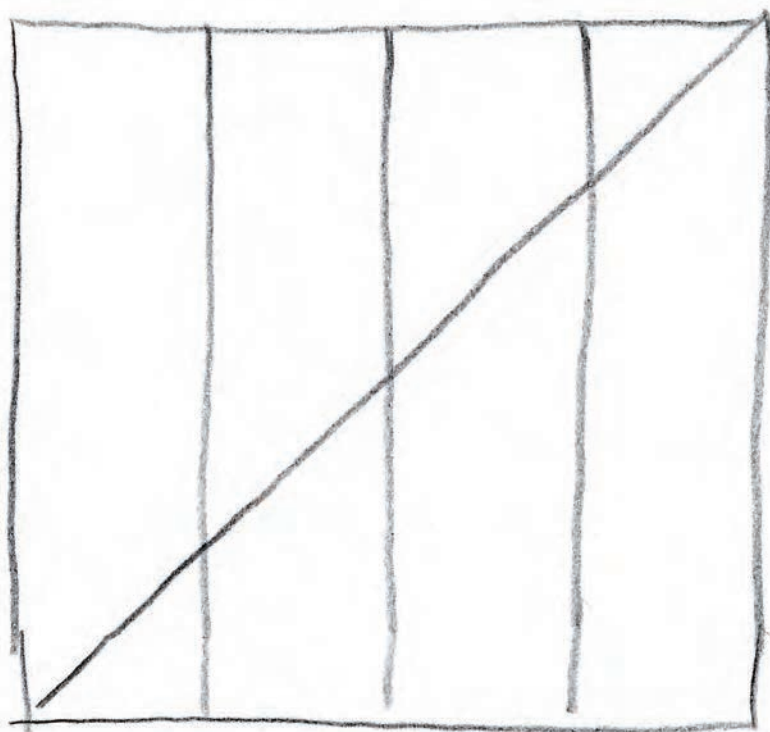


Enrica Bistagnino

Il Disegno nella Scuola di Ulm

1. 2. 3. 4.



Serie di architettura e design
FRANCOANGELI

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo, a “FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano”.

Enrica Bistagnino

**Il Disegno
nella Scuola di Ulm**

Serie di architettura e design
FRANCOANGELI

In copertina: Schema grafico del modello didattico-pedagogico della Scuola di Ulm.
Disegno a mano libera elaborato da Giovanni Anceschi (Milano, 26 febbraio 2018)

Copyright © 2018 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Prefazione

Giovanni Anceschi pag. 9

Introduzione » 11

1. La Hochschule für Gestaltung di Ulm:

note sulle ragioni della fondazione e della chiusura » 17

1.1. La 'reeducation' democratica » 17

1.2. La Hochschule für Gestaltung di Ulm:
dalla fondazione alla chiusura » 22

2. Nuove visioni per la teoria e la didattica del design: il contributo di Tomás Maldonado

2.1. Note introduttive » 29

2.2. Oltre il Bauhaus, verso un nuovo modello teorico » 32

2.3. Il 'superamento' dell'arte come portatrice di valori
nel Disegno Industriale » 35

2.4. Verso un'estetica scientifica del progetto » 40

2.5. Filosofia dell'educazione per una nuova didattica » 48

2.5.1. Obiettivi formativi » 48

2.5.2. Filosofia dell'educazione » 51

2.5.3. La scienza » 56

2.5.4. Il metodo » 60

2.6. Modernità della didattica di Ulm » 64

3. Teoria e didattica del Disegno » 73

3.1. Il Disegno (prologo) » 73

3.2. Il Disegno per il Design » 75

3.3. Conversazione sul Disegno
con Tomás Maldonado » 87

3.4. Conversazione sul Disegno a Ulm
con Giovanni Anceschi » 91

a mio figlio

Prefazione

Giovanni Anceschi

Quando Enrica Bistagnino è venuta a trovarmi dicendomi che voleva scrivere un libro sulla presenza della disciplina del disegno a Ulm, sono stato sorpreso e anche molto contento.

Sorpreso perché in questa nostra epoca post-post-moderna la Hochschule für Gestaltung sembra ormai un fenomeno lontano che emerge a malapena dalle nebbie del passato, e contento perché invece mi appare come originale e pochissimo frequentata la questione del ruolo avuto dal disegno per Ulm.

