto moderno dell'arte*, Politi, Milano.

Menna, F. (1999 [1962]), *Mondrian: cultura e poesia*, Editori Riuniti, Roma.

Menna, F. (2001[1968]), *Profezia di una società estetica*, Editoriale Modo, Roma

Menna, F. (2017), *Cronache dagli anni Settanta. Arte e critica d'arte 1970-1980*, Quodlibet, Macerata.

Quintavalle, A. C. (2012), *Giulio Carlo Argan e le strutture narrative della storia dell'arte*, in Gamba, C. (a cura di), *Giulio Carlo Argan, intellettuale e storico dell'arte*, Electa, Milano.

*Studi in onore di Giulio Carlo Argan* (1994), La Nuova Italia, Scandicci.

*Studi sul surrealismo* (1977), Officina edizioni, Roma.

Trimarco, A. (2008), *Filiberto Menna. Arte e critica d'arte in Italia. 1960/1980*, La città del sole, Napoli.

Trimarco, A. (2015), *Storicismo, Strutturalismo, teoria e critica d'arte*, in Galassi, C. (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, atti del convegno del X anniversario della società italiana di Storia della critica d'arte, 17-19 novembre 2015, Aguaplano, Perugia.