

Industrial design. Cultura e caratteri di un'arte globale [2/7. Parole del design]



di Enrico Maria Davoli

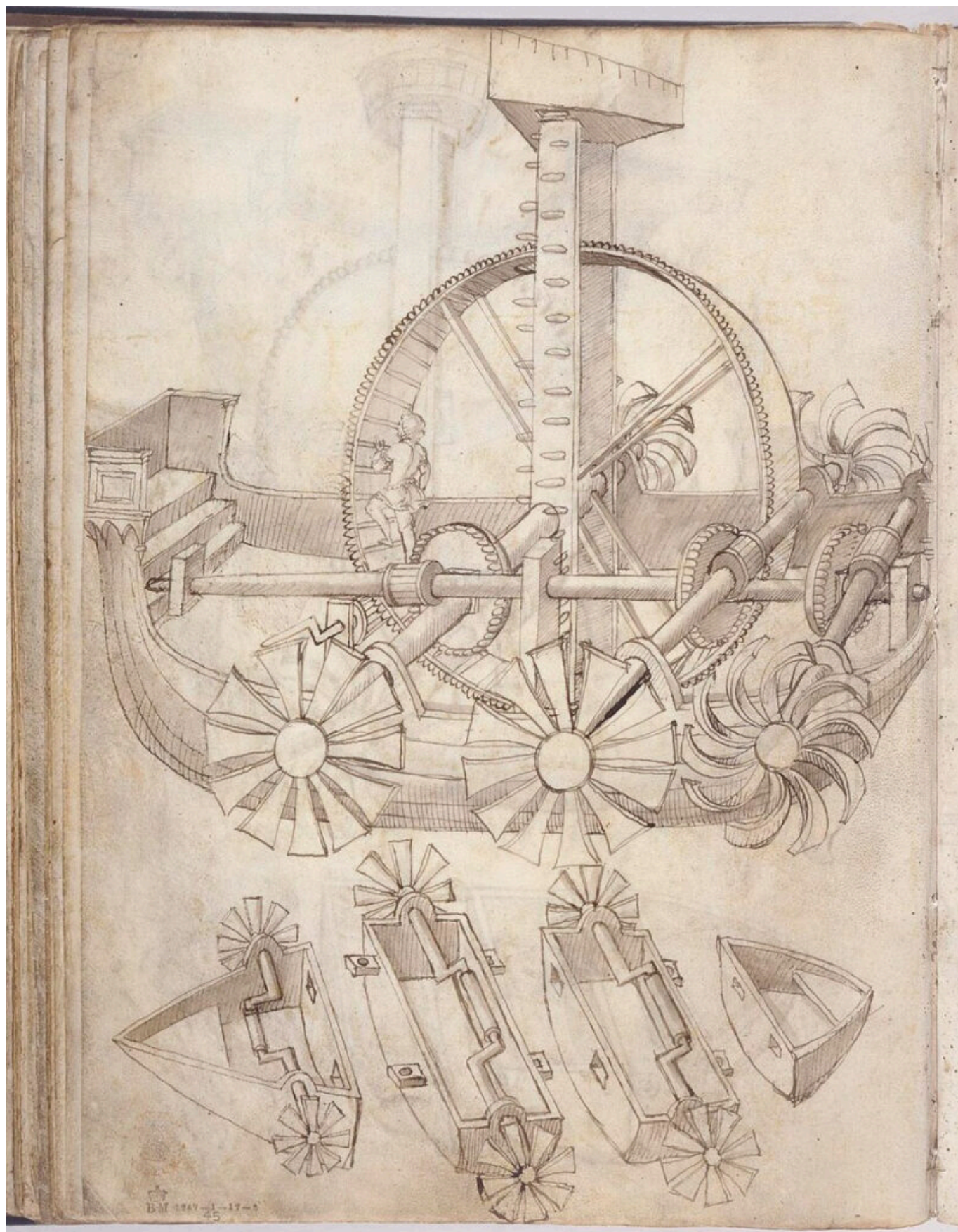
2.1 Disegnare, designare

La similarità tra la parola italiana disegno e la parola inglese design è suggestiva ma anche fuorviante. Entrambe sono riconducibili al verbo latino *designare*. Tale verbo (e così pure il suo sinonimo *delineare*) è attestato sia nell'accezione concreta di disegnare, tracciare, sia in quella astratta equivalente a progettare, immaginare. Nelle lingue europee moderne, questo ventaglio di significati si è ulteriormente ampliato, trovando nuovi campi di applicazione, sia concreti sia metaforici. Le parole nate dalla comune radice latina si sono via via specializzate per corrispondere agli usi specifici dei vari idiomi, e si sono a loro volta apparentate con altre, di diversa origine ed etimologia.

