

MCM
Milano
Capitale
del
Moderno

A cura di Lorenzo
Degli Esposti

Nel corso del XX secolo l'architettura moderna si è articolata in specifici centri di propulsione, revisione, critica. Il caso di Milano è emblematico: Terragni e il Razionalismo, la Ricostruzione con Gio Ponti, Luigi Moretti, Vittoriano Viganò, la Tendenza di Rossi, il design, fino alle ricerche attuali. MCM traccia questa storia da molteplici punti di vista sull'architettura, il design, la città e il paesaggio.



Milano
Capitale
del
Moderno

A cura di Lorenzo Degli Esposti

EXPO BELLE ARTI
DI VITTORIO SGARBI
PADIGLIONE ARCHITETTURA
GRATTACIELO PIRELLI - MILANO

Expo Belle Arti di Vittorio Sgarbi
Milano capitale del Moderno

A cura di
Lorenzo Degli Esposti

Curatela contenuti città e paesaggio
Elisa Cristiana Cattaneo

Curatela contenuti design
Francesca Balena Arista

Coordinamento redazionale
Degli Esposti Architetti
Ricardo Devesa

Traduzioni
Stephanie Carwin

Revisione e confezione dei contenuti
Francesco Degli Esposti
Michela Florio
Michela Mischiatti
Giulia Novati

Trascrizioni dei contenuti

Andrea Abeni	Federica Locati
Andrea Bonatti	Federica Mercandelli
Natalia Brancaloni	Federica Montingelli
Caterina Buontempo	Andrea Mogni
Marta Elisa Cecchi	Ginevra Parietti
Giorgio Costantino	Fulvio Perrotti
Gaia D'Alpaos	Vittorio Raspa
Livia Daniele	Elia Sardina
Andrea Di Marzo	Enrico Vito Sciannameo
Valeria Donini	Lorenzo Serra
Marco De Santi	Pietro Servalli
Rebecca Feline	Valentina Tedeschi
Marco Galloni	Luana Torri
Paola Gambero	Matteo Tronci
Gennaro Giacalone	Giulia Zattoni

Ringraziamenti del curatore

La realizzazione della presente opera non sarebbe stata possibile senza la partecipazione e il contributo di tutti gli autori (architetti, fotografi, studiosi) e dei detentori dei diritti d'autore (istituzioni, fondazioni, archivi) e senza il grande impegno del personale di Regione Lombardia, Expo Belle Arti, Padiglione Architettura, Degli Esposti Architetti e Triennale di Milano.

Esprimo la mia più sincera gratitudine a Vittorio Sgarbi per l'incarico di curatore del Padiglione Architettura conferitomi e per la sua fiducia e guida; a Paolo Lazza e Francesco Degli Esposti per il loro supporto quotidiano; e, soprattutto, a Elisa Cristiana Cattaneo, i cui suggerimenti e incoraggiamento hanno contribuito in modo determinante allo sviluppo delle mie idee sull'opera.



PADIGLIONE
ARCHITETTURA

In collaborazione con:



Con la sponsorizzazione di:



Milano Capitale *del* Moderno

A cura di
Lorenzo Degli Esposti

EXPO BELLE ARTI
DI VITTORIO SGARBI

PADIGLIONE ARCHITETTURA
GRATTACIELO PIRELLI – MILANO



PADIGLIONE
ARCHITETTURA



Presidente
Roberto Maroni

Vicepresidente e Assessore Casa,
Housing Sociale, EXPO 2015
e Internazionalizzazione
delle Imprese
Fabrizio Sala

Assessore Culture,
Identità e Autonomie
Cristina Cappellini

Progetto ideato da
Vittorio Sgarbi
Ambasciatore Expo
per Regione Lombardia

Responsabile del progetto
Sauro Moretti

Coordinamento generale
Giovanni C. Lettini

Direttore creativo
Sara Pallavicini

Segreteria organizzativa
Francesca Sacchi Tommasi

Responsabile allestimenti
Stefano Morelli

Curatore
Lorenzo Degli Esposti

Realizzazione
Degli Esposti Architetti

Staff curatoriale
Francesca Balena Arista
(Responsabile design)
Davide Borsa
(Resp. conservazione dell'architettura)
Elisa Cristiana Cattaneo
(Responsabile città e paesaggio)
Sara Daniele (Coordinatrice)
Gregorio Pecorelli (Coordinatore)
Maurizio Petronio
Daniele Zerbi

Staff organizzativo
Silvia Binetti
Edoardo Croce
Livia Daniele
Francesco Degli Esposti (Coordinatore)
Lara Fraccadori
Marco Galloni
Paola Gambero
Aleksi Javakhishvili
Tommaso Mennuni
Federica Mercandelli
Andrea Mogni
Federica Montingelli
Marco Morselli
Ginevra Parietti
Giorgia Perale
Margarita Petrova
Pietro Servalli
Luana Torri
Susana Velásquez Ochoa
Amarda Velcani

Sito web
Creativa, Perugia

Fotografi
Maurizio Petronio
Daniele Zerbi

Fondazione La Triennale di Milano

Consiglio d'Amministrazione
Claudio De Albertis (Presidente) †
Clarice Pecori Giraldi (Vicepresidente)
Lorenza Bravetta
Gianluca Vago
Carlo Edoardo Valli

Direttore Generale
Andrea Cancellato

Collegio dei Revisori dei conti
Maria Ida Polidori (Presidente)
Barbara Premoli
Giuseppe Puma

Comitato Scientifico
Silvana Annicchiario, Design, Industria e Artigianato
Edoardo Bonaspetti, Arti visive e Nuovi media
Alberto Ferlenga, Architettura e Territorio
Eleonora Fiorani, Moda

Amici della Triennale
Elena Tettamanti (Presidente)

Triennale di Milano Servizi Srl

Consiglio d'Amministrazione
Carlo Edoardo Valli (Presidente)
Angelo Lorenzo Crespi
Andrea Cancellato (Consigliere Delegato)

Organo di controllo
Maurizio Scazzina

Fondazione Museo del Design

Consiglio d'Amministrazione
Arturo Dell'Acqua Bellavitis (Presidente)
Erica Corti
Barbara Pietrasanta
Rodrigo Rodriguez
Valentina Sidoti

Direttore Generale
Andrea Cancellato

Collegio Sindacale
Salvatore Percuoco (Presidente)
Maria Rosa Festari
Andrea Vestita

Triennale Design Museum

Direttore
Silvana Annicchiario

Comitato Scientifico
Arturo Dell'Acqua Bellavitis (Presidente)
Silvana Annicchiario
Marco Aime
Matteo Bittanti
Vanni Codeluppi
Dario Curatolo
Anty Pansera



Con la sponsorizzazione di:



LA CITTÀ IDEALE

OMAGGIO A GUGLIELMO MOZZONI

Padiglione Architettura
Expo Belle Arti di Vittorio Sgarbi

5 maggio – 31 ottobre 2015

Mostra a cura di
Lorenzo Degli Esposti

Realizzazione della mostra
Degli Esposti Architetti

Coordinamento
Sara Daniele
Gregorio Pecorelli

Fotografie
Archivio Mozzoni, Varese
Maurizio Petronio
Daniele Zerbi

Progetto espositivo
Lorenzo Degli Esposti
Degli Esposti Architetti
Luca Veltri
laboratorio.quattro

Piedistalli
Givrem, Cosio Valtellino

Assicurazione
Petrelli Broker, Milano

Trasporti
Gianfranco Cattaneo, Villa d'Adda
Crown Fine Art, Torino
Ernesto Gallotta, Sant'Angelo Lodigiano

Soggetti prestatori
Archivio Mozzoni, Varese
Flavio Castiglioni, Milano
Giulia Maria Crespi, Milano
Giovanni Battista Litta Modignani, Milano

ARCHITETTURA SINTATTICA

Padiglione Architettura
Expo Belle Arti di Vittorio Sgarbi

22 ottobre – 1 dicembre 2015

Mostra a cura di
Maddalena d'Alfonso
Lorenzo Degli Esposti

Realizzazione della mostra
Degli Esposti Architetti

Coordinamento
Sara Daniele

Fotografie di
Matteo Cirenei
Marco Introini
Marco Menghi
Maurizio Montagna
Maurizio Petronio
Filippo Poli
Giada Ripa
Filippo Romano
Claudio Sabatino
Daniele Zerbi

Progetto espositivo
Maddalena d'Alfonso
Degli Esposti Architetti

Stampe fotografiche
Laboratorio De Stefanis
LINKE.
spazio//biennale
Studio GM di Mario Govino

Stampe pannelli
Multimedia Publishing

Vernissage Media
Carlalberto Amadori
Jacopo Nori
Pietro Servalli

Trasporti
CLT Service

MILANO CAPITALE DEL MODERNO

Padiglione Architettura
Expo Belle Arti di Vittorio Sgarbi

5 maggio – 26 novembre 2015

Ciclo di convegni a cura di
Lorenzo Degli Esposti

Responsabile scientifico
Lorenzo Degli Esposti

Realizzazione del ciclo
Degli Esposti Architetti

Staff curatoriale
Francesca Balena Arista
Davide Borsa
Elisa Cristiana Cattaneo
Sara Daniele
Gregorio Pecorelli
Maurizio Petronio
Daniele Zerbi

Staff organizzativo
Edoardo Croce
Livia Daniele
Francesco Degli Esposti
Lara Fraccadori
Paola Gambero
Tommaso Mennuni
Federica Mercandelli
Andrea Mogni
Marco Morselli
Ginevra Parietti
Giorgia Perale
Pietro Servalli
Luana Torri
Susana Velásquez Ochoa
Amarda Velcani

Anteprima OPEN Belvedere
in occasione del
Salone del Mobile Milano 2015
17 aprile 2015

Fotografie di
Maurizio Petronio
Daniele Zerbi

Video e video installazioni
**Fondazione Centro Sperimentale
di Cinematografia, sede Lombardia**
Paolo Calcagni
Umberto Saraceni

Atenei e accademie partecipanti
Accademia Adrianea
Accademia di Belle Arti di Brera
Domus Academy
IED - Istituto Europeo di Design
Istituto Marangoni
NABA - Nuova Accademia di Belle Arti Milano
Politecnico di Milano
Università degli Studi di Pavia

In collaborazione con
Ordine degli Architetti P.P.C.
della Provincia di Milano

Expo Belle Arti Lombardia

ROBERTO MARONI

Presidente Regione Lombardia

FABRIZIO SALA

Vice Presidente Regione Lombardia e Assessore alla Casa, Housing sociale,
Expo 2015 e Internazionalizzazione delle Imprese

CRISTINA CAPPELLINI

Assessore alle Culture, Identità e Autonomie Regione Lombardia

Expo Milano 2015 rappresenta un'occasione unica per promuovere le testimonianze culturali, artistiche, architettoniche e paesaggistiche della Lombardia. Particolarmente importante a questo scopo è la collaborazione tra enti pubblici e istituti culturali attivi sul territorio regionale, da cui possono scaturire positive conseguenze.

Regione Lombardia ha inteso valorizzare il proprio patrimonio culturale attraverso un progetto di ampio respiro per rilanciare la cultura e l'arte lombarda.

Il progetto artistico e scientifico Expo Belle Arti Lombardia, ideato ed elaborato dal professore Vittorio Sgarbi, che ringraziamo per questo pregevole lavoro, propone un fitto programma di attività e di occasioni culturali in itinerari di visita a siti diversi e unici, con l'offerta di promozioni tariffarie e facilitazioni logistiche, tale da accrescere l'attrattività e la visibilità delle singole iniziative e dei luoghi che le ospiteranno.

Realizzato in collaborazione con il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, il Comune di Milano e le principali istituzioni culturali lombarde, il progetto consente di apprezzare luoghi e opere d'arte tra i più suggestivi in Lombardia: capolavori imprescindibili come la *Canestra di frutta* di Caravaggio, opere meno conosciute, in quanto molto spesso fuori dai percorsi turistici più frequentati o perché solitamente non aperti al pubblico, o giunte in Lombardia per questa grande iniziativa e per l'Esposizione Universale.

Un programma ricco e insolito, di sicuro interesse, che a partire da maggio, e fino a ottobre, ha offerto mostre e un'ampia scelta di itinerari proposti per scoprire o riscoprire le 'Belle Arti' di Milano e di tutta la Lombardia.



Milano, 1999

fotografo Giovanni Chiaramonte

Indice MCM

- 9 *Prefazione* di Roberto Maroni, Fabrizio Sala, Cristina Cappellini
- 17 *Milano capitale del Moderno* di Lorenzo Degli Esposti
- 26 *Lista edifici MCM*
- 28 *Mappa edifici MCM*
- 37 **La Città ideale. Omaggio a Guglielmo Mozzoni**
- 39 *Guglielmo Mozzoni, una personalità poliedrica* di Giulia Maria Crespi
- 40 *Una perduta Città ideale* di Vittorio Sgarbi
- 41 *Omaggio a Guglielmo Mozzoni* di Lorenzo Degli Esposti
- 44 *Mi sembra ieri...* di Giovanni Battista Litta Modignani
- 45 *Modello urbanistico* di Lorenzo Greppi
- 46 *"Dove ancora cantano le rane"* di Carlo Bertelli
- 47 *Per l'Expo ci vuole una Città ideale* di Mario Botta
- 48 *Ervina il Muzun* di Fiorella Basile
- 49 *La Città ideale* di Giorgio Galli
- 50 *Gli edifici di forma sferica e la Città ideale* di Antonio Migliacci
- 52 *"Per diventare eterno, poi, c'è sempre tempo"* di Fabrizio Salvadori
- 54 *L'architettura al servizio delle farfalle... e della città* di Maria Vittoria Capitanucci
- 56 *Guglielmo Mozzoni: "L'Hidalgo di Biuno"* di Luigi Zanzi
- 58 *Ricordo privato* di Gianni Ravasi
- 59 *La Città ideale di Guglielmo Mozzoni* di Fiorella Basile, Silvia Basso, Carlo Bertelli, Lorenzo Degli Esposti, Lorenzo Greppi, Antonio Migliacci
- 65 *L'allestimento nel Pirelli* di Lorenzo Degli Esposti, Luca Veltri
- 71 **Architettura sintattica**
- 73 *Architettura sintattica* di Maddalena d'Alfonso
- 79 *Dietro alle quinte* di Sara Daniele
- 93 **Milano moderna e contemporanea**
- 95 *Sul Moderno dialogo con Vittorio Gregotti*
- 101 *Sul Moderno dialogo con Antonio Monestiroli*
- 108 *Milano capitale del Moderno* di Ernesto d'Alfonso
- 116 *Milano moderna e postmoderna* di Pierluigi Nicolin
- 118 *Caratteri di Milano e architettura d'oggi* di Angelo Torricelli con Sara Protasoni
- 125 *Ascolto il tuo cuore...* di Federico Bucci
- 128 *Architectural Walks in Milan* di Marco Borsotti, Paolo Brambilla, Maria Vittoria Capitanucci
- 134 *Sul libro (per Milano)* di Carlo Berizzi, Gianni Biondillo, Marco Biraghi, Paolo Caffoni, Maria Vittoria Capitanucci, Lorenzo Degli Esposti, Emanuele Galesi, Filippo Minelli
- 144 *Per un atlante delle trasformazioni del territorio milanese* di Francesco de Agostini
- 146 *Milano orizzontale* di Nicolò Privileggio con Marco Baccarelli, Sebastiano Brandolini, Pietro Macchi Cassia
- 152 *Scenari per la città metropolitana* di Emilio Battisti



Grattacielo Pirelli, Milano

fotografo Marco Menghi

161 Casi milanesi

- 163 *L'eclisse della regione* di Davide Borsa
- 165 *Il caso della Pietà Rondanini* di Alberico Barbiano di Belgiojoso, Emilio Battisti, Amedeo Bellini, Carlo Bertelli, Davide Borsa, Philippe Daverio, Maria Teresa Fiorio, Augusto Rossari, Vittorio Sgarbi, Silvano Tintori
- 171 *Istituto Marchiondi Spagliardi* di Davide Borsa, Ugo Carughi, Roberto Mascazzini, Sergio Poretti, Antonella Ranaldi, Bruno Reichlin, Viviana Viganò
- 181 *Istituto Marchiondi Spagliardi* di Davide Borsa, Andrea Bruno, Marco Dezzi Bardeschi, Antonella Ranaldi, Attilio Stocchi
- 187 *Progetti e spazi per la nuova sede dell'Accademia di Brera* di Marco Dezzi Bardeschi, Giorgio Fiorese, Gabriella Guarisco, Luca Monica, Stefano Pizzi, Angelo Torricelli
- 192 *Big Milano. Una fase dello sviluppo urbano* di Richard Ingersoll con Luca Beltrami Gadola, Elisa Cristiana Cattaneo, Lorenzo Degli Esposti, Rolando Mastrodonato, Jacopo Muzio
- 198 *Grandi opere e crisi finanziaria* di Roberto Cuda
- 200 *Nuovi clienti* di Nicolò Ornaghi, Francesco Zorzi
- 202 *Isola, una storia neo-liberale italiana* di Isola Art Center (Alessandro Azzoni, Vincenzo Onida, Mariette Schiltz)

209 Scuole lombarde

- 211 *Tavola rotonda scuole di architettura* di Gianandrea Barreca, Lorenzo Degli Esposti, Marco Morandotti, Emilio Pizzi, Angelo Torricelli
- 215 *Studiare e insegnare architettura: progetti per le città e i paesaggi* di Marco Biraghi, Corinna Morandi, Luigi Spinelli
- 219 *OC International Summer School Politecnico di Milano* di Guya Bertelli, Michele Roda
- 222 *Workshop Terra Viva* di Silvio Anderloni, Eugenia Bolla, Elisa Cristiana Cattaneo, Simona Galateo, Richard Ingersoll, Stefano Lardera
- 223 *Accademia Adrianea* di Pier Federico Caliarì, Carola Gentilini
- 225 *Accademia di Belle Arti di Brera* di Donatella Bonelli, Roberto Favaro, Stefano Pizzi, Sandro Scarrocchia, Tiziana Tacconi
- 231 *Architettura e arti: nuove sinergie per la città* di Francesca Bonfante, Giuseppe Bonini, Lorenzo Degli Esposti, Stefano Pizzi, Angelo Torricelli
- 235 *Professione? Designer* di Silvia Piardi con Francesca Balena Arista, Marta Bernstein, Massimo Bianchini, Riccardo Casiraghi, Odo Fioravanti, Martin Luccarelli, Jan Mattassi
- 240 *Domus Academy* di Gianandrea Barreca, Giulia Mezzalama, Ludovica Molo, Elisa Poli, Matteo Ragni, Andrea Vercellotti, Francesca Zocchi
- 243 *NABA Nuova Accademia Belle Arti Milano* di Nicholas Bewick, Dante Donegani, Massimo Pettiti, Luca Poncellini, Tim Power, Denis Santachiara, Mario Trimarchi, Francesca Zocchi
- 248 *IED, Moderno multiforme* di Carlo Forcolini, Fabrizio Bertero, Federico Cassani, Giorgio Grandi, Matteo Moscatelli, Lorenzo Palmeri, Carla Sediti
- 254 *Istituto Marangoni* di Cristina Dosio Morozzi, Andres Avanzi, Giulia Bedoni, Marcella Bricchi, Paolo Meroni, Francesco Ponzi
- 259 *Sguardi per Milano* di Bartolomeo Corsini

267 Architettura

- 269 *Conversazione sul Moderno* di Lorenzo Degli Esposti, Peter Eisenman, Rafael Moneo
- 277 *Tavola rotonda architettura* di Alessandro Armando, Marco Biraghi, Marco Brizzi, Sara Marini, Valerio Paolo Mosco, Vittorio Pizzigoni
- 281 *Perché ora l'architettura italiana* di Valerio Paolo Mosco con Giovanni La Varra, Valter Scelsi
- 287 *Scritture italiane* di Cherubino Gambardella, Luca Molinari
- 293 *Italia* di Benno Albrecht
- 295 *Il valore dell'assenza* di Maurizio Oddo
- 297 *L'architettura degli effetti* di Alessandro Armando, Leonardo Caffo
- 301 *San Rocco Magazine* di Matteo Ghidoni, Vittorio Pizzigoni
- 306 *MAARC astrattismo e architettura razionalista* di Giovannella Bianchi, Ado Franchini
- 308 *In/Arch* di Franco Porto
- 309 *Architettura etica* di Francesco Gnecci Ruscone
- 311 *Dopo la città* di Franco Purini
- 316 *Sguardi dal Belvedere* di Aimaro Isola, Saverio Isola
- 319 *Corpo e forma: il Teatro shakespeareano di Danzica* di Renato Rizzi
- 322 *Architettura e territorio* di Mario Botta
- 326 *Cantina Antinori* di Marco Casamonti
- 327 *Vivere l'architettura* di Aldo Nalli
- 331 *La cultura urbana della densificazione* di Max Dudler
- 335 *Cinque progetti* di Manuel Aires Mateus
- 337 *Progetti* di José Linazasoro
- 340 *Costruire sul costruito e costruire il nuovo* di Guillermo Vázquez Consuegra
- 343 *"Remoto nello spazio, ma vicino nel tempo"* di Cristián Undurraga
- 345 *Luogo, precedenti, invenzione* di Yvonne Farrell

353 Città e paesaggio

- 355 *Spazio-luogo-contesto-landscape* di Elisa Cristiana Cattaneo
- 357 *Landscape Urbanism* di Elisa Cristiana Cattaneo con Alfredo Ramirez, Mosè Ricci, Charles Waldheim
- 366 *Geo-graphical Urbanism* di Nikos Katsikis con Franco Farinelli, Adrian Lahoud, Paola Viganò, Alex Wall
- 376 *Tavola rotonda città e paesaggio* di Matteo Agnoletto, Carlo Berizzi, Elisa Cristiana Cattaneo, Nicolò Privileggio, Alessandro Rocca, Nicola Russi
- 380 *Politica, città, architettura* di Marco Biraghi, Matteo Vegetti
- 385 *Critica all'urbanizzazione diffusa* di Tiziana Villani
- 388 *Immaginari e latenze* di Sara Marini con Alberto Bertagna, Dario Gentili
- 395 *Appunti su città e futuro* di Massimo Pica Ciamarra
- 397 *Beware of the smart city!* di conrad-bercah
- 400 *Learning from the Mass* di Salvatore Peluso (IRA-C)
- 402 *Inequality, Informality, Insecurity: the Challenges of Urban Design* di Camillo Boano
- 405 *Hanoi 2050. La genesi di una metropoli* di Matteo Aimini
- 407 *Città europea in evoluzione* di Giuseppe Marinoni
- 411 *Ritratti di città* di Daniele Vitale

- 417 *Berlino: forma e memoria della città storica* di Michele Caja
 420 *Milano-Madrid 2012* di Stevan Tesic
 424 *Backgrounds* di Nicola Russi con Rui Braz, Paola Viganò
 430 *Iperspazio Pubblico* di Alessandro Rocca con Alessandro Biamonti, Giovanni Corbellini, Gennaro Postiglione
 437 *Scavi, topografie, diagrammi dello spazio aperto* di Fabrizio Leoni
 440 *Costruire habitat naturali per evitare il consumo di nuovo suolo* di Carlo Scoccianti
 443 *Architetture padane* di Matteo Agnoletto con Ugo Cornia, Manuel Orazi, Nicola Rizzoli

455 Design

- 457 *Learning from Milan* di Francesca Balena Arista
 459 *Sul design* dialogo con Andrea Branzi
 466 *Sul design* dialogo con Michele De Lucchi
 468 *Abitare a Milano* di Ugo La Pietra
 472 *Fondamentalismi* di Andrea Branzi
 476 *Ettore Sottsass e il Nuovo Design Italiano* di Andrea Branzi
 480 *Architecture & Design Short Circuits* di Gianni Pettena
 484 *L'architettura dell'oggetto* di Nigel Coates
 487 *Storia del design nell'industria alimentare: cultura, prodotti, comunicazione* di Francesca Balena Arista, Rosa Chiesa, Ali Filippini, Gianluca Grigatti, Giulia Tacchini
 492 *Necessità urbane* di Francesco Faccin
 495 *James Irvine. Un ritratto attraverso gli oggetti* di Maddalena Casadei, Francesca Picchi, Marialaura Rossiello
 500 *Design senza designers* di Chiara Alessi, Giorgio Biscaro
 504 *Superstudio in otto mosse* di Piero Frassinelli, Cristiano Toraldo di Francia

517 On-line

- 519 *Divisare* di Marcus Lloyd Andresen
 520 *The Booklist* di Luca Galofaro
 521 *Viceversa* di Valerio Paolo Mosco
 522 *Gizmo* di Florencia Andreola, Marco Biraghi, Gabriella Lo Ricco, Mauro Sullam
 525 *ArcDueCittà: scrittura architettonica/comunicazione* di Ernesto d'Alfonso
 527 *Building the EXPO (Domus)* di Donatella Bollani, Ilaria Bollati, Luisa Collina, Laura Daglio
 529 *Il Giornale dell'Architettura* di Luca Gibello, Davide Borsa
 530 *SMonn Publishing* di Giuseppe Marinoni con Alessandra Coppa, Paolo Rosselli
 532 *Opera analogica* di Valter Scelsi
 534 *Occupy Facebook* di Davide Tommaso Ferrando
 538 *Architettura riflessa* di Marco Brizzi

543 Architetti al Belvedere

- 545 *Architetti al Belvedere* di Lorenzo Degli Esposti
 546 Gregotti Associati International
 547 Sergio Crotti Enrica Invernizzi Studio Associato
 548 Gianni Braghieri
 549 Monestiroli Architetti Associati
 550 Studio Mauro Galantino
 551 Torricelli Associati - Studio di Architettura
 552 quattroassociati
 553 Broggi+Burckhardt
 554 Onsitestudio
 555 aMDL - Architetto Michele De Lucchi
 556 CBA Camillo Botticini Architect
 557 OBR Open Building Research
 558 act_romejalli
 559 Giulia de Appolonia Officina di Architettura
 560 Studio di Architettura Marco Castelletti
 561 Nunzio Gabriele Sciveres Studio
 562 GSMM Architetti
 563 LFL Architetti
 564 Studio Nonis
 565 B22
 565 MODOURBANO
 566 di_archon ass_
 567 Consalez Rossi Architetti Associati
 567 Barreca & La Varra
 568 Bianco + Gotti Architetti
 569 Studio Roberto Mascazzini Architetto
 569 [greppi architetti]
 570 liverani/molteni
 571 baukuh
 571 PBEB Paolo Belloni Architetti
 572 Giulio Fenyves - Arco Associati
 572 Carlo Rivi
 573 Marco Ghilotti
 573 MFA Architects
 574 Piuarch
 575 Scandurra Studio
 576 Antonio Citterio Patricia Viel
 577 Studio Albini Associati
- 578 Park Associati
 579 5+1AA
 580 Stefano Boeri Architetti
 581 Caputo Partnership
 582 Exposure Architects
 583 Guidarini & Salvadeo Architetti Associati
 583 Laura Pasquini e Federico Tranfa Architetti
 584 Lissoni Associati
 585 DAP studio
 586 ifdesign
 587 CZA Cino Zucchi Architetti
 588 Remo Dorigati - OdA Associati
 589 MAB Arquitectura
 590 Cecchi & Lima Architetti Associati
 591 Benno Albrecht
 591 GTRF Tortelli Frassoni Architetti Associati
 592 ES-arch ernicoscaramelliniarchitetto
 592 A2BC
 593 Studio Albori
 593 CN10
 594 Metrogramma
 594 LPzR
 595 AouMM Argot ou La Maison Mobile
 595 Alterstudio Partners
 596 Caravatti_Caravatti Architetti
 596 Architetti Senza Frontiere
 597 Lorenzo Noè Studio di Architettura
 597 DON'TSTOP architettura
 598 Lopes Brenna Architetti
 598 Studio WOK
 599 Francesco Librizzi Studio
 600 Morpurgo de Curtis ArchitettiAssociati
 601 Costruzioni Italiane
 601 02arch
 602 Paolo Mestriner - Studiozero
 602 Quinzii Terna Architettura
 603 Attilio Stocchi
 604 Arkpabi - Palù & Bianchi Architetti
 605 Italo Rota
- 607 Degli Esposti Architetti (curatela Padiglione Architettura)

Design



Michele De Lucchi, Francesca Balena Arista,
Lorenzo Degli Esposti nello studio di via Varese, Milano
fotografo Maurizio Petronio



Lorenzo Degli Esposti, Francesca Balena Arista,
Ugo La Pietra alla Triennale di Milano
fotografo Maurizio Petronio

Umberto Saraceni, Cristiano Toraldo di Francia,
Lorenzo Degli Esposti, Francesca Balena Arista al Pirelli
fotografo Fabio Bortot



Lorenzo Degli Esposti, Andrea Branzi
Francesca Balena Arista al Pirelli
fotografo Daniele Zerbi

Learning from Milan

FRANCESCA BALENA ARISTA

Forse è un luogo comune, ma ancora oggi sono in molti a pensare che in Italia l'unica città in cui si possa davvero praticare il *design* sia Milano. Milano è stata al tempo stesso la culla del *design* dei grandi "maestri", con personaggi come i fratelli Castiglioni, Vico Magistretti, Marco Zanuso, Mario Bellini, Gae Aulenti e altri, e quella del "Nuovo Design", con Ettore Sottsass, Andrea Branzi, Alessandro Mendini, Michele De Lucchi... e certamente è ancora oggi l'incubatore in cui, grazie alle tante scuole di *design*, alle aziende, alle riviste e alle gallerie, nascono e si affermano tanti giovani professionisti.

Milano conta una presenza eccezionale di importanti figure che operano nel campo del *design*, e non parlo solo di progettisti naturalmente, ma di critici, giornalisti, docenti... Questa rassegna non ha potuto, come è logico, nemmeno aspirare ad ospitarli tutti. La scelta degli ospiti chiamati ad intervenire è stata guidata dalla volontà di dare voce sia alle figure note che a quelle emergenti, in un'alternanza continua. Trasformare il Belvedere del Grattacielo Pirelli in un palcoscenico in cui dare rappresentanza, attraverso il racconto diretto degli stessi protagonisti, alle vicende che già appartengono alla storia consolidata, e allo stesso tempo offrire una sede così prestigiosa ai giovani, portatori delle ricerche più recenti, è stata una grande occasione per approfondire la conoscenza della storia del *design* da una parte, e per immaginare il suo possibile futuro dall'altra...

Ne è emerso un confronto vivo: la Milano dei primi anni Settanta, raccontata da protagonisti che l'hanno vissuta direttamente, poi quella del Nuovo Design Italiano e, infine, la Milano che vivono oggi i giovani professionisti. Alcuni dei nostri ospiti sono intervenuti direttamente nelle conferenze organizzate al Belvedere Enzo Jannacci mentre altri hanno dato la loro testimonianza attraverso incontri e interviste, anche nei momenti preparatori di questa piattaforma. In particolare, pensando al *backstage*, mi piace ricordare la visita a Gillo Dorfles, con Lorenzo Degli Esposti, Daniele Zerbi, Maurizio Petronio e Gregorio Pecorelli, e quella a Michele De Lucchi. Dorfles ci ha accolti nella sua casa-studio, tra opere d'arte testimoni del migliore Novecento artistico, e ci ha parlato della sua visione della città e dell'architettura, senza mai indulgere nel ricordo del passato, sempre immerso nel presente; un presente testimoniato anche dalle sue opere d'arte, presenze forti nella sua casa, vive e contemporanee, tappe di un percorso incessante, proiettato sempre in avanti. Michele De Lucchi ci ha ricevuti nella sua stanza, all'ultimo piano dello studio in via Varese: il suo pensatoio, discreto e profumato di essenze legnose, un luogo che lo rappresenta profondamente e che aiuta a comprenderne la poetica. Per De Lucchi Milano è sinonimo di vivacità culturale, di occasioni di dibattito, di riviste. Ci ha raccontato di Achille ed Ettore [Castiglioni e Sottsass. N.d.A.], figure leggendarie

come gli omonimi eroi dell'Iliade, e opposte tra loro: Achille Castiglioni iniziava a parlare quando poggiava la matita, Ettore Sottsass senza la matita in mano quasi non parlava... «Queste due tendenze – ci ha spiegato – di trattare l'immaginazione attraverso il disegno o attraverso la dialettica, sono state ugualmente importanti per la mia formazione». E infatti Michele De Lucchi le ha sapute coniugare, ed è oggi allo stesso tempo un progettista di oggetti e architetture, e un grande narratore.

La prima intervista che io e Lorenzo Degli Esposti abbiamo fatto, per mettere a fuoco i contenuti del Padiglione Architettura, è stata quella ad Andrea Branzi: figura chiave, grande animatore della scena culturale non solo milanese, curatore di numerosissime mostre e attivo in ambito didattico prima in Domus Academy e poi alla Scuola del Design al Politecnico di Milano. *Learning From Milan*, prima di essere il titolo di questo scritto, è il nome di un libro di fondamentale importanza pubblicato da Branzi per MIT Press nel 1988. Branzi è intervenuto due volte al Belvedere del Grattacielo Pirelli: la prima per parlare del suo approccio didattico e la seconda per parlare della figura di Ettore Sottsass. Nell'intervista ci ha raccontato i motivi del suo trasferimento da Firenze a Milano alla metà degli anni Settanta: «Milano, già a quei tempi, era considerata la capitale del *design*. C'erano le riviste, con le quali avevamo rapporti di collaborazione, e amici, come Ettore Sottsass. C'era tutto un clima diverso [da Firenze. N.d.A.], molto aperto». Questa "migrazione" di buona parte del gruppo Archizoom Associati (assieme a Branzi si trasferiscono infatti sia Massimo Morozzi che Paolo Deganello) e poi di altri protagonisti dell'avanguardia radicale che era nata in seno alla Facoltà di Architettura di Firenze, contribuisce al rinnovamento della cultura meneghina.

Milano, da capitale riconosciuta del design dei maestri (quello che Branzi definisce il "bel design" che garantisce sempre il "lieto fine") diventa sempre più il centro di propagazione di una cultura alternativa che, anche per mezzo delle riviste ("Casabella" con la direzione di Mendini prima, e "Modo" con la direzione di Branzi poi) si inserisce nel dibattito internazionale e porta nel campo del *design* modalità del tutto nuove, sia di pensiero che di azione. Alla metà degli anni Settanta a Milano i progettisti noti erano appena una decina, e altrettante le industrie. A pensarci adesso che il *design* è diventato "una professione di massa" sembra un mondo lontano anni luce. Branzi rintraccia un preciso momento di passaggio, un evento germinale che segna l'inizio di una modalità diversa, l'inizio del coinvolgimento del grande pubblico, in poche parole... l'inizio del Fuorisalone. Si tratta della leggendaria prima mostra di Memphis allo *showroom* ARC '74, il 18 settembre 1981: cinquantacinque pezzi esposti – tutti realizzati in meno di nove mesi – e, soprattutto,



FRANCESCA BALENA ARISTA

Architetto, è storica e critica del *design* e dell'architettura e curatrice indipendente. Si è laureata alla Facoltà di Architettura di Firenze con il professor Gianni Pettena con una tesi su Poltronova, storica azienda del *design* italiano. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Industrial design e Comunicazione multimediale con Andrea Branzi al Politecnico di Milano. È socia fondatrice del Centro Studi Poltronova e fa parte di AIS Design, Associazione Italiana degli Storici del Design. La sua attività di ricerca è principalmente rivolta alle avanguardie radicali degli anni Sessanta e Settanta. Ha pubblicato monografie di *design* e architettura e articoli per importanti riviste di settore, come "Domus", "Interni", "Abitare". Ha curato la mostra *Superarchitettura Reloaded*, al Festival Internazionale Design Parade 2008 e il documentario *Ettore Sottsass. A private scrapbook*, presentato al Milano Design Film Festival 2016. È tra i curatori di *Giro Giro Tonda. Design for Children*, per la X Edizione del Design Museum della Triennale di Milano.



