

## Estetica applicata

Andrea Mecacci

È possibile ripensare l'estetica a partire da ciò che la quotidianità esibisce in tutta la sua evidenza? Decaduto l'esclusivo parametro dell'arte per indicare l'estetico, è possibile definire l'estetica nei termini di estetica applicata? Simili interrogativi incorniciano il problematico passaggio dall'arte applicata ottocentesca a ciò che oggi si indica con la formula, forse non felicissima, di estetica diffusa e storicamente con la mutazione della società industriale in società post-industriale. Un ripensamento dell'estetica non può non fare i conti con quello che il quotidiano intende con questo termine, un'estetica sempre più *applicata* ai gusti, alle scelte, ai problemi di un senso comune che non si riconosce più in quel totem abusato che fu l'arte. Un'estetica che vive il proprio senso, per dirla con Benjamin, non nell'unicità della sua rappresentazione, ma nella serialità, o in modo meno severo, nella pluralità della propria produzione.

La definizione di un'estetica abbinata ai prodotti dell'industria trovò nella seconda metà dell'Ottocento varie risposte. Si potrebbe affermare che furono risposte più culturali in senso lato che analisi estetologiche legate all'oggetto industriale in sé. Tuttavia complessivamente concorsero a far maturare una nuova visione che coincise con l'emancipazione estetica dell'oggetto d'uso, il primo grande protagonista dell'estetica applicata. Una delle prime categorie a emergere fu quella della merce. Essa fu colta sia come massima espressione di un'estetica che negava la natura come suo modello a favore dell'artificio come nel caso di Baudelaire, sia come manifestazione di un feticismo che proiettava sugli oggetti contenuti spirituali mistificando gli stessi rapporti sociali come argomentò Marx. Artificio e feticismo divennero nel tempo due paradigmi imprescindibili per una lettura ideologica dell'oggetto definendone sostanzialmente l'estetica. Ma certamente quest'opzione non rimase l'unica. Il tentativo di rimarginare la frattura moderna della *techne*, la separazione tra arte bella e artigianato e poi arte applicata, comportò un problematico riesame della stessa nozione dell'autonomia dell'estetico.

Emerse nuovamente il tema del nesso tra utile e bello. Fu questo il caso, spesso rimosso se non bistrattato, di Semper. Più attenta alle dinamiche tecniche e materiali l'indagine condotta da Semper tentò di rinvenire una matrice estetica capace di raccordare utilità e bellezza in una nuova interpretazione dell'oggetto industriale. Si trattò probabilmente di un tentativo insufficiente, ma che per essere meglio compreso forse dovrebbe essere paragonato a quello che stava succedendo nello stesso periodo in Inghilterra. Al contrario di Semper, Ruskin e Morris rispecchiarono le inquietudini di un'intera epoca, quella vittoriana, nella condanna della produzione industriale. Rifiuto allo stesso tempo ideologico ed estetico del mondo industriale, l'estetica di Ruskin e Morris vide nella mitizzazione dell'artigianato non solo la possibilità di una rinascita estetica, ma anche l'idea di una maggiore giustizia sociale. Nei due autori inglesi la bellezza dell'oggetto divenne un diritto per tutti e non più un lusso, un'acquisizione decisiva per la storia del design e dell'estetica applicata nel suo complesso. Ma se Semper aveva insistito sui vincoli che la materia pone alla forma e Ruskin e Morris sul carattere di emancipazione a venire promosso dall'utopia neoartigianale, fu in due altri autori che venne compresa la portata sociale dei prodotti dell'estetica applicata: a tematizzare la ricaduta estetica dell'oggetto all'interno dei meccanismi sociali furono non a caso due intellettuali portati all'analisi sociologica, Simmel e Veblen. Simmel documentò la dimensione ludica e, contemporaneamente, le particolarità estetiche dell'oggetto dell'arte applicata inserendo la sua analisi in un quadro più ampio di ricognizione di ciò che egli chiamò «crisi della cultura». Veblen, invece, identificò l'estetica dell'oggetto con la sua esibizione sociale delineando una dipendenza del gusto dai fattori economici, registrando così il definitivo congedo del valore d'uso come dimensione centrale dell'oggetto

