

Nel XV secolo nacque, nel contesto italiano del Rinascimento, il concetto di "capolavoro", come espressione del genio dell'artista. La posizione stessa dell'artista subisce un profondo cambiamento: da artigiano *indissolubilmente* legato alla classe *lower middle class* piccolo borghese, l'artista diventa libero lavoratore intellettuale. Da questa nuova prospettiva nacque un diverso rapporto tra "artista" e "artigiano", tra opera d'arte e le cosiddette "arti minori".

Fino ad allora, salvo sporadici esempi in contesti culturali più complessi e differenziati come Firenze o Siena, dall'alto medioevo le diverse attività manuali e artistiche venivano ad identificarsi nella figura dell'artifex, cioè dell'artefice, operaio che eseguiva secondo le tecniche nelle quali era esperto, manufatti sottoposti a pressanti richieste da parte del committente. Fino al xv secolo non si trovano nelle testimonianze dell'epoca accenni ad una distinzione tra questo tipo di produzione e un'arte considerata più elevata. I primi sintomi di un'evoluzione, nei quali si può rintracciare una nuova consapevolezza della "qualità" del lavoro artistico, possiamo riscontrarli nei maggiori personaggi letterari dell'inizio del XIV secolo. Danta, per esempio, nella Divina Commedia, innestando il paragone fra la pittura di Cimabue e quella fortemente innovativa di Giotto, già sottintende un contributo personale e critico dell'artista: "Credette Cimabue nella pittura/ tener lo campo, e ora ha Giotto il grido/ sì che la fama di colui è scura". Cimabue, che aveva conferito un suo contenuto alla declinante tradizione figurativa bizantina,

viene sopravanzato dal genio di Giotto. Ma non per questo Dante concepisce un netto divario tra la nuova condizione dell'artista e la sempre pregevole attività artigianale: infatti egli, a proposito di due miniatori di libri (Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese), parla di "gran disio dell'eccellenza".

All'inizio del XV secolo, a Firenze, una testimonianza molto importante, ci mostra quanto sia ancora discusso e nebuloso il rapporto tra arte e arti minori. Filippo Villani, il cronista della Firenze tardo medievale, scriveva nel Liber de origine civitatis Florentiae del 1404 che "molti ritengono, per verità non senza ragione, che i pittori non sono inferiori a coloro che l'esercizio delle arti liberali ha reso maestri, poiché questi s'impadroniscono dei precetti dell'arte propri alla scrittura mediante lo studio e il sapere, quelli mutuano solo dal loro alto ingegno e dalla loro tenace memoria ciò che sentono nell'arte". La separazione fra arti liberali (cioè esercitate soltanto con l'intelletto) e arti servili (cioè esercitate in rapporto con la materia), alle quali ultime si assegnano la pittura e la scultura, è un'eredità del pensiero medievale che pesò a lungo sulla condizione dell'artista. E' nel Rinascimento che si comincia a considerare una virtù l'eccellenza dell'artefice nel dominare la materia. E' proprio a Firenze, nell'ambito del Rinascimento, che si esalta il concetto di "virtuosismo". E' a Firenze, infatti, che si attuerà una stretta relazione di collaborazione tra arte e tecniche ap-

plicate; visione che perdurerà nel mondo occidentale fino al XVIII secolo, quando con l'Illuminismo e col Neoclassicismo si produrrà una scissione più netta tra le arti maggiori, gestite dalle Accademie, e le arti minori. Distinzione ideologica che avrà vita fino alla rivalutazione, verso la fine del XIX secolo, del manufatto di uso quotidiano e del suo valore estetico in rapporto alla funzionalità. Ciò che contraddistingue e caratterizza il prodotto artigianale italiano rispetto a quello europeo fin dalla fine del medioevo, è una qualità progettuale molto accentuata, un senso estetico globale in cui il decorativismo si risolve in una stretta correlazione con la forma e la struttura dell'oggetto. Se si considerano infatti opere di pur altissima qualità come i vetri intagliati e le statue lignee tedesche, gli smalti francesi, i tessuti ricamati e i mobili intarsiati olandesi, si noterà che la forma è come sopraffatta da un'esuberanza tecnica minuziosissima e raffinata, spesso virtuosistica, nella quale però viene persa di vista la chiarezza compositiva dell'insieme. Il loro valore, che risiede proprio in questi caratteri di abilità manuale e di esecuzione altamente specializzata, non trova però contatti profondi con un'inventiva artistica più universale e essenziale. Questo tipo di universalità progettuale, tipica di una visione classicista propriamente italiana, ha una continuità nel tempo che ritroviamo fino al nuovo imporsi del disegno industriale. Le nuove possibilità tecnologiche hanno fornito mezzi inediti all'espressione di artisti ed

4
032

architetti italiani di questo secolo, diffondendo un gusto e un'immagine di profonda sinteticità in tutti i campi della vita contemporanea.