Francesca Balena Arista, Andrea Branzi, Ugo La Pietra, Gianni Pettena
Nigel Coates, Rosa Chiesa, Ali Filippini
Gianluca Grigatti, Giulia Tacchini, Francesco Faccin
Marialaura Rossiello, Maddalena Casadei, Francesca Picchi
Chiara Alessi, Giorgio Biscaro, Cristiano Toraldo di Francia, Piero Frassinelli

duemilacinquecento persone. Numeri mai visti prima, per un evento del genere.

Se la modernità, come afferma Michele De Lucchi nella sua intervista, è il saper percepire il cambiamento, il gruppo Memphis ha certamente compreso le nuove istanze che la società sollecitava e le ha fatte proprie, come esigenze strutturali profonde, ancor prima che le aziende o gli imprenditori potessero registrarle. È impossibile citare Memphis senza pensare ad Ettore Sottsass. Questa straordinaria figura di progettista e pensatore, di cui ricorre nel 2017 il centenario della nascita, è stata portatrice di una sensibilità nuova. Figlio di un noto architetto razionalista, Sottsass aveva un'esperienza diretta della cultura *beat* americana, dell'India, del Giappone... Per lui il disegno di un oggetto è sempre stato un dono, un'offerta rituale alla fragilità umana. Il nome di Sottsass è stato molto ricorrente nei nostri incontri, attraverso i racconti degli intervenuti e le continue citazioni. Un contributo potente il suo, vivo e forte, testimoniato, a quasi dieci anni dalla sua morte, da tanti professionisti che, direttamente o indirettamente, si sono formati riconoscendo nel suo pensiero una guida.

Uno dei grandi argomenti del Padiglione Architettura di Expo Belle Arti è stato la didattica: con il ciclo *Sull'Accademia* abbiamo offerto uno spazio di confronto alle scuole del *design*; abbiamo avuto ospiti la Facoltà di Design del Politecnico di Milano, La NABA-Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, L'Istituto Marangoni, l'Accademia di Belle Arti di Brera, lo IED e la Domus Academy.

Da questi incontri è emersa la varietà di offerta didattica che Milano è in grado di dare, è emerso un interesse comune per la ricerca e l'innovazione e assieme l'unicità e la caratterizzazione di ogni scuola, sintomo di un positivo non-allineamento. Una didattica che non cerca di creare una forma di progettazione riconoscibile ma piuttosto cerca di offrire agli studenti ambienti fertili e ricchi di stimoli in cui formarsi, e docenti di provenienza diversa con cui confrontarsi. Grandi animatori di questi dibattiti in particolare Cristina Morozzi, Dante Donegani, Mario Trimarchi, che hanno difeso l'idea di una didattica come momento di sperimentazione, come occasione di assoluta libertà progettuale, quella che di solito la pratica professionale non concede. Andrea Branzi ci ha raccontato l'importante esperienza del corso che tiene ormai da una decina di anni con Michele De Lucchi alla Scuola del Design del Politecnico di Milano, e a cui anch'io ho collaborato. Per sottolineare l'approccio sperimentale di questo corso, che promuove una didattica fuori dalle modalità classiche e dalle tematiche tradizionali, Andrea Branzi ha coniato il nome *La scuola di Piazza Bausan*, con un diretto riferimento ai "ragazzi di via Panisperna", il noto gruppo di giovani fisici italiani. Altro contributo importante al tema

della didattica è stato quello di Nigel Coates, architetto e *designer* inglese, dal 1995 al 2011 a capo del Dipartimento di architettura del Royal College of Art di Londra. Coates ci ha spiegato in anteprima le particolarità della *London School of Architecture*, di cui è uno dei fondatori. Una scuola che ha voluto abbattere i costi delle rette, rinunciando al peso delle strutture burocratiche e cerimoniali e creando collegamenti diretti con gli studi di progettazione in cui gli studenti fanno pratica. La *London School of Architecture* ha una sede fissa – nella Somerset House a Londra – ma utilizza di volta in volta anche spazi vuoti della città: una scuola un po' nomade dunque, dallo spirito libero.

Tra gli altri ospiti intervenuti Gianni Pettena, uno dei protagonisti dell'avanguardia radicale italiana, "anarchitetto" come lui stesso si definisce, e artista considerato vicino alla *land art* americana. Tra i giovani, Francesco Faccin, *industrial designer* fuori dagli schemi, che si è formato tra lo studio di Enzo Mari, quello di Michele De Lucchi e la bottega del liutaio Francesco Rivolta. Faccin è un *designer* senza orpelli: il suo *modus* progettuale, incentrato su una profonda conoscenza dei materiali e su un abile utilizzo delle loro caratteristiche, è dotato di un'intrinseca profonda poesia. Abbiamo parlato di libri con Francesca Picchi, Marialaura Irvine e Maddalena Casadei, che ci hanno raccontato la genesi del libro James Irvine, pubblicato da Phaidon. Chiara Alessi, giornalista e saggista, accompagnata dal *designer* Giorgio Biscaro, ci ha parlato del suo libro *Design senza designers*, dandoci la sua lettura e interpretazione dei cambiamenti profondi che la disciplina del *design* sta attraversando. Abbiamo ospitato poi AIS/design, l'Associazione Italiana degli Storici del Design, che raccoglie figure di storici importanti e di giovani ricercatori, che ha presentato al nostro pubblico la sua rivista e le sue ricerche.

Serata memorabile è stata quella dedicata al gruppo Superstudio, *finissage* che ha chiuso i lavori del Padiglione Architettura di Expo Belle Arti: Cristiano Toraldo Di Francia e Giampiero Frassinelli sono intervenuti in una conferenza-fiume, aperta dall'*Omaggio al Monumento Continuo* dell'artista Umberto Saraceni, che ha trasformato le vetrate del grattacielo Pirelli in una sorta di *set* cinematografico, fondale per la narrazione dell'opera più nota di questo importantissimo gruppo dell'avanguardia radicale.

La mia collaborazione a questo progetto, come curatrice della sezione *design*, è stata l'occasione per fare ordine in una parte del mio stesso percorso formativo. Spero che il lavoro fatto per costruire questa piattaforma serva a chi ha seguito le nostre conferenze, e a chi leggerà questo libro, per aggiungere qualche tassello, qualche riflessione, alla complessità della nostra storia del *design*, tutta italiana, e, soprattutto, molto molto milanese...

Sul design

DIALOGO CON ANDREA BRANZI

Lorenzo Degli Esposti. Questa è la prima intervista per preparare e raffinare i contenuti del Padiglione Architettura di Expo 2015 Belle Arti; avevamo qualche idea, ne abbiamo già discusso tra noi, ora vorremmo condividerla con i nostri maestri per capire come questa nostra idea della modernità milanese è vista dagli altri.

Francesca Balena Arista. Andrea, tu da protagonista della stagione *radical* sei abituato a sentirti chiedere nelle interviste: «Perché Firenze?». Noi invece ti chiediamo: «Perché Milano?». Perché tu, nato a Firenze, dove ti sei laureato alla Facoltà di Architettura e sei diventato uno dei principali protagonisti del movimento di architettura di avanguardia che si è sviluppato tra la metà degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta, a un certo punto decidi di trasferirti a Milano?

Andrea Branzi. Con gli Archizoom Associati prendemmo una decisione precisa, scegliendo tra la professione di architetto e quella di *designer*. In maniera molto cosciente scegliemmo di lavorare nel mondo del *design*, ritenendo che l'architettura richiedesse delle attitudini e delle relazioni complicate, difficili da realizzare. Il *design* ci sembrava più adatto al nostro modo di progettare e di vedere il mondo. Ritenevamo che il clima *pop* stesse emergendo, portando con sé la nuova cultura del linguaggio del mercato. Nei confronti del *design* dei prodotti c'erano grandi interessi e investimenti. A Firenze non era presente l'industria del *design*, ad eccezione di piccole industrie d'avanguardia, come Poltronova, mentre Milano, già a quei tempi, era considerata la capitale del *design*. Vi erano riviste con le quali avevamo rapporti di collaborazione e amici, come Ettore Sottsass. C'era un clima diverso, molto aperto.

F.B.A. Si può dire che il rapporto di amicizia e di reciproca stima con Ettore Sottsass, conosciuto proprio in Poltronova, sia stato uno dei motivi che ti hanno spinto ad andare a Milano?

A.B. Ettore in quel periodo veniva spesso a Firenze per lavorare alle sue ceramiche, che realizzava con la Bitossi di Montelupo Fiorentino. Nonostante avesse una formazione politica e culturale del tutto diversa da noi *radical*, era molto interessato a quello che stava succedendo in quella città. Io avevo cominciato a lavorare a Milano e mi ci trasferii con mia moglie Nicoletta e le nostre figlie. Non avevo l'intenzione di tornare a Firenze o di andare a Roma, luoghi dove si fa solo architettura, visto che non ci sono industrie interessate al *design*. Quindi è stata una decisione molto semplice, molto diretta.

F.B.A. A Milano ti sei trasferito alla metà degli anni Settanta. Quali erano i luoghi d'incontro, i luoghi in cui si poteva respirare la cultura del progetto? Nel tuo libro *Una generazione esagerata* un luogo che citi come particolarmente interessante nel panorama milanese è il negozio di Elio Fiorucci in Galleria Passarella: un negozio di moda.

A.B. Era un negozio di moda fino ad un certo punto. In

realtà Elio Fiorucci non era uno stilista. Era una persona che riteneva che la moda non si inventa, la moda esiste. Aveva un modo di operare molto stimolante e un paio di ragazzi, Mirella e Tito, giravano continuamente il mondo alla ricerca di cose particolari, portando dai loro viaggi libri, notizie, non solo sulla moda ma sulla cultura in generale: sulla musica, sull'arte. Elio è stato il primo a far venire Madonna e Andy Warhol a Milano. Il negozio in Galleria Passarella aveva veramente una funzione innovatrice dei costumi milanesi. Tutti, dalle province intorno a Milano, avevano l'abitudine di venire il sabato in questo negozio. Fiorucci ci offrì di dirigere un grande Centro di Design per un'industria di materie prime. Si trattava di *design* dei servizi, una cosa molto nuova: l'utente finale erano intere reti produttive, non un singolo cliente. Fu una sfida molto difficile, che ci aprì le porte di nuove amicizie e ci fece guadagnare la stima di quello che era il mondo dei professionisti di allora.

F.B.A. Questa con il CDM, Consulenti Design Milano, è un'avventura che hai vissuto con Massimo Morozzi e Clino Trini Castelli e che ti è valsa un Compasso d'Oro.

A.B. Esatto. Nonostante in quel periodo Milano fosse considerata la capitale europea del *design*, i cosiddetti "maestri" erano pochi e le loro industrie di riferimento erano industrie d'arredamento. I *designer* erano dodici, tredici; le industrie erano ancora meno. Durante il Salone del mobile in Fiera c'era il "Padiglione Trenta Terzo" dove si raccoglieva questo piccolo gruppo d'industrie, come Cassina e Zanotta. Tutto attorno, negli altri padiglioni, c'erano ancora i mobili in stile. Oggi il panorama è cambiato completamente. Allora il *design* era una cultura di minoranza, molto raffinata e caratterizzata. A differenza di quello che stava succedendo negli altri paesi europei, l'Italia non aveva uno stile riconoscibile e presentava una grande articolazione interna. Vico Magistretti, Gae Aulenti, Ettore Sottsass, Marco Zanuso, i fratelli Castiglioni... Ognuno faceva una cosa diversa dagli altri. Questa grande articolazione derivava da una rete produttiva fatta di piccole aziende. Anche la cultura *radical* trovava qui delle radici e non era vista come una frattura. Il *radical* era una costola del *design*, omogenea in questo tipo di frantumazione linguistica. Quando nel 1972 si tenne al MoMA di New York la mostra *Italy: the New Domestic Landscape*, Emilio Ambasz chiamò, oltre ai maestri, anche i maggiori gruppi *radical*. Giustamente interpretò questo modo di fare *design* non come un settore di mercato, ma come portatore di una modernità meno calvinista, meno razionalista, più godibile, più collegata al saper vivere, alla cucina, alla presenza dell'antiquariato, alla musica. Anche Albini, per esempio, aveva considerato la presenza di opere d'antiquariato all'interno dei suoi spazi. C'era una nuova visione della modernità.

L.D.E. Che rapporto avevi con la scuola e con la carta stampata? I rapporti erano fecondi?

A.B. Già a Firenze avevamo degli ottimi rapporti con riviste come “Casabella”, diretta da Mendini, e “Domus”. Ad un certo punto “Casabella”, senza capire fino in fondo le radici politiche che stavano dietro all'avanguardia *radical*, pubblicò il primo testo sul progetto *No-Stop City* degli Archizoom accompagnandolo con una dichiarazione della redazione che ne prendeva le distanze. Quando Mario Bellini dirigeva “Domus”, mi capitò una cosa simile: pubblicarono un mio testo con una nota della redazione che affermava di non condividere quello che avevo scritto. Era il momento del *postmodern* all'italiana, quindi del ritorno agli stili. C'era qualche attrito in linea teorica su posizioni giustamente diverse che oggi sarebbero difficili da rintracciare. Allora nelle riviste, anche in quelle che dirigevo io, come “Modo”, c'era un'organizzazione “postale”: i materiali da pubblicare arrivavano per posta e la rivista non riusciva a imbastire un numero tematico... Anche oggi le riviste sono lo specchio di quello che succede, non hanno un filo teorico.

L.D.E. E nel caso dell'università?

A.B. Nell'università la cosa era diversa perché tutti i *designer* erano architetti e non esistevano le facoltà di *design*. Nel 1982 partecipai alla fondazione di Domus Academy, di cui poi seguii la direzione culturale. Questa piccola scuola di *design post-graduate* internazionale, con trenta o trentacinque allievi al primo anno, riuscì a coinvolgere persone che non avevano mai insegnato, come Ettore Sottsass, Gianfranco Ferrè, Mario Bellini, Vico Magistretti. Inoltre c'erano nuove realtà, formatesi dentro la scuola stessa, come il *design* previsionale di Francesco Morace, e i nuovi tecnologi come Ezio Manzini e Umberto Meda. La sorpresa fu che, fin dal primo anno, arrivarono allievi da tutti il mondo, segno che c'era una grande attesa.

F.B.A. Per Domus Academy avevi elaborato un decalogo, lo condividi ancora? Al momento di presentare il programma della scuola scrivevi: “Noi insegniamo per imparare. Il problema del *design* non è il progetto ma il progettista. Compito di una scuola è quello di formare degli autodidatti capaci di camminare da soli. La complessità delle culture non deve essere azzerata ma valorizzata. Qualsiasi metodologia va bene, basta che funzioni. Finalità di questa scuola è quella di indagare lo scenario postindustriale”.

A.B. Certamente. Quello che sto facendo ancora oggi al Politecnico di Milano è esattamente questo. Allora era molto presente la tradizione della Scuola di Ulm, un insegnamento parascientifico che produceva l'*International Style*, il modernismo, un'ortodossia calvinista. Ma i tempi erano maturi per un insegnamento che prevedesse invece, nella formazione del *designer*, la complessità. Non ci impegnavamo a creare dei cloni di noi stessi. Fin dal primo anno c'erano allievi indiani, giapponesi, americani, inglesi, canadesi. Mi ricordo che al ter-

zo anno c'erano ventinove allievi che venivano da altrettanti paesi diversi. S'intuiva che il *design* italiano era visto come punto di riferimento e la Domus Academy era una struttura formativa importante. Mi capita ancora di incontrare degli ex-allievi che la ricordano come un'esperienza estremamente formativa, un periodo bellissimo, in cui non hanno imparato un metodo ma hanno capito le proprie potenzialità. La questione dell'autodidatta è fondamentale: devi stimolare la creatività individuale e formare un autodidatta coraggioso, che non abbia paura di andare fuori dall'ortodossia.

F.B.A. Tu sei sempre stato uno scrittore prolifico, hai tenuto rubriche sulle riviste a partire dalle *Radical Notes* di “Casabella”, hai diretto “Modo”, sei stato uno dei fondatori di Domus Academy e al Politecnico sei ancora attivissimo con i corsi di progettazione. Per noi è importante capire come ti poni rispetto al proliferare delle tante scuole di *design* e al proliferare delle riviste, anche *on-line*. Oggi che cosa è cambiato rispetto alla possibilità di comunicare il progetto?

A.B. Sono cambiati i tempi. Quando si inaugurò Domus Academy nel 1982 dichiarai che non voleva essere un'istituzione ma un organismo che vive dieci anni e poi chiude. Invece funziona ancora ed è stata acquistata dalla Laureate americana. Però intanto gli studenti sono diversi, hanno meno motivazioni, ed insegnare è diventato molto più difficile non essendoci tematiche di scenario. Una scuola, soprattutto una piccola scuola, se non ha una *mission* diventa difficile da gestire. Il problema delle scuole esiste. Per esempio è aumentata la domanda e a Milano ci sono tre università del progetto, oltre alle piccole scuole. Sono stato per anni Presidente del Corso di Studi in Interior design al Politecnico di Milano e già allora c'erano richieste d'iscrizione di alcune migliaia di studenti. Il *design* è diventato una professione di massa e questo è positivo. In tutti i paesi sono aumentate le università che si occupano di *design* perché nell'epoca della globalizzazione le industrie hanno un continuo bisogno di energie d'innovazione per fronteggiare la concorrenza, che prima era locale, poi nazionale e adesso è diventata mondiale. Un imprenditore che lavora in Brianza oggi deve preoccuparsi di quello che fanno in Cina.

L.D.E. Eppure oggi si è instaurata una sorta di genericità e il grande numero non ha portato a differenziare le posizioni, anzi... sembra quasi il contrario.

A.B. Sì, certamente è un effetto sia della globalizzazione sia del suo fallimento.

L.D.E. Sono sfumate le differenze. Prima dicevi «Eravamo in dodici» e ciascuno aveva la sua linea; adesso invece i *designer* sono migliaia e non si riescono a coagulare in gruppi. C'è una genericità che genera appiattimento. A Milano ci sono sette o otto scuole, ognuna potrebbe avere la sua missione, che è una vocazione fortissima. Invece un po' fluttuano...

A.B. Questo deriva dalla globalizzazione, che non ha

portato all'omologazione dei mercati ma a una concorrenza locale. Inoltre ha prodotto una specie di omologazione dei cervelli. Le vicende del *design* sono una parte delle vicende della storia sociale. Ci sono la crisi della politica e altri eventi del tutto imprevedibili rispetto al contesto della modernità classica. Siamo sette miliardi di persone, ognuna delle quali ha una sua identità, una sua unicità, una sua vocazione e questo fa sì che lo scenario del mercato sia diventato molto sfaccettato. Ognuno compie le sue scelte con molta precisione. Però, all'interno della crisi delle grandi ideologie, delle grandi narrazioni, della destra e della sinistra, che stanno sfumando ed entrando in un altro scenario e in nuove relazioni, un tale quantitativo di persone fa sì che non ci siano più dei punti di riferimento generali su cui misurarsi. C'è uno spazio vuoto che favorisce le posizioni di tendenza. È tutto scivoloso e, in questo senso, è anche interessante. In un contesto del genere si possono fare ricerche, sperimentazioni, riletture della storia. Passato, presente e futuro non sono più categorie in conflitto e possono essere usate liberamente. Ci sono dei gradi di libertà maggiori. Per esempio, la mia generazione ha avuto il peso del 1968, dove bisognava essere dalla parte operaia, che in realtà non si capiva bene quale fosse... Però il 1968 è stato anche un movimento di ordine, un tentativo di riportare le cose all'ortodossia politica, cioè operai contro padroni. Noi invece avevamo una formazione politica molto più evoluta, quella dell'operaismo, quindi Mario Tronti, Massimo Cacciari, Alberto Asor Rosa. C'erano movimenti di filosofia politica, molto più aggiornati, che superavano questo schieramento rigido. Poi erano i tempi della guerra fredda.

L.D.E. Facendo riferimento in modo specifico alle opere, tu ti senti in debito con qualche opera precedente o coeva di qualche collega o amico? E viceversa qualche tua opera ha cambiato il modo di vedere la cultura e di intendere il progetto? O ha influenzato altri progettisti?

A.B. Sicuramente una persona con cui ho avuto rapporti molto intensi e duraturi scambi d'idee e di amicizia è stata Ettore Sottsass. Ettore aveva una formazione molto diversa da quello che era lo scenario milanese. Si era formato negli anni Cinquanta del dopoguerra e il suo momento d'oro sono stati gli anni Sessanta. Già nel 1970 cominciarono a mancargli alcuni riferimenti rispetto al cambiamento della cultura e del mercato. Piuttosto Ettore aveva una formazione antropologica. Ci ha insegnato a capire il *design* giapponese, il mondo americano della *beat generation* e conosceva bene l'India. Aveva una visione molto aperta in cui il *design* non era una disciplina ma, piuttosto, ci insegnava a capire la sacralità degli oggetti rispetto alla vita dell'uomo e la delicatezza dell'habitat umano. Questo sicuramente mi ha formato e ci ha permesso di avere questo rapporto particolare. Ci vedevamo praticamente tutti i giorni, intensamente. Il tema non

era parlare di architettura o *design* ma parlare di altre cose, che poi confluivano in una maniera diversa di vedere il progetto il *design*. Riguardo al mio lavoro, il principale contributo dato è stato Domus Academy, una piccola scuola evoluta e aperta, che ha introdotto nuovi metodi nel rapporto tra maestro e allievo, e che ha lasciato una traccia. Milano ha capito di essere la capitale anche del nuovo *design*. A Milano sono nate Alchimia, Memphis e tutti questi laboratori indipendenti che all'inizio non erano stati capiti né dall'industria né dalle riviste. In realtà noi avvertivamo in maniera del tutto intuitiva che i grandi mercati di massa s'inflazionavano e che stavano nascendo i mercati di nicchia e di tendenza. Il mercato si stava frazionando e il prodotto non si proponeva più di essere accettato da tutti come nell'idea razionalista e funzionalista. Doveva essere in grado di selezionare il proprio utente e, quindi, avere una carica espressiva nuova rispetto alla tradizione del monocromo, del funzionalismo. Doveva avere una carica attrattiva. Questi laboratori hanno avuto un consenso internazionale incredibile. Mi ricordo che all'inaugurazione della prima mostra Memphis in Corso Europa c'erano cinquemila persone...

L.D.E. E questa energia come si confronta con il tuo *design* sulla grande scala, con i tuoi modelli di territori teorici?



Archizoom Associati
Firenze (1967)

per gentile concessione
di Andrea Branzi

La *No-Stop City* era una proiezione ma oggi come la vedi, a valle di Memphis e di questo moderno che ci ha fatto capire che il *design* non poteva mettere tutti sullo stesso piano?

A.B. All'origine c'è sempre una riflessione teorica che non è mai unica: la capacità di vedere la molteplicità della realtà. Oggi la *No-Stop City* è vista come una delle prime prefigurazioni del progetto nell'epoca della globalizzazione. Allora era considerata come la fine dell'architettura compositiva. Alla sua origine c'era anche una visione politica, dove il capitale, nel momento in cui realizza le sue grandi istituzioni, usa degli organismi architettonici privi di illuminazione naturale e di areazione. Grandi contenitori in cui il mercato ha luogo. C'erano molte componenti in questo progetto, soprattutto l'idea della categoria del confine, del limite di questo neocapitalismo che stava diventando invasivo, che stava esaurendo il suo ruolo. Vi erano molte componenti e si trattava più di una forma di pensiero che di un progetto da realizzare. Nessuno di noi ha pensato di realizzarlo, era un atteggiamento mentale conoscitivo: l'idea dell'infinito. Oggi i filosofi della politica dicono che viviamo all'interno di un sistema che non ha più un esterno, che non ha più un confine.

L.D.E. Fino ad arrivare ai nuovi ordini mondiali, a sistemi pervasivi e oppressivi.

A.B. Possono essere anche condizioni di libertà. Tony Negri lo vede come una prigionia mondiale, ma dipende da come uno ci si colloca dentro. In questo periodo m'interessa la ricerca sulle origini primordiali dell'architettura. Viviamo in un'epoca in cui dopo il fallimento del socialismo si annuncia il fallimento del capitalismo. Non ci sono più certezze. In questo contesto senza categorie certe è giunto il momento di studiare sia il rapporto tra tecniche primitive e architettura contemporanea, sia la ricerca di una nuova drammaturgia del progetto, per trovare nuovi linguaggi. Il Movimento moderno è passato indenne attraverso due guerre mondiali, lo sterminio di massa, la guerra atomica, senza che il suo codice sia stato minimamente turbato. A differenza dell'arte e della musica, che si sono immerse nella storia e si sono rigenerate, il linguaggio della modernità è rimasto indenne. Oggi le cose sono cambiate ed è necessario che il progetto diventi una cultura, oltre che una professione. Emerge la necessità di confrontarsi con i grandi temi antropologici come la morte, l'eros e il sacro. È questo il momento in cui si possono fare riflessioni. Non è detto che sia una condizione permanente. Ci saranno altri scenari.

L.D.E. Questa estrema individualizzazione è quello che fa più specie. Questa solitudine, anche in una genericità positiva è difficile da accettare... Anche qui nella vecchia Europa, culla di tante culture, siamo sempre più soli, regrediti a condizioni di schizofrenica interiorità.

A.B. La condizione di solitudine credo ci sia sempre

stata. Le società sono sempre state così, non hanno mai funzionato. C'è in corso anche un cambiamento antropologico, genetico. L'antropologia riteneva che l'essere umano avesse raggiunto un livello evolutivo in equilibrio e che il comportamento umano potesse essere descritto scientificamente. Probabilmente non è così perché l'uomo continua a evolversi avendo intorno a sé memorie artificiali, *hard disk*, protesi di ogni tipo. L'orientamento viene sostituito dal *Tom Tom*, Internet ci fornisce informazioni. Usiamo sempre di meno le facoltà mnemoniche e questo favorisce il diffondersi della malattia dell'Alzheimer. Non che prima non esistesse, ma riemerge perché la vita si è allungata e diventa una patologia epocale, come in altri tempi la tisi era legata alla decadenza progressiva della borghesia. Sono entrambe il risultato di cambiamenti culturali che poi vengono vissuti in maniera psicosomatica. Aggiungo una cosa a proposito delle scuole di progettazione. Nell'insegnamento universitario si è creata una situazione per cui ci sono tre discipline che si fanno la guerra: l'urbanistica, la composizione architettonica e il *design*. Questo è il risultato di una frattura avvenuta già negli anni Sessanta, che è stata anche una delle intuizioni del movimento *radical*. Oggi ciascuna di queste discipline rivendica la propria centralità. Questa divisione non è più adeguata e vedo una crisi e una stanchezza in queste posizioni isolate, basate su un atteggiamento monoteista: come dire... c'è questa verità e si difende questa verità. Bisognerebbe cercare di metterle tutte insieme creando un sistema politeista in cui posizioni diverse si confrontano e comunicano. Ci sono le facoltà scientifiche con le quali sarebbe interessante avere degli scambi. Nei primi anni in cui insegnavo al Politecnico ricordo delle collaborazioni molto stimolanti con docenti d'ingegneria. Ci insegnarono delle cose e ne impararono da noi delle altre. Credo sarebbe il caso di rimescolare le carte, che poi sono anche bloccate da poteri accademici comprensibili e legittimi ma dal punto di vista del progetto deleteri. Non è un caso che cominci ad emergere un nuovo interesse verso quello che avviene nel *design* e nel pensiero teorico. Ci interessa capire che cosa succede nella progettazione territoriale che è rimasta alla Carta di Atene del 1933. Non si capisce se c'è l'ambientalismo... Sono molte le realtà su cui varrebbe la pena confrontarsi.

L.D.E. L'attività professionale come può unirsi a quella universitaria? In architettura noto che c'è un grande sospetto, o addirittura una frattura, tra la professione e l'università, dove certe ricerche sono fuori dalla realtà. Invece forse nel *design* la vita professionale è più legata a quella universitaria.

A.B. Può essere collegata ma io non ho mai creduto che il problema sia questo. In rapporto al *design* certe interpretazioni strategiche dell'insegnamento, di relazioni strette con i sistemi produttivi e con la domanda di mercato, cambiano nel tempo e non danno certezze. Bisogna creare un rapporto

tra ricerca teorica e insegnamento, e insegnare per imparare. Confrontarsi con le idee degli altri fa parte di un allenamento all'innovazione. Se poi come *design* viene considerato solo il *product design* la faccenda finisce presto, come se l'architettura si confrontasse solo con i condomini, con i palazzi per uffici. Poi magari è così e non lo so. C'è poco margine difatti.

Queste opere delle *archistar*, che ora si vedono anche a Milano, all'esterno sono di una qualità formale adeguata a una capitale europea, mentre all'interno presentano un'organizzazione degli spazi assolutamente tradizionale. Non c'è un coinvolgimento dell'*interior design*. Anche in rapporto al progetto urbano l'*interior design* non viene interpretato come un'attività di rifunzionalizzazione continua della città, dei suoi spazi pubblici o abbandonati. Questi riprendono vita quando si introducono sistemi d'*interior design* che permettono di inserire librerie, sedie, tavoli, computer. Quindi l'*interior design* è diventato uno dei protagonisti dei processi di rifunzionalizzazione della città rispetto alle nuove funzioni. Milano negli anni Novanta fece un balzo in avanti dal punto di vista economico con l'espansione del mercato della moda e della creatività. Trovò nelle aree dismesse una grande opportunità, che sarebbe invece fallita se avesse seguito l'offerta del mercato, perché aveva bisogno di grandi dimensioni che trovò nei grandi *loft*.

L.D.E. E viceversa tante operazioni anche qui a Milano hanno dimostrato un'assoluta omologazione. Le parti di città rivalutate sono spesso deludenti e standardizzate.

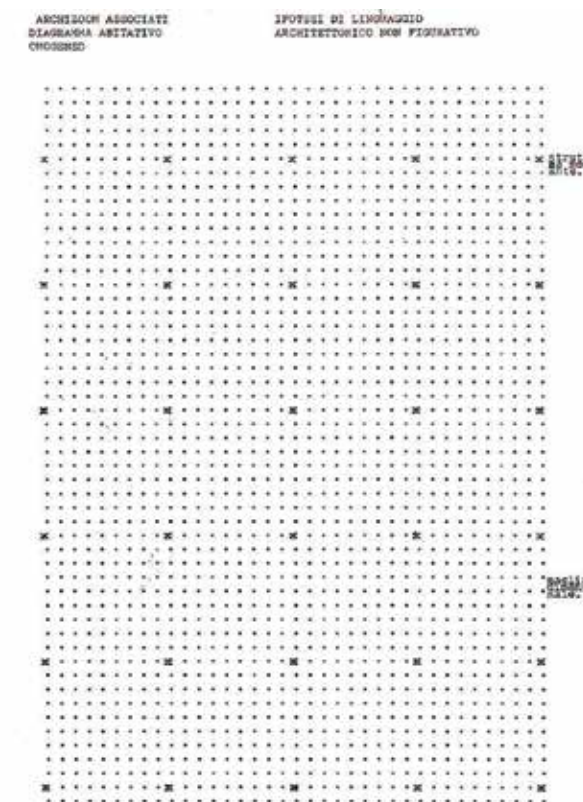
A.B. Ci sono relazioni nuove che si sono stabilite nel tempo tra l'architettura, il *design* e la progettazione urbana che bisognerebbe cominciare a indagare in maniera più aperta.

L.D.E. Sono d'accordo. Nel mio corso, agli studenti del quarto e quinto anno facciamo inventare dei dispositivi architettonici che vanno a puntellare le aree più deboli e dismesse della città per evitarne la distruzione.

Non sappiamo se si tratti di *design* o architettura: la differenza è sfumata. Gli studenti si divertono, ma sono molto incerti perché non dici loro cosa fare. Diamo loro un programma molto variopinto, che ho scritto con Yona Friedman, e rimangono basiti: hanno davanti l'ignoto.

F.B.A. Questo succede anche nei corsi che Andrea tiene al Politecnico con Michele De Lucchi, e a cui io collaboro insieme a Marco De Santi, e dove più il tema è difficile più il risultato è affascinante.

A.B. Sì, più il tema è difficile più gli studenti reagiscono bene. Quando proponiamo un tema la cui soluzione non è per niente chiara, loro trovano comunque la strada. Da questo rapporto noi docenti impariamo molto. Inoltre, assistiamo al fenomeno della grande presenza femminile, quasi il novanta per cento... soprattutto a Design degli interni. Questo avrà sicuramente un'influenza profonda sul progetto, in cui si trasferiranno nuove sensibilità, nuove intelligenze, nuovi



Archizoom Associati
No-Stop City (1967)

per gentile concessione di
Andrea Branzi

approcci. Meno testosterone e più sensibilità.

L.D.E. Un'altra domanda che ti voglio fare è: ti sembra cambiato, dagli anni Settanta ad oggi a Milano, il ruolo della donna? Facciamo un discorso di genere: in Italia ancora oggi i ruoli di potere sono maschili.

F.B.A. Gae Aulenti raccontava di esperienze pesanti, anche nelle redazioni delle riviste. Quando vinse il progetto per la Gare d'Orsay e andò a Parigi, le chiesero dove fosse suo marito, l'architetto, perché erano convinti di conferire il premio ad un uomo.

A.B. Posso solo riportare la mia esperienza personale. Per esempio, generalmente vedo che nei gruppi di studenti la figura del portavoce è una donna. Per il resto è difficile programmare una soluzione a questo problema. Sta alle donne, con il loro contributo. Negli anni Settanta il femminismo è stato importantissimo, ci ha fatto capire che i problemi erano più importanti di un solo banale problema politico d'interpretazione marxista. Ci sono stati dei contributi teorici fondamentali come quello di Carla Lonzi. È una battaglia che continua e non credo che lamentarsi sia utile, perché rischia di diventare un modo di fare, una recriminazione che diventa logora. La soluzione alla fine deve essere individuale. Le quote rosa aiutano ma non costituiscono un metodo corretto. Le

donne non sono una razza in via d'estinzione come certi tipi di animali che stanno per sparire.