Quando in italiano si dice disegno, subito si pensa a una traccia eseguita a matita, penna, gesso (o con qualunque altro strumento atto a lasciare un segno) su una superficie, sia essa carta, lavagna, parete, tela o altro. Sempre di disegno si tratta se, ad esempio, si tracciano linee con un bastone sul terreno, o con un dito su un *touch screen*. Nelle modalità arcaiche come in quelle avveniristiche, il disegnare e il suo risultato finale, il disegno, sono, per chi si occupa di procedimenti creativi, una realtà concreta e tangibile: un sistema di segni depositati su un supporto.

Per specificare meglio a cosa miri l'azione del disegnare, si possono poi usare definizioni come disegno a mano libera, disegno geometrico, disegno tecnico, disegno scientifico. Ecco allora che, nonostante le due parole sembrino quasi gemelle, la corretta traduzione inglese della parola disegno non è affatto design ma, invece, *drawing*. Il sostantivo *drawing* deriva dal verbo *to draw*, che, tra i suoi significati, ha anche quello relativo all'azione di disegnare, tracciare, delineare. Dunque, disegno e *drawing* indicano in primo luogo la modalità di realizzazione grafica di un'idea o di un progetto, non l'idea o il progetto in quanto tali.

La parola design, al contrario, ha essenzialmente a che fare con ciò che precede, accompagna e disciplina l'esecuzione grafica, e cioè con l'attività di carattere ideativo, compositivo, computazionale: la progettazione appunto. È vero che, quasi sempre, un progetto (sia esso architettonico, decorativo, scenografico, di oggetti d'uso...) si realizza in un disegno, giacché il disegno a contorno e/o a chiaroscuro, sia pur aggiornato con gli effetti speciali propri dei più sofisticati programmi di renderizzazione, è la forma attraverso cui un'attività progettuale viene solitamente visualizzata e comunicata. È vero anche che, nella tradizione occidentale, l'idea stessa di disegno è intimamente connessa con gli aspetti immaginativi e progettuali che precedono la realizzazione vera e propria: si pensi alla concezione rinascimentale del disegno, fissata da Giorgio Vasari nelle sue *Vite*, secondo cui il disegno è attività eminentemente ideativa, che presiede in egual modo alla pittura, alla scultura e all'architettura.



Francesco di Giorgio Martini, Nave attrezzata con macchina per scagliare dardi (folio 45 v dall' "Opusculum de architectura"), 1474-1482 circa, mm 274 x 229, penna, inchiostro, acquarello e gesso su pergamena, Londra, British Museum (The Trustees of the British Museum/Wikimedia).

Ma alla fin fine, nel processo che porta alla redazione di un progetto, l'atto del disegnare è, comunque, non una condizione essenziale ma un'eventualità, per quanto altamente probabile. Una volta compiuto, il progetto (dal verbo latino *proicere*: gettare avanti, protendere e quindi, passando dal concreto all'astratto, prefigurare) consiste quasi sempre in una sequenza di disegni arricchita da un corredo informativo: quote, proposte di materiali e colori, modelli in scala, relazioni tecniche eccetera. Insomma, tra progettazione e design da una parte, disegno e *drawing* dall'altra, non c'è identità ma, piuttosto, consequenzialità logica, in quanto chi progetta non può di norma non affidarsi a una qualche forma di disegno.

Ecco allora che, in tutto il mondo di lingua e di civiltà anglosassone, si fa normalmente ricorso, anche in ambito preindustriale, al sostantivo design (e al corrispondente verbo *to design*), per indicare le più diverse attività progettuali. Ad esempio, con *pattern design* si intende la progettazione di motivi ornamentali modulari e ripetibili, iconici o aniconici (*pattern*), per decorare qualunque tipo di materiale od oggetto. Entro tale macroarea si possono avere – per citare solo qualche caso – il *tile design* (progettazione di motivi ornamentali per rivestimenti ceramici), il *wallpaper design* (progettazione di motivi ornamentali per carte da parati), il *textile design* (progettazione di motivi ornamentali, sia a stampa che a ricamo, per tessuti), lo *stained glass design* (progettazione di vetrate, come nella tecnica a *grisaille* e piombo in uso nelle chiese medievali). La stessa cosa si è verificata, nei tempi passati, anche in altre lingue. Con la parola disegno (o più spesso, nell'italiano antico, *dissegno*), era frequente, nella trattatistica dei secoli XVI-XVIII, indicare uno schema, un grafico, un foglio quadrettato, contenente le indicazioni necessarie a realizzare uno o più esemplari dello stesso manufatto, nei più vari ambiti artistici, artigianali e tecnici: dal merletto all'ebanisteria alla costruzione di macchinari e utensili.