Il processo di espansione industriale dell'economia tedesca di fine Ottocento si tradusse in un'impostazione più circoscritta delle domande legate agli oggetti prodotti industrialmente. Si aprì un grande dibattito che trovò in due grandi questioni il proprio centro problematico: il rapporto tra forma e funzione, da una parte, e il ruolo dell'ornamento rispetto ai prodotti industriali, dall'altra. Tra i primi a sondare il nesso forma-funzione fu Hermann Muthesius che indicò la strada di un'estetica rigorosamente funzionalista e adeguata ai processi produttivi della contemporaneità. Un'estremizzazione di tale posizione è riscontrabile in Joseph August Lux che propose un'ingegnerizzazione dell'estetico, facendo coincidere l'automatismo tecnico con la qualità estetica. A mitigare questa sorta di estremizzazione positivista contribuì la riflessione, certamente più ambigua, di Peter Behrens, per il quale l'industria poteva segnare una nuova sintesi di arte e tecnica promuovendo il disegno industriale come dimensione sociale. È questo

il periodo che potrebbe esser definito classico dell'estetica applicata. L'arte applicata cessa di essere solamente un'evoluzione storica dell'artigianato e tematizza in un complesso dibattito le proprie categorie: l'arte applicata entra nella sua fase di piena maturità e dà vita a una estetica estremamente articolata, sempre più organica ai bisogni delle masse. Fu il Bauhaus a ridefinire la questione in un'intricata vicenda culturale nella quale Gropius, in un proprio percorso concettuale non sempre semplice e lineare, identificò nello standard, inteso come unità organica di qualità e quantità, la nuova possibilità di una completa formulazione estetica della civiltà industriale. Ma a testimonianza e a titolo esemplificativo della natura plurale del Bauhaus si possono richiamare altre due posizioni, divergenti fra loro e anche rispetto alle posizioni di Gropius: quella di Hannes Meyer, a favore di un funzionalismo che negando l'estetico si apriva alla politicizzazione della progettazione, e quella di Georg Muche, più interlocutoria e meno convinta della realizzazione di una vera sintesi tra arte e tecnica e per certi versi più affine alle suggestioni di Itten. L'estetica applicata, però, non solo si concentrò sulla questione strutturale di forma e funzione, ma ridefinì il grande equivoco estetico che l'arte applicata non era riuscita a dissipare: il tema dell'ornamento. L'ornamento fu oggetto di una profonda messa in discussione che sostanzialmente segnò il passaggio da un'estetica ottocentesca all'elaborazione di uno stile che ne sconfessava i contenuti ormai più acquisiti. Henry van de Velde cercò, ad esempio, di promuovere una riforma dell'ornamento concependolo organico ai nuovi stili espressi dagli oggetti industriali, mentre per Bloch l'ornamento rappresentò il pretesto per delineare un'estetica della crisi che non si riconosceva più né nel funzionalismo né nel decorativismo, ma in una ricerca utopica di matrice espressionista. La negazione definitiva dell'ornamento fu condotta con fermezza da Loos che vide nella pratica ornamentale non solo un'aberrazione estetica, ma il segno di un imbarbarimento antropologico e di decadenza dell'umano. Più o meno sulla stessa linea la proposta di Le Corbusier tendente a risolvere la bellezza del moderno in un sistema di organizzazione architettonica nella quale l'ornamento non poteva trovare cittadinanza. L'abbandono dell'ornamento segnò nelle arti applicate l'avvio del modernismo, di fatto la dimensione storico-culturale in cui l'estetica applicata trova piena cittadinanza.

Conclusasi nel 1933 l'esperienza del Bauhaus, negli anni Trenta si assiste a una tendenza di sistematizzazione critica dell'evoluzione storica e culturale dei risultati sino a quel momento raggiunti. Si afferma l'esigenza di comprendere l'estetica applicata come problema complesso, nel quale la dimensione estetica coincide con il momento, prima, della progettazione e, poi, dell'uso. Si giunge così a una definizione sempre più pregnante di

