

# IL DESIGN OVVERO IL FUTURO

Maurizio Vitta

Maurizio Vitta, nato nel 1936, si è laureato in filosofia e si è dedicato fin dall'inizio alla critica letteraria, d'arte e di architettura, eseguendo sia analisi critiche di opere e autori italiani e contemporanei, sia numerose traduzioni, tra le quali Storia dell'architettura occidentale, di Furneaux Jordan (Garzanti, 1970), e La dinamica della forma architettonica, di Rudolph Arnheim (Feltrinelli, 1981).



La storia del design nasce con il design del futuro, che però conferma il destino del design. Il disegno industriale vide la luce in base a una scommessa sull'avvenire dell'industria, e fu fin dall'inizio costretto a guardare lontano e collocare i propri obiettivi il più distante possibile. Lo sospettò tra i primi Giulio Carlo Argan: "Ogni nuova invenzione nasce dalla critica del passato, a cui si aggiunge un progetto per l'avvenire". Ma l'idea del progetto, che fu messo al fianco dell'antiquata nozione di "forma", contiene in sé gli elementi basilari sui quali si fonda l'essenza stessa della storia del design, ovvero il destino e la causalità. Oswald Spengler rifletté su questi concetti: "La causalità è qualcosa di razionalistico, di deterministico, di esprimibile, è il segno del nostro essere desti intellettuale. Destino è invece il nome di una certezza interna che non si può descrivere".

Per capire il futuro del design bisogna allora partire dal suo passato, dalle sue storie, o meglio ancora dalla diaspora di queste storie. Il panorama è però vario e di difficile sistemazione. Alcuni hanno fatto ricorso alla storia dell'arte, raccontando vicende di opere e autori; altri si sono concentrati sulla committenza industriale; altri ancora si sono trasformati in contabili, magari dedicandosi allo studio degli archivi aziendali. In effetti, non si sa bene di cosa si debba parlare a proposito della storia del design. Qualcuno si è preso la briga di fare un elenco di possibili opzioni circa la sua natura: si tratta di una semplice metodologia progettuale, un aspetto di una strategia produttiva, di semplice styling di prodotti, una proposta puramente creativa, o che altro? Da ognuna di queste scelte dipenderà una metodologia storica, una diversa collocazione degli elementi strutturali propri della tecnica storiografica, in base ai quali il passato può essere quanto meno narrato.

Lo sguardo sul futuro del design, reso possibile da queste analisi sulla sua storia, è ancora più incerto. Disegnare l'avvenire delle cose sulla base di un passato sul cui significato si continua ad arrovellarsi è un esercizio da dilettanti. La storia, come Hegel e Marx sapevano bene, non si ripete. Che il XX secolo si sia aperto col trionfo della modernità e si sia chiuso con la crisi del concetto stesso di moderno non dà alcuna indicazione circa le prospettive future. Certo, i mutamenti sono apprezzabili. Il concetto di industrializzazione si è trasformato in quello di globalizzazione, l'idea della tecnica ha ceduto il posto a quello di informatica, le regole del mercato si sono evolute in quelle della trattazione on-line. Ma fondare su queste semplici considerazioni una ragionevole previsione per il futuro è impresa che, per definizione, non ha futuro.

Forse bisognerebbe allora partire da ciò che costituisce il centro del problema, e cioè non dal design, ma dall'oggetto al quale mira il design, ossia da quell'oggetto d'uso che ne marca le competenze. Vale ricordare a tale proposito che questi oggetti costituiscono la spina dorsale della nostra civiltà, in quanto più che oggetti sono i soggetti del nostro vivere umano. Mangiare, dormire, difendersi, pensare: sono queste le azioni che delimitano le sorti dell'umanità, e che si impersonano nella mutevole forma che il design ha dato agli oggetti che le rappresentano. Ma queste azioni non riguardano né il passato né il futuro del design. Esse rinviano semmai a un eterno presente, intorno al quale ruotano le storie da un lato (il già dato, il già vissuto) e l'immaginazione del futuro dall'altro (ciò che non è, ma può essere). L'*Angelus novus* di Paul Klee, nel quale Walter Benjamin vide l'angelo della storia che avanza inarrestabile, in mezzo a una bufera che lo ostacola e che rappresenta il progresso, si propone ancora come immagine di un destino che riguarda tutto il genere umano, a cominciare dalle cose e dalla loro forma che il design continua a progettare.

Ma se il presente è il futuro del design, allora tutte le azioni che si susseguono nel mondo non rappresentano altro che una timida anticipazione dell'avvenire. Le automobili sempre più lanciate verso un'autonomia totale, l'automazione del lavoro, ogni attività ridotta a un solitario colloquio con piccoli schermi, sono altrettanti scenari di un futuro anticipato con i quali il design deve fare sempre più strettamente i conti. Caduta la maschera della modernità, spazzate via le nostalgie di un passato retoricamente classico, dimenticata la retorica di una natura artificiosamente evocata, al design non è rimasto che un breve futuro scandagliato timidamente, con qualche velleità artistica e una faticosa rincorsa a una tecnica sempre più ermetica. Tuttavia, leggere nelle anticipazioni del presente un ragionevole sviluppo del futuro ha i suoi rischi. Lo annotava pensoso Montaigne: "L'incostanza del vario movimento della fortuna fa che essa ci presenti ogni sorta di aspetti". L'attuale epidemia del Covid 19 ne è una prova.