L'età rinascimentale e barocca ha visto l'apogeo della lingua e della civiltà italiane, e quindi non stupisce che la lingua franca internazionale nell'ambito delle arti e della musica abbondi ancor oggi di espressioni italiane. Il ciclo della prima modernità illuminista e romantica ha fatto la fortuna, soprattutto nel campo degli studi storici, letterari, filosofici e scientifici, di molte espressioni francesi e tedesche. La piena modernità otto-novecentesca, trainata dalla rivoluzione industriale e tecnologica, ha a sua volta disseminato di termini anglofoni, tutti i campi della cultura e delle arti internazionali.

Se solo si pensa alla parola design, non poteva essere che così: la culla della rivoluzione industriale, la Gran Bretagna, è stata anche il primo paese a prendere coscienza, in termini di dibattito culturale, delle problematiche connesse all'industria moderna e al suo rapporto coi temi della progettazione

e dell'artisticità. E a questo dibattito ha dato molte delle parole – tra cui design – che già si utilizzavano per parlare di altre attività, in cui manualità e maestria artigianali erano il tratto saliente. In definitiva, design si è dimostrato essere il vocabolo più plastico e flessibile tra quanti gli corrispondono nelle varie lingue europee. La sua adattabilità fonetica, la sua capacità di mimetizzarsi, hanno fatto il resto, consentendogli di entrare nel novero dei termini universali, globalizzati.