Vediamo ora di ripercorrere brevemente alcune delle tappe più salienti dell'arte applicata italiana, nelle quali si potrà notare quel costante richiamo alla architettonicità complessiva del manufatto, al senso decorativo misurato (anche nelle epoche in cui la moda fu più esuberante) e sempre sottomesso ad un'idea di progetto essenziale, in cui la forma si sposa intimamente alla funzione, *sia essa reale o simbolica.*

La nobiltà di disegno, l'ampiezza di concezione dei pavimenti cosmateschi, diffusi in Italia nel XIII e XIV secolo, resero talmente nota e apprezzata questa tecnica di mosaico in pietre e marmi, da far sì che prendesse il nome dalla famiglia di marmorari, umili artigiani, che primeggiava nella loro messa in opera: i Cosmati, appunto. Questi artefici realizzarono opere tali da meritare agli occhi degli stessi contemporanei una distinzione particolare all'interno della categoria degli artigiani.

Simone Martini, Lorenzetti, tra i pittori più significativi del gotico italiano, furono anche decoratori di manoscritti. Ugolino di Vieri, che portò all'arte dello smalto l'innovazione della raffinata applicazione del "Traslucido", concepì un'opera straordinaria di "arte minore", il reliquiario del Santo Corporale di Orvieto: l'architettura elegante della struttura argentea contiene scene di finezza pittorica rarissima realizzate con gli smalti e il cesello.

Nel XV secolo artisti tra i più grandi di quell'epoca progettavano e

spesso eseguivano opere destinate ad una funzione quotidiana: Paolo Uccello, Botticelli, Perugino, decoravano cassoni, deschi da parto, ^{spalliere,} formelle decorative, ^{scudi (come Andrea del Castagno)} accostando la loro opera a quella di falegnami, stuccatori, doratori. Scultori come Ghiberti, Pollaiolo e Verrocchio si cimentarono in opere di argenteria e di cesello: di Ghiberti non si conoscono opere di oreficeria, ma lui stesso le descrive nei suoi Commentarii; eseguì dei candelieri, mitrie ed altri oggetti per i papi Martino V ed Eugenio IV; del Pollaiolo possiamo qui ricordare la Croce del Battistero di Firenze, finissima opera di cesello.

Luca della Robbia iniziò invece una bottega che avrà un largo seguito e una grande fortuna lavorando la terracotta, sempre finalizzata a elementi decorativi, di completamento di ambienti o di architetture. Anche se esplicitamente progettati per questo scopo, i bassorilievi e le sculture della famiglia Della Robbia raggiungono, con il materiale povero che li costituisce, dei vertici altissimi e indipendenti dalla funzione puramente decorativa.

Paolo Uccello, appassionato di prospettiva, disegnò probabilmente una parte del pavimento geometrico della basilica di S. Marco a Venezia. A questo proposito si può notare che l'arte della tarsia lignea, nella quale si distinguevano i Lendinara, veniva nella mentalità rinascimentale associata alla scienza matematica, una delle arti liberali. Ormai, infatti, si richiedeva all'artefice non più solamente un'abilità da eba-

nista, ma anche una fantasia ed un rigore prospettico che erano episodi consapevoli ed attivi, sostanziali della cultura più sofisticata di centri come Urbino e Firenze. Una società che accetta quindi così liberamente una individualità emergente nel campo delle arti applicate, permette uno scambio sempre più prolifico tra artigiano ed artista. Così nel Cinquecento una mente poliedrica come quella di Leonardo non esiterà a dedicarsi ad episodi effimeri e artigianali, quali gli addobbi di palazzi per le feste, la progettazione e la costruzione di macchinari scenici; si sa peraltro che egli eseguì una lira in argento a forma di teschio di cavallo, che suonò davanti a Ludovico il Moro, signore di Milano. Già il Brunelleschi aveva ideato, nel 1439, degli "ingegni", cioè delle macchine teatrali, per le coreografie della festa dell'Annunciazione a Firenze.