Del resto sotto questa sorta di oblio si cela una questione sostanziale e cioè che sopra la visione di queste discipline insistono due prospettive parallele e sostanzialmente contrapposte.

Una prospettiva terminologica (e quindi fondativa) che vede il disegno come sinonimo di progetto, e una prospettiva invece che distingue l'attività del raffigurare (il disegno tecnico ma anche il *rendering* prospettico, ecc.) da quella del configurare, e cioè da quella competenza in grado di attribuire una forma intenzionale determinata da artefatti, comunicati, ecc.

Il far coincidere il disegnare col progettare appartiene alla maggior parte delle tradizioni disciplinari di natura architettonica (in Italia e Francia, ad esempio).

Ma anche in area anglosassone il termine chiave è design, che proviene decisamente da 'disegnare'.

È invece nel substrato concettuale della lingua filosofica per eccellenza, come diceva Heidegger, e cioè il tedesco, che si distingue nettamente fra *Darstellung* e *Gestaltung*, fra raffigurare e configurare.

La tradizione e la concezione Ulmiana predilige – non fosse altro che per motivi linguistici – la seconda. Il che produce conseguenze molto marcate soprattutto nelle concezioni pedagogiche.

Il lavoro di Enrica Bistagnino si occupa di alcune linee di sviluppo fondamentali, a partire dalle posizioni teoriche e interpretative di una figura di fondatore teorico ma anche pragmatico e pedagogico, insomma di un protagonista come Tomás Maldonado.

E poi esplora attraverso l'analisi della mia produzione come studente una serie di articolazioni disciplinari.

Va detto che avere scelto i materiali disponibili nel mio piccolo archivio finisce per illuminare soprattutto quell'attività disegnativa o meglio raffigurativa che insiste sulle discipline del progetto grafico o – meglio – del design della comunicazione.

Ma l'approccio di Bistagnino riesce a pervenire, attraverso una sostanziosa elaborazione generalizzante, ad una praticabilità complessiva.

Per concludere, o piuttosto per aprire, con l'intenzione di prospettare qualche sviluppo della ricerca futura, potremmo indicare la presenza a Ulm di due pionieri e anticipatori della cultura dell'informatizzazione dei processi generativi e automatici nel campo del design come Max Bense e Abraham A. Moles.

Se Enrica Bistagnino volesse occuparsene con la determinazione e la precisione speculativa che caratterizzano il presente volume, sarà un guadagno per tutti.

Milano, 5 Marzo 2018.

Introduzione

Questo libro vuole contribuire, in primo luogo, ad approfondire e divulgare alcuni aspetti della ricerca teorica, metodologica e didattica maturata nella Hochschule für Gestaltung (HfG) di Ulm (Germania) fra il 1953 e il 1968, con l'obiettivo di riattivare e approfondire studi e riflessioni che possano ancora oggi interagire con il design contemporaneo, ampliandone ulteriormente gli orizzonti culturali.

Nel richiamare i principali temi teorico-formativi promossi dalla Scuola tedesca, si vuole, infatti, cercare di recuperare e attualizzare una visione disciplinare 'progressista' che può essere efficace nell'interpretare lo scenario sempre più ampio e articolato del design contemporaneo e nel segnalare quei criteri di ricerca e sperimentazione funzionali ad attuare e diffondere ulteriori processi di innovazione. In questo senso, appunto, le principali tematiche emerse nel dibattito interno alla Scuola di Ulm costituiscono, ancora oggi – pur se in una prospettiva storica di confronto e necessaria attualizzazione –, un interessante riferimento teorico-metodologico.

Ad esempio ricordiamo l'affermazione della dimensione etico-sociale del design, il rinnovamento concettuale riguardante l'estetica dei prodotti – definitivamente considerata come risultante del procedere progettuale e autonoma da forme artistiche di 'abbellimento' –, la definizione di un processo metodologico funzionale all'ideazione e allo sviluppo del progetto, il radicale rinnovamento didattico orientato all'insegnamento integrato di contenuti tradizionali e nuove discipline (cibernetica, teoria dei sistemi, teoria dell'informazione, semiotica, ergonomia, linguistica, ecc).