estetica industriale. In questo quadro, sebbene non strettamente segnata dalle questioni in gioco, si inserisce la riflessione di Benjamin che lega l'indagine filosofica delle manifestazioni estetiche della città con un'interrogazione decisiva sulla riproducibilità tecnologica dell'estetico. È in Benjamin che si profila una dimensione critica decisiva per l'evoluzione concettuale dell'estetica applicata. Nella sua opera ritornano, problematizzate e rivedute, tutte le grandi questioni adombrate in precedenza: il feticismo di Baudelaire, la città di Simmel, l'estetica dell'Art Nouveau. Mentre Benjamin è impegnato nella sua insuperata riscrittura del moderno, un'impresa che lo vede in vita sempre più isolato e marginalizzato, si assiste a un approfondimento più tematico dell'estetica industriale: Herbert Read esplora i nessi formali tra arte e industria, mentre Lewis Mumford e Sigfrid Giedion studiano lo sviluppo della tecnica e della cultura tecnologica che ne consegue esplorandone anche i risvolti estetici. Si tratta di grandi affreschi che tentano la non facile operazione di riformulare prima storicamente e in seconda battuta concettualmente i rapporti fra arte e tecnica. Una tendenza che troverà una sua sintesi nel lungo percorso di Maldonado che, partendo da un'analisi complessiva dell'oggetto, si risolve nell'equivalenza tra l'esteticità del prodotto e la qualità dell'ambiente nel segno di una progettazione critica.

Anche l'estetica italiana ha concorso con originalità a questo momento storico-critico soprattutto negli anni Cinquanta. L'obiettivo principale fu quello di sganciarsi dall'eredità dell'estetica di Croce che aveva affermato l'esclusione della dimensione tecnico-pratica nel concetto di estetico. In Antonio Banfi tramite la nozione di arte funzionale, si rileva un primo tentativo di superamento di un'estetica concepita esclusivamente come sfera autonoma. Una direzione che troverà immediata eco in due suoi allievi: Enzo Paci, appoggiandosi agli strumenti della fenomenologia, sottolineerà il ruolo sociale dell'estetica applicata e segnatamente del design come progettazione del possibile, mentre Dino Formaggio, recuperando da Banfi la nozione di artisticità e rileggendo la concezione della morte dell'arte di Hegel, farà delle possibili applicazioni della *technè* moderna uno dei perni di una riflessione che si apre alle dimensioni funzionali del progetto. L'estetica applicata rivela pertanto null'altro che l'intima esigenza di un'integrazione estetica che la tecnica richiede dal suo interno. I continui e numerosi interventi di Gillo Dorfles saranno tesi proprio a coordinare criticamente la configurazione di un'estetica industriale inevitabilmente immessa nel quadro sempre più problematico della cultura di massa e del consumo simbolico. Diversa la prospettiva di Giulio Carlo Argan che sviluppa nell'arco di quarant'anni una complessa riflessione in particolare sul design. Una ricognizione che partendo da un'idea di design civile passa attraverso la diagnosi di uno smar-

rimento ideologico, per giungere fino a una teorizzazione della crisi del design come crisi complessiva della città e di irrisolto superamento del sistema tecnico delle arti all'interno dell'universo industriale.

Il consolidamento della cultura di massa negli anni Cinquanta e l'incremento sia della domanda che dell'offerta dei beni di consumo ridefinì profondamente l'interrogazione sull'estetica applicata. La cultura pop si rivelò l'espressione più organica a queste nuove istanze sociali. Il critico e storico dell'arte inglese Reyner Banham individuò nella consumabilità (*expendability*), accompagnata dall'iconicità (*imageability*), la natura del prodotto industriale moderno, mentre l'artista pop e docente di design Richard Hamilton analizzò le caratteristiche dell'oggetto pop rimarcandone l'esteticità istantanea ed effimera. Negli stessi anni in Francia Barthes accostandosi all'oggetto quotidiano introdusse la possibilità di un'indagine semiologica aprendo di fatto i prodotti del quotidiano all'analisi semiotica. A seguirlo in questo indirizzo fu in un primo momento Baudrillard che tematizzò la funzionalità degli oggetti come un sistema autoreferenziale di segni evidenziandone l'inedita autonomia rispetto al soggetto. Similmente Max Bense e Abraham Moles avviarono l'esplorazione estetica dei prodotti industriali dal punto di vista della teoria dell'informazione, interpretando l'oggetto il primo tramite la categoria di bello tecnico, il secondo come sintesi di complessità strutturale e complessità funzionale. Ma l'estetica industriale fu sottoposta anche al vaglio della teoria critica della Scuola di Francoforte: Adorno, oltre alla nozione di industria culturale, evidenziò le contraddizioni ideologiche del funzionalismo del movimento moderno, mentre Marcuse identificò i beni di consumo della società del benessere come bisogni indotti. E ci fu chi come il sociologo francese Laurent Wolf che riprese questa impostazione nella sua interpretazione del design, identificato come la massima espressione dell'estetica del neocapitalismo. Al filosofo marxista tedesco Wolfgang Fritz Haug si deve invece una lettura dell'estetica applicata come estetica delle merci e strumento di coesione sociale dell'ideologia borghese. Questo quadro va completato con il grande mosaico teorico che si è composto a partire dalla seconda metà degli anni Settanta. Baudrillard soprattutto ha individuato nel simulacro la nuova figura dell'oggetto industriale, ormai totalmente svincolato dal valore d'uso e risolto definitivamente nel valore segno. Tuttavia la necessità di orientarsi in un territorio sempre più complesso fu sollevata da Giovanni Klaus Koenig, ricorrendo ancora agli strumenti della semiotica. Il postmoderno e l'estetica diffusa, una volta inglobato il kitsch, hanno estremizzato la dimensione estetica dell'oggetto spesso costruendo una sorta di parodia della stessa estetica applicata. In questo dibattito