Ma è proprio nel pieno Cinquecento, nel momento di maggior espansione dell'idea rinascimentale, che la cultura e il gusto delle corti vennero soddisfatti nella maniera più sontuosa, trasformando ogni oggetto artigianale, di uso quotidiano, in un capolavoro di disegno e di esecuzione. Schiere di artisti lavoravano per perfezionare, arricchire, reinventare forme di vasi, candelabri, cornici, mobili, oggetti d'uso come saliere, bottiglie, piatti, ecc. La saliera eseguita da Bnevenuto Cellini per Francesco I è un capolavoro di composizione, un "monumento da tavola". Bernardo Buontalenti disegnava per la corte medicea ogni sorta

8
032

di oggetto e di apparato per feste (costumi, scenografie, maschere).

Il famoso vaso di lapislazzuli montato in oro e smalti fu da lui disegnato nel 1583 per Francesco I de' Medici (esiste il progetto nel Gabinetto dei disegni degli Uffizi). Il duca Francesco fu un promotore straordinario dello sviluppo delle arti applicate a Firenze, tanto da venir soprannominato 'dux mechanicus'; Borghini, il trattatista fiorentino del Cinquecento, notava che questa inconsueta vitalità ed entusiasmo permetteva "che l'arte e gli artefici ci abbiano campo da poter mostrare l'ingegno dell'inventioni delle mani". Un altro straordinario personaggio il cui genio fu ampiamente dedicato alla progettazione di suppellettili, fontane, arredamenti, fu Giulio Romano, pittore fra i più illustri dell'epoca, allievo di Raffaello: sono ancora conservati nei principali musei europei centinaia di progetti, schizzi, studi per i raffinatissimi accessori destinati a rendere la corte di Mantova una delle più originali e sfarzose dell'epoca.

Parallelamente fiorivano le arti della maiolica, per quali erano spesso artisti di grande qualità a fornire il disegno preparatorio, della tessitura, e qui basta ricordare che Raffaello, Bronzino, Vasari e altri grandi artisti prepararono i cartoni per la realizzazione di grandi arazzi. L'artista, che ormai dal XV secolo aveva raggiunto una dignità "intellettuale" ed autonoma, sempre più frequentemente si impegnava nella progettazione degli accessori quotidiani, riportando questo

campo ad una considerazione che, nel mondo occidentale, era perduta da secoli. Per tutto il Seicento e il Settecento non ci fu soluzione di continuità in questa ottica che vedeva nell'estetica del quotidiano la necessità di una qualità straordinaria, alla pari di quella delle arti ufficiali, la pittura, la scultura e l'architettura. Erano quindi pittori, scultori e architetti che spesso intervenivano nella creazione artigianale; ma spesso si verificò un percorso inverso: furono le arti maggiori a essere influenzate dalla grande potenza inventiva, costruttiva e progettuale dell'artigianato. Così infatti Bernini progettò per S. Pietro un baldacchino che altro non è che la gigantografia bronzea di una macchina processionale secentesca, in genere costruite in legno e cartapesta; preparò fastose ed effimere costruzioni e scenografie teatrali, improntò un gusto insomma che in tutti gli aspetti del quotidiano sviluppava una fantasia duttile e libera come i materiali usati. Non è un caso inoltre, che un altro grande architetto del Seicento, Francesco Borromini, iniziasse la sua carriera come umile artigiano, stuccatore, e che dalla sapiente abilità artigianale derivò, sublimandola, una inarrivabile fantasia progettuale e architettonica. E' impossibile enumerare in così breve spazio i capolavori che in quell'epoca nulla hanno da invidiare alle creazioni della grande arte barocca, dall'oreficeria al mobilio, dagli stucchi ai ricami, dai vestiti ai libri. Anche quando non progettati da grandi artisti, questi manu-

fatti rimangono esemplari di un gusto misurato e architettonico pur nell'esuberanza barocca del gusto corrente. Le scansioni del disegno rimangono chiare e ritmate, finalizzate ad un risultato di sia pur sontuosa essenzialità. Le diverse arti, senza divisioni gerarchiche, concorrono a rendere più attraente l'oggetto, come nella famosa spinetta Rospigliosi. I famosi mobili di Brustolon, l'ebanista veneziano, sono delle "sculture utili", più che semplici oggetti d'arredamento.

Gli argentieri crearono dei veri e propri monumenti, dalla struttura simile a quella delle macchine sceniche nel teatro barocco, basti come esempio la famosa teiera disegnata da Giovanni Giardini.

In Piemonte (con il famoso Pifetti), in Lombardia, e a Venezia, a Roma, a Napoli e in Sicilia ebanisti, bronzisti, argentieri e altri artigiani creano dei veri capolavori con caratteristiche regionali ben differenziate.