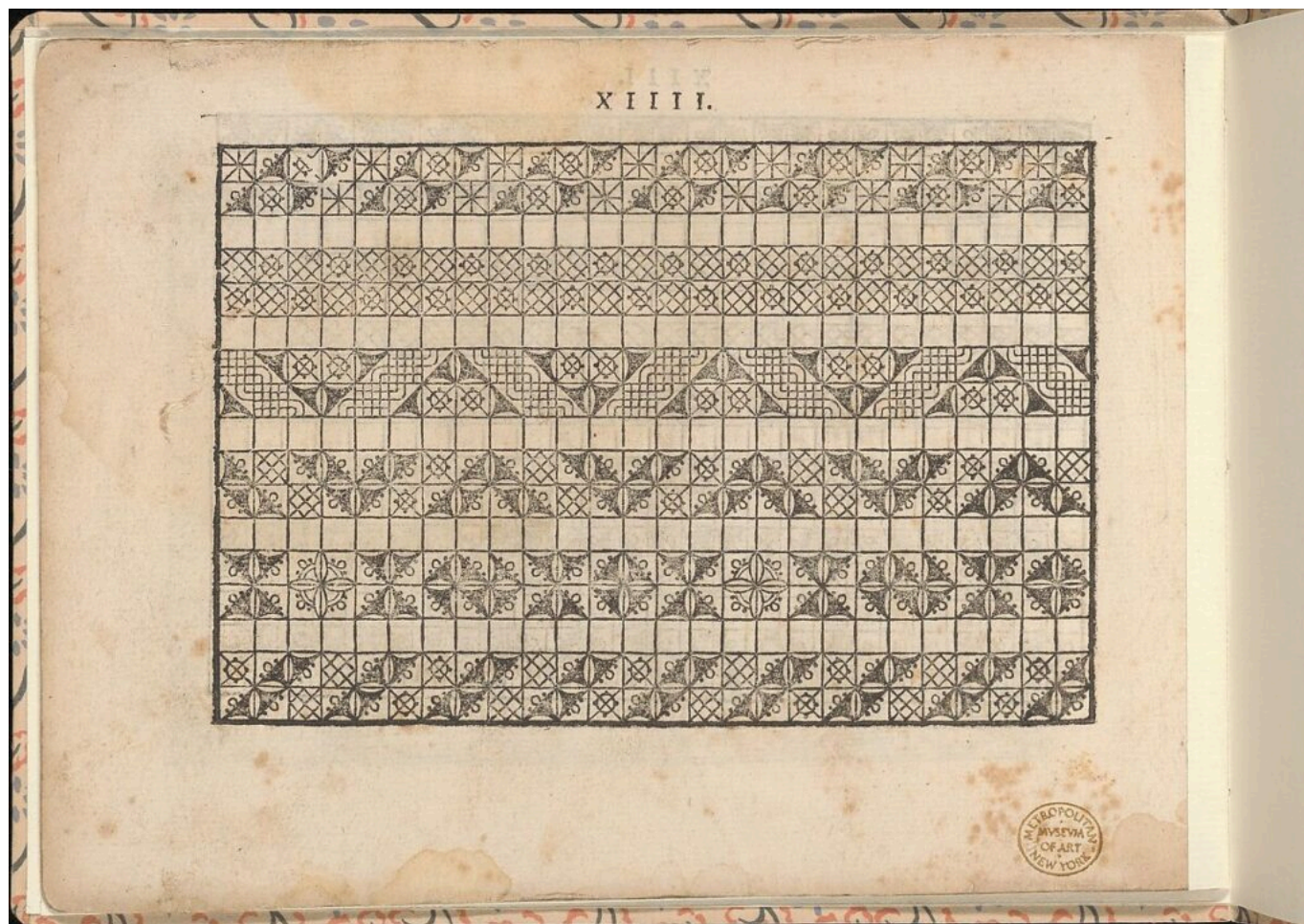


Tavola dal libro di Giovanni Ostaus, "La vera perfezione del disegno di varie sorti di recami", Giovanni Ostaus, Venezia 1557 (photo credits Metropolitan Museum of Art).

È ormai chiaro che non è la parola design in sé e per sé ad aprire una nuova prospettiva storica, ma il modo in cui la si usa. Di design, lo abbiamo visto, se ne è sempre fatto, prima e dopo che si iniziasse a parlare di *industrial design*. Ma da quando l'*industrial design* comincia a occupare – di fatto, se non di nome – il centro della scena culturale ed economica, nessuna attività progettuale potrà più essere concepita come prima. Neppure le manifatture più settoriali, nemmeno i sodalizi tra artisti ed artigiani che, sul modello delle Arts & Crafts, vogliono ribadire il primato dell'arte sull'industria, potranno esimersi dal ragionare in termini di scelte progettuali, chiare e coerenti.

Ecco perché è così importante sottolineare il salto di qualità che si registra in questo passaggio cruciale. È nel rapporto con l'industria moderna che, a poco a poco, si instaura il nuovo regime delle arti. Anche di quelle, come la pittura e la scultura, che sembrerebbero immuni da ogni contaminazione con l'economia industriale.