L.D.E. Invece Milano è in pericolo rispetto agli anni d'oro, quando era la capitale incontrastata del *design*?

A.B. I tempi sono cambiati. Durante il Salone del Mobile vediamo una realtà che qualche decennio fa era impensabile: ci sono centinaia di eventi, e per la stragrande maggioranza presentano degli oggetti molti raffinati, che non sono destinati al mercato. Spesso sono espressione di un'attitudine individuale di riformismo spontaneo. Questi giovani, senza che esista una domanda precisa, constatano che il mondo attuale ha dei grandi limiti tecnologici o estetici. Reagiscono vedendo dei vuoti e riempiendoli spontaneamente.

Questa indipendenza si avvicina molto ai comportamenti artistici: qualcuno fa qualcosa senza che nessuno glielo abbia chiesto. Questo avviene anche nella ricerca tecnologica e scientifica. Se guardiamo la storia di Steve Jobs vediamo che comincia in un garage, con costi pari a zero come quelli di un artista. L'artista è una figura tipologicamente interessante: produce grande valore a costi pari a zero e senza che nessuno glielo abbia chiesto.

L.D.E. Questo è un lato positivo di un individualismo buono, una possibilità di farsi da soli con poco, soprattutto in un contesto molto vivo.

A.B. Si possono fare delle mostre o fare circolare le immagini e i progetti sulle riviste o su Internet, sfruttando il territorio dei *media*.

L.D.E. Perché l'industria non c'è più. Tu venivi a Milano perché c'era una realtà industriale. Oggi è molto diverso.

A.B. Milano non ha più grandi industrie come Cassina o Kartell. Alcuni pensano che con un po' di lusso e un po' di fatto a mano si possa esportare il lusso italiano nel mondo. Questo genera un appiattimento. Ma intorno a Milano c'è tutta una rete di laboratori ad alta tecnologia, che fanno sperimentazioni, ricerche su nuovi materiali e tecniche di costruzione. Quindi c'è un dialogo molto intenso con la sperimentazione di *design*. È tutto da fare!

F.B.A. Tu ad esempio hai fatto interessanti sperimentazioni con il *plexiglass*, con l'azienda Metea, vicino Como: una piccola realtà altamente specializzata.

A.B. Certo. Si tratta di piccole realtà con pochi operai e macchine a controllo numerico fenomenali, e una grande attitudine a dialogare con i *designer*.

F.B.A. Un'azienda come Metea non è più la grande industria, non è più l'artigianato, ma una nuova realtà, molto più flessibile.

A.B. Le grandi industrie non sono così disponibili. Più grandi sono, più prudenti diventano. È il motivo per cui negli ultimi anni me ne sono allontanato. Non per motivi politici, ma perché sono lente e rigide. Per fare un prodotto occorrono

investimenti. La produzione industriale è lenta ed è poco adatta a produrre innovazione, che invece è l'anima dell'economia globalizzata. Nessuno ha mai preteso che le industrie facessero crociate culturali e l'industria non ha mai preteso che il *designer* diventasse un funzionario aziendale. Bisogna evitare che si crei un sistema rigido di collaborazione bloccata.

Alla fine se si guarda cosa accade negli altri paesi, per esempio in Germania, nazione che ambiva tanto a insegnarci a fare *design*, non c'è dibattito e non ci sono riviste. Negli Stati Uniti è lo stesso. Oggi nel *design* non ci sono più dei personaggi di riferimento. Tutto sommato quando nel 2007 organizzammo alla Triennale di Milano la mostra *The New Italian Design* fu evidente come i giovani *designer* italiani fanno progetti apparentemente superflui. Ma il risultato fu di una vitalità unica. Nonostante il *design* sia ormai diventato una professione di massa, per cambiare le cose basta uno carismatico, che fa partire la scintilla... Ho visto quando è nato il movimento *radical* a Firenze, diventato famoso in tutto il mondo. Nacque casualmente da noi Archizoom che avevamo organizzato una mostra a Pistoia, in un magazzino di un grossista di pesce. Nel giro di un anno erano nati una decina di gruppi *radical* a Firenze. Le cose succedono quando qualcuno le fa succedere, come per la nuova musica *pop*, nata a Liverpool e non a Londra. Karl Marx pensava che la rivoluzione sarebbe arrivata per forza nel paese dove era presente il capitalismo più avanzato e invece è nata dove il capitalismo non esisteva. Il Rinascimento è nato a Firenze, che non aveva niente di classico, e non a Roma che era la capitale del classico. La cultura americana ha avuto un grande slancio quando Pollock ha utilizzato uno spazio molto grande per dipingere, il granaio della sua casa: tutta l'arte americana risente dell'offerta logistica delle industrie abbandonate diventate studi e gallerie. Il cubismo risente dell'essere nato in un laboratorio. Se faccio un confronto tra Jack Kerouac e James Joyce la differenza consiste nel fatto che il primo racconta delle sue esperienze di vita nel territorio americano, mentre il secondo scrive *l'Ulisse* dentro quattro mura, e si sente che manca l'informazione.

F.B.A. Il primo studio del gruppo Archizoom era a Villa Strozzi a Firenze, un edificio storico, qui invece sei in uno spazio postindustriale: quale spazio ti rappresenta di più?

A.B. Era dentro al parco di Villa Strozzi, una villa monumentale sulle colline, ma stavamo nelle scuderie, in piccoli ambienti. Però essere in un ambiente monumentale annichilisce e non aiuta a liberare energie.

F.B.A. Tu sei un progettista ma qui nel tuo studio di libri di architettura non ne vediamo molti. Vediamo invece tanti libri d'arte, di letteratura, di antropologia, che mi fanno pensare a come funziona il tuo processo progettuale.

A.B. Devo dire che non leggo molti libri di *design* o architettura, mentre m'interessano molto le biografie delle persone



Andrea Branzi con Domus Academy Agronica (1995)

per gentile concessione di Andrea Branzi

e i libri di storia. In essi ci sono molte cose e tracce umane di poesia. Per quanto riguarda la poesia bisogna scegliere due o tre poeti e leggere quelli. Io ho molte antologie di poesia latina e italiana, di cui leggo soprattutto le biografie degli autori.

È un modo molto personale ed empirico, però m'interessa la vita degli uomini: è l'unica cosa che mi interessa. Non auguro a nessuno di passare la vita ad occuparsi di *design* e di architettura, non mi sembra una bella prospettiva. Sono vicende anche poco stimolanti ed è difficile che ti formino. Quando all'università studiavo storia dell'architettura mi piaceva tantissimo, perché la studiavo sul libro di Leonardo Benevolo. La storia del Movimento moderno era interamente inventata. Benevolo aveva questa visione unitaria del Movimento moderno che non era vera. Era però un metodo importante, una narrativa romanzesca. Anche io scrivo libri di storia del *design* usando sempre la storia del progetto come parte della storia della società. Anche scrivere il libro *Introduzione al design italiano* è stato un modo per riflettere sul paese Italia. Ho sempre inteso il *design* come un pretesto per capire la storia di questo paese.

F.B.A. Mi hai raccontato spesso di come la casa di Ettore Sottsass fosse un luogo d'incontro, e che nello stesso palazzo abitavano anche l'onorevole Spadolini e Tomás Maldonado, certo fa un certo effetto...

A.B. In ascensore pare avvenissero delle scene... con Maldonado ho avuto degli scontri polemici. Per la rivista "Modo" sono stato interi pomeriggi da lui, nel suo studio, e mi ricordo che ci insultavamo a freddo. Però è sempre stato una persona molto intelligente, avrebbe potuto fare l'avvocato, di personalità e di grande ambizione, ma nell'ambito del progetto non aveva nessuna sensibilità. La nostra non era una relazione ostile, era un confronto franco tra persone che si stimavano. È stato uno dei miei nemici da balena bianca che davano stimoli continui. Nel mio libretto *Learning from Milan* c'è un testo che parla di lui, intitolato *Quei monaci sulla*

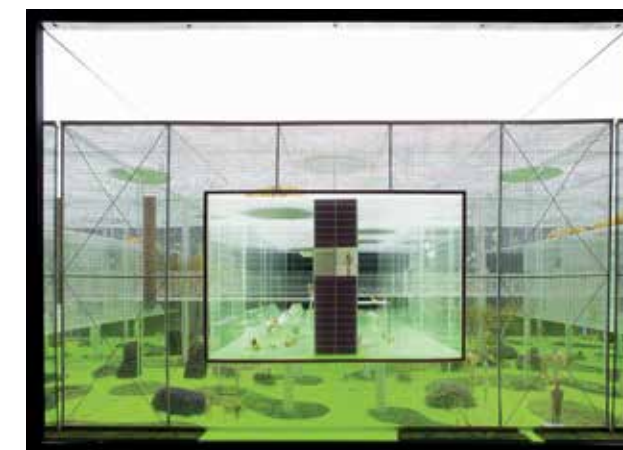
collina. Dopo essere stato in Argentina varie volte, ho capito qual era la natura vera del suo pensiero: un pensiero surrealista che appartiene a questo mito che vede l'Europa come Olimpo, come patria della perfezione assoluta. La scuola di Maldonado ha avuto dei meriti nel dopoguerra. È portatrice dell'idea di una modernità alleata alla democrazia, sinonimo di rapporto con la scienza. Presenta uno scenario inesistente, però è una grande narrazione che ha messo in piedi l'idea di modernità, che si era compromessa con la guerra, con la bomba atomica. Quando uno scrive i libri di storia inventa sempre una storia, c'è poco da fare.

L.D.E. Tu sembri troppo contento di questa Milano. La nostra generazione non è così contenta, è contrariata, assolutamente. Forse è solo un'esuberanza giovanile. Magari è sempre stato così.

A.B. Trovare il vuoto è un vantaggio, come per me nella Firenze degli anni Sessanta... che ora invece è diventata una *Disneyland*, le cose sono cambiate in peggio. Però la nostra generazione si era anche autoformata politicamente, imparando da altri studenti.

L.D.E. Però rispetto a "un ordine", chiamiamolo così, voi avevate un avversario più individuabile. Il nostro è molto più sfuggente. Siamo sempre ad accapigliarci gli uni contro gli altri ma non si capisce dove affondare il colpo.

A.B. Una tecnica è quella di inventarsi degli scenari opposti. Per natura non sono polemico e aggressivo, però questa è una tecnica, una strategia logica che ti permette di differenziarti e di creare uno scenario mobile. Quando sono arrivato a Milano erano gli anni di piombo, c'era il terrorismo. Non so nemmeno come si sia riusciti a uscirne... e in forma creativa. Creammo un piccolo nucleo di persone, come Sottsass, Fiorucci e altri. Si parlava di politica, anche se era pericoloso girare per le strade perché i fascisti ti picchiavano. In un certo senso noi picchiavamo i fascisti con un lavoro intellettuale... e alla fine abbiamo vinto.



Andrea Branzi, Casa Madre (2008)

per gentile concessione di Andrea Branzi

Sul design

DIALOGO CON MICHELE DE LUCCHI

Lorenzo Degli Esposti. La prima domanda è di rito. Come si definisce Michele De Lucchi: architetto, *designer*, docente o quale altra categoria, se vogliamo darne un'altra?

Michele De Lucchi. Posso lasciare che lo dicano gli altri?

L.D.E. Anche questa è una risposta di rito...

M.D.L. Le professioni per essere vitali devono essere aperte, devono andare oltre i tradizionali confini disciplinari, soprattutto oggi che abbiamo più strumenti, velocemente utilizzabili. Oggi è più facile fotografare, filmare e anche scrivere: è un peccato non sfruttare tutte queste possibilità. Ai miei studenti dico che è importante che utilizzino mezzi in grado di raccontare il progetto al meglio, come il video ad esempio, che permette di esprimersi in forma narrativa. Ecco è proprio la figura del narratore quella che mi piace di più: vorrei essere considerato un narratore.

Francesca Balena Arista. Michele De Lucchi studia e si laurea a Firenze, poi per quale motivo, seguendo quale sollecitazione arriva a Milano? In un'intervista hai raccontato che due figure importanti per te sono state "Achille ed Ettore".

M.D.L. Sì, Achille ed Ettore sono due personaggi mitologici. Così come nel campo del *design* sono figure mitiche Achille Castiglioni ed Ettore Sottsass. Il paragone serve ad entrare in questa chiave totalmente leggendaria. Castiglioni e Sottsass erano due figure totalmente diverse e ugualmente gloriose. Achille iniziava a parlare, a ironizzare, non appena posava la matita. Ettore invece se non aveva la matita in mano non parlava nemmeno. Tutto quello che diceva lo trasformava immediatamente in disegno. Queste due tendenze, trattare l'immaginazione attraverso il disegno o attraverso la dialettica, sono state entrambe molto importanti per la mia formazione. A Milano sono venuto sicuramente per la vitalità che caratterizza questa città; sono venuto per la gente, per i momenti di dibattito, per le riviste. Ho sempre dato molta importanza alle riviste, le considero come un modo utile ed intelligente per comunicare e per creare delle relazioni. Poi a Milano c'erano gli architetti, i cosiddetti "maestri", e oggi ci sono tutti i miei colleghi, docenti, architetti e *designer*, e soprattutto ci sono le aziende: le aziende italiane, fatte da un numero ristretto di persone davvero in grado di fare le cose, imprenditori che sono "gli scrittori" dell'architettura e del *design*.

L.D.E. Cos'ha significato per lei, durante la sua formazione, la modernità milanese? Come la vede oggi?

M.D.L. Credo che la modernità sia semplicemente il saper percepire il cambiamento. La modernità è fondata sul cambiamento, sul continuo rinnovarsi: chi non sa imporre il cambiamento può solamente subirlo; per come è strutturato il mondo oggi, l'uomo deve necessariamente imporsi.

L.D.E. All'interno di questa necessità di evoluzione continua, di cambiamento necessario, come inquadra alcuni dei suoi progetti più celebri, anche recenti, come il Padiglione

Zero per Expo 2015 o *La Passeggiata*, la sua installazione presentata per il Salone Ufficio 2015?

M.D.L. Questo è un tema che mi coinvolge molto e che fondamentalmente si riconduce alla dicotomia tra architettura permanente e architettura temporanea. Cosa vuol dire, oggi, essere progettisti di un qualcosa che deve rimanere permanentemente, per l'eternità o solo per un certo periodo? Questo è un problema molto difficile e sto cercando di risolverlo, in diverse maniere, con diverse filosofie. Da una parte è sbagliato pensare di costruire in modo permanente: non possiamo continuare a pensare di poter costruire per l'eternità. Non possiamo pensare che tutto quello che facciamo dovrà per forza avere valore e rimanere per sempre. Non possiamo continuare a occupare suolo fertile. In Europa scompaiono circa venti ettari di suolo fertile al giorno, questo vuol dire che la settimana scorsa sono andati in fumo centoquaranta ettari. Inizio a ribellarmi se mi chiedono di costruire un edificio che occupa tanto suolo, però d'altra parte costruire è necessario. L'uomo ha bisogno di costruire, fa parte del suo spirito. Sto riflettendo molto sul senso di "installazione" e sul "costruire senza fondazioni". Tutti i padiglioni che sto facendo, sia il Padiglione Zero all'Expo che l'Unicredit Pavilion in piazza Gae Aulenti, sono edifici senza fondazioni. Mi piace costruire senza fondazioni.

F.B.A. *Architettura senza fondazioni* è anche il titolo che hai dato, con Andrea Branzi, a un'esperienza didattica a cui abbiamo lavorato assieme: il Laboratorio di design degli interni del primo anno della Laurea magistrale alla Facoltà di Design del Politecnico di Milano, a cui collaborano anche Marco De Santi e Paola Silva Coronel. Questo tuo tema di lavoro, quindi, hai voluto dividerlo con gli studenti. Rispetto all'argomento didattico, tu hai sempre considerato importante insegnare alle giovani generazioni.

M.D.L. La scuola è certamente un'occasione per mostrare cose interessanti ai giovani studenti, per aprire i loro orizzonti. Mi piace mostrare agli studenti non solo progetti di architettura e *design* ma anche opere d'arte e, in particolare, installazioni d'arte contemporanea: le installazioni sono progettate per trasmettere un concetto, un'idea di spazio, un'atmosfera... Il tema dell'installazione è bello per questo: perché non ha la pretesa del "per sempre" e perché tratta l'idea di uno spazio che ci coinvolge a vari livelli, che ci provoca reazioni... Così lo spazio diventa uno strumento per vivere, crescere ed imparare.

F.B.A. Nella tua storia professionale ci sono dei luoghi che sono stati "luoghi di coinvolgimento", "attivatori" di energie progettuali. Uno di questi è stato certamente la casa di Ettore Sottsass: penso a quanto peso questo luogo fisico ha avuto nella creazione e nello sviluppo di progetti come Memphis o come la rivista "Terrazzo". Oggi ci sono dei luoghi a Milano, o anche altrove, che secondo te hanno lo stesso ruolo di attrattori?

M.D.L. Il progetto di architettura non è soltanto mettere in piedi un edificio e aspettare che la gente arrivi. Bisogna immaginarsi come lo spazio possa stimolare attitudini e coesioni sociali. L'architetto ha anche una responsabilità sociale, una responsabilità che non è abbastanza contemplata al giorno d'oggi. Qualsiasi cosa tu faccia, entra nel flusso del mercato, entra in un sistema di consumo commerciale ma anche sociale.

L.D.E. Questa volontà di procedere senza fondazioni come si può confrontare, o anche scontrare, con le dinamiche di mercato?

M.D.L. Il giudizio del mercato è impietoso. Bisogna rapportarsi ad esso con delle idee, con delle ragioni. Questo oggi manca molto. Se uno si pone con delle idee, con dei ragionamenti, con delle convinzioni profonde, ottiene molto di più che presentandosi disarmato e aspettando che sia qualcun altro ad occuparsi delle questioni sociali.

L.D.E. Le fondazioni dunque non saranno tanto fisiche quanto intellettuali. L'attività di docenza serve in questo senso? Possiamo dire che sia fondativa?

F.B.A. Tu e Andrea Branzi dite sempre ai nostri allievi del Politecnico di Milano che vi interessa "insegnare per imparare". Questo vuol dire che vi mettete in una condizione positiva di ascolto rispetto alla ricchezza di stimoli che gli studenti sono capaci di portare.

M.D.L. Certamente. Se penso a tutti gli anni in cui ho insegnato e ad oggi che continuo ad insegnare, non mi è mai sembrato di buttare via il tempo, anche se l'insegnamento richiede ore e ore di impegno. Insegnare serve anche al docente: prima di tutto ti obbliga a mettere in ordine i tuoi pensieri – condizione fondamentale per poterli comunicare agli altri – e poi ti obbliga ad essere veloce nel giudicare, cosa che noi architetti spesso non siamo in grado di fare, poiché dare un giudizio su un progetto è complesso; ma gli studenti devono sapere subito se un progetto va bene o meno, in modo che possano eventualmente cambiare direzioni.

L.D.E. In una giornata ideale dell'architetto, quanto tempo bisognerebbe dedicare ad insegnare, quanto ad imparare e quanto a lavorare?

M.D.L. Credo che ciascuno di noi debba sapersi "coltivare", avere cura del proprio tempo e utilizzarlo nella maniera migliore. È la stessa cosa anche per le società, per le aziende. Le aziende che non si coltivano appaiono "trasandate" proprio come le persone che non si riguardano... Riguardarsi non vuol dire tanto guardare come ci si veste, ma riflettere su quali cose ci stimolano intellettualmente e quali no, e comprendere perché.

F.B.A. Milano è nell'immaginario collettivo la città dove si produce, dove si lavora. Tu hai sempre affrontato il tema del lavoro, dell'ufficio in particolare, a cominciare dalla tua collaborazione con Olivetti. Lorenzo ha citato prima *La Passeggiata*, la tua installazione per il Salone Ufficio. Ce ne parli?

M.D.L. L'ufficio oggi è il luogo dove più si concentra la comunità e dove quindi si concentrano le relazioni. L'ufficio è destinato a cambiare. Oggi si lavora con il computer – parlo naturalmente di lavoro intellettuale – e lavorare con il computer si può fare ovunque... quindi se un ufficio non attrae rimane vuoto.

L.D.E. A questo punto siamo fondamentali noi architetti, dovremmo progettare uffici in grado di "narrare".

M.D.L. *The Walk. La Passeggiata* è un'installazione-percorso. Prende spunto dagli antichi filosofi greci che camminavano assieme ai loro discepoli e insegnavano loro ad osservare le cose da differenti punti di vista, con occhi più attenti. Camminare in ufficio è molto importante: favorisce il fluire delle idee più che stare seduti immobili davanti al computer. Per questo ho dato più importanza alle aree di condivisione e di incontro che alle postazioni di lavoro tradizionali.

L.D.E. Una volta, nella sala riunioni del mio studio, avevo tolto le sedie e avevo messo un tavolo piccolo. Era venuto un grande ingegnere, Hugo Corres, che ha progettato edifici in tutto il mondo. Non ci si poteva sedere e questo ci obbligava a decidere molto velocemente: la trovò una perfetta sala riunioni.

M.D.L. Il tema dell'incontrarsi è un grande tema, con tante possibili declinazioni. Se devi firmare un contratto, guarderai negli occhi il tuo interlocutore; se vuoi stringergli la mano, non avrai bisogno di un tavolo; se hai bisogno di raccontare le tue idee, magari ti servirà una poltrona. Nello spazio in cui ci troviamo adesso, l'importante non è la scrivania a cui siamo seduti ma tutto il contesto... Bisogna incominciare a reinventare. Lo spazio dell'ufficio dev'essere uno spazio in cui ognuno è spinto a dare umanamente il meglio di sé. Il cambiamento non si subisce ma si traccia.

L.D.E. Quanto di tutto questo può essere trasferito nello spazio pubblico, nella città?

M.D.L. Tutto. Abbiamo questo grande difetto di tracciare dei confini disciplinari, e i confini, si sa, escludono. Dovremmo imparare a creare differenze valorizzando quello che c'è attorno, mostrando come le differenze si possano combinare tra loro riqualificando lo spazio che le circonda. Ne nascerebbero gli spazi più belli del mondo.

L.D.E. Mi pare che si stia parlando di ospitalità, nel senso più alto del termine.

M.D.L. Sto parlando di ospitalità, sto parlando di relazioni. È come per la fisica quantistica. Studiando il funzionamento degli atomi i fisici quantistici hanno scoperto che un atomo e un elettrone presi da soli sono immobili, come se non esistessero. L'atomo ha bisogno dell'elettrone. L'energia in realtà è prodotta da un nuovo elemento, che potremmo chiamare "il senso della relazione", la relazione necessaria che intercorre tra i due elementi. Ecco, questo concetto mi piace molto e cerco di trasferirlo nello spazio architettonico.

Abitare a Milano

UGO LA PIETRA

GRATTACHELO PIRELLI, 08.10.2015

Buongiorno a tutti, parlerò di qualcosa che forse non interessa molto agli architetti, ma interessa molto a noi, come persone, come cittadini, come abitanti della città, che la vivono, la amano, e a volte anche la soffrono. Vi parlo di un ambito disciplinare che non è mai nato e a cui aspiro da molti decenni. Non è proprio una disciplina, la parola giusta è proprio “ambito disciplinare”: è un’area che interessa diverse discipline, anche l’architettura potrebbe contribuire in qualche modo, e sinteticamente può essere definita “abitare la città”. È un ambito disciplinare in cui si cerca di dare una risposta a questo tema, cioè come poter vivere la città nel senso dell’abitare, che qualche volta viene confuso con la parola “usare”. C’è molta differenza tra abitare uno spazio e usare uno spazio. Si abita lo spazio della propria casa, si usa lo spazio della camera d’albergo: capite benissimo la grande differenza. Noi riusciamo nella nostra casa a connotare lo spazio, a definirlo, ad espandere in qualche modo la nostra personalità nei confronti del luogo. In *Totò, Peppino e la mala-femmina*, quando i protagonisti arrivano a Milano, vanno nella camera d’albergo e incominciano a tirar corde, ad appendere dei salami, esce dalla valigia una gallina: tentano di connotare il luogo anonimo della camera d’albergo per farlo diventare qualcosa che in qualche modo rappresenta o è la dilatazione della loro natura di contadini.

È importante capire questo concetto di abitare, di connotare, perché significa dare valore, dare significato al luogo e non semplicemente usarlo, proprio perché, spesso, nelle nostre città ci accontentiamo di usare lo spazio, o perfino ne abusiamo. Gli antichi pellerossa abitavano il loro spazio al punto tale da possederlo così bene che non lo trasformavano nemmeno. Pensate che facevano dei buchi sotto le calzature dei propri figli, in modo che col palmo del piede potessero toccare la terra, che è la polvere delle ossa degli antenati.

Dare ad ogni cosa un significato vuol dire anche possedere questo qualcosa. È una pratica che noi abbiamo fatto per tutta la vita, quando abbiamo vissuto nelle case dei nostri genitori e in qualche modo ci siamo appropriati di tutte le cose che non erano nostre, che erano state portate in casa dai nostri genitori, e poi sono diventate nostre. Questo processo di appropriazione dello spazio, quel qualcosa che è stato avviato dai nostri genitori, è un po’ quello che in qualche modo dovremmo fare anche all’interno del nostro spazio collettivo.

Ci devono essere persone in grado di operare in questo senso, con un grado di consapevolezza, di interesse nei confronti di questa realtà. Noi sappiamo che l’architetto ha degli interessi, ambizioni, voglia di costruire. Poi ci sono i *designer*, anche loro si occupano di materiali, di oggetti, ma anch’essi, rispetto alla città, hanno un’attitudine molto modesta. Pensate ad una città come Milano, grande luogo dove una volta all’anno, ma non solo, si raduna tutto il meglio del *design* in-

ternazionale, dove vi è il massimo della concentrazione dei creativi in questo settore. Dopo quei quattro giorni, finisce la festa, si spengono le luci, le giostre se ne vanno, la processione ritorna nella chiesa e tutto ritorna come prima. Questo mondo del *design*, che tanto diciamo connota l’identità della città di Milano, lascia poche tracce o quasi nessuna. E così pure gli artisti spesso e volentieri hanno un’idea della città come un luogo dove, quando va bene, lasciano un proprio segnale. Ma queste tre categorie di creativi non operano molto per rendere abitabile la nostra città, non hanno questa sensibilità. Quindi direi che questo argomento, questa disciplina, o questo ambito disciplinare di cui vi parlo, effettivamente è qualcosa che dovrebbe nascere ancora. Purtroppo, dopo anni di sollecitazioni verso questo territorio, abbiamo sì avuto un momento di speranza, ma questa è stata presto delusa. All’inizio degli anni Ottanta, come molti ricorderanno, è nata una disciplina che si chiamava “arredo urbano”. Addirittura c’era l’assessore all’arredo urbano, le facoltà di architettura avevano aperto corsi di arredo urbano. Poi, dopo qualche anno, si è scoperto che questo arredo urbano altro non era che la fornitura stradale, praticamente i dissuasori di sosta, cestini e cose varie. Quindi c’è stata subito anche una grande confusione. Quest’ambito disciplinare non è insomma ancora nato, forse non interessa nemmeno agli architetti, forse nemmeno agli artisti, che si occupano soprattutto di entrare all’interno del sistema dell’arte, quindi dei musei. Sebbene poche persone abbiano questo interesse, io spero che cresca col tempo, perché è un problema che riguarda da vicino un po’ tutti.

Prima di illustrare alcune piccole esemplificazioni di quello che potrebbe essere questo ambito disciplinare, introduco l’argomento con uno slogan che chiaramente ho usato già dagli anni Sessanta e che rappresenta proprio il senso dell’abitare, ma nel senso più ampio della parola: “Abitare è essere ovunque a casa propria”. Come si abita lo spazio privato così si può abitare anche lo spazio collettivo, ma per sviluppare questa pratica, è necessario riuscire a dare alle persone degli strumenti, per aiutare loro a capire le contraddizioni esistenti all’interno della nostra società, per superare i modelli che ci sono stati imposti: altrimenti qualsiasi tipo di operazione è fallimentare. Lo strumento che negli anni Sessanta chiamavo “commutatore” era proprio una rappresentazione “sintetica” del processo di decodificare, cioè vedere le cose in modo diverso, attraverso un piano inclinato, in un’azione che chiaramente qualsiasi persona può capire. Questo strumento è in grado di far vedere delle cose in modo completamente diverso, rispetto a come le vediamo solitamente che è usando il nostro corpo in modo perpendicolare rispetto al pavimento. Con il commutatore l’immagine cambia completamente.

Un altro esempio è un’installazione che ho fatto addirittura nel 1968, in una strada di Como, nell’ambito di una mani-

festazione che allora si chiamava *Campo Urbano*, in cui hanno partecipato per la prima volta molti artisti che uscivano dalle gallerie, dai musei ed entravano finalmente nella città, come Bruno Munari, Enrico Baj, Luciano Fabro, o Giuseppe Chiari che suonava la città. Io, in una strada che era diventata isola pedonale nel pieno centro di Como, ho costruito di mattina presto una struttura e l’ho rivestita di elementi coprenti di plastica. Questa specie di tunnel voleva far capire alle persone che l’isola pedonale, quando era liberata dal traffico, diventava uno spazio che si svuota, che si apre ad altre possibili funzioni.

Dal 1960 ad oggi, quando capita che una strada si libera dal traffico, elemento spesso molto violento, molto inquinante, sono solo i commercianti a comprendere l’opportunità e il sistema commerciale si appropria di questo spazio più o meno rapidamente. Basterebbe ricordare, sempre negli anni Sessanta, quando via Condotti a Roma divenne isola pedonale: i commercianti per prima cosa la “moquettarono” tutta. Questo fatto ci fa capire come il progetto di quelle persone, che vorrebbero operare per rendere abitabile questo spazio collettivo, potrebbe in questo caso intervenire togliendo un



Ugo La Pietra, *Milano storica: ciò che conta è quello che riusciamo a fare alle sue spalle* (2012)

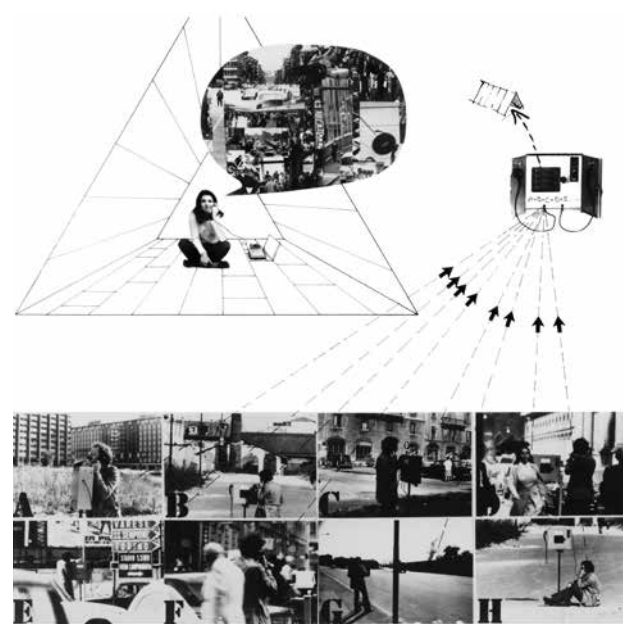
per gentile concessione dell'Archivio Ugo La Pietra, Milano

sistema, che è quello del traffico, e introducendo altri sistemi, non solo il commercio. La città è fatta di cultura, di religione, di divertimento, di informazione, di tante cose... e invece non succede niente. E la cosa che fa più impressione è che ancora oggi nulla è cambiato. A Milano c'è un'isola pedonale curiosa, perché l'amministrazione l'ha costruita, l'ha strutturata, intorno a Paolo Sarpi. Ci sono centinaia di grossisti, da cui i dettaglianti vanno ad acquistare le cose, in un luogo anche abbastanza privilegiato, ai fianchi del Parco Sempione. Di solito il carico-scarico, nelle nostre città e anche all'estero, è fatto di mattina presto, per i poveri commercianti che hanno bisogno di approvvigionarsi. Invece nel caso di Paolo Sarpi la situazione è diversa, il carico-scarico si fa per tutta la mattina nell'isola pedonale, non nelle strade. Spesso si trovano piccole aiuole che servono per creare dei diaframmi per il parcheggio dei camioncini, parcheggio che naturalmente diventa sempre più ossessivo, più complicato. Questo è anche causato da un semplice fatto: le cosiddette merci non sono trasportate in *container*, come nel porto di Amburgo o nelle grandi periferie, bensì sono collocate in migliaia di piccoli negozi, che sono quelli che caratterizzavano questa zona di Milano, una delle zone più caratteristiche fino a pochi anni fa, dove c'erano tanti piccoli artigiani e piccoli negozi. Questa modalità logistica crea, durante la giornata, il traffico non solo di quelli che vengono a prendere delle cose, ma anche dei negozianti che devono continuare ad approvvigionare il proprio negozio, che si riempie e si svuota continuamente. È una dimensione di traffico esasperato, illecito, improbabile, che però viene accettato passivamente.

Noi oggi abbiamo il difetto di non indignarci più, anche perché non compensiamo più le energie e le forze per poter contrastare tutto quello che ci viene malamente imposto. E questo secondo me è un errore. Altro tema è la tristezza e la dimensione modesta nella quale oggi si trova il nostro cosiddetto verde urbano. Già da molto tempo il verde è scaduto, da quando era collocato all'interno di quei giardini che, carichi di valori e spiritualità, conservavano il *genius loci*. Poi sono arrivati i giardinetti dell'Ottocento, che già erano una degenerazione. Poi sono arrivati i monumenti ai caduti, che hanno riempito i giardinetti, e infine il nostro "verde quotidiano" è rappresentato da aiuole malmesse, con dieci centimetri di terra dove non può crescere niente. Così ci accontentiamo anche di un tappetino verde, messo sul marciapiede fuori dai bar nel maldestro tentativo di nascondere o di celare la bruttura di un pavimento attraverso una componente di verde. Oppure pensate alle usuali richieste dei condomini, di nascondere con un po' di verde, vero o finto, i bidoni della spazzatura, nei cortili dei palazzi. A forza di fare queste cose, si arriva all'estremo di alcuni architetti che, pensando che la propria architettura non è proprio così ben fatta o riuscita,

la riempiono di alberi e alberelli. Questo nostro verde quotidiano urbano attende ormai da tempo che qualcuno se ne occupi veramente e ritrovi quella passione, quell'interesse e quell'amore che ormai non ritroviamo più in queste cose. Tutti dovrebbero riprendere in considerazione quella voglia di vivere e di lavorare insieme. Se architetti, *designer* e artisti hanno altro da fare, forse è un lavoro da destinare alle mani di altre persone e altre categorie.

