

Indice

<i>Introduzione</i>		pag. 9
CAPITOLO	I. L'INCIPIT LIBERTY	15
	II. LA REAZIONE FUTURISTA	33
	III. L'ART DÉCO E IL NOVECENTO	49
	IV. L'ASTRATTISMO-CONCRETISMO	61
	<i>Il problema del referente</i>	68
	<i>Avanguardia e sintesi delle arti</i>	71
	V. IL DESIGN RAZIONALISTA	75
	<i>Discrezione / continuità</i>	78
	<i>Il Razionalismo "discreto"</i>	80
	<i>Il Razionalismo "continuo"</i>	87
	<i>Il Razionalismo alla Triennale</i>	106
	<i>Alcuni prodotti emblematici</i>	116
	<i>Il Razionalismo fascista</i>	121
	VI. LO STILE DELLA PLASTICA	129
	<i>Le plastiche storiche</i>	129
	<i>Le plastiche moderne</i>	135
	VII. LO STILE DEGLI ANNI CINQUANTA	139
	<i>Gli elettrodomestici</i>	147
	<i>La cucina americana</i>	149
	<i>Il televisore</i>	151
	<i>L'auto dagli anni Cinquanta</i>	154
	<i>Il Visual design</i>	156
	VIII. LO STILE OLIVETTI	163
	<i>La corporate image</i>	168
	IX. IL COMPASSO D'ORO E L'ADI	171

CAPITOLO	X. LO STILE NEOSTORICO	179
	<i>Azucena</i>	182
	<i>Neoliberty</i>	184
	<i>"I Maestri" della Cassina</i>	187
	XI. IL DESIGN E LE ARTI	191
	<i>Pop Art</i>	191
	<i>Op Art</i>	196
	<i>L'Arte utile</i>	201
	<i>L'Arte povera</i>	205
	<i>L'Arte concettuale</i>	208
	XII. LA RIDUZIONE MINIMALISTA	215
	<i>La "riduzione" culturale</i>	218
	<i>Il design minimalista</i>	222
	<i>Minimalismo e plastica</i>	224
	XIII. LO STILE RADICAL	231
	<i>Radical design</i>	234
	<i>Il caso Dalisi</i>	246
	XIV. LO STILE HIGH-TECH	251
	<i>Storicità della tendenza</i>	251
	<i>Il design High-tech</i>	254
	<i>L'High-tech e i materiali</i>	257
	<i>Il design della luce</i>	259
	XV. LO STILE POLIMATERICO	265
	XVI. IL DESIGN COME GIOCO	271
	<i>Il significato ludico</i>	273
	<i>Alessi</i>	275
	<i>Danese</i>	278
	<i>Driade</i>	279
	<i>Il gioco tra Minimalismo e High-tech</i>	286
	<i>Il gioco antropomorfo</i>	290
	<i>Il "grottesco" nel design</i>	299
	<i>Il design dei servizi</i>	301
	XVII. LO STILE USA-E-GETTA	305
	<i>Produzione corrente</i>	305
	<i>Pro e contro l'usa-e-getta</i>	306
	<i>Il limite principale</i>	308
	<i>Un'etica dell'usa-e-getta</i>	311
	<i>Oltre l'usa-e-getta</i>	314

CAPITOLO XVIII. GLI OGGETTI A PIÙ FUNZIONI	317
<i>La miniaturizzazione</i>	319
<i>La riconoscibilità</i>	323
<i>La significazione</i>	326
<i>L'arbitrarietà</i>	327
XIX. STORIA E DESIGN OGGI	330
<i>La storia e il nuovo artigianato</i>	336
XX. INTERNET NON S'ADDICE AL DESIGN	341
<i>La macchina</i>	341
<i>L'elogio</i>	343
<i>Due ipostasi</i>	344
<i>Conformazione e rappresentazione</i>	348
<i>Le informazioni possibili</i>	349
<i>Indice dei nomi</i>	357

Introduzione

Ciò che ha caratterizzato la mia *Storia del design*, pubblicata nel 1985, stava nel fatto che la vicenda narrata, relativa ai principali paesi, era sostenuta da un impianto teorico e “riduttivo” nel senso che dirò più avanti. In precedenza la letteratura italiana sull'argomento poteva classificarsi in due direzioni: l'una tendente alla ricerca di una definizione del design, l'altra a esporre e inquadrare gli eventi, riferiti ai prodotti, ai progettisti, alle industrie, ecc.; generalmente queste due linee stentavano a intrecciarsi e rimanevano oscillanti tra un carattere artistico-culturale e un altro produttivo-commerciale. La gran parte di questi problematici aspetti veniva forse risolta dalla mia idea di non dare una definizione del design, ma di presentarlo per come si manifestava, cioè per la sua fenomenologia: una esperienza unitaria basata tuttavia su quattro componenti: il *progetto*, la *produzione*, la *vendita* e il *consumo*, ognuna dipendente da tutte le altre, donde la cosiddetta “teoria del quadrifoglio”.