Col Neoclassicismo proseguì, in diverse forme e con diverso gusto, questa attitudine e amore per la progettazione di elementi d'uso. Sono in questo senso significative le tavole che Piranesi incise per illustrare i caminetti, ma il suo 'furor' progettuale si addentrò anche in numerosi altri soggetti, dai mobili ai candelabri, alle decorazioni di intere sale. La rivalutazione dell'arte antica, romana soprattutto, determinò in quel momento il gusto del mondo occidentale, che desunse dalla semplicità delle soluzioni classiche quegli stimoli che da sempre circolavano nell'idea artigianale italiana.

...dell'arte italiana di questo secolo...
...e il progresso intellettuale...
...della vita contemporanea.

Le cose cambiano, naturalmente, con l'avvento della Rivoluzione Industriale che muta profondamente le condizioni di vita e i rapporti sociali e incide soprattutto sulla produzione di oggetti d'uso. In Italia la rivoluzione industriale arriva con notevole ritardo rispetto agli altri paesi del nord Europa ed è caratterizzata da uno sviluppo non uniforme; non riuscirà mai, nell'Ottocento, a cambiare la struttura sociale del paese che non perse il suo carattere di civiltà contadina. Per questa ragione la produzione artistica di oggetti d'uso seguirà le grandi correnti del gusto soprattutto inglese e francese. Dall'Impero al Biedermeier, al Secondo Impero, all'Art Nouveau, la produzione italiana riflette modelli stranieri.

Intorno alla metà dell'Ottocento, o piuttosto verso la seconda metà del secolo, con la formazione di un Regno d'Italia, si tenta di riunificare in una unicacultura nazionale tutte quelle culture particolari e artigianali legate ad ambiti regionali specifici. Nel 1861 viene ospitata a Firenze la prima esposizione nazionale con il preciso scopo politico di affermare una volontà di unificazione nazionale. Cisi trovava di fronte ormai ai nuovi problemi dell'industrializzazione: da un lato la lavorazione con macchine industriali di pezzi artigianali, generalmente eseguiti come pezzi unici, portava ad una necessaria semplificazione delle linee formali dell'oggetto, dall'altro il desiderio di unire il trion -

falismo dell'autoaffermazione nazionale attraverso un'immagine esteriore di ricchezza con la ricerca di elementi semplificati in nome della ed economicità della lavorazione industriale. Problemi già risolti e superati nei paesi nord-europei, dove le questioni connesse con lo sviluppo della nascente industria erano state affrontate da tempo. In Inghilterra, infatti, simbolo del legame tra scoperte scientifiche, sviluppo dell'apparato produttivo e volontà di affermazione politica era stata la prima Esposizione Universale di Londra nel 1851, cui farà seguito una manifestazione analoga in Francia. Scopo principale di queste istituzioni era quello di stimolare il commercio e la produzione industriale attraverso continui confronti. Gli italiani che vi partecipano ottengono numerosi premi, soprattutto nel campo della lavorazione del legno e dei mobili. Messì a confronto con la tecnologia ormai avanzata dei paesi nordici, unico mezzo adeguato per non perdere terreno di fronte alla meccanizzazione industriale è quello di produrre pezzi unici di grande virtuosismo e particolare abilità. A questo proposito è interessante ricordare una testimonianza dell'epoca: "Poche sono in Italia le grandi officine di mobili che posseggano mezzi meccanici e manuali e risorse graduali da poter alimentare una larga produzione e da poter sostenere la concorrenza con le grandi fabbriche estere. Queste per la maggior parte si reggono più in virtù dei capitali sociali che dei singoli manifattori; mentre al contrario in Italia rare son le officine che

appartengono a società, e la maggior parte sono mantenute a spese e a rischio del solo capo-fabbrica. E siccome non sono molti gli industriali largamente facoltosi, così dovendo provvedere a tutto di per se stessi, fa d'uopo che limitino alle loro finanze la forza produttiva delle fabbriche, alle quali non sempre si possono dare tutto quello sviluppo che richiederebbero. Inoltre per alimentare il lavoro utile e continuo di una fabbrica, rendesi indispensabile una corrispettiva consumazione; bé ciò può ottenersi nelle nostre città italiane, le quali, eccetto Napoli, poche posseggono più di centocinquanta mila abitanti" (Dalla relazione dei giurati italiani, in Esposizione Internazionale di Parigi 1878).