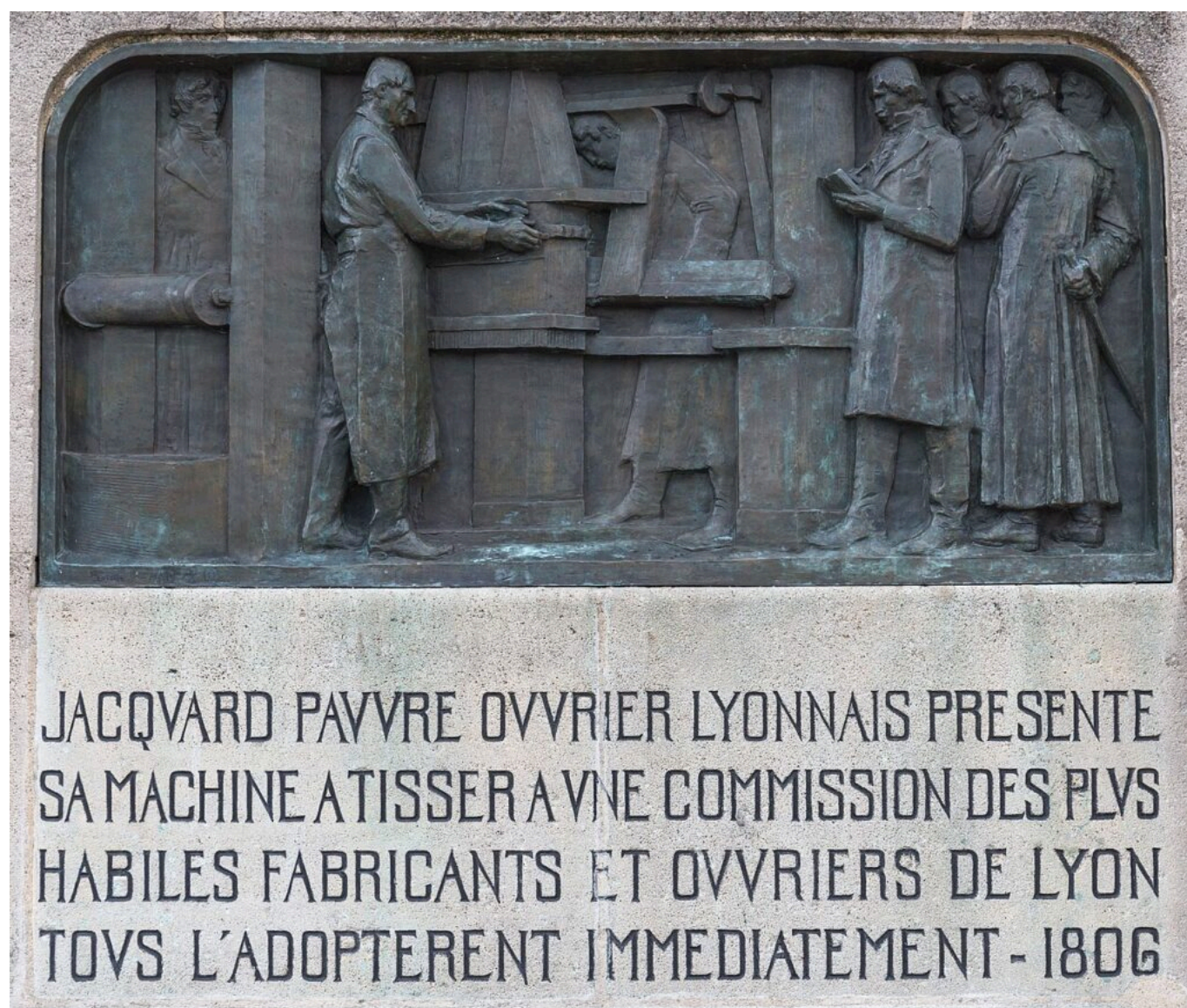
2.2 Presagi di industrial design

A questo punto è legittimo chiedersi: a chi spetta la paternità dell'espressione *industrial design*? Chi ne fece uso per primo? Impossibile dirlo con certezza. Un riscontro precoce è in una prestigiosa rivista di età vittoriana, "The Art-Union". Più precisamente, in un resoconto del 1840 dedicato al viaggio di una delegazione ufficiale britannica in Francia, Prussia e Baviera, con l'incarico di visitare le scuole di progettazione artistica (*schools of design*) di quei paesi. Parlando dell'École des Beaux-Arts di Lione, l'articolista annota che, pur non essendo tra i corsi fondamentali, il design di tessuti serici (*design for silk manufacture*) è tra i più seguiti, data l'antica tradizione lionese nel settore. E spiega che gli iscritti non sono tenuti a scegliere tra la carriera nel campo delle belle arti (*fine arts*) e quella nel campo del disegno industriale (*industrial design*), almeno finché non hanno concluso il ciclo comune di studi dall'antico e dal nudo (*from the antique and from the living model*). Aggiunge poi che, finiti gli studi, molti diplomati si tengono aperta sia l'una che l'altra strada, tanto più che chi lavora nella filiera industriale (*for industrial purposes*) è ben retribuito e tenuto in alta considerazione (*well paid and highly considered*).

Dunque, parlando della Francia di Luigi Filippo, monarca dalle simpatie liberali ben visto al di là della Manica, "The Art Journal" non ha remore a chiamare *industrial design* le attività artistiche poste al servizio di imprese e aziende. In questa fase, è chiaro che *industrial design* è una definizione omnicomprensiva, buona per qualunque tipo di produzione in serie, anche quelle più imparentate con l'artigianato tradizionale. "The Art Journal" sottolinea anche le prospettive occupazionali e i riconoscimenti economici e sociali che gli studi di design, pur se meno prestigiosi, garantiscono a chi li porta a termine. E osserva come, in tutte e tre le nazioni visitate dalla delegazione britannica, l'insegnamento del design sia in stretto rapporto con le attività manifatturiere radicate sul territorio. La scolarizzazione serve cioè a formare professionisti preparati e consapevoli, alimentando un circolo virtuoso che aiuta l'industria locale e ne innalza il livello.