L'idea si è dimostrata di notevole utilità, specie in campo didattico. Non più l'apodittico binomio «dal cucchiaino alla città», mirante a dimostrare che la nuova progettazione avesse un metodo unico applicabile a tutto e a ogni scala, ma un sistema che, pur confermando il carattere unitario del design, consentisse di studiare separatamente le sue quattro parti e storicamente di verificare in quale nazione ciascuna di esse caratterizzava maggiormente la produzione.

Fin qui il riferimento sintetico al libro dell'85, che interessava i principali paesi impegnati nella cultura del design. Quali esigenze mi hanno spinto a redigere il presente testo particolarmente incentrato sul design italiano? Oltre alla volontà di un approfondimento consentito da un ambito più limitato, con le peculiarità proprie di una nazione come la nostra, il desiderio di affrontare altri problemi sia teorici che storici.

Primo fra tutti quello per cui, come ha osservato Maldonado, «non c'è un solo industrial design, ma ve ne sono parecchi, molto diversi l'uno dall'altro. La concezione monistica di industrial design dovrà essere sostituita da una concezione pluralistica»¹. D'altra parte, qualcosa deve pur legare automobili e macchine da ufficio, elettrodomestici e mobili, i prodotti della grande e della piccola industria, altrimenti l'idea stessa di design verrebbe a cadere. Inoltre le storie del design che intanto sono state pubblicate o seguono il vecchio precetto di Ranke, per cui il compito dello storico è «semplicemente quello di mostrare come le cose erano andate (*wie es eigentlich gewesen*)», cioè la pura narrazione dei fatti, nulla concedono alla loro interpretazione, oppure si perdono dietro congetture futuribili, informatiche, ecologiche e simili fino a ipostatizzare anche le più semplici questioni.

Allontanandomi sia dal positivismo della prima via, sia dal cerebralismo della seconda e pensando di interessare maggiormente gli addetti ai lavori – designer, produttori, consumatori – ho impostato questo libro sugli “stili” entro i quali è possibile classificare la produzione del design italiano dell'ultimo secolo. Naturalmente la nozione di stile non è intesa nella sua accezione più banale. Secondo Hauser, lo stile è «il concetto fondamentale e centrale della storia dell'arte; senza di esso ci sarebbe tutt'al più una storia degli artisti nel senso di un rapporto sui maestri operanti contemporaneamente e successivamente e un catalogo delle loro opere sicure o presunte, ma non una storia degli indirizzi comuni e delle forme generalmente valide che creano un legame fra i prodotti artistici di un'epoca, di una nazione o di un territorio e che soltanto ci permettono di parlare dell'arte come del sostrato di un'evoluzione o dell'espressione di un movimento»².

Più problematico è assegnare il concetto di stile alla realtà dei fatti, alla storia piuttosto che alla loro interpretazione, cioè alla storiografia. Hauser oscilla continuamente fra queste alternative. Da un lato, si direbbe che egli concepisca lo stile come appartenente alla storia-realtà: «l'indice più elementare che rileva la presenza di uno stile consiste nella coincidenza di un gran numero di tratti artisticamente determinanti nelle opere di una cultura limitata nel tempo e nello spazio»³. Dall'altro, affiorano aspetti meno realistici e più concettuali: «il carattere stilistico non è uno schema che semplicemente si ripete, ma piuttosto un paradigma che non è interamente contenuto in nessun esempio concreto. Lo si deve pensare come caso ideale, che non può esaurire nessun caso particolare, o come tipo che non può esaurire nessuna individualità. In questo senso il concetto di stile presenta tutta una serie di tratti comuni al "tipo ideale" di Max Weber. [...] Proprio in quanto tale il concetto di stile adempie alla funzione principale nella storia dell'arte. Serve come norma per giudicare la misura in cui l'opera d'arte singola rappresenta il suo tempo, o un particolare aspetto del suo tempo, e in cui è legata ad altre opere dello stesso tempo o dello stesso indirizzo»⁴. Notiamo che il giudizio per cui lo stile non si trova "interamente" contenuto in alcun esempio reale comporterebbe di assegnarlo non tanto alla storia-realtà, quanto alla storia-studio, la storiografia, di annoverarlo dunque fra gli "artifici storiografici".