In questa mancata unità stilistica nazionale si intrecciano diversi stili e maniere: "L'Arabo con i suoi sottili intrecciamenti geometrici da la mano al Rinascimento con le sue colonne a candelabro. Il Barocco con i suoi mascheroni, i suoi cartocci, i suoi arrotolamenti da la mano all'Archiacuto con i suoi trafori, le nicchiette, le foglie arrampicanti, il Rococò da la mano, che so io, al Persiano, al Cinese, all'Etrusco, al Russo" (Camillo Boito, 1881).

Nell'ultimo decennio del secolo comincia a farsi vivo il bisogno di un rinnovamento che coinvolga non soltanto la produzione delle cosiddette arti minori, ma anche l'intera cultura figurativa. Rinnovamento che assumerà con il Futurismo una forza nuova e una dirompente carica espressiva. Umberto Boccioni annota nel suo diario al marzo del 1907: "Sento che

14
032

voglio dipingere il nuovo, il frutto del nostro tempo industriale". E sarà Filippo Tommaso Marinetti, nel suo Manifesto del Futurismo, pubblicato a Parigi nel "Figaro" del 20 febbraio del 1909, a glorificare la potenza della nuova tecnologia: "Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo, un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia."

"Noi canteremo - scrive ancora Marinetti - le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; alle stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli, i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aereoplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta". Questo tipo di dichiarazione programmatica propria all'irruenza verbale futurista viene raccolta da Sant'Elia, che nel Manifesto dell'Architettura Futurista, elabora una nuova estetica del vivere moderno: "Il cledoscopochico apparire

e riapparire di forme, il moltiplicarsi delle macchine, l'accrescersi quotidiano dei bisogni imposti dalla rapidità delle comunicazioni, dall'agglomerato degli uomini, dall'igiene e da cento altri fenomeni della vita moderna" spingono a cercare nuovi mutamenti. "Non si tratta di trovare nuove sagome, nuove marginature di finestre e di porte, di sostituire colonne, pilastri, mensole con cariatidi, ma di creare di sana pianta la casa futurista; di costruirla con ogni risorsa della scienza e della tecnica, appagando signorilmente ogni esigenza del nostro costume e del nostro spirito. Abbiamo perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico ed abbiamo arricchita la nostra sensibilità del gusto del leggero, del pratico, dell'effimero e del veloce". L'ideologia artistica tenta ora di fondersi con la nuova tecnologia industriale. Sono gli artisti, ora come nel passato, a creare le nuove forme del futuro. Giacomo Balla progetta paralumi, paraventi, mobili e arredi; Fortunato Depero disegna arazzi con toni fiabeschi, giocattoli e soprammobili in legno dipinto; Enrico Prampolini mobili dalle forme che riecheggiano il gusto dell'effimero e del veloce. Questa nuova tendenza, che lega insieme funzione e bellezza esteriore, persegue fino alla fine degli anni Venti, la sua opera di divulgazione e di sperimentazione del "nuovo". Negli anni Trenta la progettazione troverà il suo massimo sviluppo in un'architettura di tipo razionale. Il Fascismo alimenterà la nuova propaganda della "azione per l'arte". Testimone e protagonista

dell'arte degli anni Trenta è l'architetto Edoardo Persico. Il suo insegnamento più profondo va ricercato nel richiamo diretto ad una eticità del fare artistico, che gli lancia dalle pagine della rivista "Casa Bella". L'altro periodico, che in quegli anni sostiene una battaglia analoga è "Quadrante" che vede l'architettura al centro della nuova polemica. Nell'articolo di presentazione della rivista lo scrittore Massimo Bontempelli si schiera con un gruppo di artisti legati ad una stessa volontà di ricerca funzionale e razionale (Rho, Radice, Terragni), e afferma: "Oggi il centro espressivo è l'architettura. In verità l'architettura è ora l'arte in maggior fiore. Quella in cui abbiamo il maggior numero di buoni operatori, il senso di un'azione collettiva pronta a creare e imporre il linguaggio di tutta un'epoca". La nuova poetica ricercherà "il massimo dell'espressione, il minimo di gesto, terrore del lento, disprezzo per il riposo, edificare senza aggettivi, scrivere a pareti lisce, alla bellezza intesa come necessità, il pensiero nato come rischio, l'orrore del contingente".