Vi sono poi altre ragioni che hanno incoraggiato la stesura di questo testo, sostanzialmente riconducibili a due principali ambiti di studio inerenti la formazione, con particolare riferimento alla didattica del disegno e alla storia del design.

In relazione ai temi della ricerca didattica, tra i settori di interesse della nostra università (sottoposta a un continuo succedersi di riforme, spesso strutturali, di sistema), si vuole ricordare una visione formativa che, per i

contenuti espressi, per le modalità didattiche formulate e per la qualità stessa del confronto intellettuale che le ha determinate – si pensi all'eccellenza del corpo docente dell'HfG e all'interesse rivolto alla didattica per capirne il significato, le finalità e i metodi –, sembra ancora rappresentare un importante modello pedagogico.

Ma gli argomenti d'interesse sono molteplici, come, ad esempio, il confronto sui temi della formazione anche in relazione ai modelli internazionali, alle trasformazioni del mercato del lavoro, ai nuovi modelli socio-culturali, alle innovazioni tecnologiche, alla produzione, ecc.

Per gli interessi disciplinari di chi scrive, si vogliono approfondire, in particolare, alcuni aspetti culturali e didattici legati al tema della *Rappresentazione* intesa come quel linguaggio non verbale di scrittura di progetto necessario per esplicitare l'idea iniziale e per configurarne le successive elaborazioni.

Infine, secondo una visione storica del design, si vuole contribuire a documentare e valorizzare uno fra i più significativi episodi della cultura del design del Novecento, che la critica italiana, per lungo tempo, sembra aver trascurato.

A parte poche eccezioni si riscontra, infatti, un sostanziale disinteresse che, secondo l'opinione di Giovanni Anceschi – autorevole testimone (prima come studente, poi come docente) dell'esperienza Ulm –, è il riflesso di un consistente rifiuto, espresso in passato nel nostro Paese da parte della cultura progettuale (soprattutto quella degli anni Cinquanta), di accettare l'idea del design come disciplina autonoma dall'architettura.

In effetti, è soprattutto con la costituzione, negli anni Novanta, dei Corsi di Laurea in Disegno Industriale (presso le Facoltà di Architettura) e, nel 2000, della I Facoltà del Design (oggi Scuola del Design) del Politecnico di Milano, che si compie la definitiva affermazione nell'università e nella cultura italiane dell'identità disciplinare e accademica del design.

Solo negli ultimi decenni, quindi, pur negli ovvi rapporti con l'architettura e, per ricordare le parole pronunciate da Tomás Maldonado (protagonista della Scuola di Ulm) in occasione della *Lectio Magistralis* tenuta nell'ambito della cerimonia per il conferimento della *Laurea ad Honorem* in Disegno Industriale (Milano, 14 giugno, 2001), «negli opportuni rapporti con l'ingegneria, rapporti necessari nelle scuole di Disegno Industriale in ambito politecnico per progettare e realizzare prodotti ad alto livello tecnologico», il design assume contenuti, metodi progettuali e didattici sempre più specifici e autonomi.

È infine importante ricordare che i primi dieci anni del terzo millennio hanno visto, per la prima volta in Italia, l'ingresso nell'insegnamento del

Design di ricercatori laureati in Disegno Industriale e questo è certamente un fatto rilevante che già incomincia a produrre effetti significativi (ancora da analizzare a fondo) sullo sviluppo teorico-culturale della disciplina, sulla ricerca didattica e sulla formazione dei futuri designer.

Con riferimento ai principali obiettivi sopradescritti, questo libro vuole inoltre segnalare quelle importanti forme di relazione scuola/industria, ampiamente sviluppate dalla HfG, che, fra l'altro, costituiscono un *modus operandi* proprio della cultura tedesca.

Ricordiamo, infatti, che, già dai primi anni del Novecento, la rilevante dimensione produttiva del Paese, definita emblematicamente da Renato De Fusco come una «nazione-azienda», viene affiancata e valorizzata da straordinarie esperienze di tipo teorico e formativo che, esclusi i periodi bellici, si susseguono con sostanziale continuità temporale.