Quest'ultima espressione è la mia principale idea dello stile. È indubbio che lo stile appartiene alla storia-realtà, ma altrettanto certo che esso rappresenta uno strumento della storiografia. Con l'espressione "artificio storiografico" intendo indicare schemi, parametri, criteri interpretativi, tipi-ideali e simili; vale a dire non fatti riscontrabili materialmente nel processo storico, bensì idee e concetti che costituiscono gli elementi costruttivi della storia-studio o storiografia. L'"artificio storiografico" non nega l'unicità e irripetibilità delle opere, ma per comprenderle è necessario riconoscere le invarianti che legano l'una all'altra. «È nella natura dell'essere che nessun evento possa mai ripetersi, ma è nella natura del nostro pensiero che noi possiamo inten-

dere gli eventi soltanto per mezzo di identità che immaginiamo esistere tra loro»⁵. Donde il continuo riproporsi degli schemi e delle categorie, le quali altro non sono che “costruzioni”» da noi immaginate e fondate su ciò che accomuna, che rende invariante, che assimila fenomeni tra loro differenti. Tale procedimento è ciò che prescrive il metodo strutturalista coniugato con la mia teoria della “riduzione culturale” che, tradotta in una ricerca storica, studia solo le opere paradigmatiche, ovvero i modelli e non le numerose repliche.

L'idea di “costruire” e utilizzare metodologicamente “artifici storiografici” è imposta dalla fenomenologia propria delle arti contemporanee. In passato infatti uno stile durava per secoli, mentre oggi dura talvolta appena qualche lustro. Ad un codice-stile forte si sono sostituiti tanti codici-stile deboli: gli “ismi”. Cosicché, alle ambiguità proprie del concetto di stile, si è recentemente aggiunta quella della precarietà delle tendenze, delle poetiche, del rapido consumarsi dei gusti e delle mode. Beninteso però persino l'evento storico-artistico più eversivo e individuale, più segnato in senso espressivo e rimasto irripetuto, va colto in rapporto alla generalità; come in passato soltanto il confronto con lo stile epocale denunciava la presenza di quello individuale, così un analogo rapporto va cercato oggi fra ogni tendenza e le opere che sono in essa classificabili.

In sintesi, quale che sia la forma d'arte da esaminare, nel nostro caso l'*industrial design*, – e quale che sia la durata delle sue varie fasi stilistiche – il *Liberty*, l'*Art Déco*, il Futurismo, il Razionalismo e le altre categorie “costruite” – dobbiamo sempre considerare queste tendenze, correnti e movimenti come stili, o meglio codici-stile, ancorché deboli e di breve durata, e soprattutto, ripeto, come dei parametri di riferimento, “artifici storiografici” rispetto ai quali rapportare le opere reali. Ma oltre questa funzione referenziale, non sempre necessaria per individuare e valutare le opere più importanti, lo stile-“artificio storiografico” serve anche come una sorta di contestualizzazione: sta a indicare che cosa è avvenuto durante, a esempio, il periodo *Liberty* o futurista, razionalista, ecc., che strutturano il libro, intitolandone i capitoli.

Il tutto al fine di definire meglio l'*italian style* e in pari tempo le sue opere più importanti, colte nella loro storicità, vale a dire il legame con i fatti e le idee del loro tempo.

Un'altra tesi informa generalmente il presente saggio, quella per cui tutto il discorso sul design, segnatamente in Italia dove mancano o, almeno, sono mancati più solidi riferimenti (risorse, grandi imprese industriali, vasta committenza), possa trovare il suo esito in un fattore più inclusivo e riduttivo degli altri: mi riferisco al fenomeno del *gusto*, inteso – e qui il senso più attuale di esso – come la componente dicibile, razionale, comunicabile del piacere estetico. A esso bisogna condizionare i quattro momenti della progettazione, della produzione, della vendita e del consumo, nonché gli stessi aspetti artistici, tecnici, sociali, economici, semantici e simili di cui è piena la letteratura sul design. Si potranno scrivere interi trattati sulla tecnologia, la storia dell'industria, la scienza della comunicazione, il vecchio binomio valore d'uso e valore di scambio, l'ecologia eccetera, ma – in una stagione della cultura dove tutta l'eteronomia è o sembra possibile – finché il fattore gusto non entrerà nei testi con la sua "arbitrarietà" resteremo sempre fuori dall'esperienza del design.

Anche con qualche contraddizione, Persico anticipava questa tesi: «non esiste che un problema di gusto⁶ [...] il problema del gusto si identifica con quello stesso della comune civiltà moderna⁷ [...] una storia dell'arte si può sempre risolvere in un compendio di storia civile: basta mettere le vicende umane allo specchio dei valori plastici»⁸.

Qual è in definitiva la struttura del presente saggio?

Grazie alla facoltà selettiva della storiografia, ho scelto di organizzare gli argomenti suddividendoli in capitoli ognuno sotto forma di stile-*"artificio storiografico"*. Tale struttura, se per evidenziare le invarianti formali, talvolta trascura la cronologia, mi sembra la più inclusiva di temi e problemi, tale da comprendere sia gli aspetti monistici sia quelli pluralistici del design.