Tra la fine degli anni Trenta e gli inizi degli anni Quaranta viene definendosi quella che sarà la linea italiana del design. Ogni oggetto, dalla piccola alla grande dimensione, dal mobile all'automobile, viene progettata. Valga l'esempio della casa Richard Ginori che chiama l'architetto Gio Ponti a disegnare la sua nuova produzione o la casa Luigi Fontana che crea la nuova sezione "Fontana Arte", mettendo alla sua direzione

ne Pietro Chiesa. Si cerca di individuare una particolare categoria di progettazione per l'industria, dove al dato tecnico, deve abbinarsi, già in partenza, un valore estetico. Il progettista, dice Dorfles, uno storico dell'arte particolarmente attento a questi problemi, vuole che il suo "disegno creato contenga in sé (sia pure allo stato latente ma del tutto potenziale) quella qualità di unicità e di individualità artistica che lo distinguerà da ogni altro disegno e che viene a costituire la sua vera identità". Questa idea dell'unicità del prodotto industriale la si ritrova anche nelle pagine di uno dei maggiori architetti razionalisti dell'epoca, Giuseppe Pagano: "Che un oggetto in serie possa essere un'opera d'arte o che un prodotto standardizzato possa vantare aristocratici natali da magnanimi lombi di un artista è cosa di cui difficilmente si persuadono molti scrittori d'arte. Potranno essi considerare forse con interesse la macchinale attività di un artigiano ma considerano come una servitù livellatrice della fantasia ogni automatismo industrializzato. L'equivoco è grossolano e pericoloso, poiché esso presuppone come attività tra loro antagonistiche quella dell'artigiano e quella della macchina, quasi volendosi in esse simbolizzare la libertà del genio e della poetica fantasia, da una parte, e la triviale prigionia dei bassi bisogni fisiologici ed economici, dall'altra".

La nascita del design italiano è strettamente legata con il processo di industrializzazione e si può quindi affermare che raggiunge la sua mas-

18
032

sima espansione nell'Italia del nord.

Alla "fuori serie" che poche persone si possono permettere di comprare, si affianca la produzione di automobili, disegnate e progettate per il consumatore medio, ad esempio la 508 Balilla, che sarà la prima vettura a prezzo contenuto. Dalla realizzazione di una carrozzeria con ossatura in legno si passa ad un tipo di carrozzeria interamente metallica, saldata industrialmente. Cosa che permette di realizzare una produzione in grande serie di questa vettura, pur conservando essa una linea tradizionale. La diffusione in massa di questa automobile viene anche facilitata dal pagamento rateizzato, introdotto dalla Fiat. Nascono da questo prototipo tanti altri modelli che ne ricalcano la parte meccanica, modificando la struttura esteriore della carrozzeria. Un'altra novità nel campo dell'automobile è la realizzazione della Fiat 1500, costruita nel 1935, il cui cofano spiovente è raccordato direttamente alla parte posteriore con una linea continua e tutti gli elementi esteriori, quali i fari, le maniglie, i deflettori, rientrano in questa curva unica e armoniosa. In serie viene costruita in questi anni anche la bicicletta autarchica in legno, la Littoria, secondo il vecchio modello della Vianzone del 1910. Arredi navali (l'interno del transatlantico Rex ne è un esempio) e l'arredamento degli scompartimenti dei treni vengono affidati a famosissimi architetti (Gio Ponti e Pagano studiano per la V e la VI Triennale di Milano l'interno di un vagone modello). Viene data grande impor-

./.

tanza alla funzione umana del muoversi (vedi le moto Guzzi, Gilera; le autovetture Topolino o Alfa 2600 carrozzata da Pininfarina). I mezzi di comunicazione devono mostrare, oltre naturalmente alla loro funzionalità, anche e soprattutto la bellezza della loro linea e del loro disegno.

Altri mezzi di comunicazione durante regime sono i famosi telefoni bianchi in bachelite e i telefoni neri di serie oltre, naturalmente, alla radio. La celebrazione dell'apparecchio radio, che il Fascismo incoraggia, avviene alla VI e VII triennale di Milano. Ad esempio l'apparecchio disegnato da Albini o il più famoso radioricevitore Phonola a cinque valvole in bachelite di Caccia Dominioni, per Giacomo e Livio Castiglioni.

