



MILANO CAPITALE DEL DESIGN



Marcel Breuer, Set di quattro tavolini, 1926 circa, metallo nichelato.

Dal 5 al 10 settembre 2021 si è tenuto, presso la Fiera Milano Rho, il tradizionale appuntamento col **Salone del Mobile di Milano**, che per l'occasione è stato ribattezzato "**Supersalone**". L'appellativo deriva senz'altro dalle nuove forme di comunicazione e di commercializzazione introdotte quest'anno (piattaforme digitali per l'acquisto online dei prodotti, nuovi

strumenti di business, editoria specifica, ecc), ma nella percezione degli addetti ai lavori e del pubblico, il prefisso "**super**" indica soprattutto la **tenacia e la volontà** di superare la fase buia della pandemia da coronavirus, che aveva imposto la cancellazione della manifestazione nel 2020. La cifra stilistica della manifestazione di quest'anno è stata la "**vocazione green**",

un'impronta progettuale in sintonia con la necessità di porre un freno al consumo incontrollato del pianeta. E non è un caso che a delineare tale impronta sia stato il nuovo curatore del Salone, **Stefano Boeri**, autore dei "boschi verticali" indicati negli ultimi anni come "i grattacieli più belli del mondo", simboli di una riqualificazione che unisce l'urbanistica alla salvaguardia ambientale.

Il Salone del Mobile di Milano, la cui prima edizione risale al 1961, è senza dubbio la fiera più importante del mondo relativamente al design, intendendo con questo sostantivo la **progettazione di manufatti la cui estetica si lega alla destinazione d'uso, e la cui produzione avviene su scala industriale e seriale**. Un prodotto artigianale, come può essere per esempio una sedia, è un oggetto realizzato a mano, che in quanto tale è unico e irripetibile. Un prodotto di design, invece, è un oggetto fabbricato in serie, realizzato da una macchina che può eseguire quella fabbricazione infinite volte. Ne discendono almeno due importanti considerazioni: la prima è che un eventuale imperfezione nell'oggetto realizzato artigianalmente (per esempio una leggera discrepanza negli spessori dei braccioli della sedia) non ne riducono il valore, ma anzi lo aumentano, perché proprio

quell'imperfezione è la testimonianza più autentica del "fatto a mano", del pezzo unico realizzato dalle mani sapienti dell'artigiano. La seconda è che il prodotto di design, seppur fabbricato in serie, può essere dotato di un valore intrinseco pari a quello artigianale, perché ciò che conta, nel design, **non è tanto il singolo prodotto seriale ma l'idea che ne è alla base**, il progetto del designer. E se dunque valutiamo il progetto, il fatto che il prodotto possa essere serializzato non ne sminuisce la qualità ideativa. La differenza risiede nel mercato di riferimento, perché se il prodotto artigianale ha un target limitato, il prodotto di design ha un target planetario, e se una sedia è progettata bene (esteticamente apprezzabile ed ergonomica, per esempio) la sua diffusione potrà essere globale, anche in virtù di un prezzo più basso rispetto al "pezzo unico".

Il termine "**design**", che nella lingua inglese ha il significato di "progetto", è **stato associato, fin dagli anni Venti del Novecento, all'aggettivo "industriale"**, perché la sua attività si riferiva specificatamente alla produzione di oggetti industriali destinati al largo



Modello T, Henry Ford

consumo, e che per questa ragione non contemplavano aspetti estranei alla funzione d'uso, cioè gli elementi decorativi. È vero che già lo Stile Liberty, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, aveva in qualche modo anticipato l'idea di manufatti destinati al largo consumo, e che soprattutto in Francia e in Italia ebbe un grande impatto nella realizzazione dei mobili, della cartellonistica e perfino delle sedie destinate ai tram; ma questi manufatti erano perlopiù costruiti da botteghe autonome, non legate a processi industriali, e rimanevano ancorati al gusto "floreal" tipico dell'epoca, ad un "bel decorativismo" non attinente alla funzione specifica cui erano indirizzati. Soltanto nei primi anni del Novecento l'"**Industrial design**" vede l'affermazione della propria autentica essenza e cioè la fusione dei processi industriali e commerciali con gli aspetti estetici e con la creatività dei progettisti. Fino ad arrivare al 1969, anno in cui il designer e filosofo Tomás Maldonado propose al ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) la definizione considerata definitiva del concetto di Industrial Design: "**Il disegno industriale**

è un'attività creativa che ha lo scopo di determinare le proprietà formali degli oggetti prodotti industrialmente. Per proprietà formali non si devono intendere solo le caratteristiche estetiche, ma soprattutto le relazioni funzionali e strutturali che fanno di un oggetto un'unità coerente sia dal punto di vista del produttore che dell'utente. Il disegno industriale ha per oggetto tutti gli aspetti dell'ambiente umano che sono condizionati dal processo industriale".