Alla redazione di questo saggio hanno collaborato a vario titolo Alessandra de Martini, Imma Forino, Emma Labruna e Rosa Losito, alle quali va il mio più vivo ringraziamento.

I.

L'incipit Liberty

Benché in forte anticipo sui tempi, Argan collega l'*Art Nouveau* al design. Parlando dei principali artisti europei attivi all'inizio del secolo XX, osserva che l'alto valore della loro opera «fissa il principio della "qualità" nel prodotto industriale. E in tanto lo fissa, in quanto l'idea della forma come ritmo o musicalità disgiunti da una funzione rappresentativa costituisce le prima intuizione di un "bello" che si attua piuttosto nella ideazione che nel processo esecutivo e che si pone come un *a priori* dell'utile. Sostituendo al "feticismo del prodotto o della merce" il feticismo del progetto, del "design", quel "bello" cesserà infatti di essere unico e irripetibile e verrà, invece, proprio per la sua infinita ripetibilità, cioè per la sua illimitata, livellatrice espansione in tutta la sfera sociale»¹.

Come dicevo, ciò che scrive Argan anticipa notevolmente quanto, in fatto di design, si è pensato e realizzato dopo. È ben vero che, a partire da una "incerta" data, l'interesse degli artisti si sposta dall'oggetto al progetto; che si progetta non più artigianalmente, ovvero man mano che si compie il processo di lavorazione, bensì *ne varietur*, ossia in maniera tale che il progetto contenga e preveda tale processo e quindi in grado di replicare a volontà l'oggetto una volta costruito il prototipo, ma questo avvenne molto più tardi rispetto alla stagione del *Liberty*. In essa, solo in teoria si auspica la produzione seriale, la quantità coniugata alla qualità, ma nella reale esperienza storica si veri-

ficano due fenomeni, costituenti il grande merito dell'*Art Nouveau*, della Secessione, dello *Jugendstil*, del floreale (come in vario modo fu chiamata nei diversi paesi la tendenza di cui ci occupiamo).

Il primo consiste nel fatto che, nonostante il *Liberty* sia nato sul finire dell'Ottocento, non può non considerarsi come il primo stile del XX secolo, notoriamente caratterizzato dall'essersi affrancato da quasi ogni sorta di eclettismo storicista, pur conservando l'intenzione di essere uno stile come quelli del passato che informa tutti i campi della figurazione.

Il secondo, sulla scorta dell'opera di William Morris, fu quello di richiamare pittori e scultori dalle arti pure a quelle applicate, di trasformare gli artisti in artisti-artigiani. Cosicché con il *Liberty* non nasce l'*industrial design*, ma un artigianato con maggiori intenti di quelli tradizionali. Il nuovo e il bello consistettero piuttosto, come già detto, nell'unità stilistica che informò tutti gli oggetti di ogni settore merceologico: i mobili, sia sostenitori che contenitori; i visualizzatori; la cartellonistica, la grafica pubblicitaria, il gusto caratterizzante libri e giornali come qualunque composizione a stampa; persino gli oggetti definibili trasportatori, quali carrozze e tram, furono conformati secondo il gusto del «colpo di frusta».

Ma che il *Liberty* sia altra cosa rispetto all'affermazione dell'*industrial design*, almeno in Italia, è confermato da altri dati e date. Infatti, sarà bene ricordare che molte fra le principali aziende italiane erano in piena fioritura già nell'Ottocento. Giusto per fare qualche nome, in campo siderurgico vengono fondate la Terni nel 1884, la Breda nell'86, la Tosi nell'82; nel settore della ceramica emerge la fabbrica Richard, fondata prima del 1880, che nel 1898 si unisce alla Ginori di Firenze; dalla Richard verrà assorbita anche la Ceramica Florio fondata a Palermo nel 1879; le industrie meccaniche più importanti impegnate nella costruzione della rete ferroviaria furono l'Elvetica (1840) e la Grandona a Milano, l'Ansaldo a Genova, le officine di Pietrarsa e dei Granili, oltre alla Guppy, a Napoli. Nel 1884 inizia la sua attività la Stigler che produce ascensori su brevetto Otis, nel 1872 nasce la Pirelli. Nella seconda metà dell'Ottocento l'industria navale è

legata al nome dei Florio. Nel '39 Vincenzo Florio subentra in una società di navigazione di origine borbonica; in precedenza era nata la Sicard (1834) e la Reale Delegazione (1836). L'industria del mobile, collocata nell'area della Brianza, è forse fra le più antiche d'Italia. Nel 1899 nasce la FIAT. Lo sviluppo industriale italiano non è pertanto in sincronia con l'*Art Nouveau*.