ancora aperto vanno segnalati, tuttavia, alcune interpretazioni critiche del design, espressione sempre più compiuta e condivisa dell'estetica applicata: inteso o come inflazione ideologica ed estetizzazione acritica (Hal Foster), o come narrazione interna ai nuovi sistemi dell'economia dell'immaginario (Fulvio Carmagnola), o, infine, come passaggio agli scenari della cultura immateriale, l'oggetto d'uso che si muta in non-cosa, in codice informativo (Vilém Flusser).

Questo il quadro storico, probabilmente incompleto e non esaustivo, ma che certamente consente di comprendere le difficoltà di impostare concettualmente un'estetica applicata, lo sforzo di sganciarsi da categorie secolari che erano utilizzate in primo luogo, se non esclusivamente, per indagare le opere d'arte e non gli oggetti comuni. L'estetica applicata consente un ripensamento dell'estetico? O si tratta piuttosto di una transizione storica che è concisa con la fase finale delle rivoluzioni industriale. Se Argan ha sostenuto, ad esempio che l'arte ha vissuto un proprio tempo e poi ha trovato una sua morte essendo incapace di riformularsi nei processi produttivi industriali, non si può dire lo stesso degli oggetti dell'estetica applicata che ormai hanno occupato in modo autoreferenziale lo spazio che prima era dell'arte? L'estetica applicata nei suoi centocinquanta anni di (breve) storia ha estetizzato ogni cosa rendendo difficile, nella sua presunta istantanea facilità, ogni tipo di giudizio estetico. Le categorie che sono state approntate, dibattute, confutate, sono categorie concettuali o sono formulazioni già storicizzabili e quindi superate e superabili? Quando tutto è estetico nella sua applicabilità alla realtà, come si può riconoscere l'estetico? Forse significa questo riconcepire l'estetica?

#### Bibliografia

- Argan, G.C., 2003: *Progetto oggetto*, Medusa, Milano.
- Banham, R., 1981: *Design by Choice*, Academy Editions, London.
- Baudrillard, J., 1968: *Le système des objets*, Gallimard, Paris. Trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano, 2003.
- Desideri, F., 2012: *I Modern Times di Benjamin*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Donzelli, Roma, 2012, pp. VII-XLV.
- Formaggio, D., 1981: *L'arte, il lavoro e le tecniche*, in *Trattato di estetica*, a cura di M. Dufrenne e D. Formaggio, Mondadori, Milano, II vol., pp. 101-145.
- Formaggio, D., 1981b: *La funzionalità progettuale diffusa e le arti artigianali*, in *Trattato di estetica*, cit., II vol., pp. 337-359.
- Francalanci, E., 2006: *Estetica degli oggetti*, il Mulino, Bologna.
- Lux, S., 1973: *Arte e industria*, Sansoni, Firenze.

Andrea Mecacci, *Estetica applicata*

Maldonado, T., 1976: *Disegno industriale: un riesame*, Feltrinelli, Milano.

Maldonado, T., 1979: *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, Milano, Feltrinelli.

Vitta, M., 2012: *Il rifiuto degli dei. Teoria delle belle arti industriali*, Einaudi, Torino.