Quale mutamento si sta preparando, intorno alla metà del secolo XIX, nel mondo dell'istruzione artistica, sia in Europa che negli USA? L'istruzione impartita nelle accademie sta iniziando a biforcarsi in due grandi filoni:

quello delle arti belle e quello delle arti industriali. L'accademia di belle arti mantiene ancora il monopolio dell'insegnamento; ma lo sdoppiamento con quelle che si chiameranno scuole per operai e, più tardi, istituti d'arte, è ormai alle porte. Da una parte, le istituzioni accademiche andranno ad occupare i livelli superiori della formazione, necessari per accedere alle professioni artistiche più prestigiose. Dall'altra, comincia a prendere forma un'istruzione artistica di base, spesso gestita dalle amministrazioni locali o da privati, spendibile vuoi nella progettazione di oggetti, apparati decorativi, *pattern* modulari, vuoi nell'esecuzione di opere o parti di opere, firmate da autori di rango più elevato. Scuole per operai e istituti d'arte prendono quota ovunque nella seconda metà dell'ottocento, con la nascita degli stati moderni e il diffondersi dell'alfabetizzazione di massa. Inoltre, dall'età della rivoluzione francese in poi, cominciano a sorgere in tutta Europa i Politecnici, facoltà universitarie per l'insegnamento delle discipline di ambito tecnologico, ingegneristico e architettonico.



Paul Landowski, Presentazione del telaio di Jacquard ai tessitori lionesi nel 1806, rilievo sul lato orientale del monumento a Joseph-Marie Jacquard, 1912, bronzo, cm 120 x 250 circa, Saint-Etienne (Hélène Rival/Wikimedia).

Ma c'è un altro aspetto che merita di essere sottolineato e che, già in questi anni molto precoci, segna un punto a favore dell'espressione *industrial design*. Con *industrial design* si ha fin d'ora, per tutti i fenomeni che non rientrano nell'aristocrazia delle belle arti, una proposta di denominazione chiara, convincente e rigorosa. Una proposta che mette finalmente l'accento sulla componente progettuale insita in queste attività, e non sulla loro parentela, più o meno plausibile, con pittura, scultura e architettura. Se si vuole escogitare un appellativo *ad hoc*, quello di "industria artistica" già usato a suo tempo dallo storico dell'arte Alois Riegl (1858-1905), calza molto meglio di definizioni come "arti minori", "arti applicate" o "arti decorative". Definizioni molto care agli studiosi ma, alla fin fine, equivoche.

Pochi anni dopo "The Art Journal", è la Francia a far entrare in scena il nuovo campo disciplinare. Nel 1848 esce infatti a Parigi il trattato di Jacques-Eugène Armengaud (1810-1891) dal titolo *Nouveau cours raisonné de dessin industriel*. È dunque logico pensare che di *dessin industriel* si stia parlando già da anni anche in Francia. Il libro viene riedito più volte e, fin dal 1851, è tradotto in Gran Bretagna e negli USA col titolo *The Practical Draughtsman's Book of Industrial Design*. Alla metà del secolo XIX, la nozione di *industrial design/dessin industriel* si attesta quindi sulle due opposte rive dell'Atlantico.

Ma soffermiamoci sul libro di Armengaud. Questi è ingegnere meccanico e il suo è un manuale di disegno meccanico, dunque con una codifica accurata delle procedure matematico-geometriche e grafiche indispensabili per calcolare e rappresentare in scala questo o quell'organo di una macchina, nelle varie viste parziali, necessarie per riprodurla fedelmente. Non che questi aspetti siano trascurabili, tutt'altro. Ma è evidente che l'attenzione si concentra sui risvolti strutturali (ingranaggi, stantuffi, alberi di trasmissione, bulloni, staffe...) destinati per lo più a restare celati all'interno, mentre la componente formale resta sullo sfondo. O meglio, essendo contemplata in molte rifiniture che continuano a riecheggiare gli stilemi classici, è data per scontata e, per così dire, non fa problema.

Imparzialità e nitore grafico sono attributi innegabili del libro di Armengaud, e nascono dall'esigenza di uniformare i procedimenti disegnativi, per far sì che la lettura di una tavola sia la più semplice e condivisa possibile. Il processo di standardizzazione che Armengaud applica al linguaggio grafico non è un fatto casuale o isolato. Anzi, coinvolge tutti gli aspetti della comunicazione visiva, messi sotto pressione dal progredire dell'economia industriale. Codificazioni analoghe a quella di Armengaud vengono portate avanti in quegli anni, per esempio, anche riguardo al colore, e i manuali stesi da scienziati come Michel-Eugène Chevreul (1786-1889), Ogden Rood (1831-1902) e Albert Munsell (1858-1918), trovano avidi lettori

sia nel mondo dell'*industrial design*, per le molteplici applicazioni in campo fisico e chimico, sia tra i pittori impressionisti e neoimpressionisti, interessati a un colore-luce più puro e intenso.