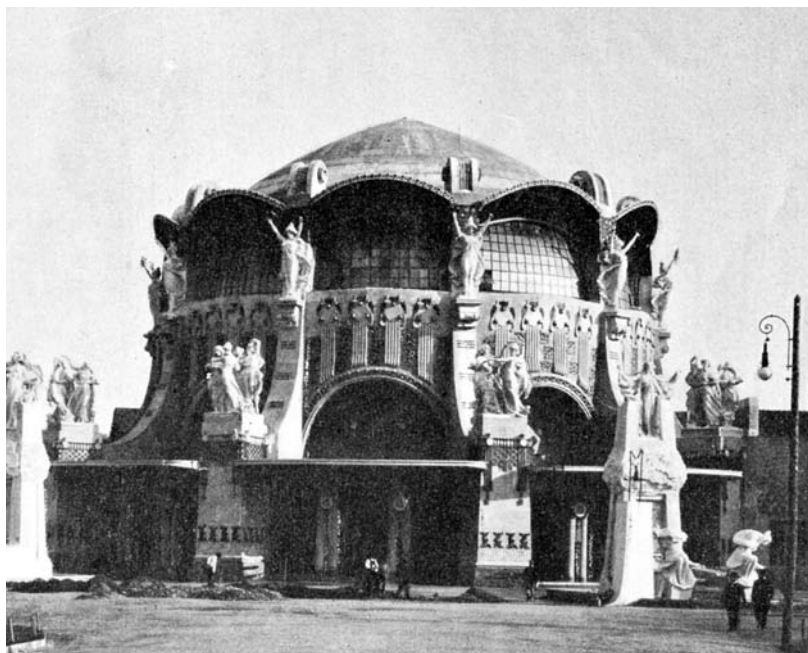
Un altro luogo comune da smentire è quello per cui nel nostro paese le opere *Liberty* e la relativa letteratura critica fossero così ritardatarie rispetto alle altre nazioni europee. Certo, scontammo la condizione di un'industria più arretrata e di una tradizione così famosa da pesare sull'innovazione, ma questo ritardo si quantifica solo in qualche lustro. Confrontiamo alcune date: la nascita ufficiale della tendenza è il 1893 con la casa Tassel di Horta a Bruxelles; nel 1895 si apre il negozio di Bing a Parigi con l'insegna "Art Nouveau"; del 1898 è la scuola d'arte di Glasgow progettata da Mackintosh; del 1900 è il Parco Güell a Barcellona di Gaudí; nello stesso anno si apre l'Esposizione di Parigi consacrata appunto all'*Art Nouveau*. L'Italia si affaccia a questo stile appena due anni dopo con l'Esposizione internazionale di Torino. Anche i moti del gusto che preludono al *Liberty*, e segnatamente nel campo delle arti applicate, vedono il nostro paese abbastanza pronto a riceverli. Com'è stato ricordato a proposito delle "giapponeserie" che dilagavano oltralpe, «l'architettura giapponese in Italia era già nota grazie alla pubblicazione di volumi come quello sulla prima spedizione italiana in Giappone, del 1870, di Pietro Savio, della *Passeggiata intorno al mondo* del Barone von Hübner (1879) e del *Giappone e Siberia* di Luchino Dal Verme. Al 1904 risale la prima della *Madama Butterfly* e del 1905 l'apertura a Genova del Museo Chiossone, voluto da Edoardo, direttore della nuova officina di Carte Valori di Tokyo, che sarebbe stato dotato di un esauriente catalogo nel 1907»². In realtà, il presunto ritardo era un'idea propria della pubblicistica che spronava a tutti i costi per la modernità. Peraltro non va mai dimenticato che il provincialismo non si manifesta solo esaltando il proprio campanile, ma anche quello degli altri.

Quanto ai debiti, fu l'*Art Nouveau* nell'edizione austriaca, det-

ta Secessione, quella che maggiormente influenzò il floreale italiano, a cominciare dai più noti architetti e artefici nostrani. Ciò è provato da buona parte degli impianti dell'Esposizione di Torino del 1902, progettati da Raimondo D'Aronco, di chiara derivazione austriaca e tedesca, e in modo particolare dall'ingresso che ricorda quello di Olbrich alla Colonia di Darmstadt. Durante la sua visita a Torino il giovane maestro austriaco benevolmente o ironicamente affermava: *Das ist ganz italienisch*.

È stato osservato che «si erano formate a seconda delle attività e degli strati sociali, le diverse nazioni-modello: sempre l'Austria, per la borghesia *ancien régime*, l'Inghilterra, per la borghesia industriale (soprattutto tessile, perché questa era l'industria in massima espansione) e commerciale, la Germania, per la borghesia finanziaria e tecnica, mentre la Francia esercitava il suo influsso su un'altra parte della società: sui piccoli borghesi e sugli intellettuali»³.