Un'altra cosa che è sorprendente nelle nostre città, ma soprattutto a Milano, che voi conoscete sicuramente molto bene, è che la città non comunica niente, non c'è niente che possa raccontare quello che la città è stata e quello che si dovrebbe vedere, non c'è informazione. Non c'è nemmeno quella cosa modesta che ogni tanto incontro a Torino, dove davanti a qualche palazzo ci sono delle piastre di bronzo, con scritto la storia di quel palazzo. Dalla fine degli anni Sessanta, un critico e storico famoso di Milano, un certo Russoli che chi ha una certa età sa chi è, ci parlava di una Grande Brera a Milano, cioè faceva notare a noi milanesi che Milano aveva un'area urbana molto particolare e interessante, un forte concentrato museale: Pinacoteca, Accademia, Museo del Risorgimento, Osservatorio Astronomico, Biblioteca, tutto concentrato in un luogo. Da allora ci sono stati molti progetti, io stesso sono stato uno dei tanti che ha vissuto questa esperienza, avendo fatto per quindici anni con Magistretti un progetto della Grande Brera, tra gli anni Ottanta e Novanta. Ma ancora oggi, dopo la segnalazione di Russoli negli anni Sessanta, chi passa vicino a questo territorio non ne per-



Ugo La Pietra, *Il cicerone elettronico della cellula abitativa*, MoMA di New York City (1972, collezione FRAC Centre, Orleans)

per gentile concessione dell'Archivio Ugo La Pietra, Milano

cepisce minimamente il valore e il significato, cioè non capisce che sta entrando in un'area particolare, e non sto parlando di segnali con la freccia che dicono qualcosa, sto parlando di quel senso, quel clima, quella serie di segnali che praticamente spesso le città riescono a dare quando riescono a comunicare. La città non comunica, non sa comunicare.

Nel 1972 al MoMA di New York ci fu la celebre mostra *Italy, the New Domestic Landscape*, quando il *design* italiano andava finalmente a raccontarsi nel mondo. Io ho portato un progetto che consisteva in un contenitore, una specie di cabina, in cui si potevano lasciare messaggi, che venivano poi trasmessi in grandi schermi all'interno dello spazio urbano. Inoltre in questa cabina ognuno lasciava un messaggio che veniva registrato, e veniva trasmesso nello spazio della propria casa, e viceversa dalla casa si potevano mandare dei messaggi a questa struttura. È un progetto che in qualche modo, forse con un pizzico di megalomania, anticipa quello che poi è successo con Internet. Noi, all'inizio degli anni Settanta, non solo volevamo liberarci dalla scuola, dal sesso, dalla creatività, ma anche dall'informazione, volevamo superare l'informazione che ci veniva imposta. Tutto questo aspetta ancora di essere realizzato. Non è preso in considerazione il fatto che la città possa esprimere qualche cosa, al di là del proprio patrimonio costruito. La nostra città, come quasi tutte le città, se togliete le insegne luminose e le vetrine dei negozi, non comunica poi tanto, non si capisce mai bene dove ci si trova. Se si è in un quartiere dove ci sono tutti ospedali, piuttosto che banche: è difficile cercare di capire. Nelle nostre città, dove l'informazione è azzerata, tutto quello che è comunicazione è fatto solo ed esclusivamente non dagli architetti, non dai *designer*, non dagli artisti, ma dai vetrinisti. Perché se togliete tutte le vetrine a una strada, le luci che illuminano i negozi, i prodotti, quella strada torna ad essere una strada del Seicento, del Settecento, dell'Ottocento. Proprio in via Brera, come vi dicevo avevo fatto un progetto con Magistretti per far capire che, tutto sommato, c'era questa forte presenza "museale", non segnalata. L'idea era di collocare, nelle strade o negli spazi pubblici nell'intorno del territorio museale, elementi scultorei particolari, piccoli oggetti effimeri che rappresentavano un carattere, legato alla storia di quel luogo. Oppure, per anni ho rilevato tutti gli oggetti che erano nella nostra città e li ho riprogettati come oggetti domestici. Volevo far vedere la profonda differenza che esiste tra l'arredo domestico, sofisticato, divertente, progettato da *designer* che ci dà la soddisfazione di dare valore e significato al luogo, e il nostro arredo urbano, che è fatto di oggetti che segnalano solo violenza, separatezza, brutalità.

L'arredamento domestico e l'arredamento urbano sono due cose tra le quali c'è un muro profondo. Per rompere questo muro, ho fatto un'operazione d'indagine, ironica na-

turalmente, e di riconversione di alcune attrezzature urbane. Le ho chiamate "per la collettività", sono diventate oggetti sofisticati che rievocano il tema della domesticità, e quindi un rapporto affettivo nei confronti delle cose e delle persone. Alcuni li ho fatti e li ho realizzati, molti li ho soltanto progettati. Nel periodo che segue la mostra che ho fatto in Triennale nel 1979, prendevo oggetti urbani e li trasformavo in oggetti domestici, molto "di design", e poi li collocavo per la città. Un'altra idea per usare la città, era un'esperienza che facevo far fare ai miei studenti, un esercizio che si chiamava *chemin de derive*. È un esercizio che già facevano i surrealisti negli anni Venti-Trenta e consisteva nel partire dal centro della città, senza una lira in tasca. È molto divertente, una parte e va, va per tutta la giornata, verso la periferia. Dopo aver camminato per molto tempo, soprattutto se non si è più giovani, si rischia di morire se non si assolvono almeno tre cose: bisogna bere, bisogna evacuare e bisogna riposare. Se non fai queste cose per dieci ore di fila, rischi di morire. È paradossale che, facendo *chemin de derive* nella nostra città contemporanea, non si trovi ciò che è necessario per soddisfare questi bisogni. È dunque diventato molto difficile, molto ostico, usare lo spazio pubblico delle nostre città.

Vi ho portato questi aneddoti non per farvi solo divertire e sorridere su cose amare, ma per dirvi che è arrivato il momento che ci siano delle persone che si prendano a cuore questo ambito disciplinare, dopo che per decenni ancora attende di essere affrontato.



Ugo La Pietra, *L'architettura monumentale è l'estetizzazione delle regole repressive. L'estetizzazione di una società invece della sua realizzazione* (1972)

per gentile concessione dell'Archivio Ugo La Pietra, Milano

Fondamentalismi

ANDREA BRANZI

GRATTACHELO PIRELLI, 21.05.2015

I “ragazzi di piazza Bausan” sono i giovani studenti che hanno lavorato con me, con Michele De Lucchi, con Francesca Balena Arista e Marco De Santi al Laboratorio di design degli interni del primo anno della laurea magistrale della Scuola del Design del Politecnico di Milano. Lavorano dal 2010 su temi inusuali come la “penombra”, le “rovine”, gli “interni come interni”, l’“architettura senza fondazioni”, e quest’anno hanno lavorato su un soggetto apparentemente poco accademico: la “misericordia”... Questo tema non ha relazione con l’attuale crisi economica, ma, piuttosto, con una iconografia ambientale che possiede profonde radici sociali e culturali, ma è del tutto assente nell’attuale cultura del progetto di design degli interni, sempre orientata a immaginare ambienti eleganti, funzionali, puliti e dedicati ad una società del benessere.

A. Branzi, in “Interni” n. 651, maggio 2015

Andrea Branzi. Vorrei dare un piccolo contributo, prima di entrare nel vivo del mio intervento, sul ruolo di una università, che a mio avviso non è quello di formare una figura precisamente definita di progettista, ma piuttosto quello di formare degli autodidatti – che può sembrare paradossale – e forse un tempo non era così. Il vero problema oggi non è tanto l’insegnamento del progetto quanto la formazione del progettista, il che richiede una strategia del tutto diversa, che corrisponde tra l’altro alle logiche del XXI secolo, alla complessità del mondo che ci circonda, alla dimensione dei mercati mondiali, e anche ai sette miliardi di abitanti del mondo, ognuno dei quali ha una propria identità, una propria storia, una propria diversità. Tutto questo crea un sistema pulviscolare di domande, di necessità. Il XXI è un secolo che mi sembra ancora molto da interpretare. Il Bauhaus, come tutto il linguaggio della modernità classica, pesa ancora sulla maniera di intendere il *design*. La cultura del progetto nel secolo scorso ha avuto il ruolo di garantire il lieto fine, sempre con questo fondo di ottimismo in un futuro nell’ordine, nel razionalismo, nell’industrializzazione e quindi nella razionalità della vita e del mondo costruito. La cultura del progetto è anche l’unica cultura creativa, rispetto alle altre culture creative che hanno attraversato il secolo scorso, che è riuscita a passare indenne attraverso due guerre mondiali, lo sterminio di massa, le grandi dittature di destra e di sinistra, senza che i suoi codici formali in qualche maniera venissero turbati. A differenza di ciò che è successo nell’arte, nella letteratura, nella filosofia, che si sono immerse nelle tragedie della storia e lì si sono profondamente rigenerate. Se noi guardiamo questa linea che va dalla fondazione del Bauhaus ad oggi, trovo che sia anche un modo di vedere la cultura del progetto immobile in sé stessa, incapace di confrontarsi con una nuova drammaturgia, cioè con i grandi temi antropologici che sono quelli della vita, della morte, dell’eros, del sacro, tutti i grandi temi su cui le civiltà si sono sviluppate. Questo sviluppo nei codici della cultura del progetto non è avvenuto. Sta cominciando ad avvenire ma

in maniera non lucida, non precisa. Questa è la ragione del corso che teniamo al Politecnico di Milano io e Michele De Lucchi – che siamo legati da un’antica amicizia, sia attraverso l’esperienza della collaborazione con Ettore Sottsass, sia all’interno del movimento *radical*. Michele è uno dei tanti fiorentini (nel senso che ha studiato a Firenze e lì si è formato) che io sono riuscito a far venire a Milano, perché Milano in fondo è l’unica città italiana che ha un’impronta europea – e dove la qualità del *design* italiano è molto, molto evidente. Di scuole che funzionano bene ce ne sono, ci sono sempre state, ma bisognerebbe vedere poi i risultati... voglio dire il *design* olandese, dov’è? Dove si percepisce? Il *design* inglese è lo stesso. Quello tedesco è lo stesso.

La pedagogia italiana con tutti i suoi difetti, con tutte le sue possibili lacune, è ancora quella che riesce a produrre dei fenomeni come cinquecento mostre al Salone del Mobile, o le piccole industrie, che lavorano come sappiamo. C’è un’identità ancora e una differenza che affonda le sue radici anche nella storia più antica della cultura italiana, o addirittura latina, quindi l’idea dell’animismo, cioè che gli oggetti hanno un’anima; l’idea misterica, cioè che il rapporto tra l’uomo e l’ambiente è un rapporto complesso, non chiaro. Se una volta per tutte fosse chiarito veramente quali siano i rapporti che debbano essere garantiti tra l’uomo e le presenze dell’insieme degli oggetti e delle funzioni che stanno intorno a lui, direi che sarebbe arrivato il momento di finire l’attività di *design*. Perché allora tutto si saprebbe, sarebbe conosciuto, mentre in fondo uno dei motivi attrattivi di questa disciplina è proprio questo nucleo di oscurità, di necessità di rivedere sempre le cose in maniera diversa. Le testimonianze che abbiamo ascoltato poco fa ne sono la dimostrazione: hanno parlato della loro esperienza persone che hanno studiato delle discipline precise ma che poi fanno cose tra loro molto differenti, e vanno avanti, esplorano, sono curiosi. Io non trovo altri contesti nazionali adeguati a questo.

Veniamo ora al titolo del mio intervento: *Fondamentalismi*. È semplicemente per indicare un momento storico che noi tutti stiamo vivendo. Fondamentalismo è un termine se vogliamo negativo, pericoloso, perché applicato alla religione sta producendo una nuova guerra santa, non dichiarata; ma il fondamentalismo è anche nell’Occidente, nell’antagonismo non dichiarato tra l’Occidente e l’Islam; c’è fondamentalismo anche nel nostro modo di vedere le cose. In fondo si tratta del confronto tra due civiltà: una – la nostra – che è il risultato di una società progettante, cioè che continua a progettare il suo presente, il suo passato e il suo futuro attraverso tutte le trasformazioni del lavoro post fordista; dall’altro lato c’è invece una società – quella islamica – che rifiuta radicalmente il progetto, perché è impegnata alla ricerca delle certezze del suo passato. Quindi da una parte – l’Occidente – c’è attrazione

verso il futuro, dall’altra la ricerca delle certezze del proprio medioevo. Si tratta quindi di due forme di estremismo, in cui l’architettura e il progetto sono al centro.

Con Michele De Lucchi ho recentemente tenuto un corso sul tema della povertà, della miseria. Abbiamo scelto questo tema perché pensiamo che bisogna impegnarsi progettualmente – non intendo dire politicamente o cristianamente – su temi che interrompano questo andamento lineare della cultura del progetto, affrontando una nuova drammaturgia. Una nuova drammaturgia non vuol dire una nuova drammaticità. La drammaturgia come sappiamo è solo una tecnica, viene dal mondo del teatro, della recitazione, ed è un modo per cercare di entrare dentro codici più antropologici. Abbiamo dato al corso sulla “misericordia” un sottotitolo, *La scuola di piazza Bausan*. Ovviamente non c’è niente di polemico verso il Politecnico, con il quale io ho sempre collaborato e nei confronti del quale sono molto affezionato; questo titolo è per dire che c’è anche un “fuori”, che in qualche maniera deve pesare, così come c’erano una volta “i ragazzi di via Panisperna”, il noto gruppo di giovani fisici italiani. Piuttosto si tratta di una definizione anche ironica che denuncia il fatto di “essere fuori dalle modalità classiche”. Il tema della povertà, della miseria, viene qui affrontato non in senso sociologico, o politico, ma come narrazione: abbiamo chiesto infatti agli studenti di realizzare una scenografia.

Tra le varie competenze dell’*interior designer* c’è infatti anche la realizzazione di scenografie e ci sono molte opere importanti che si svolgono in un contesto di estrema povertà, pensate ad esempio a *Madre Coraggio e i suoi figli* di Bertolt Brecht oppure a *L’albergo dei poveri* di Maksim Gor’kij. Compito dei nostri studenti era quello di realizzare dei modelli in scala, delle *maquettes*, sul tema dell’habitat estremo, in maniera drammaturgica. Erano circa sessanta ragazzi, suddivisi in piccoli gruppi caratterizzati da un’altissima presenza femminile, che sarà una delle novità di cui avvertiremo gli effetti tra qualche anno. Perché si manifesta una sensibilità, una precisione, portata da questa presenza femminile, mentre il progetto in fondo, anche il progetto di *design*, è sempre stato carico di testosterone. Sempre c’è stato un segno maschile. Il progetto ha una tradizione maschile, vedrete che tra poco si comincerà a sentire invece questo flusso di intelligenze nuove.

Francesca Balena Arista. Per chi non la conosce, piazza Bausan è questa piazza – che Andrea Branzi ha definito brutta, anzi orribile – che si trova subito fuori dal *campus* del Politecnico di Milano in Bovisa. Una piazza senza qualità.

Andrea Branzi. Sì. Credo sia la piazza più brutta di Milano. Però è anche l’incrocio di diverse strade. Ha una sua bruttezza logistica, funzionale. Ecco, questo è il tipico laboratorio didattico che organizziamo, su temi di cui esiste ovviamente anche una bibliografia, un’iconografia.

Nel XVI secolo infatti l’arte comincia a guardare alla povertà, al povero, allo storpio, al di là della tradizione classica. Si arriva fino a Van Gogh, con i suoi *Mangiatori di patate*, che mi sembrano veramente l’immagine dell’Europa di allora, un nucleo originario fatto di scarpe sporche, di personaggi brutti sporchi e cattivi che mangiano patate. Quello che volevamo ottenere dagli studenti era una forma di realismo, almeno letterario, e devo dire che gli studenti hanno capito subito che cosa noi gli chiedevamo. Faccio una premessa importante, e cioè che noi insegniamo per imparare, per imparare insieme agli studenti a lavorare su un tema che in fondo è un tema di cui noi stessi non sappiamo quale sia il punto d’arrivo.

Questo lo si è visto in molti dei temi che abbiamo dato nei laboratori di questi anni: ad esempio il tema della “penombra”, cioè ambienti dove c’è pochissima luce naturale, se non quasi il buio totale, e in cui gli studenti dovevano pensare a come esporre un’opera d’arte... e hanno realizzato lavori molto sofisticati. Poi il tema della musica contemporanea, ad esempio, che loro non avevano mai ascoltato... La musica contemporanea ha attraversato tutto il XX secolo e che è all’origine di quella che è la musica popolare oggi. Abbiamo fatto ascoltare ai ragazzi dei piccoli frammenti della musica di Karlheinz Stockhausen. Questi ridevano a crepapelle, perché non immaginavano che esistesse una musica così ostica, così volutamente sgradevole all’ascolto. Abbiamo spiegato la storia di questa musica, all’origine del dibattito avvenuto all’interno della scuola di Francoforte, tra Adorno e l’altro grande filosofo Walter Benjamin. Adorno era contro la riproduzione della musica perché sosteneva che “la musica perde il suo carisma”; mentre per Walter Benjamin la riproduzione della musica voleva dire diffondere la conoscenza di questi capolavori nella società, incrementando la democrazia. Abbiamo spiegato la lunga storia dei malintesi dei grandi autori, che si sono proposti come risultato ottimale di potere essere ascoltati alla Scala. Questo è stato un errore, perché ha allontanato il pubblico: non si possono ascoltare quaranta minuti di Dallapiccola intrappolati nelle poltroncine di velluto rosso della Scala. E infatti tutto questo mondo, questa contraddizione, si è sciolta nel momento in cui l’americano John Cage ha cominciato a fare i suoi concerti nello studio di Robert Rauschenberg, e finalmente la musica sperimentale è entrata nello spazio dell’arte contemporanea. Da allora tutto ha preso un altro significato. Nel nostro corso gli studenti dovevano progettare dentro all’Hangar Bicocca un nuovo modo di ascolto attivo della musica contemporanea in cui ci si può alzare, spostare, dove si può registrare, dove tutto diventa più flessibile, più adeguato. Ci sono musiche come quelle di Stockhausen in cui più di un quarto d’ora d’ascolto è inutile, quindi si interrompe, si esce, si rientra... c’è l’idea di questo ascolto attivo. Questo è uno dei temi che gli studenti hanno afferrato immediatamente;

dopo un mese a ciascuno è stato dato un frammento in questa musica infernale che loro non conoscevano. Ma dovevano interpretare il suono, il significato, e così hanno fatto con dei risultati straordinari, impensabili.

Ricordo una studentessa a cui era capitato di dover rappresentare, rendere visibile, un frammento di dodecafonìa. La dodecafonìa è una musica difficoltosa, perché contiene dentro di sé tutte le dissonanze. E lei l'ha rappresentata attraverso uno stercoario, che rotola faticosamente la sua sfera dentro alla sabbia, con questo lentissimo movimento faticoso, che non riesce mai ad arrivare alla fine... da questo corso sono emerse insomma delle intuizioni veramente geniali, che dimostrano che gli studenti sono stimolati dai temi difficili, che non hanno mai affrontato. Vedete con quale precisione gli studenti descrivono le rovine e gli altri habitat estremi... Gli risulta più stimolante e tutto sommato più formativo che non progettare gli interni di ambienti dove le funzioni sono definite e le componenti sono chiare, come si fa normalmente nel corso della laurea specialistica.

Davanti a questi temi che fanno parte della realtà, di "piazza Bausan" quindi, in qualche maniera sono stimolati ad indagare dentro se stessi, a tirare fuori le loro capacità. Io ho insegnato a lungo sia a ragazzi del quarto e quinto anno sia del primo anno. Al primo anno si incontra una generazione che magari non sa niente di progetto, però ha sicuramente una grande sensibilità musicale, perché i giovani ascoltano molto la musica, quindi la sanno collocare, la riconoscono. Spesso li facevo partire, al primo anno, dalla scelta di una musica contemporanea, in grado di rappresentare l'uomo contemporaneo. Venivano fuori delle scelte molto sofisticate, molto precise. Se questo è l'uomo contemporaneo, a cui si abbina questa musica, il secondo passo è cominciare a progettare gli oggetti che stanno intorno a lui.

Questo cominciava ad avviarli verso una progettazione più pensata, verso una riflessione vera.

Bisogna evitare che lo studente che arriva al primo anno trovi un gradino contro cui andare a sbattere, che è la disciplina del progetto. La disciplina del progetto fa parte della storia contemporanea, della sensibilità attuale, che gli studenti avvertono, riconoscono, non devono urtare contro qualche cosa di puramente disciplinare.

Al quarto anno ugualmente abbiamo fatto un laboratorio per esempio sulle "Rovine", cioè abbiamo rappresentato un centro storico distrutto da un terremoto, partendo dalla realtà della città dell'Aquila. Come lo si rappresenta? E come poterci poi esporre delle opere d'arte? Gli studenti sono capaci di entrare in questi temi difficili.

Ricordo un altro tema, sulle religioni monoteiste: quindi cristianesimo, religione ebraica e religione islamica. I ragazzi dovevano progettare i luoghi di culto di queste tre religioni

dentro al gasometro della Bovisa, che è un bellissimo spazio. Si sono talmente appassionati, divisi in questi tre gruppi, si sono talmente immedesimati che alcuni hanno anche imparato a scrivere in arabo, altri nella lingua ebraica... Invitai il rabbino capo di Milano a tenere una lezione per spiegare come funziona una sinagoga. Poi è venuto l'imam di Milano, e ci ha spiegato invece che cos'è l'Islam, in che cosa consiste. Poi è venuto l'arciprete del Duomo di Milano, che a sua volta ha spiegato molto bene qual è il rito ambrosiano. Queste tre religioni, da questi tre incontri, si sono manifestate nel significato dei loro riti.

I corsi che ho fatto in questi anni al Politecnico sono esperienze molto particolari, che affascinano molto queste generazioni di studenti che devono cominciare a misurarsi con un mondo nei confronti del quale la modernità è rimasta completamente indifferente; ovviamente in questi casi l'eredità del moderno è abbastanza inutilizzabile, perché ha sempre in sé questa idea del "tutto nuovo", del "perfettamente funzionale".

Io e De Lucchi nel corso sulla "misericordia" abbiamo detto agli studenti che dovevano imparare a disegnare con le mani sporche. Basta con questi disegni geometrici, esatti, di cui sappiamo già tutto, provate a sporcare le mani nel carbone... e così ecco i loro disegni di studio hanno acquisito una maniera espressiva diversa, e poi si è visto il risultato anche nei modelli di progetto: con quale determinazione, per certi versi anche con quale ferocia gruppi di signorine della Milano bene hanno descritto l'habitat degli abitanti dell'*underground*, o di chi abitava sotto i ponti, o dei *rom*. Bisogna muovere una sensibilità latente, metterla alla prova.

Quindi con Michele abbiamo fatto queste esperienze faticose, ma anche molto appassionanti: gli studenti ci insegnano a lavorare su un tema sconosciuto, in fondo. Noi lo diciamo fin dal primo giorno, che insegnamo per imparare. Questo è l'unico motivo per cui continuiamo.

Francesca Balena Arista. Faccio una breve riflessione. Andrea mi sembra che tu abbia chiarificato perfettamente quello che intendi per formare degli autodidatti, ci hai comunicato questa tua propensione, nella didattica, a guardare agli studenti, ai giovani, come a dei portatori di capacità, di qualità. Questo è insegnare per imparare: nei corsi tuoi e di Michele De Lucchi a cui ho collaborato con Marco De Santi, ho potuto vedere come fin dalla prima lezione tu metti gli studenti nella piena consapevolezza che il loro è un apporto fondamentale, che le loro conoscenze, il loro essere pienamente immersi nel mondo contemporaneo è un valore, e li metti così in uno stato di massima libertà, che permette loro di guardarsi dentro e tirar fuori le loro peculiarità.

Infatti, guardando ora questi modelli, risultato del nostro laboratorio, è interessante vedere come da un tema unico – la miseria, la riflessione sulla miseria – sono nati poi delle *ma-*

quettes che tra loro sono completamente differenti, perché a ognuno è stata lasciata la possibilità di capire, di indagare un universo particolare e specifico.

Ed ognuno ha scelto il mondo che sentiva più vicino e lo ha approfondito. Effettivamente, la cosa più difficile è stata allontanare gli studenti da questa idea del bel *design*, della perfezione. All'inizio questi modelli erano perfetti, precisi, con colori pulitissimi.

La difficoltà è stata proprio sporcare, rovinare, entrare in questo ambito diverso, di drammatizzazione, che tu e Michele De Lucchi ci avete portato ad affrontare.

In questa esperienza didattica che tu porti avanti al Politecnico nel Laboratorio di design degli interni ormai da cinque o sei anni, confluisce a mio parere tutto il tuo lavoro di ricerca, che dal 2010, con i *Grandi Legni*, ha avuto uno scatto preciso in una specifica direzione: creare un ambito personale di ricerca che vada fuori dalle logiche industriali, fuori dalla committenza, per cui per te il *designer*, il progettista è una figura di intellettuale che riflette in maniera autonoma sui grandi temi antropologici.

Andrea Branzi. Ci tengo a precisare che la mia intenzione non è dire: si fa così. Ognuno fa come crede, fa quello che crede, che gli piace fare, che sa fare, che ritiene più adeguato alla pedagogia. Io ho presentato questo tipo di testimonianza perché qui c'è scritto "Padiglione Architettura". Intanto bisognerebbe parlare di architettura. E oggi anche l'architettura comincia a sporcarsi le mani, prova a contaminarsi con la storia, anche perché oggi passato, presente e futuro sono interscambiabili, e anche perché ci troviamo in un momento che io trovo molto interessante, in cui dopo il fallimento del socialismo si sta prospettando o è in atto il fallimento del capitalismo; un momento in cui non ci sono più certezze ideologiche, che poi in fondo sono nate tutte nel secolo scorso, e oggi non hanno più molto senso, se non così come slogan. Siamo in un momento in cui c'è un grande vuoto, e quindi può esserci una grande libertà di sperimentazione.

Venendo dalla esperienza *radical*, trovo che non era molto diverso il periodo in cui questa è improvvisamente nata. È nata in un luogo come Firenze, dove di moderno non c'è niente, ma proprio perché non c'era una modernità consolidata è stato possibile immaginarsene un'altra. Il movimento *radical* non è nato a Milano, anche se dopo con questa città ha avuto molte relazioni e qui molti *radical* si sono trasferiti. Così come il Rinascimento non è nato a Roma, che è una città dove la cultura classica aveva le sue radici, ed è nato invece in una città come Firenze, dove di classico non c'era niente. Carlo Marx pensava che la rivoluzione dovesse avvenire in Germania, dove c'era il capitalismo più avanzato, invece è avvenuta in Russia, dove il capitalismo non c'era. Io credo che la cultura del progetto deve ancora confrontarsi con il XXI secolo, che è un secolo

molto diverso dal precedente, dove stanno accadendo fenomeni un tempo imprevedibili, come gli otto miliardi di abitanti del mondo; dove sono in corso guerre religiose nonostante la modernità ci avesse garantito che di religione e teologia non si sarebbe più parlato. È un momento in cui vale la pena sperimentare. Il fondamentalismo in qualche maniera può essere anche una risalita, perlomeno come io lo sto interpretando, sto descrivendo una mia particolare attenzione verso le radici più archetipe dell'architettura: le civiltà dei *menhir*, dei grandi *dolmen*, dove c'è una situazione pre-progettuale e da cui poi l'architettura ha avuto origine.

Per esempio, contaminare l'architettura contemporanea con civiltà antichissime è un esperimento molto estremo, ma che può fornire scenari affascinanti. Una cosa che ho imparato nel mio lavoro, e che cerco anche di insegnare, è che bisogna sapere progettare per i tempi lunghi. Quest'idea che si fa un progetto che dopodomani è già sul mercato, è una cosa che non funziona, non è così. Si può lavorare anche per i tempi lunghi, e anche per quelli lunghissimi. Avere delle visioni, delle premonizioni che poi vengono riscoperte come sta succedendo ad alcuni dei miei progetti addirittura di cinquant'anni fa, di quando io mi sono laureato, nel 1966, e che oggi vengono riscoperti, ristudiati. Le università americane si muovono in questo senso, Harvard e tante altre, con studi storici molto approfonditi su questo fenomeno nato casualmente, il *radical*, che però ha lasciato chiaramente una traccia che non è scomparsa.

L'Italia non ha avuto nessuna particolare attenzione verso la stagione *radical*. Io lo considero tutto sommato un vantaggio, perché visto il livello su cui si è mossa a lungo tutta la cultura storica delle università italiane, intrappolate un po' dentro al dopo Tafuri, sicuramente non c'era spazio per capire queste cose, che vengono invece capite adesso negli Stati Uniti, dove escono libri di storia molto raffinati su questa esperienza, vista nel contesto della globalizzazione, con nuovi codici di interpretazione. Si può lavorare per i tempi brevi ma anche per i tempi lunghi, o fare cose che possono sembrare inutili mentre le vere cose inutili molte volte sono quelle che sembrano fondamentali: tutte le grandi civiltà si sono sviluppate su lavori che non avevano né una committenza, né un mercato.

Se si guarda a quello che resta oggi dell'antica Roma, a quello che resiste, sono i suoi poeti: Virgilio, Orazio, Ovidio. Mentre la politica è scomparsa e l'economia non c'è più. Sono i poeti quelli che veramente ancora danno un significato alle cose. Eppure hanno fatto un mestiere che è proprio quello meno percepibile. Anche quando si dice la parola XX secolo, che cosa si vede? Si vede Pollock, si vede Rothko. Si vedono i suoi poeti, non certo i suoi politici, non certo la sua economia. Si vedono le grandi dittature. Si vede una realtà vitale che ancora dà un senso alla storia, al passare della storia.

Ettore Sottsass e il Nuovo Design Italiano

ANDREA BRANZI

GRATTACHELO PIRELLI, 02.10.2015

Francesca Balena Arista. Continuiamo con le conferenze di *design* come previsto dal nostro programma con Andrea Branzi e poi con Gianni Pettena. Andrea Branzi ha aperto il nostro ciclo di conferenze il cinque maggio parlando della didattica portata avanti con Michele De Lucchi al Politecnico di Milano. Oggi è di nuovo qui con noi per presentarci la sua lettura, la sua visione della figura di un protagonista del *design* italiano e internazionale, di cui non potevamo tacere al Padiglione Architettura. La conferenza di oggi si intitola *Ettore Sottsass e il Nuovo Design Italiano*, perché Sottsass è stato certamente una figura centrale del Nuovo Design Italiano, una figura fondamentale di progettista a tutto tondo: architetto, *designer*, ma anche fotografo, ceramista e soprattutto grandissimo pensatore. Con Ettore Sottsass, Andrea Branzi ha condiviso prima di tutto un'amicizia, poi momenti fondamentali che oggi sono la storia del nostro *design*, a partire dal periodo *radical* – Ettore non è mai stato un radicale ma ha sempre mantenuto con i *radical* una dialettica, una riflessione, un pensiero incrociato – fino ad Alchimia, Memphis e tante altre importanti vicende di cui oggi Andrea ci parlerà.

Andrea Branzi. Sì, grazie. Parlare di Ettore Sottsass naturalmente è anche parlare del reciproco rapporto che abbiamo stabilito e che in qualche maniera ha avuto conseguenze, al di là del termine amicizia, che ritengo importanti sullo sviluppo del *design* italiano a partire dagli anni Settanta. Io ed Ettore ci siamo incontrati per la prima volta in Poltronova, in un paesino, Agliana, vicino a Pistoia, dove c'era questa azienda che ha avuto una grande importanza nello sviluppo del *design* italiano e dove lavoravano praticamente tutti i maggiori *designer* italiani. Ettore faceva da *art director* e noi Archizoom lavoravamo con Poltronova, che è stata la prima che ci ha fatto realizzare qualche oggetto: divani componibili, sedie elastiche [il divano *Superonda* e la poltrona *Mies*. N.d.C.], tutte cose molto difficili allora sul mercato, ma devo dire, benché siano passati più di cinquant'anni, questi oggetti oggi sul mercato ci sono ancora. Ettore si presentava come un uomo alto, devo dire molto affascinante, completamente *hippie*: capelli lunghi fino alle spalle, campanelli alle caviglie; era reduce da un'esperienza americana molto complessa, aveva avuto una malattia che stava per portarlo alla morte e Roberto Olivetti, figlio del fondatore dell'Olivetti, per la quale Ettore aveva cominciato a lavorare, lo mandò negli Stati Uniti a Palo Alto a curarsi; Ettore ne uscì sano, ma anche molto impregnato della cultura *beat*, che in quel momento nasceva negli Stati Uniti, a New York e nelle grandi città. Ettore era il marito di Fernanda Pivano, grande traduttrice e divulgatrice della letteratura americana; e lui aveva subito, colto in questo primo incontro con gli Archizoom in Poltronova, la nostra diversità di giovani provinciali ambiziosi, nel senso che noi avevamo una visione di noi stessi come persone del tutto diverse dal

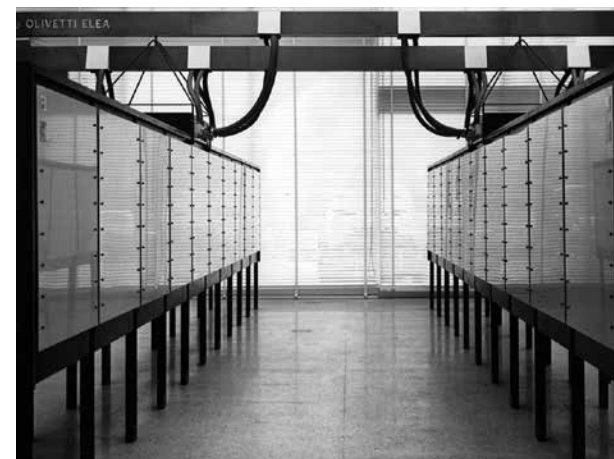
contesto professionale, sia fiorentino che internazionale.

Il movimento *radical* era all'inizio. Questo fenomeno a Firenze esplose in maniera imprevedibile dopo una mostra a Pistoia, la *Superarchitettura*, tenutasi un mese dopo l'alluvione del 1966, nel deposito di un grossista di pesce, difatti l'ambiente era maleodorante. Però noi avevamo allestito le nostre tesi, qualche oggetto, e poi c'era la musica, che era il segno dell'innovazione: i Beatles, i Rolling Stones, che andavano forte, anche come volume. Questo produsse una sorta di shock a Firenze. Nel giro di pochi mesi nacquero sette, otto, nove gruppi; già il fatto di definirsi gruppi riprendeva il modello musicale, allora infatti nella professione non si usava.