# LE DESIGN, À SAVOIR LE FUTUR

Maurizio Vitta

Maurizio Vitta (1936). Diplômé en philosophie, il se consacre dès le début à la critique littéraire, artistique et architecturale, réalisant à la fois des analyses critiques d'œuvres et d'auteurs italiens et contemporains, et de nombreuses traductions, dont *A Concise History of Western Architecture* par Furneaux Jordan (Garzanti, 1970), et *La dynamique de la forme architecturale*, par Rudolph Arnheim (Feltrinelli, 1981).

**L'**histoire du design naît avec le design de demain, mais confirme le destin du design. Le design industriel vit le jour sur la base d'un pari sur l'avenir de l'industrie, et fut, dès le début, obligé de voir loin et de fixer ses objectifs le plus loin possible. Giulio Carlo Argan fut l'un des premiers à le pressentir : "Toute nouvelle invention naît de la critique du passé, à laquelle s'ajoute un projet d'avenir." Mais l'idée du projet, qui fut placée à côté de la notion désuète de "forme" porte en soi les éléments fondamentaux sur lesquels s'ancre l'essence même de l'histoire du design, c'est-à-dire le destin et la causalité. Oswald Spengler s'est penché sur ces concepts : "La causalité est quelque chose de rationaliste, de déterministe, d'exprimable, elle est le signe de notre conscience intellectuelle. Tandis que "destin" est le nom d'une certitude intérieure que ne peut être décrite."

Par conséquent, pour comprendre le futur du design, il faut partir de son passé, des ses histoires, ou plutôt, de la diaspora de ces histoires. Mais le panorama est varié et difficile à organiser. D'aucuns ont eu recours à l'histoire de l'art, en racontant des faits relatifs à des œuvres et à des auteurs, d'autres se sont concentrés sur les industriels, et d'autres encore se sont transformés en comptables, et peut-être qu'ils se sont même consacrés à l'étude des archives d'entreprise. En fait, on ne sait pas vraiment de quoi parler quand il s'agit de l'histoire du design. Quelqu'un s'est donné la peine de faire une liste d'options possibles sur sa nature : s'agit-il tout simplement d'une méthode de conception, d'un aspect d'une stratégie de production, ou simplement de la forme des produits, d'une proposition purement créative, ou d'autre chose ? Une méthodologie historique dépendra de chacun de ces choix, une place différente pour les éléments structurels typiques de la technique historiographique à partir desquels le passé peut au moins être raconté.

Le regard sur le futur du design, rendu possible par ces analyses de son histoire, est encore plus incertain. Dessiner le futur des choses en se fondant sur un passé sur lequel on continue de se creuser la tête est un exercice de dilettantes. Comme Hegel et Marx le savaient bien, l'histoire ne se répète pas. Que le XXe siècle se soit ouvert avec le triomphe de la modernité et s'achève sur la crise de la notion même de moderne ne nous renseigne aucunement sur les perspectives d'avenir. Bien sûr, les changements sont appréciables. Le concept d'industrialisation s'est transformé en concept de globalisation, l'idée de technologie a cédé le pas à l'idée d'informatique, les règles du marché ont évolué en règles de négociation en ligne. Mais fonder une prévision raisonnable de l'avenir sur ces simples considérations est une entreprise qui, par définition, n'a pas d'avenir. Alors peut-être faudrait-il partir de ce qui représente le cœur du problème, c'est-à-dire non pas à partir du design, mais de l'objet que vise le design, à savoir cet objet d'usage qui en définit les compétences. Il convient de rappeler à cet égard que ces objets constituent l'épine dorsale de notre civilisation, puisqu'ils sont davantage les sujets de notre vie humaine plutôt que des objets.

Manger, dormir, se défendre, penser : ce sont-là les actions qui délimitent le sort de l'humanité, et qui s'incarnent dans la forme changeante que le design a donné aux objets qui les représentent. Mais ces actions ne concernent ni le passé ni le futur du design. Elles se réfèrent peut-être à un éternel présent, autour duquel tournent, d'une part les histoires (le déjà donné, le déjà vécu) et, de l'autre, l'imagination du futur, (ce qui n'est pas, mais qui peut être).