Sta di fatto comunque che le maggiori influenze *Liberty* sull'Italia furono esercitate dalla Germania e dall'Austria e ciò non solo per la diffusione dei loro motivi formali. Con la Germania il nostro paese presentava delle analogie nella sua storia recente, nella modestia delle sue risorse naturali, nelle vicende della sua politica interna (si pensi alla questione romana e al *Kulturkampf*). Tali affinità erano esaltate nell'aspirazione a emulare la nazione tedesca nella sua rapida ed efficiente organizzazione industriale. Legami di altra natura ci univano all'Austria. Di essa, e propriamente della società viennese, era ancora vivo nelle regioni lombardo-venete il credito per il suo raffinato costume, che mantenne un'aristocratica impronta anche durante gli anni della Secessione. Oltre a ciò, il nostro paese era legato a quelli germanici della Triplice Alleanza che si protrasse dal 1881 alla prima guerra mondiale e sappiamo per recente esperienza quanto influiscano sul costume simili accordi politici internazionali. Pertanto gli anni che precedettero e accompagnarono la fioritura *Liberty* in Italia ci videro da un lato legati a questi e ad altri paesi europei (nonché impegnati in quelle imprese coloniali allora ritenute indispensabili per entrare nel novero delle grandi potenze) e dall'altro intenti ad adeguare alle nuove esigenze economiche i nostri impianti produttivi.



*Padiglione centrale dell'Esposizione di Torino 1902
Raimondo D'Aronco (1857-1932)*



IV. L'Astrattismo- Concretismo

Il Razionalismo architettonico e l'astrattismo furono promossi in Italia da un gruppo di pittori lombardi, Atanasio Soldati, Mauro Reggiani, Mario Radice, Manlio Rho, Bruno Munari, Luigi Veronesi, alcuni dei quali operavano a Como a stretto contatto e in reciproca influenza con Terragni.

Perché attribuire all'astrattismo in gran parte la paternità del design e della stessa architettura del Razionalismo, vale a dire il codice-stile più importante del Novecento? La risposta non riguarda solo l'opera del gruppo comasco e nemmeno quella più vasta e prestigiosa del movimento europeo, bensì una serie di motivazioni teoriche e storico-critiche.

Nel percorso che va dall'impressionismo all'intuizione kandiniana dell'arte astratta può vedersi una sorta di processo mirante a vanificare l'antico e consolidato canone della mimesi, ad allontanare dall'opera dipinta o modellata il riferimento alla realtà empirica. Ma anche in questo allontanamento è necessario distinguere quei maestri che hanno conservato tracce della realtà – da Picasso a Klee, dai surrealisti ai dadaisti – e quegli artisti che hanno ridimensionato la componente rappresentativa a vantaggio di quella conformativa, in ciò avvicinando pittura e scultura all'architettura e al design. Anche in quest'ultimi però è riscontrabile un processo graduale di astrazione. Ognuno di essi è partito interpretando oggetti reali per poi deformatli al punto da renderli

irriconosibili. Lo stesso Mondrian tenne a “divulgare” una fase di tale processo: la partenza dalla rappresentazione di un albero per giungere alla serie di dipinti del periodo cosiddetto dei «+ e -» (1917). In esso può vedersi il punto di massimo allontanamento dalla realtà empirica, oltre il quale non si poteva andare a meno di non introdurre una teoria o una poetica che costituisse un fattore di riferimento (che più avanti indicherò col termine “referente”), volto a sostituire, ai fini della comunicazione, la realtà empirica. Esempio in tal senso fu appunto la teoria del neoplasticismo o di De Stijl, basata su elementi e regole combinatorie, norme e precetti costituenti un vero e proprio codice.

All'origine di tale teoria stanno gli assunti della *Sichtbarkeit*, della “pura visibilità”, formulati negli anni Settanta dell'Ottocento da Konrad Fiedler, il quale, tra l'altro, asserisce: «L'attività artistica comincia quando l'uomo [...] afferra con la forza del suo spirito la massa confusa delle cose visibili per condurla ad un'esistenza formata [...] L'arte pertanto non elabora forme preesistenti alla propria attività e indipendenti da essa: principio e fine della sua attività è la creazione di forme che solo per lei raggiungono l'esistenza»¹. Ed ancora: «Nell'opera d'arte, l'attività formativa trova la sua conclusione esterna, il contenuto dell'opera d'arte non è altro che lo stesso formare»². In un altro suo testo si legge: «Questa forma, che è anche contenuto, non ha da esprimere che se stessa; il resto che essa esprime, nella sua qualità di linguaggio illustrativo, giace al di là dei confini dell'arte»³. Rileggendo la teoria di questo filosofo post-kantiano – concepita in un tempo e in un ambiente pervasi da opere realistiche, classicistiche e nel migliore dei casi pre-espressionistiche – si resta sempre meravigliati non solo della sua applicabilità all'arte di tutti i tempi, ma anche e soprattutto della sua sorprendente anticipazione del formalismo astratto-concreto, molto meglio di qualunque altra definizione tentata dopo che l'astrattismo stesso era nato. In sostanza, la pura visibilità afferma, da un lato, che il linguaggio figurativo è autoespressivo al pari di quello verbale e, dall'altro, che tale linguaggio altro non è che una forma senza contenuti letterari o illustrativi, il che non significa l'abolizione di ogni sorta di referente, che, come vedremo, si ripropone in altri modi.