E quindi nacquero il Superstudio, i 9999, gli Zzigurat, gli Ufo e poi altri. Firenze si trovò come la Liverpool di un nuovo *trend* nei confronti del quale nacque subito un grande interesse da parte delle riviste italiane e straniere; venne perfino Arata Isozaki in pompa magna dal Giappone, accompagnato dalla sua corte di notabili, per capire che cosa stava succedendo, e poi lo divulgò in Giappone sulle riviste e nei suoi libri. Ettore in qualche maniera diventò un punto di riferimento per questo movimento. In quel periodo stava realizzando una serie di ceramiche alla Bitossi di Montelupo Fiorentino e veniva praticamente una volta alla settimana a Firenze. Montelupo è un paese vicino a Firenze, dove c'è la tradizione delle terrecotte; c'era sempre anche la Nanda e si parlava, e si approfondì questa amicizia, devo dire, particolarmente tra me e Ettore, anche se c'era una differenza notevole di età, quasi vent'anni. Però ci fu subito un'intesa, diciamo di natura quasi politico-culturale: la professione del progettista non come un fine ma come un mezzo, cioè come qualcosa che poteva in qualche maniera rispondere alle necessità dell'uomo contemporaneo non dal punto di vista funzionale ma dal punto di vista della qualità degli oggetti, della capacità di dare attraverso il progetto un dono – come spesso Ettore diceva – cioè qualcosa di più, che ancora non esiste.

Ricordo benissimo l'enorme effetto che ebbe su di me un numero della rivista "Zodiac", pubblicata da Olivetti, dove c'era questo progetto realizzato da Ettore, l'*Elea*: era, come si diceva allora, una calcolatrice, cioè un mega computer, il primo. L'Olivetti stava tentando di uscire dalla meccanica per entrare nell'elettronica. Mi fece effetto perché rispetto alla tradizione del *design* tecnologico di allora che era erede della Scuola di Ulm – per cui gli oggetti tecnici erano grigi, le parti tecnologiche erano segnate con degli inserti neri e tutto era ridotto a un codice molto freddo – l'*Elea* si presentava invece come un tempio, un tempio scintoista. Il cablaggio passava in alto, quindi c'era l'invenzione di queste travi, e questa grande qualità, quasi sacrale di questo spazio, che rappresentava molto bene un'altra visione del *design*.

Questa è stata un po' la cosa che caratterizzava e differen-



Ettore Sottsass jr
Olivetti Elea 9002

per gentile concessione
dell'Archivio storico Olivetti, Ivrea

ziava Ettore da tutti i colleghi che agivano a Milano, che già allora era considerata la capitale del *design* italiano, del *design* internazionale, ma dove in realtà agivano un numero molto ristretto di progettisti. Noi oggi abbiamo scuole, università, migliaia, forse, di progettisti; non solo in Italia ma in tutto il mondo il *design* è diventato una professione di massa per tanti motivi. A Milano chi faceva *design* in generale faceva arredamento cioè progettava sedie, poltrone, divani, lampade; non si usciva molto da questo ambito merceologico.

I progettisti erano Ettore, Vico Magistretti, i fratelli Castiglioni, Mario Bellini, Gae Aulenti... Ma complessivamente erano meno di dieci gli studi noti e famosi e le industrie che avevano rapporto con questo mondo del progetto erano meno di dodici: erano Gavina, Cassina, Flos, Kartell, B&B, Poltronova... insomma, un numero ristretto. Durante il Salone del Mobile queste industrie venivano riunite una accanto all'altra nel famoso "Padiglione Trenta Terzo". Quindi si arriva e si andava a cercare il padiglione, perché intorno c'era questo territorio enorme dei mobili in stile: questa era l'industria del mobile italiana allora. Aveva il suo mercato, e produceva anche cose tecnicamente di qualità. Però il *design* era un fenomeno di minoranza, che da una parte rappresentava una componente della società civile di Milano: intendo dire questa borghesia illuminata, elegante, aggiornata e anche affascinante. Io l'ho sempre sostenuto. Non so se l'avete conosciuto: Magistretti era un uomo dalla bellezza straordinaria, uno degli uomini più affascinanti di Milano. Ma tutto il gruppo dei *designer* era caratterizzato da questo carisma personale; si vedevano per la prima volta degli intellettuali, in un dopoguerra ancora molto presente, che avevano fascino personale: si sa, anche nella storia della letteratura il fascino personale è un elemento di identità, di qualità, non indifferente. Io ho sempre sostenuto questo. C'era stato subito, tra noi che eravamo venuti da Firenze nel 1973 e questo ambiente,

anche con Gae Aulenti ad esempio, un rapporto di simpatia, di attenzione. Diciamo, i più timorosi nei nostri riguardi erano i pochi professori dell'università che facevano *design*, tipo Castiglioni, Zanuso, Gregotti, anche perché in quegli anni i giovani incutevano un certo timore: erano aggressivi, ipercritici, sapete, questa sorta di tensione generazionale, che però in noi non trovava assolutamente riscontro, quindi si creò subito un ambiente molto accogliente.

Guardate l'*Elea*: l'eleganza di quelle tastiere che furono commissionate da Ettore alla Scuola di Ulm. Spero che voi sappiate che cos'era la Scuola di Ulm: era questa scuola tedesca diretta da Tomás Maldonado, che proponeva con una certa credibilità a un'Europa, che usciva traumatizzata dalla guerra, una modernità basata su relazioni con la scienza, con le tecnologie più avanzate, con gli studi scientifici sul funzionalismo, ecc. Tutte relazioni che erano inesistenti nel *design* italiano, che ha sempre lavorato su altri criteri.

In ogni modo Ettore consigliò all'azienda Olivetti di far fare le tastiere alla Scuola di Ulm, ma mi ha sempre raccontato, spero qui non ci siano degli ulmiani che si infuriano, che quando andò a vedere il risultato di questo progetto disse: «Niente, non c'era niente. Ho fatto la figura di un pesce davanti all'Olivetti». Quindi tornò e si mise direttamente con Maldonado a realizzare queste tastiere, nelle quali riconosco invece profondamente la mano e l'eleganza di Ettore. L'*Elea* era composta da questi blocchi neri, molto solidi, molto carismatici. Tra l'altro lo spessore del supporto, per esempio, è tipico: lo ritroverete in molti progetti di Ettore. Ettore è stato un progettista che ha disegnato per tutta la vita lo stesso progetto, sulla base di un linguaggio, di un codice che è rimasto costante partendo dal lavoro con Olivetti fino a Memphis e ad altre cose più sperimentali. Però il progetto è sempre stato lo stesso, perché il progetto è totalmente unitario.

Francesca Balena Arista. Tra l'altro questo supporto, ora che mi fai riflettere, a proposito del realizzare sempre lo stesso progetto, è identico alla scrivania *Nefertiti* progettata per Poltronova: ha proprio le stesse proporzioni.

Andrea Branzi. Ettore uscì dalla malattia a Palo Alto realizzando le sue ceramiche della notte, le *Ceramiche delle Tenebre*, cioè dei suoi incubi notturni. E da Palo Alto mandava agli amici un giornoletto, che poi è diventato leggendario [East 128. N.d.C.], molto *pop*, o *pre-pop*, fatto con i ritagli dei giornali americani, con quest'uso molto intensivo della carta stampata, della pubblicità ecc. Queste ceramiche invece sono come delle riflessioni, la forma è molto elementare. Le forme non sono mai state complesse nel codice di Sottsass, in fondo Ettore progettava a partire da un codice neoplastico. Il codice neoplastico è il codice messo a punto dal Bauhaus con una finalità del tutto diversa, però costituito da figure geometriche semplici, come cilindri, sfere, piani, rette. Ettore

introduceva il colore in questo codice e un altro spirito che non era quello del funzionalismo. Poi sperimentava anche attraverso modelli [i *Superbox*. N.d.C.], quindi un lavoro, una riflessione che coltivava anche al di fuori della possibilità di produzione industriale.

Una vicenda infelice che coinvolse soprattutto me e Ettore fu l'idea di fondare una scuola, la *Global Tools*, una sorta di libera scuola internazionale, fatta di laboratori indipendenti diffusi, come si dice, sul territorio, che poi nel loro insieme avrebbero costituito un patrimonio di laboratorio sperimentali, di ricerche. Ci organizzammo, cercammo di convincere tutti i gruppi *radical* fiorentini; andammo anche da un notaio a fare lo statuto di questa cooperativa, ma non ci si riuscì perché ormai i gruppi si stavano sfaldando, c'erano delle rivalità consolidate. Ciò nonostante, oggi ci sono un'attenzione e ricerche anche attorno a questo tentativo di scuola abortita, che non è mai esistita. A questo progetto avevamo dato molta energia, però la risposta da parte dei nostri colleghi fu molto chiara. E c'era anche il sospetto che Ettore volesse governare da Milano lo svolgersi del movimento *radical* fiorentino: cosa un po' fantascientifica. Io con Ettore non ho mai lavorato direttamente né nel suo studio né all'Olivetti e neppure alla Sottsass Associati, però ci vedevamo continuamente: lui stava in via Manzoni n. 14; al piano di sopra ci stava Tomás Maldonado, con cui c'era sempre una certa polemica visto il suo disprezzo verso il lavoro – credo – di Ettore e soprattutto dei *radical*. Ci incontravamo nel suo studio e si discuteva di questioni che solo indirettamente riguardavano il *design*, il prodotto, ma piuttosto riguardavano come stavano cambiando gli scenari. Ettore, a differenza degli altri colleghi, era portatore di un'esperienza molto ampia. Non era appunto quella della Scuola di Ulm, della Germania funzionalista, dell'internazionalismo. Ettore aveva un'esperienza diretta della cultura americana *beat*, dell'India, del Giappone. Era portatore di tutta un'ampissima serie di sensibilità e di una percezione del rapporto, quasi sacro, tra l'uomo e l'oggetto. Una componente che non molti hanno capito di Ettore è che aveva una visione dell'oggetto apparentemente come un giocattolo, ma in realtà come risposta, come offerta alla solitudine dell'uomo, alla tragedia della sua esistenza. I suoi progetti nascono dal tentativo di venire incontro a questa prospettiva così tragica della vita umana. Alchimia e Memphis furono due laboratori sperimentali, i primi laboratori indipendenti: vuol dire che si facevano cose che nessuno aveva richiesto e che nessuno comprava, infatti Alchimia durò nobilmente due anni, poi fallì e non se ne parlò più. Memphis, due anni dopo, era ugualmente un laboratorio di libera progettualità, sempre con l'idea che si progetta non necessariamente per fare cose utili, immediatamente destinate al mercato. Così come ci aveva insegnato Wilhelm Reich con il libro *La rivolu-*

zione sessuale: non si parla di sesso solamente per procreare. Il sesso è un'attività creativa, molto più estesa, molto più ampia, che giustifica se stessa, senza avere una finalità, parliamo quindi di una progettualità basata su criteri del tutto diversi. Diciamo anche che in quegli anni, verso la fine degli anni Settanta, stava finendo il periodo dei grandi mercati di massa, cioè di quei prodotti che piacciono a tutti perché in realtà non piacciono a nessuno, e che non potevano rappresentare più questa energia che si sentiva crescere; la società si stava frazionando; i grandi mercati si stavano frazionando, stavano nascendo i piccoli mercati di tendenza, di nicchia, come si diceva allora. Però le industrie non avvertivano questo fenomeno. In questo senso, invece, noi avvertivamo che in questa società frazionata, in questo mercato fatto di minoranze, il *design* doveva cambiare i suoi statuti fondamentali: cioè doveva essere capace non di promuoversi genericamente per tutto, per tutti, ma al contrario doveva essere capace di esprimere un'energia di comunicazione che gli permettesse, attraverso il colore, le forme, i decori, di catturare, selezionare il proprio possibile acquirente.

Quindi come nell'Amazzonia, di fronte ad uno scenario fatto di tutti gli animali possibili, dai suoni assordanti di tutti gli uccelli, di tutte le belve, bisognava che un piccolo uccello attraverso i suoi colori, attraverso il suo canto o attraverso il suo profumo fosse in grado di catturare tra le migliaia di presenze il proprio *partner*. Per fare questo bisognava creare degli oggetti che avessero un grande impatto di comunicazione, quindi dietro a quello che chiamiamo il Nuovo Design Italiano c'era questa idea, che poi si è dimostrata vincente. Infatti negli anni successivi, un po' tutte le grandi imprese hanno cominciato a capire che in realtà l'epoca dei *best seller* in qualche maniera stava finendo; e molte di loro cominciarono ad accoppiare al loro marchio un "sottomarchio" sperimentale. Per esempio la Zanotta con *Zabro*, la Cassina con *Braccio di Ferro* e così via. Progressivamente il mercato si è trasformato in questa frantumazione molecolare: se voi pensate a cosa succede oggi durante il Salone del Mobile a Milano... a parte che il Salone del Mobile si è ormai diffuso in venti nazioni diverse, però si vede una grande massa di proposte che non sono destinate al mercato, ma che nel loro insieme creano uno scenario ogni volta leggermente diverso e forniscono un diagramma di una mutazione lenta del gusto della società. E molti, moltissimi, se non tutti gli espositori, sparsi per Milano, propongono cose che non si troveranno mai sul mercato. Sì, può succedere, ma non è previsto, o comunque non è questa la questione centrale, ma è esprimere la propria creatività, la propria capacità di lavorare sull'impensato. Quindi in questa mutazione così profonda degli statuti del *design*, anche imprese fallimentari come Alchimia e anche Memphis, in qualche modo, acquistano una loro capacità di previsione. Non era

sbagliato quello che stavamo facendo. Ettore poi ha lavorato molto attraverso la grafica: curava moltissimo il catalogo Poltronova, ha creato riviste, come *Pianeta Fresco*, di cui Allen Ginsberg era indicato "direttore dei giardini". Ci si riuniva a casa di Ettore, dove a volte c'erano anche degli infiltrati, per dire il livello di sorveglianza della pubblica sicurezza. Con Ettore ho lavorato per Fiorucci, abbiamo fatto il negozio di New York. A Milano il negozio Fiorucci era un luogo di grande creatività, ma siccome stava in piazza San Babila, dove accadevano in quegli anni violenze di tutti i generi, era pericoloso proprio attraversare la strada, perché si passava da un fronte di destra a un fronte di sinistra e il rischio di essere menati era quotidiano. Però le cose lentamente andavano avanti.

Ci è successo varie volte di essere contestati in quel periodo. La differenza tra me e Ettore era che io venivo da una formazione politica molto elaborata. Avevo una maggiore sensibilità alle tensioni politiche che avevo conosciuto anche dentro alla Facoltà di Architettura di Firenze, che si vantava di essere stata la prima in Italia ad occupare il rettorato. Ettore non aveva assolutamente questa formazione politica e non si esprimeva in rapporto alle visioni, al conflitto ideologico, che sta invece alla base, per esempio, del progetto *No-Stop City* degli Archizoom Associati. *No-Stop City* è l'idea di una città senza architettura, dove l'unica presenza sono gli oggetti, la loro capacità di creare qualità. È un tema su cui oggi molto si riflette, anche perché la città degli oggetti è la città dove abitiamo, non è un'utopia.

Ettore, come ho detto, aveva invece questa visione esistenziale dell'oggetto che in qualche modo è un dono per consolare dalla tragedia della solitudine dell'uomo. Però aveva un'altra questione che lo ha tormentato molto e di cui non mi ha mai parlato, né a me né a nessuno, e che ha cercato poi alla fine, una volta per tutte, di chiudere con il suo libro di memorie uscito dopo la sua morte nel 2007 e che si intitola *Scritto di notte*, perché di notte Ettore non dormiva. Il vero problema, che emerge nel libro, è stato il fatto che, essendo nato a Innsbruck, Ettore era di nazionalità austriaca e il tedesco era la sua lingua madre; aveva studiato, imparato, fatto le scuole, studiando il tedesco. È stato alpino nella formazione Monte Rosa, che era la formazione della Repubblica di Salò, che proteggeva la ritirata dei tedeschi sugli Appennini. Questo Ettore sicuramente nel dopoguerra l'ha pagato, e ha completamente negato la sua lingua madre tanto che molte volte ci siamo trovati con un testo in tedesco e io gli dicevo: «Scusa, me non eri di lingua madre tedesca?» e lui «Me la sono dimenticata».

Questa in qualche modo è stata un'ombra che lui si è portata dietro. In uno scaffale della mia libreria ho una sfilza di libri o di Ettore o su Ettore, che raccolgono di tutto, perfino i biglietti d'auguri che disegnava personalmente. Però Ettore in realtà non è mai stato collocato. Cioè sono stati pubblicati

libri agiografici: belli, tutti molto eleganti, perfettamente impaginati, con la carta giusta. Però Ettore non è mai stato collocato all'interno della cultura del progetto, o di *design* o di architettura. È sempre visto come una figura che produce delle eccezioni ma che non sembra appartenere alla storia di questa disciplina. Questo è una carenza indubbiamente ingiustificabile, perché forse lui è stato, anche dal punto di vista della notorietà, uno degli architetti più noti, anche all'estero. Sempre però in qualche modo incerto di se stesso; nel libro *Scritto di notte* Ettore dice che non si sente a suo agio con la borghesia, eppure io non ho mai visto una persona che non fosse assolutamente *chic*, elegante e ricca tra i suoi amici. Quindi io vedo Ettore come una persona di grande complessità che, come forse avete visto dalle immagini proiettate, ha sempre elaborato lo stesso tipo di segno, lo stesso tipo di progetto. Che è l'opposto esattamente di quello che ho sempre fatto io, e Ettore mi ha sempre incoraggiato su questo. C'è stato un momento in cui, con la Sottsass Associati e con la Memphis, si era formato quello che io chiamavo la "Sottsassart": cioè non sapevi più chi aveva fatto cosa; Marco Zanini, Matteo Thun, George Sowden facevano esattamente le stesse cose che faceva Ettore e alla fine non si capiva assolutamente di chi era un progetto. Questo era successo anche con Alchimia, che si era trasformata in una sorta di accademia dove tutti facevano lo stesso tipo di *design*. Quindi il Nuovo Design, che ha avuto il merito forse di chiudere un'epoca e di aprirne un'altra, ha avuto anche dei motivi di involuzione causati dal suo stesso successo.



Global Tools, collage con foto di Carlo Bachi dipinta e sistemata da A. Natalini (1973)

Architecture & Design Short Circuits

GIANNI PETTENA

GRATTACHELO PIRELLI, 02.10.2015

Gianni Pettena. Vorrei aggiungere qualcosa rispetto a quello che ha detto Andrea Branzi a proposito di Ettore Sottsass [cfr testo a pag. 476. N.d.C.]. La nostra amicizia, la mia amicizia con Ettore e Nanda (che chiamava Ettore “Ettorino”), è nata a metà degli anni Sessanta, o poco prima, quando sono capitato a casa di Ettore Sottsass e Fernanda Pivano portato da amici di Fernanda, quindi giovani musicisti, giovani artisti di tutti i tipi che capitavano a casa loro, alle sette di sera, in via Manzoni 14, secondo piano. Ci si ritrovava lì a quell’ora, non si bevevano alcolici, ma solo Coca-Cola e roba così, solo una volta io chiesi un *whisky* e mi fu dato, ma era una cosa abbastanza insolita.

Era un periodo estremamente interessante... sembrava quasi di essere stati adottati da loro, perché avevano circa una ventina d’anni più di noi, di più anzi, noi avevamo più o meno venticinque anni e loro avevano già passato i cinquanta. Arrivare a Milano da loro significava respirare un’aria che non si respirava altrove, cioè quella di cui ha parlato Andrea Branzi: il clima dei loro viaggi, delle loro amicizie, perché avevano frequentato molto i poeti della *beat generation*, soprattutto Ginsberg, nei loro viaggi di carattere diciamo religioso-filosofico in India e poi naturalmente in Giappone e poi per Ettore anche a New York, dove aveva lavorato presso un grande *designer*, George Nelson. Io a Firenze ero un giovane docente.

Ho fatto *l’artist-in-residence* negli Stati Uniti, e poi ho cominciato a insegnare alla Facoltà di Architettura, e il nome di Ettore Sottsass fu fatto da me a molti degli studenti che poi infatti vennero a Milano. Parlo di Marco Zanini, Matteo Thun, Michele De Lucchi, Tim Power, Francesca Balena, tutti miei ex-studenti a cui ho dato una “sbandata” parlando spesso con loro di Ettore Sottsass, tant’è vero che una volta laureati finivano per venire da Ettore a lavorare nel suo studio: la Sottsass Associati nasce anche grazie a questi studenti fiorentini, di diversa provenienza, che iniziano a lavorare con Ettore e praticamente lo hanno portato a fondare la Sottsass Associati.

Ettore aveva una personalità fortissima, e chi se ne rendeva conto non andava a lavorare da lui. De Lucchi per esempio non andò a lavorare da lui, Andrea non andò a lavorare da lui, io non andai a lavorare da lui. Sì, era una personalità che poteva condizionare, è successo a più di uno dei miei studenti, anche quelli californiani, mi viene in mente Mike Ryan, oltre a Tim Power. Mike Ryan, che lavorava da Ettore, mi portava a casa sua, mi mostrava i suoi disegni chiedendomi: «Vero che non sono troppo sottsassiani?», e questo perché la visione di Ettore, il suo modo di esprimersi era talmente sofisticato, spontaneo ed elaborato, che non potevi non esserne influenzato, qualsiasi personalità tu avessi, e quindi chi lavorò per lui ebbe questo tipo di problema.

Zanini lo ebbe, lo ebbe di meno Johanna Grawunder che aveva coprogettato e cofirmato con lui tutta la sua architettura degli anni Novanta e Duemila, che pure aveva una forte personalità e che, pur disegnando con il linguaggio di Ettore, era in grado di identificare una propria maniera, una propria visione del mondo.

Francesca Balena Arista. Un altro che si è staccato subito dallo studio – abbiamo avuto in conferenza la moglie e la sua collaboratrice Maddalena Casadei – è stato James Irvine. James, un altro con un grande carattere che quindi ha resistito un po’.

Gianni Pettena. Sì, è come vivere in una comunità e non esserne influenzati, è praticamente impossibile. *Architecture & design, short circuits*: guardiamo la prima immagine, quello di cui volevo parlare era che cosa succede con il radicale, quello che viene definito il radicale, perché succede principalmente a Firenze, cioè perché nasce, per quanto riguarda l’Italia, a Firenze: Archizoom, Superstudio, UFO e io stesso, poi successivamente Remo Buti, 9999, gli Zziggurat. Perché succede a Firenze è abbastanza inspiegabile; che ci fossero studenti che si alternavano alla teorizzazione e alla progettazione lo è altrettanto.

Diciamo che quella era la prima generazione che non aveva sofferto per la guerra, cioè non era stata traumatizzata dalla guerra, quindi non aveva ferite da leccarsi, ma era la prima generazione che aveva solo occhi che guardavano in avanti, che guardava al futuro e se lo voleva inventare. Ed è per questo, forse, che, sentendo inadeguato il quadro d’interpretazione del mondo che avevamo ereditato dal modernismo anteguerra, abbiamo ricercato, come si fa sempre quando ci si affaccia sul palcoscenico del dibattito culturale, che ci siamo messi a criticare la riduttiva visione del mondo che il modernismo ci dava.

Così come il modernismo era stata una reazione al *Beaux Arts* e al *Déco*, l’iperdecorazione portò all’assenza di decorazione, e quindi all’architettura che si mette “a pane ed acqua”: pareti bianche, buchi, nessuna cornice, nessun materiale oltre a quello grezzo della parete bianca dell’intonaco e della struttura. Quindi la struttura, la geometria, diventava la poesia, il poema da scrivere e su cui scrivere. Noi la sentivamo come un’architettura “a dieta” (questa è una mia definizione), un’architettura che si mette a pane ed acqua e che però noi leggevamo come una dieta molto pericolosa, una dieta così rigorosa che può portare alla morte, che comunque può essere veramente pericolosa per la sopravvivenza. In più giocava la nostra età, avevamo poco più o poco meno di vent’anni, eravamo in piena esplosione ormonale, come si fa a dire che il reale è solo razionale quando le tue emozioni sono difficilmente controllabili? Fu Ettore, attraverso il suo lavoro, a indicarci una strada possibile. Lui che non aveva

mai insegnato, di cui non avevamo mai ascoltato una conferenza, un’introduzione ad una mostra, e di cui leggevamo abbastanza poco anche sulle riviste. Di Ettore avevamo i progetti, sia d’architettura con il padre, sia di *design*, soprattutto il suo *design* di carattere sperimentale, non quello che già diventava mobile ma quello che era una pura ricerca estetica formale, concettuale, come le sue ceramiche per esempio. Il suo *design* raccontava che con il progetto oltre a ragionare, oltre ad utilizzare la parte razionale che ci viene imposta fin da bambini quando la mamma ci dice “non toccare lì che ti scotti, non sporgerti dalla finestra che cadi di sotto ecc.”, si poteva manifestare anche una componente emozionale. Lui fu il primo a far coesistere il mondo razionale con il mondo emozionale nel suo lavoro. E fu il primo a raccontarci implicitamente che con il progetto, con l’architettura, con il *design* si poteva anche scoprire, si poteva emozionalmente raccontarsi, ed ecco l’architettura come linguaggio, il progetto come racconto.

Francesca Balena Arista. Gianni, mi viene in mente che tu sei stato il primo tra l’altro a fare una mostra su Sottsass padre, su Sottsass *senior*.

Gianni Pettena. La mia amicizia con Ettore, che data appunto da quando ero studente al secondo, terzo anno d’architettura, mi porta poi, quando già avevo cominciato a insegnare a Firenze e anche a lavorare sul piano critico su tanti argomenti, ma anche sulla nostra esperienza di “radicali”, ad avere la curiosità, a cercare di capire quali fossero state le radici di Ettore, e quindi il lavoro del padre diventava interessante. Ed è molto interessante proprio perché si nota, perché si può capire, quando Ettore *junior* incomincia a lavorare nello studio di Ettore *senior*.

Ricordo l’aneddoto, a proposito della mostra, fatta a Trento al Palazzo delle Albe, che ci fu una delegazione di giapponesi molto sorpresa per i progetti che erano esposti, perché erano venuti dal Giappone pensando di vedere una mostra di Ettore Sottsass *junior*, dato che era stato scritto “Sr”, che loro probabilmente avevano inteso come un titolo onorifico. Ettore diventò per noi un compagno di strada estremamente importante, perché ci dava coraggio, ma cercava anche di scoraggiarci su certe cose dicendo ad esempio: «Guardate, se cominciate a lavorare solo in chiave sperimentale, rimarrete poverissimi». Lui e Nanda si preoccupavano nei nostri confronti come fratelli maggiori, o come anche giovani padri e madri, con cui ci confrontavamo in vari modi, anche nei modi che diceva Andrea proprio sul piano teorico, sul “che fare”, sulle strategie, sul come sentirsi adeguati nel gestire un progetto in una maniera invece che in un’altra, su come negoziare tra il lavoro e la sperimentazione. È da Ettore che abbiamo imparato che l’attività professionale è una cosa a parte, da lui che in quegli anni, alla metà negli anni Ses-

santa, grandissimo *designer* industriale, spendeva quasi tutto il suo denaro per fare le sue ceramiche, per fare mobili di carattere sperimentale o complementi d’arredo, fino addirittura a creare delle installazioni, come ad esempio nella sua mostra al National Museum di Stoccolma nel 1969. Oppure la sua mostra del 1967 a Milano in via Biffi, da Gian Enzo Sperone che aveva aperto una galleria anche a Milano oltre che a Torino, la mostra di ceramiche *Menhir Zziggurat Stupas Hydrants e Gas Pumps* che erano delle ceramiche meravigliose, alte più di due metri, costituite di vari pezzi, e che ora ovviamente vengono esposte in tutti i musei del mondo. Ettore quindi ci insegnò a non accontentarci della pratica professionale, ci disse, senza dircelo, che solo e soltanto una pratica costante di ricerca e di pensiero trascritto in forma di progetto, solo un’attività di quel genere poteva diventare anche esercizio professionale. Se non esiste questa pratica quotidiana sia di linguaggi formali che di trascrizione del pensiero in immagine, il tuo lavoro diventerà un po’ troppo strategico, un po’ troppo ripetitivo. Non ce lo disse in parole, ma vedevamo che il suo tempo libero era dedicato a questo, era dedicato alla scrittura, alla fotografia, ai viaggi, a un esercizio quotidiano sul suo tavolo della cucina, con una risma di carta e le matitine colorate. A Natale infatti ci si regalavano reciprocamente blocchi di carta o matite colorate. Cioè quello che noi, giovani architetti neanche trentenni, imparammo era che il progetto diventava un racconto, una trascrizione con un linguaggio visivo tridimensionale di un nostro pensiero, di una nostra attività di questo tipo. Le cose più simpatiche e anche più belle in quegli anni sono state fatte da Superstudio, nei loro fotomontaggi che sono pensieri trascritti. E tutti sono più o meno degli anni Settanta, come il lavoro degli Archizoom, di Andrea, con la sua graffiante ironia.

Ora vorrei fare notare la differenza tra queste esperienze, che sono fotomontaggi, che è proprio una maniera scoperta da Archizoom e Superstudio in quegli anni, cioè ritagliare fotografie da rotocalchi, e il mio tipo di attività che era sempre, e voleva essere sempre, un confronto con il contesto del tessuto urbano. Il mio primo progetto riguardava un palazzotto attribuito a Arnolfo di Cambio, in una delle *Terrae Novae*, una delle città create dai Medici, principalmente nel Valdarno, e che aveva un loggiato che circondava tutto l’edificio, e in questo caso il loggiato è stato chiuso per ospitare una mostra d’arte.

Francesca Balena Arista. Quindi non si tratta di un fotomontaggio ma un intervento reale.

Gianni Pettena. Ho sempre cercato di non fare fotomontaggi ma di vedere anche la reazione del contesto, anche perché in questi miei lavori prima del 1971, e in seguito, volevo sottolineare il fatto che in Europa non c’era spazio per linguaggi contemporanei, che l’Europa è una sovrappo-

sizione di tessuti di diverse epoche e diversi livelli di civilizzazione, e che veramente è quasi impossibile operare senza che ci sia una presenza piuttosto pesante del passato. Ciò non si riesce mai ad avere un foglio bianco su cui fare uno schizzo. Anche se leggermente cancellate, ci sono le tracce di tutto ciò che ci precede, e quindi questo non era ciò che io personalmente volevo.

Un altro lavoro, di qualche anno dopo è *Campo Urbano* a Como, ritratto da una magnifica foto di Ugo Mulas. Lavori come questo, come quello successivo, sono diventati poi fonte d'ispirazione di molti progetti contemporanei costruiti. Questo volevo dire, che il rapporto di noi "radicali" con l'architettura non era quello che necessariamente ci spingesse a vederla costruita: a noi bastava veramente dare forma al nostro pensiero, e in questo modo non è che si negasse l'architettura, ma si esauriva l'energia per andare avanti, per vederla nel costruito. Vi parlo di queste cose perché avviene per parecchi di noi di aver influenzato lavori successivi nel costruito. Per me per esempio queste idee di sollevamenti della superficie erbosa finiscono con l'andare a influenzare altri, fra l'altro James Wines è l'unico che mostrando queste cose diceva «Ho preso ispirazione da un disegno di Pettena», mentre ovviamente altri se ne guardano bene, ma la cosa non mi ha mai dato fastidio, perché sottolineava il fatto che trascrivere il tuo pensiero per immagini e per spazi tridimensionali era largamente sufficiente. Cioè, se poi qualcuno ne fosse ispirato e avesse costruito andando avanti nel percorso, lo trovavo tutto tranne che un furto, lo trovavo un complimento, un inizio di dialogo. Questo ad esempio avviene in alcuni progetti di Peter Eisenman, che parla questo pomeriggio, i quali sono facilmente ascrivibili ad alcune opere prima citate, sicuramente nei modelli con evidenza, poi le realizzazioni non sempre sono così fedeli a ciò che vediamo. Ancora, il terminal a Yokohama dei Foreign Office utilizza queste superfici muovendole e ricavandone degli spazi, così come il progetto dei Future System in cui addirittura le usano in un'abitazione, nel Galles.

Una cosa fatta nel marzo del 1972 a Salt Lake City nello Utah con dei miei studenti di quell'università si chiamava *Tumbleweeds Catcher*. Era un "catturatore di *Tumbleweeds*", una carta moschicida tridimensionale per quei cespugli che rotolano sempre nelle scene drammatiche dei film di John Ford, ed è da lavori come questo che nascono appunto questo tipo di cose. Come anche dall'uso dei materiali naturali.

Un altro esempio è un altro mio lavoro del 1972 la *Clay House*, una casa di un amico, a cui avevo chiesto il permesso prima di spalmarci la creta sopra, che esiste ancora, l'ho rivista di recente. A Minneapolis invece fu fatto un lavoro, la *Ice House*: un anno prima, utilizzando il clima invernale di trentacinque gradi sotto zero la notte, per cui appendendo a

un edificio dei tubi per l'acqua e lasciandola scorrere, di notte l'acqua si ghiacciava. Ci abbiamo messo qualche settimana, ma insomma ce l'abbiamo fatta. E un'altra cosa simile fu fatta usando però una di queste piccole case che andavano comunque abbattute per far posto a un condominio, e che fu circondata da una scatola di legno e poi riempita d'acqua.

Ecco, l'uso di questi materiali forti, naturali e semplici lo ritroviamo qualche anno dopo nella cantina di Herzog e De Meuron, di cui ho visto tra l'altro una fotografia in cui si vedono queste pietre in trasparenza, una cosa che avevo fatto anch'io alla fine degli anni Settanta nella mia casa all'Elba.

Queste annotazioni di alfabeti e linguaggi che noi inventavamo in quegli anni, sono state molto spesso agevolmente adottate e trascritte anche in progetti più articolati. E dico questo non per rivendicare una progenitura, ma solo per ribadire che questo tipo di ricerche degli ultimi trent'anni ha veramente una matrice comune, che magari i radicali con antenne sensibili avevano catturato prima di altri, idee a cui avevano dato una forma, e anche se vogliamo un'ideologia, e che oggi vengono poi utilizzate, integrate ad altre cose.

Per i Superstudio vale la stessa relazione, gli istogrammi di architettura, il *Monumento Continuo*, sono fonte d'ispirazio-



Gianni Pettena, *Tumbleweeds catcher*
Salt Lake City (1972)

per gentile concessione di
Gianni Pettena

ne per esempio per Rem Koolhaas, e si vede perfettamente. La citazione è piuttosto letterale da parte di Rem Koolhaas quando scrive *Delirious New York*, e dimostra il debito che lui sente per questo tipo iniziale di analisi che stava producendo in quegli anni. E lo stesso per gli Archizoom: la *No-Stop City* che citava prima Andrea, si ritrova in alcune immagini che poi vedrete citate da Bernard Tschumi nel Parc de la Villette. E possiamo proseguire sulle idee di architettura costruite ancora prima di diventare architettura di cui ha disseminato il Parc de la Villette. Se guardate il disegno, avete la verifica di questo tipo di percorso, di questo tipo di trascrizione.