L'Angelus novus de Paul Klee, l'aquarelle où Walter Benjamin voyait l'Ange de l'histoire qui avance inexorablement, au milieu d'une tempête qui l'entrave et qui représente le progrès, se présente encore comme l'image d'un destin qui concerne tout le genre humain, à commencer par les choses et leur forme que le design continue d'imaginer. Mais si le présent est le futur du design, alors toutes les actions qui se déroulent dans le monde ne représentent rien d'autre qu'une timide anticipation de l'avenir. Les voitures visant toujours plus l'autonomie totale, l'automatisation du travail, chaque activité réduite à une conversation solitaire avec des petits écrans sont autant de scénarios d'un futur anticipé, desquels le design doit de plus en plus tenir compte. Une fois que le masque de la modernité est tombé, que la nostalgie d'un passé rhétoriquement classique a été balayée, que la rhétorique d'une nature évoquée de manière artificielle a été oubliée, il ne reste au design qu'un bref futur timidement exploré, avec quelques velléités artistiques et la recherche laborieuse d'une technique de plus en plus hermétique. Cela dit, lire dans les anticipations du présent un développement raisonnable de l'avenir comporte des risques. Montaigne l'avait noté : "L'inconstance du mouvement varié de la fortune fait qu'elle nous présente toutes sortes d'aspects". L'actuelle épidémie de Covid-19 en est la preuve.

# DESIGN OR THE FUTURE

Maurizio Vitta

Maurizio Vitta was born in 1936. He graduated in philosophy and then immediately began a career as a literary, art and architecture critic, analysing contemporary and Italian works and, at the same time, translating numerous books including a History of Western architecture by Furneaux Jordan (Garzanti, 1970) and The Dynamics of Architectural Form by Rudolph Arnheim (Feltrinelli, 1981). (Feltrinelli, 1981).

**T**he history of design starts with attempts to design the future that ultimately confirm design's own fate. Industrial design was a gamble on the future of industry and, from the very beginning, it was forced to look well ahead of itself and set its goals as far into the future as possible. One of the first people to realise this was Giulio Carlo Argan: "Every new intention derives from a critique of the past combined with a project for the future". But alongside the antiquated notion of "form", design itself contains the basic elements constituting the very essence of the history of design or, in other words, fate and causality. Oswald Spengler pondered over these concepts: "Causality is something rationalistic, deterministic and describable; it is a sign of our intellectual nature. On the other hand, fate is the name of an inner certainty that cannot be described".

In order to understand the future of design we must start from its past, its history or, in other words, a careful breakdown of the stories constituting history. This is a multifarious overview difficult to organise. Some people have turned to the history of art, referring to its various works and creators; others have focused on design industrial clientele and yet others have become accountants preferring to study corporate archives. Indeed, it is difficult to know what to talk about when discussing the history of design. Somebody even went to the trouble of listing all the various options for describing its very nature: a simple design method, an aspect of a manufacturing strategy, the basic styling of products, a truly creative endeavour etc., etc. Each of these options carries with it a certain historical method, a different way of organising the structural elements characterising historiography, which, at least, allow the past to be narrated. Assessing the future of design, made possible by these studies of its history, is an even more uncertain enterprise. Envisaging the future of things based on a past, whose sense and meaning are still being debated, is for amateurs. As Hegel and Marx knew so well, history does not repeat itself. The fact that the 20th century began with the triumphant entry of modernity and closed with a crisis in the very concept of the modern tells us nothing about our prospects for the future. Of course, we can appreciate the changes that have come about. The concept of industrialisation has turned into globalisation; the notion of technique has given way to computer technology; and market rules have evolved into online regulations. But making a reasonable forecast about the future based on these simple considerations is an enterprise which, by definition, has no future.

Perhaps then we should begin with the crux of the issue, i.e. not design itself but the objects design is intended for or, in other words, the kind of consumer objects characterising design. It is worth remembering that these objects form the backbone of our civilisation because they are not so much objects as subjects of everyday human life. Eating, sleeping, protecting oneself and thinking: these are the actions dictating mankind's fate and they are embodied in the changing forms design has given the objects intended to represent them. These actions do not concern either the past or the future of design. If anything, they allude to an eternal present around which, on one hand, different stories revolve (what has already happened, what has already been experienced) and, on the other, the future is envisaged (what has not yet happened but could). Paul Klee's *Angelus novus* (in which Walter Benjamin saw the angel of history moving relentlessly forwards in the midst of a storm that was slowing it down and that was supposed to represent progress) is still a fine image of the fate awaiting all mankind, first and foremost, objects and the forms design continues to create for them.

So, if the present is the future of design, then everything that unfolds in the world is nothing but a timid foretaste of the future. Cars that are now increasingly self-contained; the automation of labour; all work being reduced to a lonely conversation with a small screen. These are just possible scenarios in a potential future that design must increasingly come to terms with. Now that the mask has fallen off modernity, any nostalgia for a past rhetorically referred to as 'classical' has been brushed away, and all rhetoric about artfully-evoked nature has been forgotten, all that is left for design is a short and roughly outlined future characterised by a certain degree of artistic ambition and a troublesome reliance on increasingly hermetic technology. Nevertheless, it can be risky to try and envisage how the future will unfold from certain foretastes we have in the present. As Montaigne pointed out rather pensively: "Fortune's inconsistent toing and froing mean it presents us with all kind of aspects". The current Covid-19 pandemic is eloquent proof of all that.