V. Il design razionalista

Premetto che, a mio avviso, il Razionalismo nel campo del design italiano, a differenza che in architettura, non va inteso nel senso di una presunta ortodossia bauhausiana o ulmiana, non è quella cosa che i post-moderni chiameranno il «proibizionismo» e, di conseguenza la loro operazione come «la fine del proibizionismo», bensì una linea ad un tempo più semplice e complessa di quanto la descrive l'accezione più diffusa. Non escludo che nel corso del presente testo il Razionalismo, per semplificazione didascalica, possa essere richiamato secondo quest'ultima, per cui desidero anteporre qui il senso più corretto da dare alla corrente razionale. Certo, i nostri progettisti puntarono al *good design*, ma senza le chiusure e le intransigenze proprie delle ideologie, quanto piuttosto, fra le mille difficoltà dei rapporti economici, politici, di pubblico consenso, ecc., contando soprattutto sulla creatività e il buonsenso. Fu certo un Razionalismo *sui generis*, "sbrigativo" se si vuole, ma proprio in quanto tale non meritevole dell'aspra opposizione che gli mossero i suoi avversari, anch'essi molto creativi, ma non dotati di altrettanto buonsenso.

Quanto fosse particolare il design razionalista italiano lo si può vedere esemplificato da un oggetto progettato da Luciano Baldessari, il *Luminator*, nato come manichino per la mostra dei tessuti all'interno dell'Expo internazionale di Barcellona del '29, e nello stesso anno trasformato in lampada a luce indiretta per

l'allestimento del Padigione Bertocchi alla X Fiera di Milano. Esso – «influenzato, fra l'altro, da certe figurazioni futuriste ma anche dalle ricerche teatrali di Oskar Schlemmer, si presentava come una libera composizione formata da un cilindro cavo, un cono rovesciato, raccordati a un parallelepipedo da un filo d'acciaio. Vi ritornano attenzione cromatica – in origine furono utilizzati oro, rosso, bianco e nero – e senso dinamico, caratteri del lavoro progettuale di Baldessari. Un oggetto ibrido insomma, metà apparecchio illuminante e metà manichino dalle dimensioni e forme antropomorfe, che propone un'ideale sintesi delle arti, fra scultorea plasticità delle forme geometriche, sensibilità pittorica nell'accostamento cromatico e soluzione compositiva architettonica»¹.

Approfondendo il tema di un Razionalismo italiano *sui generis*, ricordo uno dei suoi principali malintesi, il mito della “mediterraneità”, che purtroppo ritorna spesso ancora oggi. Contrariamente a ciò che evoca – il sole, il mare, la luce, la Grecia antica – l'idea della mediterraneità nel campo architettonico e delle arti applicate è così spuria, incerta e confusa da risultare più buia e nebulosa di un ambiente nordico d'inverno. La nozione di mediterraneità dice, infatti, tutto e niente: il Partenone e i templi di Sicilia, le piramidi egiziane e l'artigianato del Nord-Africa, i monumenti di Roma imperiale e quelli della Provenza gallica, l'Alhambra di Granada, lo stile *mudejar* e il Barocco di Spagna, le fabbriche normanne, sveve e angioine dell'Italia meridionale, ecc. Come si vede, tante culture per quanti sono i paesi bagnati dal famoso mare, nonché quelle di altri paesi, anche non mediterranei, che dominarono i primi.

Nei tempi più recenti, l'idea di un'arte mediterranea si associa ai nomi di Gaudí, Matisse, Picasso, i fratelli de Chirico, Hoffmann, Loos, Le Corbusier e volendo l'elenco potrebbe continuare perché quasi ogni architetto e artista, per nordico che sia, ha avuto sempre un momento di vagheggiamento per il *mare nostrum*. Quello più delirante si ebbe con i primi razionalisti italiani. Il giovane architetto Carlo Enrico Rava, teorico del “Gruppo 7”, scriveva: «abbiamo segnalato la singolare caratteristica di spirito latino che distingue le ultime architetture d'Austria e di Svezia: ora, di questo spirito latino, che affiora in quei paesi nordici come un'ideale