In tempi recenti, infine, il termine "**design**" è usato senza aggettivazioni, perché il suo concetto non si riferisce più solo al rapporto fra il processo creativo e il processo industriale, ma si espande fino a contemplare il senso profondo dei nostri tempi, il luogo del vivere presente e futuro, in armonia con la bellezza e il rispetto ambientale. Che è stata appunto la prerogativa del Supersalone: la "**vocazione green**" che ha sancito il concetto di design contemporaneo e che ha riscosso il meritato successo.

Il fatto che il Salone Milanese costituisca l'appuntamento più importante nel campo del design e che gran parte delle idee che hanno fatto la storia di questa attività siano state essenzialmente italiane, non vuol dire che in altri paesi non vi siano state esperienze storicamente fondamentali.



Silvano Brugnerotto

Silvano Brugnerotto è docente di Disegno e Storia dell'Arte presso il Liceo Scientifico dell'Istituto Bachelet di Abbiategrosso (MI). Ha pubblicato il libro "Scritti sparsi, 10 piccoli saggi sull'arte, la filosofia e la scienza (Egida editore, 1995) e numerosi articoli sui temi dell'arte, della letteratura e delle nuove tecnologie. Pittore e illustratore, ha tenuto mostre di livello nazionale e internazionale in Italia e all'estero.





Antonello da Messina, San Girolamo nello studio



Joe Colombo, Total Furnishing Unit

Quando nel 1908 il **Modello T** fu messo in vendita negli Stati Uniti, **Henry Ford** segnò un passo importante nella storia della progettazione, perché il suo innovativo processo di produzione, la catena di montaggio, era in grado di fabbricare un'automobile già destinata al grande pubblico, cioè ideata per il mercato ampio. Quando però Ford afferma che "un'automobile è un prodotto moderno, e deve essere costruita non per rappresentare qualcosa, ma per prestare il servizio per cui è prevista", esprime solo quella parte del concetto di design legato alla funzione, tralasciando il fattore della rappresentazione estetica, e quindi della facoltà di un prodotto di esprimere valore in sé. Diverso è il caso del "**Maggiolino**" **Volkswagen**, che da "auto del popolo" inserita nel piano di mobilitazione della Germania di Hitler nel 1939, diventa col passare del tempo una sorta di icona popolare, soprattutto dopo il lancio nel mercato statunitense avvenuto nel 1949. Anche il Maggiolino, al pari del modello T Ford, aveva un prezzo abbordabile dalla maggior parte della gente, ma non fu per quello che divenne l'emblema della cultura e della controcultura giovanile: il suo successo era piuttosto legato alla forma, alle sue linee arrotondate, al pianale scocca obliquo, ai predellini e ai paraurti nettamente definiti; insomma a tutti quei particolari che univano la funzione all'estetica e che attribuivano ad un'automobile un forte valore simbolico, motivo d'attrazione anche per il cinema. Proprio in Germania, con la **scuola del Bauhaus fondata nel 1919 da Walter Gropius**, era nata l'immagine del design moderno. La democrazia liberale della Repubblica di Weimar offriva spazi di libero pensiero ad architetti, progettisti ed artisti, i quali fecero della Bauhaus

una fucina di idee interdisciplinari: dall'architettura all'oggettistica, dai complementi d'arredo allo studio dei caratteri tipografici, tutto rientrava nell'idea di una progettazione rivolta al mercato che riuniva in sé l'eleganza estetica e la funzionalità. Fino alla chiusura definitiva imposta nel 1933 dai nazisti, la Bauhaus si è imposta come la scuola del design per eccellenza, e ancora oggi la sua impronta metodologica è alla base del concetto più autentico dell'industrial design. Tuttavia, come dicevamo, il concetto di design è spesso associato alle esperienze italiane, che costituiscono un corpus unico ed irripetibile. Nel 1971 un designer milanese, **Joe Colombo**, progetta la "**Total Furnishing Unit**", una sorta di unità d'abitazione compatta in grado di sfruttare gli spazi minimi. Si tratta di un modulo abitativo di soli 28 metri quadrati in linea col fenomeno d'inurbamento dovuto al boom economico, che rispondeva perfettamente alle nuove esigenze di spazio. Ma questa "macchina abitativa", questa invenzione di nuovo spazio, ha forti somiglianze col cubicolo che **Antonello da Messina** dipinge nel "**San Girolamo nello studio**", un olio su tavola del 1474 che ritrae il santo intento alla lettura all'interno di un vano di legno rialzato di tre gradini

rispetto al pavimento di una più ampia architettura gotica. Nell'opera di Antonello rintracciamo un intento simile a quello che muove la progettazione di Joe Colombo e cioè concepire uno spazio fondato su una razionale destinazione d'uso. E dunque proprio quest'opera può essere considerata antesignana dei modelli di progettazione del design.