L'altra grossa azienda, sensibile ad una progettazione estetica dei suoi prodotti, è la Olivetti di Ivrea. Al disegno si accompagna, da parte dei progettisti, una scelta di materiali nuovi, che vengono combinati con una tecnica raffinatissima, che ricorda quella dell'intarsio. Sono naturalmente materiali che rispondono alle esigenze della standardizzazione e della produzione. Lo sforzo della ricerca industriale si concentra ^{già dagli anni Trenta} nella creazione e nella sperimentazione di nuovi materiali, secondo la politica economica protezionista. Nuove leghe metalliche - anticorodal, cromoalluminio, alluminio ossidato - resistenti alla pressione meccanica e duttili alla lavorazione, ebbero largo impiego insieme ai nuovi semi-lavorati - linoleum; faesite, masonite. Tra il Venti e il Quaranta verranno disegnati da Albini e Palanti, per la Parma di Saronno, mobili

in acciaio caratterizzati da una particolare leggerezza e dall'ingombro limitato e che, per questo motivo, verranno utilizzati durante le vicende coloniali in Africa. La ghisa porcellanata e la porcellana vengono usate per i sanitari della Ginori, disegnati da Gio Ponti, e della Standard disegnati da Ettore Sottsass Jr. Oggetti destinati all'abitazione moderna vengono progettati dagli stessi architetti: il frigorifero Fiat, la ghiacciaia Algidus, la lampada a sospensione in vetro... Per il mobile prevale la struttura libera, basata sulla purezza della linearità e non del volume; i materiali preferiti sono quindi l'acciaio e il legno curvato, che permettono una maggiore flessibilità.

Va senz'altro sottolineato che il disegno del prodotto italiano, fino all'inizio del secondo dopoguerra, segue le direttive di una cultura strettamente legata agli insegnamenti della architettura razionalista. Atteggiamento che si ritrova fino alla fine degli anni Quaranta. Il design affronta soprattutto il problema della produzione di un arredo che sia pratico e soprattutto semplice e lineare e che quindi si adatti naturalmente al nuovo modo di vivere, che non si soffermi ad un inutile decorativismo.

Nel difficile momento post-bellico, volto a ritrovare una sua tradizione industriale, l'Italia ottiene sul piano del design una quantità di grandi successi. Uno degli esempi più sorprendenti è l'invenzione dello scooter 98 cc. Vespa della società Piaggio, che risponde ad una nuo-

va richiesta del pubblico. Questo comodo e soprattutto economico veicolo permette spostamenti urbani molto veloci. La linea di questo modello così semplice ed elegante verrà ripresa da molte altre case straniere e la sua produzione è ancora fiorente a tutt'oggi, dimostrazione della sua funzionalità sempre attuale. Il nome Vespa deriva dalla sua forma aereodinamica, simile all'insetto alla cui morfologia si richiama.

L'altra casa che promuove una politica di produzione con un design ad alto livello è la Olivetti, sotto la direzione di adriano Olivetti e con la collaborazione del progettista Marcello Nizzoli. Le macchine da scrivere, che verranno in gran parte esportate all'estero, addirittura in numero della metà della produzione, vengono studiate non solo in rapporto alla loro utilità, ma soprattutto al loro aspetto estetico. La copertura della macchina è disegnata in modo da fondersi armonicamente con la tastiera e da formare una unica curva plastica. Naturalmente questo tipo di realizzazione è reso possibile grazie alle nuove tecniche della pressofusione.

In questi anni il rapporto tra architettura e ingegneria, parti meccaniche e carrozzeria, risolto dall'abilità del progettista, raggiunge una notevole perfezione. La nuova generazione si adegua ai processi produttivi, diversamente dai proto-designers, che tentavano di far combaciare o piuttosto di sfruttare la moderna tecnologia verso una nuova strutturazione dell'oggetto. Con l'accelerazione dello sviluppo economico, a

partire dagli anni Cinquanta, nasce il bisogno nazionale di conquistare un più largo benessere, sottolineato da un gusto esteriore tendente al lusso. L'importanza e la diffusione dell'oggetto di consumo, reso attraente dalla sua forma esteriore e da una studiata linearità, viene sancita attraverso la X Triennale e la fondazione, nel 1954, del premio Compasso d'Oro col quale "si vogliono onorare i meriti di quegli industriali, artigiani e progettisti, che nel loro lavoro, attraverso un nuovo e particolare impegno artistico, conferiscono ai prodotti qualità di forma e di presentazione tali da renderli espressione unitaria delle loro caratteristiche tecniche, funzionali, estetiche".

