

IL SAGGIO SUGLI "OGGETTI ARTISTICI" DI MANLIO BRUSATIN

IL MASSACRO DEL DESIGN

La sedia Thonet che si trasforma nel prototipo del disegno industriale moderno
Negli anni Cinquanta e Sessanta il messaggio fondamentale è il consumo

VITTORIO GREGOTTI

Il successo del «design», proprio nell'attuale globalistica e mercantile concezione del termine, è consolidato da un quarantennio, anche se in questo lungo periodo ha cambiato di senso e di obiettivi più di una volta. Anche la letteratura intorno all'argomento più che infittita è dilagata, un po' per compensare una trascuratezza ingiusta di cui è stata vittima per un po' di tempo, un po' per inseguire il dilatarsi del suo stesso dominio. Come non scriverne oggi che tutto è diventato «design», dal progetto dei prodotti industriali o meno a tutte quelle che i «grandi magazzini» definiscono le merci dure, dalla moda dei sarti e dei parrucchieri sino a considerare la stessa architettura un oggetto ingrandito di «design», il disegno della città in un insieme di concorrenziali vocanti oggettivi. Anche le arti un tempo figurative, poi visuali - televisive sono diventate design transitorio. In un testo del 1991 (Il design e l'arte di Babele), Gianni Vattimo discuteva, a mio avviso in modo fondato, proprio delle ragioni del «restringersi della forbice tra design e arti visive» e del problema, quindi, del ruolo della forma nell'attuale condizione di estetizzazione generalizzata nella produzione dei manufatti. Ma è necessario non allargare le opinioni preventive se voglio scrivere del nuovo libro di Manlio Brusatin *Arte come design* (Einaudi, pagg. 233, euro 18) che di tutte queste questioni discute secondo una posizione forse conclusiva di un intero ciclo storico di considerazioni.

Perdersi in questo affascinante labirinto critico-letterario, descritto certamente con maestria, rende la nostra lettura un brillante piacere. Forse anche il «design» ha trovato in questo senso il suo Alberto Arbasino, con tutta la coltissima, saggia mescolanza di sacro e profano che questo comporta. Ma la tesi del libro è il contributo sino all'identificazione dell'arte al «design», anzi al «design» italiano che è soggetto del libro, che è visto con uno sguardo a partire dalle avventure storiche della pittura e scultura moderna, che culminano per Brusatin con l'individuazione del contributo dominante di De Chirico (e dietro a lui Böcklin e Klinger) e di Boccioni. Il contributo dei futuristi al moderno in architettura e nel disegno degli oggetti industriali è, si sa, ampiamente riconosciuto, ma qui viene, per così dire, riscoperto, facendo ricorso ad accostamenti inediti.

«Questo - scrive Brusatin - diventa un fondamentale approccio al nostro discorso di arte come design perché cogliere il dinamismo dell'oggetto come forma unica di linee-forza significa delineare una forma-tipo che fa vivere l'oggetto in un flusso di movimento, che sono la dimensione dei suoi possibili e imprevedibili usi». Lo scarto più rilevante avviene nel capitolo dedicato (giustamente) alla sedia Thonet che, partire dalla metà del XIX secolo e sino al 1919, con l'apparire della sedia in tubo di ferro ad essa ispirata, diviene il prototipo del disegno industriale moderno. Un disegno industriale che non dimentica l'artigianato secondo l'insegnamento di Loos. L'autore sembra qui pronunciarsi per le posizioni postmoderne e contro il decostruzionismo (per parlare per clichés), a cui sono dedicate le pagine forse più convincenti del libro di Brusatin che terminano con l'esempio di Bernhard scrittore-designer.

A questo fa da contraltare, secondo l'autore, nell'Italia del dopoguerra del «ritorno all'ordine», una tradizione domestica regionale dell'arredo in parte contadina, in parte come «modernità femminile del fascismo» rappresentata dal libro *La casa di Elena Ricci* del 1923 e dalla rivista *Domus* alla fine degli anni Venti, in una mescolanza tra arti decorative e cultura artigiano-industriale. Ma qui credo che l'idea che in Italia l'industria tra le due guerre fosse inesistente mi pare esagerata e comunque elude tutto ciò che la cultura industriale anche se debole, ha comunque progettato e prodotto: aerei, navi, treni, automobili, macchine da scrivere, mobili metallici, ceramiche, tessuti, ecc.

È a questo mondo artistico-decorativo e delle arti figura, descritto con molta conoscenza e curiosità, assai più che all'internazionalismo razionalista, che l'autore attribuisce il ruolo di matrice del disegno italiano degli oggetti ed anche del suo successo degli ultimi anni. Giustamente l'autore parla di massacro del gusto nei cambiamenti sociali italiani degli anni Cinquanta e Sessanta, anni in cui si fa largo il messaggio della forma fondamentale dell'oggetto: il consumo. Gli anni Cinquanta e, specie Munari ed il gruppo del MAC, restano per Brusatin i punti chiave del gusto del design italiano, con lateralmente un elenco (accompagnato da un ingiusto giudizio su Dante Giacosa) dei prodotti autonomi dalle industrie; quelli dei «designers», generalmente architetti, sono degli anni Sessanta. Stranamente assente nel racconto è la produzione di oggetti degli Stati Uniti che, a partire dagli anni

Quaranta, ha offerto una serie di modelli essenziali per l'Italia.

Gli anni Ottanta sono identificati con il «postmoderno» e per il design nella mostra «L'oggetto banale», mentre ciò che viene definito decostruttivismo, invoca negli anni Novanta un futuribile colorato e suadente, utilizzando il linguaggio delle avanguardie artistiche: ovviamente rovesciate di senso, cioè ritratto dello stato presente delle cose anziché critica oppositiva ad esse.

Resta ammirevole da parte dell'autore lo sforzo di trovare poetico, e forse così lo si può leggere, il cumulo di superfici di imitazione biologica, di una biologia programmaticamente inabitabile a tutte le scale, con cui la metamorfosi (o la metastasi) del design ha divorato le pratiche artistiche delle arti e dell'architettura. Ma questa tesi si fonda sulla convinzione oggi assai diffusa dell'esistenza di un ricongiungimento unitario delle arti anziché sull'idea che esista una specificità delle diverse pratiche artistiche, dialoganti con le arti sorelle ma anche con il mondo della storia, delle scienze e delle strutture in moto delle società in quanto materiali dell'architettura.

Questa convinzione è necessaria alla tesi del libro, «arte come design» (che naturalmente non significa «design come arte») e coglie la condizione di liquefazione a cui si è accennato all'inizio di questo testo. Chi sa se un giorno torneremo a parlare di disegno (invece che di «design») nel senso più antico e proprio della nostra lingua: quello di progetto, si spera con tutta l'etica della responsabilità che questo comporta.