C'è chi progetta in modo teorico e si accontenta di dare una versione visiva al proprio articolato pensiero e c'è chi dopo va avanti nei gradi successivi del progetto. Quelli erano gli anni in cui anche Hans Hollein subiva l'influenza di ciò che allora si chiamava "macrostruttura", di questa scala superiore alla scala urbana di cui l'anticipatore naturalmente è stato Yona Friedman, ma che in Hollein si vede con una certa chiarezza, come la citazione della baia di Tokyo di Kenzo Tange, con cui lavoravano sia Arata Isozaki che Kiyonori Kikutake, con quelle macrostrutture che furono usate in quel caso e poi si espansero a livello planetario e negli studi e nelle scuole di architettura.

L'ironia... l'ironia è qualcosa che si può ritrovare solo in Branzi e in quel grattacielo di cui parlavo, oppure nelle mani di Madelon Vriesendorp, la moglie a quel tempo di Rem Koolhaas, che disegna l'Empire State Building e il Chrysler, mentre il resto di Manhattan guarda con disapprovazione, dopo l'amore fatto usando come profilattico il dirigibile della *Good Year* che, sgonfio, giace tra i due. E ancora *short circuits* in un magnifico disegno di Max Peintner, che voi forse non sapete era primo cugino di Ettore Sottsass, la mamma di Ettore era Antonia Peintner, quindi Max è stato suo primo cugino, anzi lo è, è ancora un vivace viennese, che disegna nel 1971 un meraviglioso stadio che assiste a un grandioso spettacolo: un bosco che cresce, di cui forse si può sentire anche il rumore. Poi quelle scale e quelle contemplazioni sono anche ovviamente di quegli anni, qui siamo addirittura nel 1968, opere di artisti che in assenza degli architetti disegnano certe architetture svincolate da funzioni pratiche. Noi pensiamo che l'architettura debba esistere solo se porta con sé il fardello delle funzioni, non può, non deve esistere se chiacchiera e racconta pensiero, un'architettura per la mente non sappiamo ancora come possa essere fatta.

Per il *design* i cortocircuiti ancora sono degli Archizoom che nella *Superonda* non rispettano il rapporto forma-funzione ma prendono un blocco di poliuretano, lo segano in modo casuale, lo tagliano in modo ancora apparentemente casuale, e poi lo compongono anche, se vogliamo, come divano. Oppure il "grande formaggio" di Lapo Binazzi che lo

chiama "divano", perché era in poliuretano espanso e poteva essere utilizzato come divano.

Lo stesso Andrea crea dei cortocircuiti con natura e manufatto con gli *Animali Domestici* nel 1985 mi pare, e poi ovviamente il *Pratone* del gruppo Strum che diventa il logo della mostra *Italy: the new domestic landscape* nel 1972. La poltrona *Proust* di Alessandro Mendini e anche un mio lavoro, la *Poltramaca*, di qualche anno dopo, una seduta ricavata con la motosega da un tronco di cirmolo che a un certo punto cambia idea e suggerisce una maniera meno ansiosa di affrontare non solo il *relax* ma anche la vita.

E ancora avanti, un grande artista che sposò, per qualche anno, anche il *design*, Ugo Marano, che purtroppo è scomparso da un paio d'anni, che produsse per esempio uno splendido tavolo, così come una poltrona che era una meravigliosa poltrona a dondolo.

E quindi anche le influenze di quel tipo di libertà e di assenza di vincoli, che era stata suggerita proprio dal *design* radicale, si trasferiscono anche nelle generazioni successive: Ron Arad è uno studente della Architectural Association, dove Adolfo Natalini e io stesso abbiamo insegnato. Lui era uno studente quando io ero un assistente, insieme a Zaha Hadid e a Rem Koolhaas, nel corso di Bernard Tschumi, proprio all'Architectural Association. E poi quello che ancora succede negli anni successivi con i Droog Design, soprattutto per merito di Jurgen Bey, che è il migliore trascrittore di questa ideologia giocosa che era anche l'ideologia giocosa radicale. E abbiamo visto altri esempi fino a oggi: Martino Gamper (un altro altoatesino), che è educato però come architetto. Anche in questi altri interventi si possono ancora individuare cortocircuiti, in cui il lavoro di Jannis Kounellis si trascrive e si sposa all'architettura, quando ha appeso questi armadi sia in Piazza del Plebiscito che in questo palazzo, a Palermo e prima a Napoli.

Fino a questi ultimi esempi, notiamo come molti artisti si impadroniscano in qualche modo del pensiero e del linguaggio sperimentale di quegli anni e ne facciano un linguaggio proprio e anche adatto al loro tempo, al loro tipo di racconto, e lo vediamo non solo con Jannis Kounellis che ha la mia età ma anche in Martino Gamper, e in Loris Cecchini, un altro artista che ha certamente delle congruenze con lo Jurgen Bey del 1985. Di questo artista, ci sono porte ancora in gomma, delle porte perfettamente riprodotte ma che raccontano questo tipo di deformazione, questo tipo di crisi, questa volontà di rivisitazione degli schemi precedenti.

Francesca Balena Arista. Grazie, ringrazio Gianni Pettena che non solo ci ha illustrato il suo lavoro ma ha spaziato tra architettura, *design* e arte. Grazie per l'intervento e per i cortocircuiti, e per aver fornito anche un suo ritratto personale di Ettore Sottsass.

L'architettura dell'oggetto

NIGEL COATES

GRATTACIELO PIRELLI, 18.06.2015

Francesca Balena Arista. Ringrazio Nigel Coates per aver accettato il nostro invito a intervenire al Padiglione Architettura di Expo Belle Arti. Il lavoro di Coates, architetto e *designer* inglese, ha sempre affrontato tutte le scale del progetto: la sua *lecture* sarà una ricognizione sull'architettura, sugli spazi interni, sugli allestimenti, sul *design*. Nigel Coates nel 1984 fonda NATO, acronimo di Narrative Architecture Today. Il tema del "progetto come narrazione" attraversa da sempre la sua ricerca. Ha realizzato architetture soprattutto in Giappone e in Inghilterra, ricordiamo *The Wall* a Tokyo e *Body Zone* a Londra per il Millennium Dome. *Body Zone* ci offre l'occasione di riflettere su un punto fondamentale della sua ricerca: per Coates la percezione che il corpo ha degli spazi e le relazioni che con gli spazi crea diventano un cardine attorno a cui ruota il progetto: il corpo umano è visto come intermediario tra l'individuo e la città. Coates è uno dei progettisti invitati da Silvana Annicchiarico, direttrice del Triennale Design Museum, a interpretare il rapporto tra eros e *design* nella mostra *Kama. Sesso e Design* alla Triennale di Milano. Il suo legame con l'Italia è molto forte. Ha lavorato e lavora, solo per citare alcuni nomi, per Alessi, Centro Studi Poltronova e Slamp. Coates ha rivestito in questi anni un ruolo molto importante nell'ambito della didattica: dal 1995 al 2011 è stato a capo del Dipartimento di architettura del Royal College of Art di Londra, di cui è ora professore emerito. Oggi è impegnato in un nuovo progetto, la *London School of Architecture*. Tra le sue mostre più importanti ricordiamo *Ecstasy* all'Architectural Association di Londra, *Mixtacity* alla Tate Modern di Londra e *Hypnerotosphere* alla Biennale di Venezia del 2008.

I suoi lavori fanno parte delle collezioni di importanti musei, come il Victoria and Albert Museum di Londra e il FRAC Centre di Orléans. Nella conferenza precedente abbiamo avuto ospiti i docenti della NABA di Milano e Tim Power ci ha parlato della sua esperienza di studio negli Stati Uniti e di quanto questa esperienza sia stata incentrata su studi tecnici, mentre il *modus* italiano ha aggiunto alla sua formazione una componente umanistica profonda. Trovo che nel lavoro di Nigel Coates questa componente umanistica sia molto presente, e in questo senso il suo progettare, così narrativo, deriva forse anche dall'assidua frequentazione con un *modus* italiano. Ringrazio ancora Nigel e gli lascio la parola per la sua *lecture* *L'architettura dell'oggetto*.

Nigel Coates. Grazie Francesca. Sono molto contento di essere qui. Ho accettato il vostro invito perché volevo essere con voi e vedere il magnifico Grattacielo Pirelli dall'interno: Gio Ponti è uno dei miei punti di riferimento. Come Carlo Mollino. Mario Trimarchi, che è qui in sala, vedendo un mio progetto molti anni fa ha detto: «Assomiglia al lavoro di Mollino! Lo conosci?». Ed io no, ancora non lo conoscevo. Oggi il mio obiettivo è condividere con voi il mio modo di pensare.

Non voglio classificarlo come *design* o come architettura: è il mio percorso personale e racconta di come gli ambienti possono dare senso agli oggetti e viceversa.

Mi spiego meglio: non sono un razionalista, ho preso un altro aspetto dell'Italia, che è la parte sensoriale, la parte "irrazionalista" se così posso dire. Mi affido a un'immagine che utilizzo spesso: il magazzino di tutti i progetti che ho fatto nell'ambito del *design* assomiglia alla tomba di Tutankhamon. Trovo interessante l'atmosfera che ha un interno quando è strapieno di cose, si crea una confusione tra questi tesori. Questa è una condizione molto particolare, non normale nel mondo degli interni, ma che ritroviamo anche nelle nostre città, pensiamo a una veduta dei tetti di Roma: trovo la confusione di questo tipo di prospettiva molto interessante. Negli anni della Londra *punk* io ero alla ricerca del mio punto di vista sulla città, lì ho capito che c'è un aspetto di profonda bellezza nella confusione metropolitana, aspetto che è possibile sfruttare creando un rapporto tra l'esterno e gli eventi che nascono negli spazi interni. Nel film *La Grande Bellezza* di Sorrentino, c'è una famosa scena girata su una terrazza che guarda verso il Colosseo: è veramente l'espressione di un certo tipo di ambiente in cui è potenziato al massimo l'effetto dell'attività umana dentro uno spazio; come interno è molto interessante perché non è una semplice banale stanza, ma è un contesto che si apre alla città. Trovo ugualmente interessante, come visione di architettura degli interni, il non poter comprendere esattamente cosa ci sia dentro uno spazio. Nel 2012, per la Design Week di Milano, ho realizzato, per un allestimento che si chiamava *Casa Reale*, un film con un importante regista, John Maybury. In questo film ho creato un voluto effetto di confusione tra le persone e gli oggetti, come se fossero degli strati sovrapposti. Come nelle fotografie che trasmettono l'esperienza di guidare in una città come Tokyo: le automobili sono piene di dispositivi elettronici, e la città anche, perché è fatta di strati sovrapposti di tecnologie che sono ovunque: per strada e sugli edifici tutt'attorno. Il risultato è un *mix* di tante sensibilità, che per me hanno un effetto molto importante.

Questa mia sensibilità narrativa si è formata intorno ad un gruppo di miei ex studenti, che si chiama Narrative Architecture Today, o NATO, nome scelto perché creava confusione con la NATO. Nel 1984 abbiamo fatto una mostra dal titolo *Gamma City* alla Air Gallery di Londra, un'interpretazione della città da due differenti punti di vista: quello pubblico e quello privato. Il gruppo NATO progettava mobili, oggetti, ma anche una propria visione della città, ed eravamo un po' *heavy metal*... comunicavamo con una sensibilità che prima non c'era.

Ora parliamo del ruolo del disegno. Il disegno oggi, come modo di esprimersi per un architetto, si è quasi perso. Io

porto sempre con me il mio *sketchbook* ma mi sono accorto, specialmente parlando con i curatori dei musei, che il periodo del disegno è finito... i disegni oramai sono nei musei e non più negli studi di architettura, ma per me il piacere del disegno è fondamentale, il piacere di osservare le cose da vicino e da lontano. Se penso al mio sito Internet, ho cercato di dividere i miei progetti in sezioni, per semplicità e perché la gente vuole così: sei architetto? Sei *designer*? Sei *designer* di oggetti? Cosa sei? Ma alla fine le sezioni nel mio sito sono come strati uno sopra all'altro, e girano in direzione opposta: perché così è possibile capire l'importanza dei differenti *layer*. La mia idea è che l'edificio sia un grande oggetto, i confini tra le discipline non sono netti. Sul mio sito ci sono sia pezzi della mia piccola collezione personale che pezzi realizzati con le aziende italiane che nel tempo ho avuto opportunità di conoscere. Nel tempo ho capito come funziona l'attività di *design* in Italia: in un certo senso, il *design* è l'architettura in Italia, è la frontiera del nuovo.

A Tokyo, nel 1985, ho realizzato il progetto del Caffè Bongo. I proprietari volevano un progetto che enfatizzasse il contatto con l'Europa. Era il momento in cui i giapponesi volevano volare, volevano consumare, volevano visitare il resto del mondo. Uno dei miei riferimenti allora è diventato il famosissimo film italiano *La dolce vita*. Verso l'inizio del film c'è Anita Ekberg che scende da un aeroplano arrivato a Roma, con tanti paparazzi. Ho ricostruito all'esterno del Bongo l'ala di un aereo e, attraverso una grande vetrata sulla strada, ho trasformato lo spazio interno in una sorta di proscenio teatrale.

Nel 1998 ho progettato l'ampliamento del Geffrye Museum, un museo dell'interno domestico ospitato in un complesso di edifici del Settecento a Londra. Il mio progetto doveva ospitare la parte nuova, dedicata al XX secolo. Ho realizzato una nuova architettura che si caratterizza per le forme, molto più fluide, che si giustappengono all'architettura storica. In quel periodo ho cercato, ed anche trovato, modi più delicati di realizzare "una coreografia per le persone" e di interpretare l'esperienza del visitatore all'interno dell'edificio, modi che potessero aiutare il visitatore a capire davvero uno spazio. Forse ho acquisito questo modo di fare architettura attraverso la progettazione di negozi di moda, dove la gente entra e va sempre a destra seguendo quindi una coreografia prevedibile.

Il National Centre for Popular Music, un museo a Sheffield, è il progetto forse più razionale che ho mai fatto: quattro cilindri di acciaio. Acciaio perché Sheffield è una città storicamente legata alla produzione dell'acciaio. Ho usato questa particolare forma per creare una specie di *flipper effect* che mi sembrava una metafora molto adatta per un museo di musica.

Tra i miei progetti di interni, un negozio per Katharine Hamnett, stilista di grandissima importanza durante gli anni

Ottanta e Novanta; per lei aveva già progettato un negozio Norman Foster, con un'immagine molto molto pulita: c'era solo un appendiabiti molto lungo, che accoglieva tutti i capi in esposizione. Dopo di che lei mi ha detto: «Voglio uno specchio alla veneziana, voglio delle cose in movimento, voglio un divano come le labbra di Dalí...». Potevo anche dire di no, perché gli architetti non dovrebbero forse fare cose con questo eccessivo carattere... ma non l'ho fatto, e ho realizzato il progetto. Perché penso che in realtà tutte le cose sono in movimento, e compongono alla fine uno scenario di grande importanza. Il mio progetto *Ecstasy* è uno sviluppo di questa idea di far muovere le cose: raggruppa tanti edifici conosciuti, Trafalgar Square di qua, Saint Paul di là, e un gigante nel mezzo che esprime lo spirito della città. *Guide to Ecstasy* è il mio libro su questo progetto di città immaginaria, in cui faccio un *mix* tra diverse città del mondo, come New York, Rio de Janeiro, Il Cairo e Tokyo. C'è un'immagine di *Ecstasy* in particolare, che esprime l'idea delle numerose attività umane che si svolgono in una metropoli: una visione che prefigura che sarà possibile un giorno fare grandi proiezioni sopra la città, proiezioni che nuotano su di essa, come a portare un po' di "extra magia" al mondo più banale che sta sotto. Ho sviluppato questo progetto nella mostra *Mixtacity* alla Tate Modern nel 2007, in cui ho proposto questa mia visione di città realizzando un modello con oggetti trovati sul *web* e trasformati in edifici, mescolati ad oggetti quotidiani.

Anche il progetto *Battersea Gods Home*, del 2009, che vede la Battersea Power Station trasformata in un parco di tutte le religioni del mondo, inclusa quella musulmana, è un progetto immaginario comunicato attraverso un modello complesso. Per la Biennale di Venezia del 2008, il curatore Aaron Betsky mi ha chiesto di progettare uno spazio sensoriale e sensuale; ho proposto una reinterpretazione del palazzo veneziano, uno spazio come un film a trecentosessanta gradi, con piccole città che galleggiano al di sopra e con diversi oggetti al di sotto, che sfruttano la forma della sella come punto di partenza. La sella è interpretata come una specie di oggetto tra il cavallo e l'uomo.

Ho usato la sella anche in un altro contesto, nella mostra *Kama. Sesso e Design* alla Triennale di Milano nel 2012, che ha già citato Francesca, in cui ho creato uno spazio con vari oggetti da me disegnati, pezzi antropomorfi, in un contesto particolare – come se fosse un trittico dell'artista Francis Bacon – in cui avviene uno "scioglimento" degli oggetti e dei corpi umani, che all'epoca trovavo molto interessante come modo di interpretare gli oggetti e i corpi. Ognuno dei tre ambienti che si susseguono è come un quadro che esce fuori dall'inquadratura. L'installazione era completata da brevi video, con attori nudi, che rispondevano al tema della mostra.

Un piccolo progetto invece è la supposta ricostruzione

della casa di Edward Snowden a Mosca, dove deve nascondersi molto bene perché è uno degli uomini più ricercati del mondo. Abbiamo trasformato il nostro studio a Londra in un ambiente molto variabile, in cui non si capisce dove sono i confini dello spazio e i confini tra gli oggetti. Gli oggetti sono spigolosi, alcuni sono coperti di piombo... Abbiamo così creato un modello vicino agli esperimenti di altri, di cento anni fa, esperimenti fatti per rompere i presupposti che l'architettura debba creare stanze quadrate.

Voglio terminare con *Paracastello*, un progetto realizzato nell'aprile 2015 per la Design Week di Milano, collaborazione con un'amica che ha un castello in Toscana, in cui ho messo in scena dei pezzi che lei mi aveva commissionato insieme ad altri miei nuovi progetti. C'è una sedia che vuole essere un esperimento di come si possano usare dei pezzi molto regolari per avere però alla fine un effetto molto dinamico, come se ci fosse uno spirito animalesco dentro l'oggetto... Poi ci sono un tavolino, una sedia e le lampade fatti per il Castello di Potentino, la poltrona *Baciamano* per Fornasetti, la lampada a forma di cuore per Slamp. Al centro un grandissimo tavolo di cui sono molto contento: lungo tre metri, con una struttura semplice molto tradizionale, ma nello stesso tempo con dettagli raffinati e puliti. Infine tre *Picco lounge* creano uno spazio per parlarsi: sono come antichi triclini, su cui ci si sdraia come su un corpo che è già lì... Ho voluto realizzare spazi in grado di liberare i sentimenti. Con questo ho finito il mio racconto.

Francesca Balena Arista. Grazie Nigel per averci illustrato i vari aspetti del tuo lavoro. Prima di terminare però, visto che abbiamo accennato all'importanza della didattica nel tuo percorso, ci vuoi dire qualcosa a questo proposito?

Nigel Coates. Quando ho iniziato ad insegnare all'Architectural Association di Londra mi sembrava la cosa più divertente e più nuova da fare. Il desiderio di tutti i miei colleghi era quello di coltivare la cultura del progetto che avevamo esplorato quando eravamo studenti. Era un periodo d'oro, così dicono ora. C'erano, insieme a me, studenti come Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind... cioè un misto di tutti i punti di vista. Io volevo trovare modi nuovi di esprimere l'architettura. Questo era il mio obiettivo. Diventato docente, ho cercato di stabilire una mutua collaborazione con gli studenti: li ascoltavo e loro ascoltavano me. Abbiamo fatto assieme diversi esperimenti ed esperienze. Io volevo influenzare, volevo creare un futuro stato dell'architettura. Volevo formare una generazione. Insegnavo per questo motivo, per creare nuovi approcci, nuove idee. In un certo senso, mi sono comportato un po' sempre come uno studente. Ho sempre fatto progetti tra architettura e *design* che hanno una grande componente artistica. Quindi non posso sopravvivere solo come professionista. Io devo nutrire il mio cervello, e se posso nutrire

anche il cervello degli altri, va bene. È uno scambio reciproco.

Francesca Balena Arista. E cosa ci dici dei nuovi progetti in corso, per quanto riguarda la didattica?

Nigel Coates. Attualmente sono coinvolto in una nuova scuola a Londra, che ha un titolo audace, si chiama *London School of Architecture*. Una scuola così non c'era: l'ultima volta che è stata creata in Inghilterra una scuola del genere, privata, è stato nel 1847 quando fu fondata l'Architectural Association. La LSA è una scuola per studenti del livello *master*, cioè quarto e quinto anno, la laurea di secondo livello in Inghilterra.

F.B.A. In che cosa questa scuola è diversa dalle altre?

Nigel Coates. Questa scuola è nata perché le università in Inghilterra sono aumentate di prezzo a novemila *pound* all'anno, quindi per un corso come questo dovresti pagare come studente diciottomila *pound*. E mi sembrava, e sembrava ad altri al Royal College of Art quando sono andato via nel 2011, che fosse necessario creare una scuola che avesse un'altra base economica e che potesse esistere anche senza tutti i pesi delle strutture istituzionali delle università, tipo il rettore con i suoi vestiti molto importanti, le sale di ricevimento per i docenti, tutta questa struttura cerimoniale molto costosa. Gli studenti oggi comprano all'esterno i servizi di *laser cutting* o *prototyping*. Non è più necessario avere questi laboratori nell'università. Abbiamo pensato di creare una scuola più semplice, inserita nella città sfruttando gli spazi non utilizzati, cercando di creare rapporti con gli imprenditori proprietari di questi spazi e anche con i comuni: ogni anno creeremo un rapporto con un Comune in particolare e il primo sarà Westminster. Questa scuola è diversa anche perché il primo anno, cioè il quarto anno dei corsi normali, gli studenti vengono inseriti in studi di architettura, e lavorano lì tre giorni alla settimana, pagati dodicimila *pound*. Questi soldi vanno direttamente alla scuola, quindi seimila *pound* per il primo anno e seimila *pound* per il secondo anno. Negli altri due giorni alla settimana gli studenti lavorano su una serie di ricerche, che creano un *corpus* importante per l'ultimo anno, in cui viene realizzato un progetto molto ampio, cioè la tesi di *design* o di architettura.

Francesca Balena Arista. Mi sembra una formula didattica molto nuova, molto originale...

Nigel Coates. E costa anche meno.

Francesca Balena Arista. È affascinante l'idea della scuola che non ha una sede fissa ma che si sposta e si appoggia a spazi vuoti da rifunzionalizzare all'interno della città.

Nigel Coates. Ora la scuola si appoggia al mio studio, fino ad ottobre, quando ci saranno i primi trentadue, trentatré studenti. L'anno dopo ce ne saranno altrettanti, quindi arriveremo a circa sessantacinque studenti. È importante dare agli allievi uno spazio comune dove lavorare, e questo è un nostro obiettivo, ma la nostra idea è quella di una scuola un po' nomade, che mantenga sempre uno spirito libero.

Storia del design nell'industria alimentare: cultura, prodotti, comunicazione

ROSA CHIESA, ALI FILIPPINI, GIANLUCA GRIGATTI, GIULIA TACCHINI

GRATTACIELO PIRELLI, 18.06.2015

Scrivere di design. Un numero dedicato all'alimentazione nell'anno dell'esposizione internazionale

AIS/Design è una libera associazione aperta a chiunque abbia un preciso interesse attorno ai temi della storia, che raduna studiosi, docenti e cultori della storia del *design*, nata nel 2009 su iniziativa di Vanni Pasca, Raimonda Riccini ed Enrico Morteo. L'associazione mutua il modello di analoghe istituzioni già presenti all'estero, proprio per colmare un vuoto, tutto italiano, rispetto al panorama di istituzioni e all'offerta di riviste di carattere scientifico legate al *design*. Lo scopo dell'associazione è quello di promuovere gli studi sul *design*, valorizzandoli in ambito scientifico e accademico, soprattutto promuovendo la ricerca tra i più giovani, ma anche aprendosi a varie collaborazioni anche con altri istituti e associazioni limitrofe, che affrontino temi diversi ma comunque legati alla storia, come testimonia la proficua collaborazione con gli storici d'impresa, e in particolare con la Fondazione Isec (Istituto per la storia dell'età contemporanea), associazione con cui AIS/Design intrattiene da anni un forte legame.

Lo strumento principale che AIS/Design utilizza per diffondere la cultura del progetto è la pubblicazione di studi e ricerche attraverso la rivista *on-line* "AIS/Design storia e ricerche" ideata e diretta da Raimonda Riccini, attuale presidente dell'associazione, unitamente all'organizzazione di convegni e seminari. Ad oggi AIS/Design ha organizzato due convegni istituzionali, il primo nel 2011 che portava il titolo di *Il design e la sua storia*, e i cui atti sono stati pubblicati da Lupetti; il secondo convegno, tenutosi nel 2013 e i cui atti sono in stampa proprio in questi giorni, portava il titolo di *Storia del design: una disciplina in formazione* e focalizzava l'attenzione sul tema dell'identità della disciplina.

La storia del *design* infatti nel suo percorso di affermazione autonoma ha patito molto il rapporto di sudditanza da discipline storicizzate come la storia dell'architettura o la storia dell'arte. L'intento di AIS/Design è dunque, in ultima analisi, quello di dare dignità e autonomia disciplinare alla storia del *design*. La rivista "AIS/Design storia e ricerche" nasce nel 2012 su iniziativa di Raimonda Riccini, direttore della testata, affiancata nel suo ruolo da un comitato di direzione eletto ogni due anni, oggi composto da Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura e Carlo Vinti, una redazione coordinata da Marinella Ferrara e un ricco comitato scientifico. La rivista, essendo l'associazione auto-sostenuta, esce in formato digitale ma si pone come importante obiettivo quello dell'accreditamento scientifico attraverso l'adeguamento ai parametri standard, un obiettivo importante per collocare la rivista in un ambito non solo accademico ma scientifico. Ad oggi le uscite pubblicate sono quattro, due numeri miscelanei, *Costellazioni* e *Palinsesti* cui hanno contribuito importanti personaggi del panorama internazionale della storia del *design*,

come Vanni Pasca, Victor Margolin, Mario Piazza tra gli altri, e due numeri monografici, uno dedicato al tema museale e archivistico, degli allestimenti espositivi e alla ricerca sulle fonti, uno dei fondamenti della pratica dello storico, e un quarto numero dedicato al rapporto tra materiali e *design*.

La strutturazione non rigida dei contenuti e l'apertura verso altre discipline caratterizza la rivista nella quale si assiste spesso a interessanti intersezioni disciplinari che intrecciano contributi relativi alla storia dell'industria, alla storia della grafica, dell'architettura come avverrà per esempio nel caso di un prossimo numero, programmato a breve scadenza, che sarà dedicato al tema dei "luoghi e forme del lavoro del *designer*" e che coinvolgerà certamente anche la storia degli ambienti lavorativi. Seguiranno poi altri due numeri dedicati al *design* pubblico e a indagare il rapporto tra *graphic design* e nuove tecnologie. Ogni numero prevede una struttura dei contenuti tripartita in categorie prive di un ordine gerarchico: saggi, microstorie e ricerche. I saggi si occupano di relazionare e analizzare tematiche generali con uno sguardo ampio; le ricerche portano contributi nuovi, risultati delle indagini storiche su argomenti e tematiche relative al *design*, e le microstorie – non sono "micro" nel senso di piccole ma micro nell'accezione data da Ginzburg, cioè di quello che è caratteristico di una storia sommersa – sono storie anche poco conosciute, che posseggono in nuce la capacità di produrre stimoli per avviare nuove ricerche. Trattando più da vicino il tema specifico di oggi, *Il design nell'industria alimentare: cultura, prodotti, comunicazione* è il titolo scelto (da noi presenti al tavolo) per il numero speciale della rivista che si occupa di come affrontare il delicato e molto attuale rapporto tra *design* e cibo.

Viviamo un momento in cui la locuzione *food design*, categoria dai confini incerti e sulla cui definizione ci si sta ancora confrontando, insieme al più generale tema del cibo è assolutamente diffuso, e a volte pure abusato. Tale interesse, generalista e specialistico, riguardo al cibo-progetto e alla filiera alimentare emerge sulla spinta di una crescente attenzione di massa attorno al cibo e al contempo convive con il proliferare di una serie di pubblicazioni e di mostre sul tema, nutrite oggi più che mai dalla relazione diretta con il tema di Expo 2015. Andando un po' controcorrente, abbiamo deciso di adottare i termini "cibo" e "alimentazione" in luogo del più altisonante *food design*, spesso caratterizzato da una certa indefinitezza, almeno per quanto concerne l'eterogeneità dei settori e delle figure professionali coinvolte in tale settore. Ci siamo così allineati alla scelta di alcuni progettisti dediti allo studio della cultura alimentare, dei processi di preparazione e delle forme di assunzione del cibo, che preferiscono oggi definirsi progettisti degli atti alimentari (*eating designer*).

È stata nostra intenzione legare il tema dell'alimentazione

alla cultura del *design* attraverso gli strumenti che ci sono più consoni: la rivalutazione e la diffusione della metodologia della ricerca storica, storiografica e critica. Dal punto di vista storico, il tema del rapporto tra alimentazione e *design* è stato finora indagato in modo piuttosto discontinuo e disomogeneo, nei suoi aspetti progettuali legati ai brevetti, in quelli più strettamente funzionali e attinenti la configurazione di prodotto, infine nella comunicazione e consumo.

Ma il cibo rientra a pieno titolo tra gli argomenti di interesse per la storia del *design*, in quanto elemento essenziale della cultura materiale e, dal momento della sua industrializzazione, della storia d'impresa. I temi individuati come spunti per la ricerca sono: il rapporto tra cibo e progetto, cibo e produzione, cibo e distribuzione.

Cibo e progetto

L'incontro tra la cultura industriale e gli alimenti mette in luce la relazione tra macchina e materia prima, tra tecnologie del sistema produttivo e trasformazioni del cibo. Tutti questi aspetti sono nel loro insieme inquadrati nella fenomenologia proposta da Marinella Ferrara e Sonia Massari nel loro saggio *L'Evoluzione del concept food design, Intersezioni storiche tra cibo, design e cultura alimentare occidentale*. Le due autrici ci ricordano inoltre come “gli studi di *design* relativi al prodotto alimentare e gli studi sulla produzione agroalimentare (*food studies*) siano due campi di ricerca relativamente nuovi che fra di loro sembrano avere molto in comune” e che i loro ambiti di applicazione e di intersezione sono molto ampi e non sempre facili da definire. A cominciare dalla creazione degli strumenti, effettivamente necessari per potersi procurare il cibo, per coltivarlo, raccoglierlo e prepararlo, è facile comprendere la relazione inestricabile tra cibo e strumento, tra cibo e progetto, tra cibo e tecnologia.

Dalla lettura, storica e metodologica, proposta da Alberto Bassi, ancora più aderente e interna alle pratiche dell'*industrial design*, emerge come “dentro il sistema complessivo dell'età industriale, il cibo risponda pienamente alle logiche e pratiche caratteristiche del *design*”. Il contributo di Bassi, *Il progetto del prodotto alimentare*, ci ricorda che l'artefatto alimentare industriale, pensato per essere replicabile in grandi numeri, deve essere indagato come un progetto integrale: dai caratteri organolettici alla sua forma; dai sistemi tecnologici e organizzativi per la produzione a come si colloca in un contesto di valorizzazione, comunicazione e consumo, fino alla gestione completa del ciclo di vita.

Il tema dell'organizzazione moderna del cibo, così come si viene configurando nel nostro paese dagli anni Venti ai Sessanta, è quindi messo in relazione da Rosa Chiesa con la ricerca dedicata a un caso imprenditoriale in un saggio, *Dalla Subalpina a Girmi: una storia di innovazioni italiane*, che documenta l'introduzione degli elettrodomestici in cucina come vero

e proprio ambito di “post-produzione” domestica legata al cibo. Mentre il punto di vista più “estremo”, legato all'artificialità e al progetto del cibo, è analizzato da Gianluca Grigatti nel saggio *È solo una questione di Spazio? Storia dell'alimentazione spaziale 1961-2015* dedicato al cibo per le missioni spaziali, tema di contingente attualità in virtù della missione ISS42-43 dell'Agenzia Spaziale Europea che ha visto il coinvolgimento dell'astronauta italiana Samantha Cristoforetti. In questa “microstoria” l'autore mette in rilievo, tra i vari aspetti, come le relazioni tra forma, confezione, e modalità d'assunzione del cibo si inseriscano in una sorta di sistema rituale.

Nel caso delle missioni spaziali, infatti, il cibo assume un'importanza e una valenza che, catalizzando il superamento degli aspetti più prettamente nutritivi, lo portano a divenire un vero e proprio elemento essenziale per il miglioramento della qualità di vita dell'astronauta nel corso del suo periodo di permanenza sulla Stazione Spaziale Internazionale, e ciò è riscontrabile, in particolare, nel cosiddetto *Bonus Food*. Noto a bordo come “cibo della domenica” o “cibo delle grandi occasioni”, esso rappresenta la dotazione, in piccola serie, di una certa quantità di cibo scelta discrezionalmente da ciascun membro dell'equipaggio. Nel caso specifico della missione in oggetto il *Bonus Food* di Samantha Cristoforetti è stato prodotto dall'azienda torinese Argotec e preparato dallo chef Stefano Polato il quale, nel contesto del progetto *Ready to lunch* e partendo da ingredienti naturali facenti parte del *background* alimentare e culturale della Cristoforetti, ha sperimentato una serie di alimenti “sani ma buoni”, ovvero in grado di preservarne la salute fisica concorrendo al miglioramento delle attività lavorative e scientifiche compiute nel corso di tutti i centonovantanove giorni, sedici ore e venti minuti di permanenza in orbita di “Astro Samantha”. Dai dati elaborati dalla precedente missione spaziale e desunti dalle analisi compiute su un altro astronauta italiano, Luca Parmitano, è stato rilevato che la permanenza di un soggetto in uno stato di microgravità come quello riscontrabile all'interno della Stazione Spaziale Internazionale porta quest'ultimo ad accelerare di un decennio lo stato d'invecchiamento cellulare. È in tal senso che “il caso estremo” diventa emblematico poiché trasforma l'astronauta in una vera e propria fonte diretta: un autentico “fossile futuro” del comportamento umano in virtù delle proprie abitudini alimentari quotidiane le quali, ripeterendosi similmente a quelle terrestri, sembrano porsi nel contesto di un sorta di sistema rituale. Analogamente all'ambito religioso in cui, come ha efficacemente sottolineato Monsignor Vincenzo Paglia nella *lectio* inaugurale del X Festival Biblico di Vicenza, il participio presente “credente” identifica non tanto chi compia questi gesti una volta sola bensì colui che li ripeterà continuamente, in un contesto come quello in esame in cui si va nello spazio per provare a

star meglio sulla Terra, e nell'ambito del tema di Expo 2015 il cui titolo è *Feeding the Planet. Energy for Life*, la produzione di energia (ovvero il miglioramento delle *performance*) può avvenire soltanto in virtù di un nutrimento alimentare di qualità: tale è il significato che *feeding* porta con sé.