Nel settore automobilistico il premio Compasso d'Oro verrà assegnato nel 1959 all'Fiat 500, progettata da Dante Giacosa, al cui lancio sul mercato era avvenuto due anni prima. Ormai al binomio funzionalità - bellezza esteriore si aggiunge il concetto della perfezione tecnologica. Sarà la mostra itinerante del Compasso d'Oro a far conoscere all'estero, nei primi anni Sessanta, l'alta tecnologia industriale, strettamente legata all'elevatissima qualità formale del design italiano. Tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta si vanno affermando singole personalità di artisti progettisti, già attivi negli anni precedenti; tra i più importanti Carlo Scarpa e Ettore Sottsass Jr. In modo diverso, l'uno soffermandosi sui dettagli e sulla scelta dei materiali, l'altro, attraverso una visualizzazione spaziale complessiva, contribuiscono

a mantenere ad un livello qualitativo molto elevato, la progettualità dell'oggetto d'uso. Nascono proprio in questi anni diversi centri per la sperimentazione del design, a Venezia, a Firenze e a Roma.

Gregotti, uno degli studiosi italiani contemporanei più interessati alla nascita e allo sviluppo del design, sottolinea la funzione del progettista e la sua autonomia nonostante la stretta collaborazione con le strutture industriali. Scrive: "Una condizione che va attentamente considerata e che spiega positivamente e negativamente molte cose del design italiano è anche quella del suo tipo di concreto rapporto di lavoro con le strutture della produzione. Quasi tutti i designers italiani sono professionisti che agiscono all'esterno della struttura produttiva anche quando il loro rapporto con l'azienda si prolunga nel tempo: già più rara è la condizione di consulenza generale mista part-time nell'azienda stessa; rarissimo; in quegli anni, che l'azienda strutturi un proprio ufficio di progettazione qualificato a livello del design. Inoltre, da parte loro, le aziende si muovono nell'area della progettazione o largamente in modo imitativo rispetto a situazioni già consolidate anche al livello del profitto, o giungendo talvolta per vie interne, a soluzioni talvolta nuove e geniali. Così che al designer è affidato a volte un eccessivo carico di responsabilità (di marketing, di invenzione topologica, di proposta distributiva), oppure egli è emarginato a livello promozionale, collocato nei budget pubblicitari. Solo in rari casi egli ri-

204
039

sulta organicamente collegato con l'azienda".

Ed è questo fenomeno, tipicamente italiano, del designer che lavora per l'industria in un rapporto di reciproca autonomia, che spiega in gran parte, una produzione così vasta e così diversificata dell'uso della forma. La dipendenza non totale permette una creatività e uno sviluppo della fantasia, legata ai processi tecnologici, ma non ad essi subordinata. L'oggetto creato, anche se prodotto in serie, mantiene quella connotazione di unicità e di bellezza, mito di tutta la ricerca europea dall'Arts & Crafts di Morris alla Bauhaus di Gropius, che si ritrova in tutta l'arte italiana. La funzionalità completa l'esistenza dell'oggetto, non ne costituisce l'esperienza primaria.

Per cercare un legame a questo discorso discontinuo che attraversa zone così diversificate della storia italiana, ci si potrebbe richiamare ad una nostra storica concezione del "bello". Credo che la cosa migliore per concludere sia citare un brano di uno dei nostri maggiori scrittori contemporanei, Pier Paolo Pasolini, scritto a proposito di Francesco Petrarca, da me citato all'inizio della conferenza: "Come "padre della letteratura" italiana il Petrarca resta anche il fondatore dei "codice artigiani" dello stile. Cioè praticamente il fondatore della "categoria del bello". Quest'ultima categoria è oggi molto svalutata, e di pericolosa frequentazione. A quanto pare, chi ne tiene conto, in qualche modo, è uno spregevole traditore sentimentale. Ma i codici di tale categoria sono "artigiani": e l'artigianato non ha mai potuto prescindere, pur nella pratica più deplorabile - un paio di ciocce, un vaso

25
032

da notte, una vasca per il letame - da tale categoria. Neanche l'industria però pu: prescindere. Tra Alfa e Fiat si può disputare tecnicamente, all' infinito, ma senza dimenticare mai affatto la categoria del bello, cui hanno attinto i disegnatori delle concorrenti autovetture. Il petrarchismo non è solo linguistico. Esso si pone - assai più ampiamente - come necessario bisogno di "elezione" formale nella vita umana. In quanto tale è difficile abolirlo, anche se "executives" neo-capitalisti e "Guardie Rosse" cinesi, sono d'accordo nel farlo. Anzi, hanno già cominciato a farlo. Peccato che abbiano dato il via all'abolizione proprio nella letteratura, non essendosi evidentemente accorti che anche un lancia-missili può essere "bello", fino addirittura al petrarchismo." ("Il Messaggero", 19 luglio 1974°.