La “Colonia di artisti di Darmstadt”, il Werkbund, il Bauhaus, l'HfG di Ulm rappresentano i capisaldi di quella riflessione che, proprio attraverso le specificità di contenuti e metodi maturati nelle differenti esperienze storico-culturali, traccia, rispetto ai molti temi aperti dalla giovane disciplina progettuale, un'ampia articolazione di variegate linee teoriche, progettuali e produttive mettendole sapientemente in dialogo con il mondo della produzione industriale.

Pienamente inserita in questa dimensione collaborativa e di confronto fra *Scuola* e *Industria*, e nella consapevolezza del dramma economico, sociale e culturale del secondo dopoguerra tedesco, l'HfG apre alcune fondamentali questioni teoriche, metodologiche e didattiche che vogliamo qui tratteggiare in quanto, ancora oggi, sia pure in un contesto molto diverso, ma comunque 'complesso' (pensiamo alle molteplici conseguenze generate dalle crisi della contemporaneità), possono costituire un interessante riferimento nel dibattito culturale sul design, sulla sua identità e sul suo ruolo.

Che cosa è il design?

Quali categorie di prodotti appartengono a questa articolata disciplina progettuale?

In cosa consiste il progetto di design, quali sono le sue procedure, quali i suoi metodi, quali gli strumenti e i criteri per soddisfare i molteplici livelli di uso di un così ampio e diversificato repertorio di prodotti?

Che relazione esiste fra le qualità progettuali (costruttive e di funzionamento) di un prodotto e le sue qualità estetiche?

Dal punto di vista pedagogico, poi, che cosa significa formare un designer?

Quali contenuti teorici, scientifici, tecnici e quali metodologie di insegnamento devono essere adottati nella didattica del design?

In quali termini può essere utile accostare il mondo della formazione a quello della produzione?

Quale 'Disegno per il Design'?

Su queste e molte altre domande la Scuola di Ulm dibatte in modo acceso, talvolta conflittuale – ricordiamo il confronto fra Max Bill (primo direttore della Scuola e progettista della sede), formato alla scuola del Bauhaus che propone come modello per Ulm, e i colleghi più giovani e progressisti tra cui Otl Aicher, Hans Gugelot e Tomás Maldonado –, per pervenire a soluzioni di indiscutibile portata innovativa che, appunto, auspichiamo di riuscire a esporre, anche se in modo non esaustivo, in questa ricerca.

Il libro è articolato in tre capitoli.

- Il primo riguarda le ragioni storiche (politiche e culturali) che hanno permesso la nascita della Scuola:

cap. 1, La Hochschule für Gestaltung di Ulm: note sulle ragioni della fondazione e della chiusura.

- Il secondo affronta gli aspetti teorici e didattici dell'HfG, mettendo in evidenza il contributo fondamentale di Tomás Maldonado, il teorico riconosciuto dalla critica come il maggiore protagonista della Scuola, figura centrale ed emblematica di quell'orientamento progressista che segna profondamente la fisionomia culturale di Ulm:

cap. 2, Nuove visioni per la teoria e la didattica del design: il contributo di Tomás Maldonado.

- Il terzo capitolo, infine, vuole approfondire il significato culturale e il ruolo didattico attribuito dall'HfG al *Disegno*, il cui noto sovrasenso nominale, che proietta il gesto rappresentativo nell'ambito conformativo delle idee, ovvero nel progetto, richiama ancora l'attenzione sulla necessità di un confronto culturale e operativo sul tema del 'Disegno per il Design'.

Chiudono il capitolo due conversazioni-interviste sul disegno rilasciate da Tomás Maldonado e da Giovanni Anceschi, che ringrazio per i loro insegnamenti:

cap. 3, Teoria e didattica del Disegno.



La HfG di Ulm, progettata da Max Bill, in un'immagine tratta da Google Earth (GeoBasis-DE/BKG). Navigazione del 9 marzo 2018.

1. La Hochschule für Gestaltung di Ulm: note sulle ragioni della fondazione e della chiusura

1.1. La 'reeducation' democratica

Al termine del secondo conflitto mondiale la Germania, «sconfitta e liberata»¹, è un Paese in cui gli Alleati individuano, tra gli obiettivi della ricostruzione, l'organizzazione della pace.