Cibo e comunicazione

Il progetto della comunicazione legata al cibo è il secondo tema che coinvolge lo sviluppo del *packaging* e dei progetti grafici come risposta alle esigenze commerciali e di distribuzione legati all'industria alimentare. Il saggio di Valeria Bucchetti sulle *Icane alimentari: il packaging in un secolo di trasformazioni* ripercorre la storia della confezione attraverso prodotti passati alla storia ed entrati nella nostra memoria collettiva, mettendo in evidenza come l'imballaggio sia uno dei dispositivi attorno ai quali si è venuto progressivamente a costruire lo scenario contemporaneo delle forme di rappresentazione del cibo. Il *packaging*, ricorda l'autrice, è rappresentazione del proprio contenuto, forma necessaria di autopresentazione, ma anche cerniera tra l'atto di alimentazione e consumo. La progettazione del *packaging* segna anche il passaggio dall'alimento sfuso a quello confezionato e predetermina il passaggio da prodotto artigianale a prodotto industriale.

Rimanendo in un ambito attiguo, quello dei “contenitori e contenuti”, anche il saggio di Maria Teresa Chirico su *Vetro e alimentazione* – dedicato ai maestri vetrai di Altare e alla Società Artistica Vetraria – ripercorre la storia iniziata a metà Ottocento e durata fino al 1978 del cosiddetto vetro d'uso, ricordandoci come la storia dell'imballaggio alimentare sia anche storia di recipienti antichi (ovvero anfore, vasi vinari, olle, orcioli, albarelli, vaselli, boccali di terracotta, che hanno condizionato la forma degli imballaggi industriali) e di come alcune produzioni locali e artigianali siano riuscite a imporre degli standard che possiamo leggere oggi come esiti di un proto-*design*: nel caso dei maestri vetrai di Altare, la bottiglia della gazzosa, realizzata dal 1914 al 1938 e il barattolo con coperchio in vetro dalla chiusura a vite del 1941. L'imballaggio trasferisce il cibo in un'altra dimensione, lo rende oggetto di scambio e oggetto informativo, e poi comunicante.

Determina, dunque, un percorso che si interseca strettamente con la storia della comunicazione visiva e della grafica progettata. Così rileggere il *packaging* significa leggere la storia delle imprese, la storia delle tecnologie di confezionamento e di produzione dei prodotti alimentari, la storia del sistema distributivo e delle sue logiche di *visual merchandising*. In questo senso i contributi di Giovanni Baule, *La doppia invenzione. Un prototipo comunicativo dell'industria alimentare. Il caso Star*, e di Paola Proverbio con *Perfetti, una storia italiana* approfondiscono proprio questa relazione.

In particolare il testo che ricostruisce le vicende della comunicazione Star, l'azienda fondata nel 1948 da Regolo

Fossati, esemplifica con la metafora della “doppia invenzione-innovazione” del prodotto la duplicità progettuale intesa come contributo effettivo sia sul piano produttivo, in senso stretto, sia sul piano comunicativo.

Cibo e distribuzione

Importante è anche il tema della distribuzione del cibo correlato ai luoghi della sua presentazione, vendita e consumo. Rispetto a un processo di *design* che favoriva in passato il prodotto e la sua comunicazione, oggi si utilizza sempre più spesso l'espressione “progettazione degli atti alimentari”, locuzione che indica anche i luoghi e i modi della produzione e del consumo del cibo.

Appartengono a questo ambito alcuni saggi come quello di Alfonso Morone, *La ristorazione autostradale italiana nel dopoguerra: progetto e comunicazione tra spazi del consumo e cibo industriale*, che indaga il tema della ristorazione autostradale italiana nel dopoguerra. Nell'offerta italiana di quegli anni, l'Autogrill fornisce una nuova tipologia commerciale che si aggiunge a quelle della grande distribuzione: con la nascita dei primi Autogrill il tradizionale modello del ristorante viene integrato a quello del *supermarket*, creando un ibrido che unisce al pranzo veloce un *self-service* di prodotti confezionati. Proprio il contributo *Progettare il “self-service”. Allestimenti dei negozi per la vendita dell'alimentare*, di Ali Filippini, riassume le tappe legate all'introduzione della vendita degli alimentari a *self-service* in Italia, quando il reparto alimentari si integra all'offerta e all'architettura del grande magazzino di vendita, mentre in parallelo sul fronte dei supermercati e dei negozi, fiorisce un'industria legata alla progettazione e vendita di attrezzature per l'arredamento adatte ai nuovi interni commerciali.

In approfondimento alle tematiche legate ai luoghi e ai modi del consumo di cibo si inserisce ancora il contributo di Alessandro Fontana dedicato a *Mezzo secolo di vending. Storia della distribuzione automatica italiana dal 1963 al 2013*, focalizzato su questo “prodotto-servizio” come esempio di distribuzione dei nuovi prodotti alimentari di natura industriale. Il canale della distribuzione automatica è una delle grandi eccellenze italiane che vanta aziende costruttrici di distributori e sistemi di pagamento, prestigiosi marchi di prodotti (un mondo edificato da una straordinaria generazione d'imprenditori italiani come il “signor Faema”, Ernesto Valente) e aziende di gestione del servizio dal modello di *business* considerato il più avanzato nel mondo.

Case histories: un caffè nello spazio

Fontana ha pubblicato la storia della distribuzione automatica nel solco di quell'autentica rivoluzione che, dal punto di vista organizzativo, stava compiendo Confida (l'Associazione Italiana della Distribuzione Automatica) sotto la presidenza di Lucio Pinetti. Prematuramente scomparso nel dicembre del 2014 a lui si deve l'avvio d'iniziativa volte

alla valorizzazione del settore nei confronti del consumatore finale, sempre più elemento di primo piano tra gli attori della distribuzione automatica: realtà, fino a quel momento, tradizionalmente circoscritta alle figure del fabbricante, del produttore e del gestore. Come racconta Fontana, Pinetti, declinando il termine valorizzazione nel suo significato più profondo (ovvero dare valore a un cosa che non l'abbia avuto, o restituirlo a un'altra che l'abbia perso), concorre a ribaltare in modo assolutamente innovativo la definizione con cui l'intero settore continuava ad essere identificato: "quelli delle macchinette". Considerata da molti esponenti un'espressione denigratoria e riduttiva dal 16 ottobre 2011 essa diveniva il *claim* della campagna comunicativa *Macchinetta Amore Mio*, capace di riscuotere un successo senza precedenti. "Abbiamo scelto l'espressione *Macchinetta Amore mio* – spiegava Pinetti – per usare lo stesso linguaggio dei nostri consumatori. Macchinetta è infatti il termine confidenziale con cui il consumatore chiama la *vending machine*, il distributore automatico. Un vezzeggiativo che in realtà contraddistingue uno strumento di alto contenuto tecnologico e dietro il quale si muove un universo di piccole, medie e grandi imprese che della qualità del servizio hanno fatto la loro missione". Parole che riportano alla mente quelle pronunciate da una tra le personalità più importanti nel panorama intellettuale e imprenditoriale italiano: Adriano Olivetti, il quale era solito affermare: "Dobbiamo far bene le cose e farlo sapere", sottolineando come l'impresa, cercando di perseguire l'eccellenza in tutte le proprie attività, dovesse saper comunicare i propri valori attraverso progetti in grado di trasmettere e incarnare la più autentica natura aziendale. "Oggi – denunciava Pinetti – sussiste un'inaccettabile divergenza tra la qualità offerta dalle nostre imprese e quella percepita dal consumatore che, talvolta, identifica il 'caffè della macchinetta' come una seconda scelta. Vi sono invece molte aziende in grado di fornire prodotti e servizi di altissima qualità. È giusto quindi che si possano differenziare rispetto alle altre, ed è nostra intenzione fare sì che il consumatore possa immediatamente riconoscerle", come hanno testimoniato le immagini della Cristoforetti che il 3 maggio 2015, alle 12:44 ora terrestre, a bordo dell'ISS – Stazione Spaziale Internazionale – era intenta a compiere un altro tradizionale rito terrestre: quello del caffè, in virtù della presenza e sperimentazione, grazie ad Argotec e a Lavazza, della prima macchina per la preparazione e distribuzione automatica del caffè espresso: l'"ISSpresso".

Tornando ai contenuti del numero speciale della rivista, non potevamo, infine, non lasciar spazio alla critica e al dialogo con l'attualità attraverso le recensioni di mostre recenti sul tema: come la grande rassegna di opere d'arte e prodotti *Arts and Food* e *Cucine e Ultracorpi* di Germano Celant alla Triennale di Milano, recensite da Matteo Pirola e *Food. Dal*

cucchiato al mondo, curata da Pippo Giotta al MAXXI di Roma. Per ricordarci e ricordare come esista una letteratura critica legata al prodotto alimentare e alle sue relazioni con il sistema del *design*, si è deciso di proporre la rilettura di un saggio di Augusto Morello del 1996, *Le ragioni della forma*, contenuto in un numero monografico di "Stile Industria", dove l'autore affronta in modo acuto il tema del cibo in relazione al progetto. Sempre ripercorrendo la letteratura sul cibo e il progetto, il saggio di Giulia Ciliberto dedicato al primo numero della rivista "Album" di Mario Bellini, del 1981, intorno al "progetto mangiare", rilegge attualizzandoli i contenuti dei vari autori (tra questi Daniele Baroni, Filippo Alison, Omar Calabrese) commentandone l'approccio storico e critico al tema.

Cibo e design oggi: il contributo dei cultural studies e il progetto

Per approfondire maggiormente il tema abbiamo scelto di ospitare in questa sede Giulia Tacchini, laureata in *design* del prodotto ma focalizzata da anni sulla progettazione legata al cibo, dal punto di vista antropologico e storico, che ci riporta quindi al campo dei *food and cultural studies*. I *food and cultural studies* nel loro percorso ci dicono che gli atti alimentari oggi possono essere considerati come un linguaggio. Perché? Perché gli atti alimentari, quindi tutte le azioni che stanno "dietro il cibo", tutti i rituali, la preparazione di una torta o la condivisione di un pranzo attorno a un tavolo, hanno una loro grammatica, una loro semiotica e una loro logica. Ognuno di noi parla una lingua, quindi tutti parlano, ma ogni cultura parla una lingua diversa. Esattamente come tutti noi mangiamo, ma ognuno di noi mangia secondo una cucina diversa. Quindi la progettazione degli atti alimentari è una progettazione che riguarda tutte queste discipline attorno all'azione del mangiare.

Entomofagia significa "la pratica di mangiare insetti" ed è una pratica che probabilmente agli occhi di noi occidentali può risultare disgustosa, magari anche da considerare "barbara". In realtà è una pratica che esiste da sempre e attualmente l'ottanta per cento delle popolazioni mangia insetti, e non perché non abbiano altro da mangiare ma perché sono ritenuti "buoni" e fanno parte della loro cultura alimentare. Nel 2008 la FAO, per prima, ha organizzato un *workshop* sul potenziale degli insetti come cibo e come fonte nutrizionale alternativa ad altri alimenti. Come sappiamo, attualmente siamo più di sette miliardi di persone. Il cibo che noi produciamo potrebbe sfamare circa il doppio della popolazione mondiale, ma circa un miliardo di persone soffre la fame. Questo perché c'è una distribuzione del cibo che non è equa. Oggi tantissime persone mangiano tanta carne, tantissime culture hanno iniziato a mangiare ancora più carne, per produrre la quale vengono utilizzate tantissime risorse preziose come l'acqua, producendo un inquinamento elevato. Oggi la carne d'allevamento intensivo non è più considerata sostenibile per

il nostro pianeta. Nel 2050 saremo nove miliardi e la domanda che anche Expo ci pone è: come faremo a nutrire il pianeta? Dobbiamo continuare a produrre ancora così tanto cibo? O esistono delle alternative?

Una delle alternative potrebbero essere gli insetti, perché gli insetti sono ricchissimi di proteine, vitamine e minerali. Quindi tantissimi micronutrienti. E ovviamente se pensiamo alla dimensione di un insetto rispetto a quella di una mucca possiamo anche immaginare che lo spazio che occupa per un possibile allevamento è molto più piccolo, che il cibo che dovrà mangiare è molto meno rispetto a quello della mucca, che l'acqua che noi daremo a questi insetti è molto meno rispetto a quella necessaria a una mucca. Quindi trascurando il fatto che da punto di vista "estetico" si tratti di un insetto, vediamo come con tantissime proteine, minerali e vitamine potremmo mangiare un cibo che produce un impatto ambientale bassissimo: se paragonato a quello degli allevamenti intensivi bovini, per esempio, l'allevamento di insetti produce un decimo di gas serra.

La ricerca che Giulia sta svolgendo parte da un lavoro sul tema della malnutrizione. Per aiutare i bambini che soffrono di malnutrizione, si producono quelli che vengono chiamati *Ready-to-Use Therapeutic Food*. Il *Ready-to-Use Therapeutic Food* sono dei super alimenti a base di burro d'arachidi, che vengono prodotti in Francia, esportati in altri Paesi e poi consumati. A livello progettuale è stata ripresa la stessa tabella del valore nutrizionale e ricopiata, partendo però da un cibo che può essere allevato *in loco*: il grillo. L'idea di riuscire a produrre un cibo *in loco* nasce dall'esigenza di troncare la dipendenza che ormai si è creata tra questi Paesi e quelli occidentali. Il progetto si è concretizzato in un biscotto contro la malnutrizione infantile.

Più in generale si tratta quindi di eliminare la dipendenza, promuovere lo sviluppo dell'economia locale, garantire la facile reperibilità di proteine, perché l'insetto fondamentalmente è proteina. Ci sono alcuni insetti che sono più grassi, altri meno grassi, alcuni che contengono più ferro, altri meno. Ad esempio il grillo, quello che è stato protagonista di questa ricetta, è ricchissimo di ferro, ma anche di calcio. Ha la capacità di trattenere livelli altissimi di calcio all'interno del suo corpo e anche l'idea di promuovere mini-allevamenti domestici è fattibile perché ci sono già persone che lo fanno senza problemi. Per quanto riguarda il tipo di approccio progettuale che una *designer* come Tacchini deve perseguire in occidente per convincere i disgustati ad assaggiare degli insetti, la pratica è quella di organizzare degli *show cooking* o altri piccoli eventi. Come *Biscotti integranti*, un progetto realizzato insieme al *designer* Brian Sironi all'*Oriental Design Week*, nell'aprile 2013, dove si decise di progettare un biscotto che potesse condurre la persona ad arrivare ad assaggiare una percentuale molto alta di insetto in

un modo molto *soft*. E allo stesso tempo fare sì che questo biscotto diventasse un po' il simbolo di un incontro tra due diverse culture: l'occidentale e l'orientale. Tradotto in termini pratici: sui biscotti sono indicati dei numeri (10, 40, 70) che rappresentano le percentuali di farina impiegata. Se si riesce ad assaggiare il biscotto del dieci per cento ci si fa coraggio fino al quaranta per cento, fino ad assaggiare quello con il settanta per cento, che equivale a mangiarsi un insetto finito.

Attualmente quando si parla di entomofagia la normativa italiana, anzi europea, non prescrive indicazioni in merito, né permette, né vieta. C'è un vuoto legislativo. Sono diversi anni che la Commissione Europea, assieme alla FAO e ad altri organismi internazionali, si sta occupando di diffondere la pratica dell'entomofagia e di trovare il modo per fare sì che gli insetti possano essere commercializzati. Attualmente, infatti, in Olanda e in Belgio è passata una legge con una lista di dieci insetti considerati commestibili. E già da qualche mese nei supermercati si possono trovare insetti pronti all'uso da aggiungere ad un'insalata, piuttosto che altre pietanze fatte con le farine di questi. Sono nate diverse *start up* in tutto il mondo. Ma certo in Italia è ancora un po' difficile.

Conclusioni

L'ottica della multidisciplinarietà ci ha incuriositi e condotti verso queste ricerche sulle forme di nutrizione alternative. Ricerche che aprono lo sguardo verso nuove frontiere dell'alimentazione, in relazione sempre al progetto di *design*. Gli insetti, considerati come nuova fonte alimentare, rappresentano una sfida per la ricerca alimentare, non solo sul piano dei comportamenti ma anche su quello dei processi e delle tecnologie eventualmente adottabili dalle imprese coinvolte in futuro, oggi solo *start up*. Questo tipo di ricerca rientra secondo alcuni nelle attività del *designer*, perché come per ogni nuovo prodotto, affronta la progettazione dell'oggetto alimentare in tutti i sensi; includendo anche l'importante aspetto legato alla sua comunicazione. In questo caso il *design* agisce da mediatore culturale e progettuale, tanto che nelle scuole di *design* ultimamente diverse tesi di laurea, ricerche, *workshop*, affrontano proprio questo tema. Nel 2014, per esempio, l'Elisava di Barcellona ha promosso il *workshop Insect, food and design* nel quale gli studenti si sono focalizzati con alcuni esperti sulle potenzialità del cosiddetto *user center design* per indagare quale fosse la strada più efficace per convincere le persone all'utilizzo di questi prodotti senza imporre cambiamenti radicali sulle abitudini. Nel concetto di *food design*, quindi, si incontrano oggi diverse discipline: dall'ingegneria chimica, alla fisica molecolare; dalla biologia alla genetica; dall'antropologia alla psicoanalisi, alla sociologia dell'alimentazione, ed è interessante quindi cogliere come alla prospettiva dello storico del *design* si possa unire l'apporto di altre discipline come i *food and cultural studies*.

Necessità urbane

FRANCESCO FACCIN

GRATTACHELO PIRELLI, 18.06.2015

Francesco Faccin. Parlerò di tre progetti molto diversi, ma il filo conduttore è che si svolgono tutti in uno scenario urbano e credo che dietro a tutti questi progetti ci siano delle necessità profonde, anche se ancora non ho ben chiaro fino a che punto sono necessità che vedo io come progettista, come *designer*, e fino a che punto sono invece delle vere richieste che partono da committenti.

Inizio da un progetto che in questo momento è esposto alla Triennale di Milano, ed è un progetto di apicoltura urbana; tornando al discorso della necessità, mi sono chiesto fin dall'inizio di questo progetto che senso avesse lavorare con le api per un *designer* che non sapeva assolutamente nulla di api fino a due anni fa. Il progetto è nato perché precedentemente ero stato invitato da una ONG a lavorare ad Haiti con le api, per l'autosussistenza alimentare. Nello stesso periodo poi Marva Griffin, che è la persona che ha inventato il salone satellite e che attualmente si occupa della comunicazione dell'Ente Fiera, mi ha chiamato per progettare un allestimento in tema con Expo, quindi *Nutrire il pianeta*. Ho trasportato questo grande tema delle api e della sussistenza alimentare in ambito urbano, scoprendo che stanno succedendo cose interessantissime in tutte le città del mondo, che non hanno strettamente a che fare con la sussistenza alimentare ma con il far ritornare la natura, se non selvaggia almeno selvatica, in ambito urbano. Ho cercato di capire cosa stava succedendo in questo ambito negli Stati Uniti, in Europa, Olanda, Svezia.

Per Haiti ero partito dall'idea di creare una sorta di micro-architettura del miele, che andasse dalla produzione fino alla vendita. Doveva essere una casetta che conteneva le arnie. Il progetto per Haiti non è stato mai realizzato, ma è diventato l'*incipit* che mi ha permesso di trasferire tutto in un contesto completamente diverso. Quindi da una prima forma che aveva tutto un senso, un significato, per Haiti, dove gli utilizzatori sarebbero stati apicoltori professionisti, ho trasferito il progetto in ambito urbano e il primo grande problema da risolvere, rispetto a tutti gli altri progetti che avevo visto fino ad allora, è stato come far avvicinare le persone fisicamente alle api.

L'apicoltura urbana infatti viene praticata di solito sui tetti degli edifici o in zone protette, e non c'è mai una vera vicinanza con le persone. Nel mio progetto invece la componente didattica e sociale diventa fondamentale. Il "camino" che caratterizza il progetto è entrato in gioco proprio perché era necessario allontanare l'ingresso delle api. Nelle arnie tradizionali le api entrano dal predellino di volo, una porticina che è molto bassa, molto vicina e quindi nel nostro caso sarebbe stata facilmente manomettibile. Il camino serve come ingresso delle api dall'alto e per poter osservare le api da molto vicino. All'inizio l'architettura era molto più grande, poi nel processo di realizzazione, per vari motivi, poco a

poco si è ridotta, diventando una sorta di obelisco.

In questo momento questo progetto si trova in Triennale ed è in attività, sta funzionando, sta producendo miele qui a Milano. Il principio è che l'apicoltore entra per fare le operazioni di manutenzione ordinaria e da fuori le persone possono osservare. A tutti gli effetti si tratta di una sorta di arredo urbano vivente, e anche di un *landmark*; mi piacerebbe molto diventasse un piccolo nuovo *landmark* dei parchi urbani: lo vedo e da lontano già so che in quel luogo ci sono le api. Con tutti i significati che le api si portano dietro: simbolicamente è un segno che dice che la natura sta riconquistando la città. L'ho chiamata *Honey Factory* perché è come una ciminiera. A Milano le ciminiere sono state dismesse e in qualche modo mi piaceva farle ritornare, ma con altri significati. Se si osserva *Honey Factory* in attività si può vedere come la vicinanza totale api-persone, che non sarebbe stata possibile senza alcuni accorgimenti progettuali come il camino, permette di perdere la paura nei confronti di questi insetti di solito considerati pericolosi. Questo mi sembra un progetto davvero molto urbano, è pensato per gli spazi pubblici, quindi la componente sociale, di condivisione, è fondamentale.

Ora ci spostiamo di tantissimi chilometri, per parlare di un progetto che ho realizzato in Kenya, a Nairobi, su commissione di una ONG che è di Milano, ma che opera soprattutto in Africa. Quando mi hanno chiamato avevo moltissimi dubbi, perché mi hanno invitato a disegnare gli arredi di una scuola di strada, che è una scuola informale, non legale; infatti le scuole che vengono costruite negli *slums* di Nairobi – gli *slums* sono le baraccopoli – molto spesso sono costruite dalle ONG in maniera non legale, cioè sono scuole non riconosciute dallo stato. Ma si tratta di richieste che partono dalla popolazione, dalle popolazioni locali, dalle persone che vivono lo *slum*. Perché altrimenti i bambini non hanno un luogo dove stare. L'ONG aveva già quasi ultimato la scuola, a me hanno chiesto di progettare degli arredi e fare il progetto degli interni. Mi sono chiesto che senso avesse per un *designer* di Milano andare a progettare gli arredi di una scuola in una baraccopoli di Nairobi. I mesi precedenti sono stati molto duri, non avevo idea di che cosa fare. Quasi all'ultimo ho deciso di non decidere, di lasciar decidere al contesto quello che sarebbe successo. In effetti è stato il contesto che ha messo talmente tanti paletti che mi ha costretto poi a mettere a punto un metodo che era strettamente legato a quel tipo di vincoli, ma anche di possibilità che mi dava quel luogo che io non conoscevo. Finché uno non arriva in uno *slum* non può avere idea di cosa sia quel luogo. Sostanzialmente le difficoltà sono la mancanza totale di mezzi, di elettricità, il fatto che si trovino in un contesto di persone che soffrono la fame, che sono malate al sessanta per cento di AIDS, quindi si deve lavorare anche fisicamente in cantiere con persone

malate. Questo influisce molto sull'energie che circolano e anche sull'approccio che bisogna avere con i tuoi colleghi. Io lavoravo con maestranze del luogo. Non esiste corrente elettrica, non si potevano usare macchine per lavorare il legno. Per me era impossibile progettare le cose in anticipo, perché non sapevo poi lì come avrei potuto realizzarle. Ho capito che l'unico modo era mettere a punto un sistema che mi permettesse di avere del materiale pronto da portare in cantiere, ma non prodotto direttamente nel cantiere, non tagliato sul cantiere. Il progetto è stato mettere a punto un sistema di listelli lunghi un metro. Mi sono fatto preparare da una delle poche falegnamerie di Nairobi chilometri di listelli, quasi un paio di chilometri lineari, perché gli arredi da realizzare erano tantissimi. Questo modulo da un metro di lunghezza, tagliato in vari punti, permetteva di costruire al momento, sul cantiere con una sega a mano semplicissima, tutti gli arredi necessari. E in più c'è una dima che è una sorta di catena di montaggio per mettere sempre in squadra i pezzi, per esser sicuri che costruendo gli arredi non ci siano errori. Sono stato poco a Nairobi, tre settimane. Ma loro continuano dopo due anni a costruire da soli gli arredi e a venderli anche. È nata una piccola economia nel quartiere. È stato più il progetto di un processo che non il progetto dell'estetica del prodotto, che è venuta fuori da quello che avevo a disposizione.

Ho preso in prestito questo sistema a calastrelli da un architetto che lavora sperduto sulle montagne della Valtellina, Giuseppe Galimberti, che negli anni Sessanta ha fatto delle ricerche su questo metodo costruttivo molto semplice, partendo proprio dagli arredi fino ad arrivare all'architettura. Galimberti ha anche usato moltissimo il cemento armato, mescolandolo però con la tradizione. Io l'ho conosciuto perché frequentavo la Valtellina da ragazzo e un mio amico viveva in una casa progettata da lui. Quando, dieci-quindici anni dopo, ne ho capito l'importanza, sono tornato sui miei passi e l'ho ricontattato. Tutto è ispirazione alla fine, tutto ritorna. Con questo meccanismo molto semplice abbiamo prodotto tantissimi pezzi, anche i serramenti, che sono in realtà delle lavagne utilizzabili la notte come serramenti, come chiusure. Possiamo dire che da questo progetto ne è nato anche un altro. Durante il periodo in cui sono stato a Nairobi continuavo a vedere e a raccogliere oggetti nei mercati della città, oggetti prodotti nello *slum*. All'inizio non capivo perché fossero così attraenti. Ho iniziato a comprarli semplicemente perché mi piacevano. Poi poco a poco ho iniziato a capire la complessità del sistema *slum* di Mathare, in cui vivono circa quattro milioni di persone. Ho iniziato a capire che c'era qualcosa di molto di più di un semplice artigianato locale dietro a questi oggetti. Ho scoperto che appartengono ad un complessissimo sistema di produzione artigianale seriale. È un'artigianalità industrializzata, sostanzialmente. Sono degli oggetti assolutamente

necessari che vengono prodotti per assolvere alle funzioni più basiche della vita quotidiana: secchi, mestoli, pentole, bracieri... Però mettendo in atto una metodologia che è molto più quella dell'industria che quella dell'artigianato, perché si riusano gli scarti della produzione industriale di Nairobi in maniera sistematica. Gli *slums* crescono molto spesso sulle discariche. La popolazione ha come unica materia prima lo scarto, e qui ha trovato il modo di sistematizzare: lo dividono per tipologia, per materiale. E lo rielaborano, lo rifondono. Rifondono le plastiche. Ad esempio i bidoni vengono trasformati in lastre, da queste lastre poi si possono fare secchi, o tetti per le baracche. Le lamiere possono essere usate per gli usi più incredibili. La spazzatura e lo scarto sono riconvertiti in materia prima. C'è un quartiere in cui si vendono oggetti in alluminio rifiuto: si recuperano le lattine, si rifondono e si trasformano in mestoli, contenitori, che hanno un'estetica potentissima, propria di questo luogo così speciale.

Lo *slum* è fatto per la maggior parte di persone che vengono da zone rurali del Kenya, che appartengono ad etnie molto diverse e antichissime. Ci sono i Masai, ci sono gli Hutu, i Tutsi. Spesso si tratta di culture molto primitive, portatrici di tradizioni antichissime, ancestrali, che si incontrano in un ambiente drammaticamente urbano. E io sono sicuro che questo scontro, questo cortocircuito culturale, sia il motivo per cui questi oggetti poi riescono ad avere questa forza misteriosa. Da queste osservazioni è nata la mostra *Made in Slums. Mathare/Nairobi* alla Triennale di Milano, in cui sono stati presentati alcuni oggetti, poi video e fotografie realizzate dai ragazzi della ONG *Live in Slums*: uno spaccato di questa vita di *slums*, una vita a noi completamente sconosciuta, come un mondo parallelo. A Nairobi non esiste una rete che porta il gas alle case, tutti usano le bombole. C'è un cimitero delle bombole, milioni di bombole, che vengono riconvertite in bracieri. Ma il braciere non è un oggetto artigianale: nelle strade se ne vedono a migliaia e sono tutti uguali. Segno che sono riusciti ad industrializzare questo scarto, questo processo. C'è poi un'industria chimica che produce insetticidi. La bomboletta di insetticida viene trasformata in una lanterna che è diventata la principale fonte di illuminazione, dato che non c'è luce elettrica nelle baracche. Poi c'è l'*Home Bank*, che a noi ricorda il salvadanaio, in realtà è un oggetto che ha un'importanza chiave, perché è la banca dove vengono messi i risparmi per il funerale, e viene interrata nel pavimento della baracca. La baracca standard è tre per tre metri. L'*Home Bank* viene interrato perché spesso ci sono incendi nelle baraccopoli: l'unico modo per cui non bruci e non si distrugga quel piccolo capitale è sotterrarlo.

Come vedete sono tutti oggetti che hanno un carico di significati e di necessità. Sono tutti oggetti di vitale importanza. Ci sono tamburi fatti con gli scarti dell'industria delle vernici.

Tutti i tamburi sono fatti con lo stesso tipo di bidone, perché ha una sonorità particolarmente buona. E c'è un mercato impressionante dove si realizzano strumenti musicali; all'interno di questo mercato c'è un recinto con le capre. Il musicista arriva, e insieme all'artigiano che costruisce il tamburo, uccide una capra, sfila i tendini e sul momento, ancora con la pelle grondante, la pelle viene stesa sul bidone su un grande fuoco e con il calore si tende. Il musicista prova lo strumento finché non è ben accordato. È un sistema molto sofisticato e che funziona molto bene, perfettamente sincronizzato con quel luogo. Sarebbe impossibile trasportarlo altrove.

Poi ci sono le trappole per topi, se ne vendono a milioni forse. Alcune sono realizzate intrecciando l'acciaio armonico, che è costosissimo, ma viene recuperato dai copertoni dei camion. Nei cimiteri dei pneumatici dei camion ci sono centinaia di persone che lavorano sfilando l'acciaio armonico dai copertoni. I luoghi dove vengono realizzati questi oggetti sono impressionanti. Ci sono centinaia di piccoli padiglioncini dove si lavorano i materiali di recupero: padiglioni dove si lavora la gomma, padiglioni dove si lavorano le lamiere. Nei padiglioni in cui si lavorano i metalli, in cui si ribatte l'alluminio per esempio, le persone sono tutte sorde, a causa dell'enorme frastuono. Comunicano tra loro a gesti. All'inizio del secolo scorso c'è stata un'immigrazione indiana a Nairobi, e ora tutte le famiglie che hanno in mano l'industria del metallo, che è un'industria importante, sono indiane.

E da qui si ritorna a Milano, con l'ultimo progetto che coinvolge di nuovo la ONG che mi ha invitato a Nairobi. I due fondatori hanno deciso di aprire un ristorante a Milano per autofinanziare l'ONG, con un'ottica sociale; hanno vinto un bando della Camera di Commercio di Milano. Il progetto era quello di coinvolgere i detenuti del carcere di Bollate in varie fasi della realizzazione. Sono stato chiamato a disegnare gli interni del locale; parallelamente il progetto prevedeva di avviare un laboratorio, interno al carcere di Bollate, per la realizzazione degli arredi del ristorante. Ora che il locale è aperto, i detenuti continuano a lavorare nel locale come camerieri o in cucina a fare il pane. Quindi il progetto mantiene vivo il legame con il carcere. Il locale si chiama 28POSTI perché ha ventotto posti, ventotto coperti. Ancora una volta, il progetto è nato dai limiti: abbiamo avviato questo laboratorio in carcere con dei detenuti che non avevano mai preso in mano uno scalpello in vita loro. In tre mesi abbiamo dovuto realizzare tutti gli arredi del locale.

Prima di tutto il problema era dare le basi a queste persone, perché potessero fisicamente fare qualcosa. I materiali dovevano essere il più possibile di recupero. Io ho avviato il laboratorio, l'ho seguito. Però poi fisicamente ci ha lavorato Giuseppe Filippini che è un personaggio mitologico, che ha collaborato con lo studio De Lucchi ed è stato capo-labora-

torio per vent'anni, adesso ha settant'anni. Ha un'esperienza incredibile nella realizzazione di cose senza mezzi. Riesce ad inventarsi degli oggetti meravigliosi avendo a disposizione mezzi molto primitivi. Abbiamo avuto delle sponsorizzazioni. Leroy Merlin ci ha regalato i mezzi e le macchine, senza chiederci in cambio assolutamente alcuna pubblicità. Il gruppo di detenuti che hanno lavorato con noi è formato da persone condannate al carcere a vita. Quindi con storie dure alle spalle. Quando dovevamo mettere in piedi la squadra, abbiamo chiesto persone a fine pena, con l'intento di formarle per un futuro lavoro fuori dal carcere. E invece il direttore ci ha detto "assolutamente no, è esattamente il contrario. Dobbiamo dare un senso a chi dovrà rimanere qui per tutta la vita". È stato un mondo che mi si è aperto. Tutti questi progetti sono molto belli soprattutto perché sono esperienze umane: quello della forma esteriore del progetto è veramente l'ultimo aspetto. Io poi faccio anche altro: sedie, tavoli; però mi sembrava meno interessante di queste esperienze umane di cui vi ho parlato.

Francesca Balena Arista. Ringrazio Francesco Faccin. Ci hai mostrato sicuramente un lavoro molto particolare, molto originale ed è questo il motivo per cui ho voluto chiamarti qui oggi. Da questo intervento emergono molti punti interessanti. Sicuramente colpisce il fatto che tutti questi lavori sono legati a delle ONG. Questa è la testimonianza di come ci siano strade diverse, non convenzionali, anche a Milano, per lavorare non soltanto con le aziende, in senso tradizionale. Poi il tuo sguardo da progettista, la tua attenzione ad analizzare i processi, ti ha permesso di mettere a fuoco questo originalissimo falso artigianato, che è in realtà produzione seriale, e che caratterizza gli oggetti prodotti nello *slum* di Nairobi. Nei progetti che ci hai presentato la semplificazione del processo progettuale, il suo divenire assolutamente essenziale, deriva da una necessità, dai vincoli che il luogo impone; ma per me è sempre stata una caratteristica fondamentale del tuo lavoro, e risale credo anche alla tua formazione con un maestro come Enzo Mari. Il processo che ci hai mostrato diventa così essenziale, così chiaro, così leggibile: l'estetica del progetto è esattamente il risultato del rapporto di necessità di cui ci hai parlato.