aspirazione verso il sud, di questo spirito di cui Le Corbusier non riesce a disfarsi, di questo spirito latino che torna ad invadere l'Europa (e non per nulla, lo spirito nordico tende a rifugiarsi in Russia), siamo noi i depositari fatali e secolari: dalle nostre coste libiche a Capri, dalla costa amalfitana alla riviera ligure, tutta un'architettura minore tipicamente latina e nostra, senza età eppure razionalissima, fatta di bianchi, lisci cubi e di grandi terrazze, mediterranea e solare, sembra additarci la via per ritrovare la nostra più intima essenza d'italiani. La nostra razza, la nostra cultura, la nostra civiltà antica e nuovissima sono mediterranee: in questo "spirito mediterraneo", dovremmo dunque cercare la caratteristica di italianità mancante ancora nella nostra giovane architettura razionale, poiché certo questo spirito ci garantisce la riconquista di un primato». Contro queste frenesie nazionalistiche, anti-nordiche, anti-europee aveva gioco facile l'ottimo Persico, purtroppo uno dei pochi a cogliere l'equivoco della mediterraneità e non solo fra gli italiani, molti dei quali concessero parecchio a questo mito, ma fra gli stessi francesi (sempre pronti ad innescare questo pericoloso ordigno ideologico) situati come sono con la testa nel cuore d'Europa e coi piedi a bagno nel mare famoso. Insomma negli anni Trenta la mediterraneità significava una patetica rivalsa contro il centro e Nord-Europa, dove era nata con la rivoluzione industriale la civiltà contemporanea e con essa, per ciò che attiene al nostro campo, l'architettura, l'arte, l'arredamento, il design moderni. Che cosa resta oggi di questa mitologia? Personalmente, data l'eterogeneità degli eventi, delle opere, delle intenzioni nazionaliste e colonialiste, non credo che vi sia, dopo l'età classica, una cultura (nell'accezione tradizionale) che possa dirsi mediterranea: lo stesso Neoclassicismo è una invenzione di uomini e istituzioni europee. Tuttavia, per quanto labile, i miti hanno sempre un legame con la storia e svolgono spesso un ruolo nell'agire umano in determinate circostanze. Inutile quindi chiedersi se rispondano o no alla realtà; vale piuttosto la pena di badare al modo col quale vengono utilizzati. Il caso dei razionalisti italiani, ad esempio, ci indica proprio l'interpretazione più errata del mito mediterraneo.

XI.

Il design e le arti

Abbiamo già trattato questo argomento a partire dal Futurismo. Oltre al fatto che molti designer esordiscono come pittori e grafici (Nizzoli, Munari, Mari, e tanti altri fino ai nostri giorni) il rapporto si ripresenta, come già visto, fra gli astrattisti comaschi Rho, Radice, Reggiani e i primi designer razionalisti; nel dopoguerra è il concretismo del Mac ad ispirare alcuni progettisti di oggetti industriali; successivamente si può vedere una relazione tra questi ultimi con la *Pop Art*, l'Arte cinetica e programmata, l'Arte povera, l'Arte concettuale e la *Minimal Art* cui dedicheremo un apposito capitolo. Non volendo dare nulla per noto, ricorderemo le principali caratteristiche di queste tendenze per associarle a parallele esperienze riscontrabili in correnti ed opere realizzate nell'ambito del design.

Pop Art

Con buona pace di Argan che liquidò questa tendenza come «anarchia di destra, qualunquismo reazionario» [G.C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1963, p.51], essa ha avuto un elevato valore sociale: è stata l'ultima espressione artistica in grado di rappresentare una condizione socio-culturale di un momento storico ad essa contemporaneo, nel nostro caso la “cultura di massa”. Diamone qualche cenno: «all'indomani della seconda guerra

XX.

Internet non s'addice al design

La macchina

Dev'esserci una ragione per spiegare l'anonimato, l'uniformità, l'assenza di caratteristiche, in una parola: la bruttezza degli apparecchi elettronici, specie i televisori e i computer. Facendo un confronto tra quelli prodotti dalla Brionvega negli anni Sessanta e gli attuali televisori, si nota un preoccupante appiattimento; si direbbe che essi tendono a "passare inosservati" e che sia valido il paradosso di Jean Gimpel, per cui: «a quanto pare è una legge storica. È proprio all'inizio di una nuova tecnica espressiva che il livello è più alto. [...] La vetrata, l'arazzo, la pittura a olio non sono mai stati più grandi che nella loro prima età. La fotografia ottocentesca è spesso più notevole di quella del nostro tempo. E i grandi film devono essere già stati girati»¹.

Se modesta è la forma dei televisori, ancor più triste e monotona risulta quella dei computer, per lo più una sorta di piramide con la base contenente lo schermo e un lato poggiato su un sostegno informe; la parte più interessante morfologicamente è data dal *mouse*, se non addirittura dalla tastiera, standardizzata per definizione. Né la variante più recente del computer – non più il compatto corpo piramidale, ma la sua quadripartizione – un *display*, lo scatolone contenente il motore, lo scanner e la stampante – ha migliorato molto l'estetica