Se ne occupano a più riprese Roosevelt, Churchill e Stalin che, con lo scopo primario di impedire il risorgere di una minaccia tedesca in Europa e nel mondo, concordano una politica comune rivolta a controllare l'economia della Germania e il suo territorio.

È in questa prospettiva che già alla conferenza di Yalta del febbraio 1945 e, dopo la resa militare dell'8 maggio, al summit tenutosi a Potsdam dal 17 luglio al 2 agosto, uno tra i problemi su cui si concentra l'attenzione politica è quello delle 'riparazioni'.

L'accordo, in merito a questo punto centrale della politica di ricostruzione, viene siglato, di fatto, da Stati Uniti e Unione Sovietica che, in assenza di Churchill e Attlee (rientrati in patria per il risultato delle elezioni politiche), sanciscono la piena libertà di ogni potenza occupante di riscuotere riparazioni di guerra dalla propria zona nella forma e nella misura ritenute più opportune.

Di conseguenza, nei 116.670 kmq della zona di occupazione americana, costituita dalle regioni meridionali e centro-occidentali del vecchio Reich – la Baviera, esclusi il distretto di Lindau e il Basso Palatinato, parte del Baden, compresa Stoccarda, parte del Wurttemberg, l'ex Land dell'Assia e

1. Parole pronunciate da Theodor Heuss, primo presidente tedesco-federale, cfr. A. MISSIROLI, *La questione tedesca. Le Due Germanie dalla divisione all'unità 1945-1990*, Ponte alle Grazie, Milano 1998, p. 22. Per approfondimenti cfr.: G. CORNI, *Storia della Germania*, Il Saggiatore, Milano 1995; G.E. RUSCONI, *Capire la Germania. Un diario ragionato sulla questione tedesca*, Il Mulino, Bologna 1990; G.E. RUSCONI (a cura di), *Germania: un passato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*, Einaudi, Torino, 1987.

l'ex provincia prussiana dell'Assia-Nassau –, vaste aree agricole e distretti industriali ad altissimo sviluppo risultano strettamente controllati, a livello politico ed economico.

Qui, per fronteggiare la tensione sociale determinata da un diffuso e drammatico stato di miseria, gli Stati Uniti avviano un consistente piano di aiuti che viene strategicamente presentato nella Facoltà di Harvard per voce del Segretario di Stato, il Generale George Marshall. Il discorso, pronunciato il 5 luglio del 1947, mette in luce le finalità del programma statunitense «non contro un paese o contro un'ideologia, ma contro la fame, la povertà, la disperazione e il caos»².

Ma, come noto, il piano di ricostruzione disegnato dagli Stati Uniti, che nella sua forma definitiva venne formalizzato il 3 aprile del 1948 come “European Recovery Program” (Piano Marshall), riguarda anche ulteriori aspetti. Attuata la smilitarizzazione e avviato il programma di controllo politico ed economico, viene affrontato il delicato tema della denazificazione e della ‘ricostruzione’ morale e culturale.

L'obiettivo è chiaro: il Paese ha bisogno di dotarsi di «un esercito pacifico per la rimozione delle macerie e la ricostruzione in tutti e tre i campi di rovine: le macerie della città, le macerie dell'anima e le macerie dello spirito»³, ma la sua realizzazione è complessa.

Si apre, dunque, una fase di contraddittorio fra la Germania Federale, che è chiamata a ridisegnare la propria identità, e gli Stati Uniti, Paese straniero che cerca di delineare l'identità di un popolo altro attraverso il trasferimento del proprio modello culturale.

Questo stato di cose, pur motivato dall'urgenza e dalla problematicità della situazione, manifesta una palese ingerenza culturale che risulta evidente

2. Vedi il riferimento all'“European Recovery Program”, in A. MISSIROLI, *La questione tedesca ...*, cit., p. 36. Per approfondimenti cfr.: G. DE LUNA, *La ricostruzione in Europa*, in, *La storia*, volume IX, Torino 1986; E. A. ROSSI (a cura di), *Il piano Marshall e l'Europa*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1983; G. BIANCHI, *Piano Marshall, politica atlantica, europeismo*, Servizio Librario dell'Opera universitaria, Università Cattolica, Milano 1979; H.S. TRUMAN, *Memorie*, Milano 1956.