Il design italiano ha radici in opere artistiche lontane nel tempo, quando le botteghe artistiche erano vere e proprie officine in cui maestranze specializzate nelle più diverse mansioni univano le loro conoscenze per produrre manufatti straordinari. E forse è proprio questa tradizione che oggi definiremmo "**multidisciplinare**" che ha favorito la nascita di una esperienza imprenditoriale unica, quella della Olivetti ad Ivrea, che sotto la guida di Adriano Olivetti ridisegnò il concetto di fabbrica. Negli anni '50 e '60 la Olivetti divenne un vero e proprio laboratorio sperimentale, che promuovendo la sinergia fra ingegneri, architetti, artisti e poeti, cioè unendo la cultura tecnico-scientifica con quella umanistica, produsse oggetti considerati oggi icone del design, come la bellissima macchina per scrivere "**Lettera 22**", le eleganti calcolatrici da tavolo e soprattutto la rivoluzionaria "**Programma 101**", un

calcolatore ritenuto il primo personal computer della storia.

Oggi la dicitura "**Made in Italy**" è un marchio di garanzia della creatività e della qualità dei nostri prodotti in tutto il mondo, e soprattutto la città di Milano è ritenuta la capitale internazionale del design. Il capoluogo lombardo ospita un alto numero di musei dedicati a quest'attività, e all'interno dei suoi studi d'architettura e dei suoi laboratori specializzati sorgono continuamente nuove idee indirizzate al miglioramento del nostro rapporto con l'ambiente. Probabilmente il design, nella forma della piccola oggettistica come in quella dello skyline della nuova metropoli, non poteva che trovare a Milano la sua sede naturale, e questo per una precisa ragione storica. Il **Futurismo**, il più importante movimento d'avanguardia italiano, pubblicò il suo manifesto programmatico sul giornale francese *Le Figaro* nel 1909, ma si era formato proprio a Milano,

perché il capoluogo lombardo, nei primi anni del Novecento, era in continua evoluzione: si costruivano edifici nuovi, si conoscevano le prime innovazioni tecnologiche e si sperimentavano nuove forme di comunicazione. E dunque il fondatore del Futurismo, **Filippo Tommaso Marinetti**, trovò proprio in questa città l'ambiente ideale per lanciare "l'urlo della modernità". L'esaltazione della bellezza della macchina, la potenza dell'illuminazione elettrica che avrebbe finalmente "ucciso il chiaro di luna", il dinamismo febbrile di una città in perenne tumulto e l'automobile intesa come simbolo proiettato a folle velocità verso il futuro, sono gli elementi estetici e filosofici di un'avanguardia che fisiologicamente trovava in Milano il proprio luogo d'appartenenza. E dato che il Futurismo mirava alla "ricostruzione dell'universo" e si esprimeva in ogni campo della produzione artistica (dalla pittura alla musica, dalla letteratura alla moda, dall'architettura alla cucina, dalla pubblicità al teatro), risultava naturale il contatto di queste produzioni col pubblico e col mercato, anche perché Marinetti stesso non tollerava un'arte chiusa nelle gallerie e nei musei. Nella grafica pubblicitaria legata a famosi prodotti commerciali, per esempio, artisti come Fortunato Depero rivoluzionarono l'idea di manifesto, rendendolo uno strumento dal forte impatto visivo. Giacomo Balla, oltre che alla pittura, si dedicò al mondo dell'arredo, realizzando camere per bambini (per esempio quella per la figlia Elica, nella casa di Roma) e mobili "ad incastro" che già prefiguravano la produzione seriale. In linea con la poetica futurista, anche

la moda assunse caratteri nuovi: con colori vividi e fosforescenti alternati a linee veloci e spezzettate si realizzarono abiti dallo stile dinamico e frizzante. Non mancò all'appello l'urbanistica, che nei progetti utopistici di **Antonio Sant'Elia** delineò il profilo della "città nuova". L'esperienza futurista, insomma, può essere vista come un'attività di design ante litteram, legata sia all'estetica che ai processi di produzione industriale, e sperimentata con tecniche e materiali nuovi.

Dall'esperienza futurista ad oggi è passato più di un secolo, e in questo lungo lasso di tempo si è assistito al passaggio dalla modernità alla postmodernità. In tal senso, c'è una data precisa alla quale riferirsi: il 26 aprile 1986. Quel giorno un grave incidente, l'esplosione di uno dei reattori della centrale nucleare di Chernobyl, cambia totalmente la nostra percezione del mondo, perché dimostra che un evento che accade in una qualsiasi parte di un mondo complesso si riverbera sull'intero sistema. La nuvola radioattiva sprigionata dalla centrale sovietica non conosceva demarcazioni o confini stabiliti dall'uomo, e lentamente si espandeva nell'atmosfera di altri paesi. Quella nuvola è ora assimilabile agli effetti dello sfruttamento indiscriminato di un pianeta al limite del collasso, nel quale nessun paese del mondo può ritenersi al sicuro se ad esser messo in sicurezza non è l'intero sistema. Ed ecco che Milano, erede di un glorioso passato industriale e culturale, può diventare un modello di città futura: non tumultuosa e febbrile come immaginavano i futuristi, ma in grado di stabilire rapporti armonici fra un'urbanistica altamente tecnologica e l'ambiente naturale. Se coltiveremo la progettazione ragionata e la buona volontà politica, vedremo presto profilarsi all'orizzonte un design globale ecosostenibile.



Rissa in galleria, Umberto Boccioni, 1910