Ancora oggi, in Francia, il *dessinateur industriel* è in primo luogo colui che si occupa di disegno meccanico ed elettronico, ed è perciò figura distinta dal designer propriamente detto, anche se le sue competenze sono tutt'altro che estranee all'attività di quest'ultimo. Quel che possiamo dire fin d'ora è che il puro fascino della tecnologia, delle costruzioni prefabbricate in metallo e vetro, delle macchine sprigionanti luci, suoni, fumi, odori inediti, è, nella sua preterintenzionalità estetica, un elemento inseparabile dalle fortune del disegno industriale, cui dà un impulso formidabile.



Tavola dal libro di Jacques-Eugène Armengaud *"The Practical Draughtsman's Book of Industrial Design"*, Stringer & Townsend, New York 1854 (www.archive.org).

Per avere anche in Italia un'espressione analoga a quella già attestata in lingua inglese e francese, bisogna arrivare al 1877, quando l'architetto e restauratore Camillo Boito (1836-1914), in un articolo per "L'Illustrazione Italiana" dedicato all'Istituto d'Arte di Padova, fondato nel 1867 dal suo maestro Pietro Selvatico (1803-1880), scrive tra l'altro: "Questa scuola è diventata oramai il modello delle altre di disegno industriale, che si istituiscono nelle città d'Italia. È diretta da un uomo, il quale, benemerito della storia e della critica d'arte, non si è mai voluto contentare dei proprii libri, ma, prima come presidente dell'Accademia di Venezia, ora come direttore della scuola padovana, ha sempre voluto incarnare con l'insegnamento le teorie ed i precetti."

Tessendo le lodi di Selvatico, nella cui scuola i futuri operai si specializzano in vista di una produzione di serie ancora concepita artigianalmente (intaglio, ebanisteria, oreficeria, plastica ornamentale, ferro battuto, ceramica...), Boito trova perfettamente normale raggruppare sotto la definizione di disegno industriale, tutto l'arco disciplinare offerto dalla scuola. È chiaro che l'espressione è ormai nell'ordine delle cose e suona familiare. Probabilmente, spulciando qua e là negli scritti di Boito o di altri, potremmo trovarla attestata anche in anni antecedenti il 1877.

È risaputo che la civiltà industriale faticherà non poco a imporsi in Italia, anche nelle aree urbane più avanzate e ricettive, nell'ordine di grandezza e nel grado di compiutezza in cui altri paesi l'hanno sperimentata. Anzi, lo sviluppo industriale della penisola continua tutt'oggi a fare i conti con un fardello di tradizioni, provincialismi, resistenze, che sono sì un limite

storico ma, allo stesso tempo, sono anche una prerogativa originale della cultura italiana del lavoro. In ogni caso, anche nell'Italia del secondo ottocento gli osservatori più attenti, e Boito è fra questi, iniziano a parlare di disegno industriale. Ovunque ci si sta rendendo conto che tra il pensiero progettuale e tutta una serie di competenze, ormai all'ordine del giorno, di carattere grafico, tecnico, organizzativo, vige un rapporto sempre più stretto. È questa la prospettiva a cui la produzione manifatturiera non può più sottrarsi e, con essa, anche la formazione scolastica che prepara i futuri addetti.

2.3 Dai mestieri alla professione

Per capire quale sia il modo migliore per accostarsi ai termini industria-industriale, occorre anche tenere conto di tutta la tradizione precedente. Nella cultura occidentale, la nozione di industria è presente fin dall'antichità, per indicare una qualunque attività produttiva che presupponga operosità, applicazione, organizzazione tecnica: l'*industria* del lessico latino, appunto. Ecco perché storici ed archeologi parlano correntemente, riferendosi ad età molto lontane nel tempo, preistoria inclusa, di industrie litiche, tessili, ceramiche, metallurgiche, dell'osso, del corno, delle pellicce e via dicendo. Di disegno industriale non vi è ovviamente traccia in età così lontane, ma quel che è certo è che, quando finalmente maturano le condizioni della meccanizzazione e dell'implementazione energetica, la parola industria è già lì da molto tempo, pronta all'incontro. Quell'incontro che, dal secolo XVIII in poi, andrà appunto sotto il nome di rivoluzione industriale.



Artigianato shaker, Sedia a dondolo, prima metà secolo XIX, cm 97 x 57 x 71, New York, Metropolitan Museum (Wikimedia).