3. H. SCHWIPPERT, *Theorie und Praxis*, in “Baukunst und Werkform”, n. 1, 1947, p. 18. Frase pronunciata da H. Schwippert, architetto tedesco di formazione modernista, con esperienze di lavoro presso gli studi di Erich Mendelson e Ludwig Mies van der Rohe, impegnato nell'ambito del programma di ricostruzione. È architetto comunale nell'ambito della prima amministrazione della Germania del dopoguerra. Nel 1948 viene incaricato del progetto del palazzo del primo Parlamento della Repubblica Federale a Bonn. L'edificio viene demolito a seguito di accese proteste da parte dei parlamentari che interpretano le moderne idee di trasparenza, luminosità e concretezza (metafore di una nuova democrazia) come l'immagine di un'intollerabile provvisorietà.

proprio nelle differenti linee di rinnovamento proposte dalle due parti.

La tradizione classicista della Germania, da un lato, lo spirito modernista americano, dall'altro, permeando fortemente i rispettivi piani di ricostruzione materiale e culturale, rendono impraticabile quelle ipotesi di integrazione che invece potrebbero potenziare le singole iniziative.

Sul piano architettonico, ad esempio, modernisti e classicisti – questi ultimi apertamente sostenuti dal governo federale e, in prima persona da Konrad Adenauer⁴ – sono, per lungo tempo, aspramente contrapposti.

Solo negli anni Cinquanta, anche a seguito di significative azioni culturali – fra cui ricordiamo un'importante 'tavola rotonda' diretta da Otto Bartning⁵ a Darmstadt, il secondo "Darmstädter Gespräch" dal titolo "Uomo e spazio" –, grazie al confronto fra alti esponenti della cultura architettonica e personalità del pensiero filosofico si inizia ad attuare una rilevante ridefinizione culturale che porterà a ritenere il *Neues Bauen* come una via praticabile per realizzare un'architettura moderna capace di rappresentare e riaffermare, con spirito rinnovato, le radici della patria.

Sul piano della ricostruzione culturale, a parte la felice nascita della stampa indipendente ("Die Zeit", "Der Spiegel" sono alcuni fra i principali nuovi periodici di cultura e politica), che avviene a margine del fondamentale decentramento amministrativo di tipo federale in netta controtendenza rispetto al centralismo nazista, la promozione di attività di 'reeducation' o 'reorientation' – per ricordare la più misurata denominazione inglese, che certamente svela una maggiore attenzione verso la tutela delle tradizioni educative tedesche – incontra consistenti difficoltà.

Il programma generale, volto a rifondare culturalmente la nazione tedesca attraverso un processo di trasformazione pedagogica che intende intervenire anche sui contenuti e sui metodi formativi tradizionali, viene fortemente

4. Emblematico il duro attacco espresso da Konrad Adenauer durante il discorso inaugurale della sede della ditta 4711 a Colonia (1953). In questa occasione il Cancelliere preannuncia pubblicamente la prossima scomparsa dei «blocchi di cemento» del Movimento Moderno e l'immortalità delle nuove architetture ispirate agli edifici antichi. D'altra parte questa posizione non fa che esprimere la linea culturale classicista dominante, a quei tempi, in Germania dove, come documenta un sondaggio realizzato nel 1955, solo il 6% della popolazione tedesca apprezza l'arte contemporanea, "intesa alla maniera di Picasso". Per approfondimenti vedi: H. FRANK, *La tarda vittoria del Neues Bauen. L'architettura tedesca dopo la seconda guerra mondiale*, in AAVV, "Rassegna", giugno 1993, Editrice C.I.P.I.A., Bologna 1993, pp. 58-67.

5. Otto Bartning (Karlsruhe 1883 - Darmstadt 1959) è uno fra gli architetti tedeschi che, nel secondo dopoguerra, partecipano attivamente alla ricostruzione della Germania, promuovendo un orientamento verso le forme e i principi della modernità. Nel 1950, è nominato vicepresidente del Werkbund Tedesco ed eletto presidente dell'Associazione degli Architetti Tedeschi. Dal 1955, lavora a Berlino come consulente per la pianificazione urbanistica.