A questo punto, una domanda si pone. È possibile individuare un momento e un luogo precisi, in cui chi pratica il design inizia espressamente a sentirsi e a proclamarsi designer, e aspira ad essere riconosciuto in quanto tale? Qual è il contesto culturale in cui il nuovo, ancora incerto profilo professionale del designer emerge all'attenzione dell'opinione pubblica, al di là delle similarità col lavoro dell'architetto, del grafico, del pittore, del decoratore e di altre figure già presenti nel mondo delle arti? Come sempre in questi casi, non vi è un *deus ex machina* che, da solo, sappia far trionfare il nuovo ordine di cose. Ma se proprio si dovesse indicare una figura di riferimento, la cui carriera si sia finalmente identificata *in toto*, senza ambiguità né tentennamenti, col design, bisognerebbe fare il nome dello statunitense, originario della Nuova Zelanda, Joseph Claude Sinel (1889-1975).

Illustratore e grafico attivo principalmente in California, Sinel è passato alla storia per essere stato il primo professionista a qualificarsi espressamente come *industrial designer*, al punto da dichiararsi tale nella propria carta intestata. La cosa accadeva intorno al 1920. Tuttavia, Sinel sapeva bene che il termine circolava già prima che lui decidesse di farlo suo ed egli stesso, in un'intervista rilasciata mezzo secolo più tardi, dichiarò: "è più o meno da quando ho cominciato a occuparmi di disegno industriale, che si dice (e sono tanti i libri che mi citano proprio per questo), che ne sia stato il primo esponente, e che sia addirittura stato io a chiamarlo così. Sono sicuro di no. Non ricordo da dove venga, né dove ne ho sentito parlare per la prima volta".

La testimonianza di Sinel è altamente emblematica, al di là del suo valore documentario. Si potrebbe dire che, se è stata l'Europa a partorire la nozione di *industrial design*, è stato però il nuovo mondo a lanciarla in orbita, assegnandole uno spazio nel mondo delle professioni. Nel vecchio continente, i legami con le tradizioni artigianali erano duri a morire, il confronto coi maestri dell'arte del passato assiduo e incalzante, le gerarchie sociali e i legami corporativi molto sentiti. Al di là dell'Atlantico, invece, la nuova figura professionale poté sbocciare quasi per germinazione spontanea, nelle retrovie del sistema produttivo e industriale che se ne serviva.

Ma c'è di più. L'origine neozelandese di Sinel fa di lui addirittura la prima figura, sulla scena della comunicazione visiva nella civiltà occidentale, a provenire dall'altro emisfero, da una terra che gli europei colonizzarono solo a partire dal 1769. Fin dai suoi esordi ufficiali, insomma, quella del designer ha tutte le carte in regola per presentarsi come professione planetaria, globale.

BIBLIOGRAFIA

- Storia generale del design: R. De Fusco, *Storia del design*, Laterza, Roma-Bari 1985; G. Chigiotti, *Design. Una storia*, Franco Angeli, Milano 2010; D. Dardi, V. Pasca, *Manuale di storia del design*, Silvana, Milano 2019.
- La definizione vasariana del disegno: G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, capitolo XV (nell'edizione Giunti, Firenze 1568).
- La tradizione del pattern design: A.H. Christie, *Pattern Design. An Introduction to the Study of Formal Ornament*, Dover, New York 1969 (ed. or. 1929).
- Il resoconto giornalistico del 1840: Dyce's Report to the Board of Trade, on Foreign Schools of Design for Manufacture, "The Art-Union. A Monthly Journal of the Fine Arts", Londra, 15 settembre 1840, pp. 143-144.
- Riegl e l'idea di industria artistica: A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1981 (ed. or. 1901).
- Il libro di Armengaud: J.-E. Armengaud, *Nouveau cours raisonné de dessin industriel*, Mathias, Parigi 1848.
- L'articolo di Boito: C. Boito, *Una scuola di disegno per gli artigiani*, "L'Illustrazione Italiana", n. 4, 1877, pp. 55-58.
- La testimonianza di Sinel proviene da una conversazione registrata nel 1969 da R. Harper, *Jo Sinel, Father of American Industrial Design*, la cui trascrizione si conserva presso la Meyer Library, California College of Arts and Crafts, Oakland. Il passo qui tradotto dall'inglese è reperibile in rete: vedi Wikipedia alla voce "Joseph Claude Sinel" (https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Claude_Sinel).

Homepage: Jean Prouvé, *Maison Metropole*, 1949, veduta interna del prefabbricato riassemblato temporaneamente nel 2011 al Jardin des Tuileries, Parigi (www.jeanprouve.com).

Sotto: Joseph Claude Sinel, *Apparecchio misuratore di altezza e peso "Step on It"*, produzione International Ticket Scale Company, 1927, cm 198 x 45 x 64, Milwaukee, Milwaukee Art Museum.