Francesco Faccin. Devo dire una cosa che a questo punto è fondamentale. In questi progetti per me è stato molto più facile trovare una risposta. Perché era la domanda che era molto chiara. Il problema è che molto spesso con committenti più tradizionali faccio molta fatica a trovare delle risposte, perché le domande, le esigenze, sono molto meno chiare. Infatti nel progetto il punto è la qualità della domanda. Io riesco ad essere molto più profondo in un progetto nel momento in cui la domanda, la necessità alla fonte è veramente urgente. Se c'è un'urgenza io do il meglio di me, non so come dire.

James Irvine. Un ritratto attraverso gli oggetti

MADDALENA CASADEI, FRANCESCA PICCHI, MARIALAURA ROSSIELLO

GRATTACIELO PIRELLI, 15.07.2015

Francesca Balena Arista. Ringrazio Marialaura Rossello e Maddalena Casadei dello studio Irvine, e Francesca Picchi, che ci presenteranno il lavoro di James Irvine, partendo da un'importante monografia di cui Francesca è *editor*, pubblicata da Phaidon, e che raccoglie il lavoro di James. Purtroppo non ho avuto l'occasione di conoscere personalmente James, ma l'ho conosciuto attraverso i racconti di tanti architetti e *designer* con cui ha collaborato. In particolare Andrea Branzi e Michele De Lucchi ricordano sempre con affetto la sua bravura, con particolare riferimento al progetto *Citizen Office* per Vitra. James è morto prematuramente nel 2013 e Marialaura e Maddalena portano avanti lo studio, e con questa occasione parleremo proprio dei suoi progetti, della sua metodologia di lavoro, del perché James si trasferisce, lui che è inglese, agli inizi degli anni Ottanta a Milano. James inizia a lavorare al *design* dell'Olivetti, con Sottsass, e con Michele De Lucchi, e poi per quattro-cinque anni è nello studio Sottsass Associati per continuare, poi invece, il suo lavoro autonomo.

Francesca Picchi. James era molto conosciuto nella comunità dei *designer* milanesi e internazionali, però, la sua fama, come quella di molti *designer*, difficilmente è riuscita a travalicare i confini di questo circuito di addetti ai lavori. Spesso il *design* è raccontato solo attraverso la comunicazione costruita non appena un progetto diventa prodotto ed entra nel circuito della merce: molto difficilmente si entra nel vivo del racconto del *design* dal punto di vista della vicenda umana e della sfida intellettuale che occupa la mente di un autore ventiquattro ore al giorno. Quando abbiamo affrontato il progetto di questo libro dedicato al lavoro di James ci siamo trovate subito d'accordo nel darci un obiettivo: provare a restituire il racconto di una vita. Volevamo far capire a un pubblico più vasto possibile cosa significa per un *designer* dedicarsi con passione al proprio lavoro, facendosi assorbire totalmente dal pensiero del progetto, ogni momento della propria vita. Questo era il senso generale: raccontare la vita di un *designer*. E in questo senso ho subito chiesto a Marialaura, in quanto moglie e *partner* dello studio, di raccontare questo approccio totalizzante. Devo dire che quando abbiamo iniziato a raccogliere il materiale per il libro il senso della perdita per la morte di James era talmente vivo che ci siamo imposte di guardare al suo lavoro con il maggiore distacco possibile. Ci siamo trovate subito d'accordo nel non voler fare un libro commemorativo. Abbiamo affrontato la sua impostazione quindi alla luce di due grandi questioni: da una lato raccontare la personalità perché – come tutti coloro che l'hanno conosciuto sanno – James possedeva una carica umana straordinaria e un senso dell'umorismo difficili da raccontare, dall'altro ricostruire il contesto e posizionare la sua figura nell'ambito della storia del *design*. Anche per prendere le distanze dall'aspetto emotivo, abbiamo voluto che fossero gli oggetti a raccontare il proprio

autore: volevamo scrivere una biografia attraverso gli oggetti.

Per quanto mi riguarda, ho lavorato molti anni in una rivista, quindi questo tema della potenzialità narrativa del progetto mi ha sempre molto interessato anche perché si tende a costruire il racconto di un progetto quando raggiunge una propria sintesi in quanto prodotto. Dietro, invece, esiste tutto un groviglio di pensieri, anche di fallimenti e di scarti di alternative che si perdono per strada. Quello che è interessante è riuscire a costruire un lavoro di analisi che corrisponde in un certo senso a dipanare una matassa: un intreccio di fatti complessi capaci di raccontare il percorso che ha portato alla sintesi. È sempre molto avvincente parlare con un progettista e farsi raccontare un progetto. Si scoprono cose decisamente inaspettate del meccanismo del pensiero. Nell'affrontare questo libro io ho avuto il privilegio di poter viaggiare attraverso il pensiero di James, leggere i suoi taccuini e studiare tutto il materiale organizzato in maniera accuratissima nell'archivio. Devo ammettere che non mi aspettavo di trovare così tanto materiale. Per ogni progetto esiste una quantità incredibile di disegni, prototipi e materiale di ogni tipo. Va anche detto che James è stato un autore che ha attraversato momenti decisivi di passaggio: è arrivato agli inizi degli anni Ottanta in un momento in cui Milano era un luogo significativo per il *design* a livello internazionale. Disegnare al computer inoltre non aveva ancora preso piede, quindi si disegnava tantissimo a mano, si facevano disegni con tecniche diversissime: acquerelli, pastelli a cera, china... In un certo senso si è potuto seguire l'evoluzione del modo di rappresentare il *design* man mano che nuovi strumenti di disegno si affacciavano all'uso. Pian piano è emersa la struttura del libro suddivisa in due parti. Da un lato il racconto del lavoro con una sequenza dei progetti ordinati in senso cronologico, una parte eminentemente visiva con schizzi, disegni e immagini. Dall'altro lato, posizionare il lavoro di James all'interno della storia del *design* ricostruendo il contesto. Per fare questo abbiamo chiesto a un gruppo di *designer* che hanno condiviso con James molti episodi della sua vita e della sua carriera, di raccontare il loro punto di vista rispetto ad alcuni temi generali legati al *design* che hanno condizionato il loro lavoro e quello di James. È questa una parte principalmente testuale, fatto di interviste e di testi; il saggio di Deyan Sudjic, direttore del Design Museum di Londra, per esempio ha ricostruito il dialogo tra Londra e Milano e il ruolo di James in questo scambio di culture affini ma anche distanti.

Marialaura Rossello. Ogni saggio è concepito come un capitolo autonomo e per ognuno abbiamo fatto una ricerca iconografica molto accurata, chiedendo a ciascun autore le immagini che riteneva significative; da questa ricerca sono emersi molti momenti inediti di un modo di intendere il lavoro come anche un piacere e un divertimento. Nel caso di Deyan abbiamo scelto come immagine di apertura una foto di James

bambino, a Londra, con il suo primo progetto di *design* industriale: un *robot* da indossare. James era molto fiero di questo progetto. Un contributo significativo è quello di Jasper Morrison. James e Jasper si sono conosciuti da ragazzini quando erano compagni al *college* e, malgrado negli anni abbiano preso strade apparentemente diverse (per esempio James venne a Milano per lavorare all'Olivetti), hanno sempre condiviso tutto quello che era legato al loro lavoro e alla loro vita.

Maddalena Casadei. L'immagine di apertura del testo di Jasper è un disegno di un "anticorpo" che James ha intitolato *The Utopian Design Antibody*. È la rappresentazione del *design* come organismo che cerca di emanare energie positive, come la creatività e l'umorismo, e nel farlo protegge le persone dalle cose brutte che stanno attorno. È un disegno che rappresenta molto bene anche il modo che aveva James di rappresentare il *design* e ogni oggetto con tratti umani.

Francesca Picchi. Va anche detto che sia Jasper che James, avendo una formazione di tipo pragmatico, anglosassone, tendevano un po' a mettersi in disparte rispetto ai discorsi "sui massimi sistemi" che venivano fatti in quegli anni soprattutto se pensiamo alla relazione di James con Sottsass e al dibattito sul *design* radicale e postmoderno che ha segnato la comunità del *design* milanese in cui James era immerso. Per James era più facile parlare con uno schema o con un disegno piuttosto che scrivere un testo teorico. Io ho cercato di tenere insieme le cose, cercando di capire qual è stato il suo ruolo, in un periodo come quello della fine degli anni Ottanta della Milano post-Memphis, non ancora pienamente raccontato: un ruolo che non gli è mai stato riconosciuto ma che certamente è più importante di quanto si è portati a credere. James è stato quello che gli anglosassoni chiamano *junction maker* nel senso che amava mettere in relazione persone e situazioni che si trovavano agli antipodi e che senza di lui non avrebbero mai avuto modo di incontrarsi. Aveva questa grande capacità di mettere insieme mondi diversissimi e in questo modo ha messo in moto molti eventi in momenti di passaggio significativi. Ne parla Michele De Lucchi nella sua intervista dato che è stata la prima persona a incontrare James quando è arrivato a Milano per lavorare in Olivetti. Allora Sottsass era il capo del *design* e aveva messo in piedi una struttura di progetto alquanto anomala in quanto collaborava con l'azienda dall'esterno. Bisogna ricordare che il corrispondente era il rapporto tra Dieter Rams e la Braun dove il *design* era integrato all'interno dell'azienda, con un ufficio tecnico interno preposto alla progettazione. Sottsass aveva invece costituito un gruppo autonomo di progettisti che quindi potevano, mentre lavoravano in Olivetti, condividere altre esperienze di lavoro con l'idea di portare questa parte sperimentale anche all'interno dell'azienda. Abbiamo pubblicato le foto del gruppo con Sottsass al centro, Michele De Lucchi, George Sowden, Marco Susani,

James e tutti gli altri progettisti. Un momento di svolta è stato quando Rolf Fehlbaum, il CEO di Vitra, si è rivolto a Ettore Sottsass per chiedergli di prefigurare quello che sarebbe stato l'ufficio del futuro; Sottsass gli disse che non sarebbe stato in grado di pensarlo da solo ma che avrebbe potuto farlo insieme con un gruppo di amici. Chiamò quindi Andrea Branzi, Michele De Lucchi e James (che era il coordinatore del gruppo) e insieme progettarono la mostra *Citizen Office* per il Vitra Design Museum. James aveva una grande facilità di sintetizzare creando dei diagrammi che mettevano in evidenza le relazioni tra le cose, disegnò quindi un grande murale in cui erano mostrate le connessioni fra i vari temi presenti nel progetto usando un linguaggio vicino al mondo del fumetto.

Marialaura Rossiello. I diagrammi di James erano dei veri e propri percorsi in cui raccontava la storia di una tipologia di oggetti con le proprie funzioni e le dinamiche di utilizzo. Nel caso di prodotti per la casa disegnati per WMF, per esempio, ha realizzato tanti diagrammi partendo da macro-temi da cui faceva discendere la scelta delle famiglie di oggetti da progettare: tazze, teiere, apribottiglie, portaghiaccio e tanti altri. Questa maniera di rappresentare il progetto contiene anche il racconto di quello che può essere il catalogo dell'azienda. Nel modo di disegnare di James c'era l'abitudine di rappresentare gli oggetti con le ombre. De Lucchi racconta per esempio che disegnava ogni oggetto con un perimetro molto ben definito attorno collocando le forme nello spazio. Sicuramente era un'attitudine che gli veniva dalla sua educazione al Royal College: aveva la stessa chiarezza formale anche nel pensiero. Jasper racconta che facevano delle gare: disegnare senza staccare la matita dal foglio.

Maddalena Casadei. Anche in studio ci insegnava a concepire i disegni all'interno di un foglio A4, lo stesso dove normalmente lui schizzava. Anche i suoi schizzi, quelli che "buttava giù" all'impronta, quando cercava di spiegare il funzionamento di qualcosa, non sono mai casuali. Hanno sempre un ordine ben preciso. Sembrano seguire una sequenza ordinata, uno dopo l'altro, come sviluppo iniziale del suo pensiero che avanzava man mano metteva a punto il disegno di un singolo prodotto.

Marialaura Rossiello. Questo è un tipo di *input* che Jasper Morrison racconta provenisse dalla scuola. Agli studenti veniva richiesto di disegnare su carta velina, in modo da sovrapporre sul disegno di partenza le veline, una dopo l'altra, ricalcando l'oggetto durante i vari passaggi man mano che il disegno veniva messo a punto. Alla fine veniva prodotta una serie di varianti che portava all'oggetto definitivo.

Francesca Picchi. L'occasione di raccontare James ci ha permesso di ricostruire il contesto di periodi ancora poco studiati dalla storia del *design*, per esempio come andare avanti dopo Memphis. De Lucchi lo racconta molto bene come

anche altri autori presenti nel libro: furono i primi a porsi la domanda di come affrontare il post-Memphis. Appartenendo a una generazione successiva ai *radical*, ed essendo troppo giovani per avervi fatto parte, questi giovani *designer* si sono trovati a ricucire il rapporto con l'industria che era stato fortemente messo in discussione proprio dal movimento *radical*. Se pensiamo agli anni di Memphis, e ai suoi grandi oggetti scultura, i totem, le grandi ceramiche, questi giovani autori, come reazione, hanno riportato invece l'attenzione sul tema dell'ordinario, sull'oggetto di uso comune, interessandosi a una dimensione minuta dell'oggetto. Su tutto impressiona la dimensione quasi ossessiva del disegno. Tutti disegnavano moltissimo, e con le più diverse tecniche. La vicinanza di Sottsass naturalmente esercitava una grandissima influenza. Nel caso di James questa tendenza era anche aiutata dal fatto di aver studiato pittura quando era in Inghilterra per cui amava sperimentare con tecniche diverse, dai pastelli a cera all'acquerello. La ricerca formale passava attraverso queste elaborazioni che hanno prodotto disegni bellissimi. Un altro tema importante lo racconta George Sowden, uno dei due *designer* a cui Sottsass aveva affidato il *design* all'interno di Olivetti (l'altro era Michele De Lucchi). Sowden racconta una cosa molto interessante riferita al fatto – che li univa – di essere due inglesi a Milano. Entrambi avevano ricevuto un *imprinting* di tipo meccanico sin da bambini perché in Gran Bretagna è ancora presente una sorta di epopea meccanica (almeno esisteva ai tempi in cui erano bambini) che permea la vita quotidiana fin dal paesaggio fatto di grandi manufatti meccanici. Entrambi, provenendo da questo *background*, si sono trovati sotto la guida di Sottsass ad affrontare il grande tema della rivoluzione digitale e il passaggio da un mondo meccanico a un mondo elettronico, lavorando all'interno di un'azienda come l'Olivetti che all'epoca era all'avanguardia (basta ricordare il primato dell'*Elea*).

Marialaura Rossiello. Riguardo al tema del *background* meccanico di James, non è un caso che la sua più grande passione fossero le motociclette inglesi. A diciott'anni aveva costruito una Triumph praticamente da solo. Amava montare e smontare tutto quello che gli capitava a tiro. Sua madre racconta che quando aveva due anni, ad Hyde Park, mentre gli altri bambini giocavano sul prato, lui si divertiva a smontare i passeggini. Aveva questa inclinazione ad avvitarlo e svitarlo qualunque cosa: da vero *designer* industriale.

Francesca Picchi. Un altro episodio significativo è l'anno che James ha passato in Giappone: era il 1987. Grazie a uno scambio culturale tra Olivetti e Toshiba, James è andato in Giappone. Si ritrovò a fare i conti con una realtà e un'idea del *design* completamente nuova e inaspettata. Mentre in Italia il *designer* è un professionista un po' artigiano che lavora all'interno del proprio studio e ha un controllo quasi totale sul progetto, in Giappone il *designer* è un salariato. È interno all'azienda

alla pari di qualsiasi altro impiegato. In questo senso va detto che per il carattere che aveva James, questa strana situazione, trovarsi all'interno una grandissima azienda come Toshiba come impiegato, l'ha vissuta con grandissimo divertimento e curiosità per un mondo che gli appariva straordinariamente ricco di stimoli e di cose interessantissime. In quell'occasione è riuscito anche a trasferire il senso di quelle ricerche fatte negli anni Ottanta all'Olivetti – in qualche modo debitrice anche dei pensieri nati intorno a Memphis – in Toshiba. In questo senso fece dei progetti tecnologici molto innovativi lavorando sulla scomposizione degli elementi tecnici con un aspetto più caldo e piacevole: oggetti coloratissimi e astratti come uno strano computer tutto schermo che assomiglia straordinariamente a un iPad *ante litteram*. Insomma l'occasione del libro ci ha permesso di riunire quel gruppo di autori che nei primi anni Novanta ha segnato un cambiamento. Erano gli anni di "progetto-oggetto" di Cappellini, dove il ruolo di James non è mai emerso in maniera evidente, però il fatto di essere a Milano, di parlare italiano e di avere una facilità di relazione con tutti, è stato determinante per mettere insieme un gruppo di autori che venivano da mondi molto lontani tra di loro e che parlavano linguaggi diversi. Sicuramente non avrebbero avuto altro modo di entrare in contatto con il sistema imprenditoriale italiano e di poter partecipare a un progetto comune se non grazie a James che, insieme a Jasper Morrison, resero possibile questo progetto. Un progetto che ebbe il merito di portare alla ribalta il tema di una nuova semplicità dopo gli anni dell'esuberanza Postmodern dove il gesto espressivo aveva preso il sopravvento. La testimonianza di Cappellini racconta nel dettaglio il progetto, il suo impatto con l'epoca e una serie di aneddoti legati a com'è nata l'idea di riunire intorno a un progetto comune una serie di autori giovanissimi che nel tempo sono diventati tutti famosi tra cui Marc Newson, Thomas Sandell e Stefano Giovannoni, Konstantin Grcic. Cappellini aveva conosciuto Jasper Morrison a Kassel in occasione di *Documenta*, e lo aveva invitato a Milano per fare dei progetti. Jasper quando veniva a Milano naturalmente era ospite di James. C'è un racconto molto buffo di Cappellini in cui la mattina presto si reca a prendere Jasper e James gli apre la porta in pigiama pensando che Cappellini fosse l'autista, con Cappellini che neanche lo guarda, distratto da un prototipo di sedia che scorge in fondo al corridoio e corre subito a guardare. Era la sedia *Piceno*: la prima sedia messa in produzione di James. È stato grazie a questa sedia che molti autori hanno avuto modo di conoscere James molto prima di conoscerlo personalmente. Un progetto da cui emerge uno dei temi tipici di James: la passione per un certo carattere antropomorfo degli oggetti. Cercava sempre di inserirlo nei suoi progetti e nella sedia *Piceno* è particolarmente evidente per la forma dei piedini che hanno appunto aspetto di piede quasi fosse un personag-

gio dei fumetti. Questa passione per il linguaggio del fumetto era condivisa con Stefano Giovannoni: pur da posizioni molto distanti in termini di linguaggio formale, sono sempre stati molto vicini. Anche solo per un fatto generazionale si sono trovati entrambi ad affrontare il grande tema del consumo. È stata un'amicizia fatta di grandi chiacchiere, magari a tavola, di fronte a un bicchiere di vino, con il *design* sempre al centro della discussione. Parallelamente e da posizione opposte, la loro amicizia è stata segnata da due episodi importanti per gli anni Novanta, che sono da una parte il “progetto-oggetto” di Cappellini (concepita da James e Jasper) e dall'altra *Family Follows Fiction* (concepita da Giovannoni e Venturini) per Alessi.

Marialaura Rossiello. Per il contributo di Stefano Giovannoni abbiamo scelto un disegno che racconta molto bene l'idea del *design* per James che egli interpreta come una danza. La “danza del *designer*” implica che il progettista possieda dentro di sé la forma, la persona, l'industria, la funzione: tutto sembra gravitare intorno a questo personaggio che sorride dando un calcio al pianeta, si diverte e gioca.

Francesca Picchi. Konstantin Grcic nella sua intervista, invece, mette a fuoco soprattutto il particolare legame con l'industria o meglio con le industrie, quelle piccole a conduzione familiare, tipicamente italiane, che ha caratterizzato il loro approccio di lavoro. Anche se un po' più giovane, per cui vedeva Jasper e James come maestri malgrado i pochi anni di differenza, Grcic racconta questa grande passione per l'industria che li univa. Agli inizi degli anni Novanta avevano trovato in Milano un contesto produttivo, un mondo per loro straordinario, mentre probabilmente altri *designer* italiani non guardavano con altrettanto interesse a questa situazione a loro vicina; quando poi questa rete straordinaria di imprese a un certo punto è entrata in crisi, per cui la dimensione delle piccole aziende all'improvviso era divenuto un problema, hanno cercato comunque di salvaguardare questo tipo di rapporto facendone un elemento determinante. James è rimasto a Milano, coltivando un'idea forse romantica di industria, altri autori, invece, dovendo affrontare la complessità del progetto, hanno preferito farlo dall'interno di un'azienda come è accaduto recentemente con Marc Newson e la Apple. Una delle domande ricorrenti nelle varie interviste è che cosa legasse insieme autori molto diversi tra loro per educazione e per provenienza geografica. Si tratta in un certo senso della prima generazione globalizzata e abbiamo cercato di capire quale fosse lo spirito che li teneva insieme. Emerge sottotraccia l'idea di una classicità moderna (o postmoderna), sempre però con una deriva ironica, un “disassamento” ottenuto con l'ironia e un certo senso di divertimento.

Marialaura Rossiello. Per me uno dei progetti che descrive al meglio l'ironia di James è il tappeto sardo per Imago Mundi. Nei tappeti tradizionali sono rappresentati cavalli,

cioè mezzi di trasporto tradizionali, e lui invece ha introdotto una forma di modernizzazione con mezzi di trasporto contemporanei. In questo modo ha interpretato la tradizione aggiornandola attraverso l'immagine dei veicoli iconici italiani come il tre ruote, la Panda e ovviamente inserendo la sua moto inglese come riferimento culturale.

Francesca Picchi. Naoto Fukasawa racconta poi di aver condiviso con James un percorso simile. Lui si era trasferito in California per lavorare con una grande azienda legata al mondo elettronico come IDEO negli stessi anni in cui James lavorava per Olivetti: in un certo senso erano accomunanti dalla formazione di *product designer*. Naoto racconta che per un giovane *designer* giapponese Milano in quel periodo era veramente la “Mecca” del *design* e che lui era rimasto colpito dal lavoro di James per Cappellini: aveva conosciuto James attraverso la sedia *Piceno*, un oggetto che lo aveva così colpito da avergli fatto comprendere quanto l'autore dovesse essere una persona con una grande carica umana. L'intervista con Naoto ci ha permesso di affrontare un altro tema significativo per James: il fatto cioè di pensare il progetto come un lavoro di gruppo ossia l'idea di coinvolgere sempre gli altri, qualche amico, e di non lavorare da solo e condividere le idee. Lo racconta molto bene Naoto con un neologismo che chiama *James session*, nel senso che lavorare sotto l'*art direction* di James implicava l'idea di progettare in gruppo con ampio margine di improvvisazione. Ognuno sapeva che lavorando insieme, in questo gruppo di autori straordinari, di grande talento, sarebbe emerso qualcosa di interessante in maniera spontanea, quasi che i progetti nascessero da soli in queste grandi riunioni condite da una forte convivialità.

Marialaura Rossiello. C'è da dire che quando Muji decise di avvicinarsi al *design*, Naoto (che è uno degli *art director* di Muji) si rivolse a James, a Jasper Morrison e a Konstantin Grcic coinvolgendoli nel disegno di pezzi d'arredo e oggetti. Ancora oggi, come studio, portiamo avanti questa collaborazione con lo stesso spirito. James (che era *art director* di un marchio come Thonet) è stato bravissimo a creare una *partnership* tra queste due aziende diversissime: Muji, famosa per essere *no logo* e Thonet, icona del *design*. Un gioco di acrobazia relazionale che a nessuno sarebbe stato capace se non a James. James si è confrontato con un tema difficilissimo: ridisegnare un classico come la *Sedia n. 14*. Sono riusciti a portare avanti un progetto, tuttora sul mercato.

Maddalena Casadei. James si è cimentato con il ridisegno della *Thonet n. 14*, un pezzo di storia, che tra l'altro aveva un *packaging* super interessante perché era spedita piatta, tutta smontata, in perfetta sintonia con la filosofia di Muji che voleva distribuirla e venderla. Doveva assolutamente essere semplificata, anche per motivi di costo perché comunque il legno curvato è ancora oggi praticamente fatto a mano. Approcciare

il progetto è stato molto difficile perché andare a toccare un oggetto icona del *design* richiedeva un certo coraggio; da questo punto di vista James ha davvero solo semplificato le linee di questa sedia, eliminando l'elemento che teneva insieme le quattro gambe nella parte inferiore, alzando la seduta in modo da avvitare dentro le gambe ed eliminando l'anello, dando comunque una struttura e una robustezza all'insieme. Riguardo allo schienale, invece di avere una seconda curva che facesse da sostegno alla sedia, ha aggiunto una barra di *plywood*: questa barra era stata disegnata, sempre appunto con il tocco ironico tipico di James, pensando che, una volta accostata al tavolo, sarebbe sparita. L'effetto ottico era quello di avere soltanto un legno curvato senza un appoggio per la schiena.

Marialaura Rossiello. Le *partnership* aziendali sono sempre molto complicate, in questo caso la commercializzazione è amministrata da Muji, mentre la produzione invece è a carico di Thonet. È un progetto talmente inimmaginabile senza l'apporto di James e così significativo di questo approccio “relazionale” da essere scelta da Phaidon quale copertina del libro. James amava particolarmente occuparsi dell'*art direction* di un'azienda, l'abbiamo fatto per esempio per Marsotto Edizioni per cui non curavamo soltanto la parte di prodotto in termini di oggetto di *design*, ma anche tutta la parte di immagine, di comunicazione, di *marketing*. Studiavamo il tipo di catalogo da fare rispettando una logica di *budget* molto specifica. James aveva una formazione da *product designer* e gli piaceva affrontare ogni aspetto del progetto, dalla definizione del *brief* alla comunicazione. Un progetto con cui ha dimostrato questa sua capacità è stato l'autobus per la città di Hannover realizzato in centotrentuno pezzi: una commessa decisamente importante. È stato il “progetto della svolta” in quanto lo ha convinto a lasciare nel 2000 la Sottsass Associati per dedicarsi totalmente al proprio studio: lo studio Irvine. È stato un progetto in cui si è concentrato sulla relazione tra la macchina e la persona e, infatti, l'oggetto icona di questo lavoro è la maniglia. Proprio perché era il punto di contatto tra la macchina e la persona, ha voluto che fosse in un materiale caldo come il cuoio. Naturalmente i costi per un intervento di questo tipo esulavano dalle previsioni di spesa, però James è riuscito a convincere la controparte di Mercedes Benz.

Francesca Picchi. La sua più grande vittoria fu che ad Hannover fosse aumentato il numero delle persone che utilizzava l'autobus, preferendolo alla macchina. Soprattutto erano state sollevate mille questioni riguardo la possibile vandalizzazione dell'autobus: lui aveva insistito per avere un certo tipo di materiali e un certo tipo di colore per gli interni. Il risultato è che questo autobus è risultato essere il meno vandalizzato in assoluto. In questo progetto emerge anche un segno tipico dei primi lavori di James: una specie di parallelepipedo con gli angoli curvati che lui chiamava con ironia “salsiccia”. L'auto-

bus in un certo senso chiude il suo periodo “salsiccia” in cui aveva scelto questa figura geometrica ma sinuosa al tempo stesso quale segno di riconoscimento.

Marialaura Rossiello. Nel libro per far capire il suo modo di concepire le cose abbiamo voluto mostrare il nostro mondo e luogo di lavoro. Abbiamo chiesto a Santi Caleca, grande fotografo e amico di James, di descrivere lo studio: le sue immagini scandiscono il ritmo del libro tra la descrizione dei progetti e la parte dedicata alle interviste. Dal modo di organizzare lo spazio e le cose si comprende anche il suo essere maniaco: lo era sicuramente nel modo di archiviare i progetti. Noi, ancora oggi applichiamo il metodo che ci ha insegnato e per ogni progetto raccogliamo tutto, dal biglietto da visita, allo schizzo, alla prima idea, alle *e-mail*. Poi, creiamo dei libri neri e quando il progetto è concluso diventano bianchi. James amava circondarsi di tantissimi oggetti. Quando affrontava un nuovo progetto iniziava a collezionare qualcosa che fosse attinente alla sua nuova passione, come quando ha incominciato a collezionare i *packaging* in porcellana in uso in Inghilterra. Poi c'è stato il periodo dei *puzzle*, poi ha iniziato a collezionare naturalmente i Vesuvi, essendo io partenopea. L'ultima sua passione erano queste ceramiche inglesi che collezionava, perciò quasi ogni giorno arrivava un pacco da eBay, con all'interno una ceramica colorata; io sostenevo che fossero di un *kitsch* pazzesco ma lui mi rispondeva: «Look at the details!». Mi ripeteva: «Devi guardare sempre i dettagli delle cose». Effettivamente ora li amo.

Francesca Picchi. Proprio per esplorare il lato “umano” abbiamo chiesto a Marialaura di descrivere questa dimensione un po' ossessiva del progetto che si distribuisce lungo le ventiquattro ore della giornata. E lei lo ha fatto con un testo bello e anche molto commovente.

Marialaura Rossiello. Dato che i nostri figli mi avevano chiesto di essere presenti nel libro, ho voluto che il mio testo si aprisse con la loro foto mentre giocano con uno dei progetti preferiti di James: una poltrona girevole. I bambini la usano per lanciarsi nello spazio. Ho condiviso con James dieci anni della mia vita, e ventiquattro ore su ventiquattro si parlava di *design*: si stava in studio, e poi si tornava a casa. Il momento più delicato della cena era la presentazione del cibo a tavola; tutto doveva avere un certo colore a una certa temperatura. James era un po' ossessivo su tanti aspetti, però era divertentissimo, era assolutamente pieno di stimoli, e non finiva mai di essere *designer*. Ci siamo conosciuti, quando io lavoravo per Danese. Un giorno si presentò a una riunione con un piccolo prototipo di un appendiabiti che si chiama *Daisy* – Margherita – che aveva fatto con le sue mani. Me lo diede come gesto d'amore. Ci siamo fidanzati ed è iniziata la nostra storia d'amore. Mi piace pensare che *Daisy* è ancora in produzione.

Design senza designers

CHIARA ALESSI, GIORGIO BISCARO

GRATTACHELO PIRELLI, 16.09.2015

Chiara Alessi. Due anni fa ho scritto un libro sulla nuova scena del *design* italiano: fatti, luoghi, modi, nomi e voci; aziende, scuole, spazi critici, fenomeni produttivi e poetiche della professione. Mi sono accorta però che la maggior parte dei miei lettori associa quella ricerca soprattutto all’elenco di nomi che sono riportati, di volta in volta considerati troppi, troppo pochi, giusti, perfettibili, accettabili, in parte già noti, in alcuni casi sconosciuti ecc. In molte occasioni mi sono trovata a dover ribadire che non si è trattato di stilare una classifica dei migliori, né di redigere una suddivisione in categorie dei nuovi *designer* italiani, e che quei nomi sono stati scelti perché rispondono a titolo esemplificativo alle varie modalità che si articolano, mischiano e intersecano oggi nell’approccio al *design*. Che i nomi, cioè, sono meno importanti, in questi casi, dei sistemi a cui rispondono. E che, non a caso, il capitolo a essi dedicato è preceduto da altri tre. Ma questo non ha evitato che ancora mi si chiedesse di fare nomi e che mi si chiedesse di fare nomi ancora.

Ho capito che il popolo del *design* ha bisogno di nomi. Forse questa necessità è insita nel DNA stesso della storia del *design* che è nata e vive nella firma, dell’azienda o del *designer*, rivendicando proprio un’identità e una paternità in tutti quegli oggetti d’uso comune per tanti secoli considerati anonimi. Forse è un nuovo bisogno alimentato dal sistema mediatico e dalla “starrizzazione” dei progettisti, che specialmente dagli anni Novanta in poi hanno cominciato a superare in fama l’iconicità dei loro prodotti. O forse è che i nomi sono delle sineddoche di storie e la gente ha bisogno di storie. Questa esigenza per tanti anni è stata soddisfatta dai prodotti stessi, che erano dei veri e propri personaggi di una vita borghese aspirazionale, caratterizzati, quasi animisti. Poi sono subentrati i *brand*, dell’autore e della marca, a dare forma alle nostre case e ai nostri riti, dal privato all’esibizione pubblica. Il *design* erano i nomi, anche un po’ idealizzati, degli oggetti, delle aziende e, ovviamente dei *designer*.

Il *design* “dopo gli anni Zero”, invece, probabilmente passerà alla storia come il momento del *design* concepito al di là dei nomi dei singoli e tantissimi *designer*, nonostante siano tantissimi o forse proprio perché sono così tanti. Io stessa nella ricerca precedente ne ho nominati un centinaio e da allora almeno altrettanti si sono fatti giustamente avanti per rivendicare la loro esistenza; senza contare tutti quei nuovi professionisti che più o meno legittimamente oggi si definiscono tali. Inoltre, con la decadenza dei *designer* di massa e la loro sostituzione da parte di una massa di *designer* anonimi, si sta assistendo a un livellamento della specificità del *designer* a favore di un’accessibilità prima d’ora sconosciuta agli strumenti di progettazione e creazione. Viviamo nell’epoca del *design* diffuso e del *Design. When Everybody Designs* (Enzo Manzini). A questo si aggiunge poi il fenomeno per

il quale pratiche sempre più diffuse (anche se con qualche resistenza nel sistema del *design* italiano tradizionale) come quella dell’*open source*, per cui dei semilavorati (*hardware* o *software*) vengono scaricati, modificati e “re-uploadati” per essere resi accessibili e rimodificabili a tutti, chiedono evidentemente un radicale ripensamento dell’autorialità e dei suoi conseguenti diritti, che difficilmente riescono ancora a rientrare nelle griglie canoniche e che, anche sotto il profilo dei legittimi riordinamenti della distribuzione economica dei compensi sta portando a galla un’inadeguatezza non più rimandabile. Ecco perché “tutti sono *designer*” è forse il luogo comune per eccellenza – insieme agli altri che proveremo a trattare – da cui inizia questo libro.

Con un po’ di provocazione ho chiamato il libro “senza *designer*” perché la sfida era provare a raccontare lo scenario del *design* contemporaneo italiano senza citare neanche il nome di un progettista. Con un po’ di ambizione, invece, ho deciso di intitolare questi capitoli con argomenti particolarmente inflazionati di questi tempi, anche fuori dai confini del *design*. Sono quei “made in Italy”, “manifattura”, “distretti”, “artigianato”, “distribuzione”, “comunicazione” che, latenti o estroflessi, dominano la narrazione del progetto degli anni Dieci. Così reiterati nel loro uso, più o meno a proposito, che l’asticella della percezione media del piccolo e grande pubblico si è piuttosto abbassata in questi mesi e i più accorti hanno già deciso che non era più efficace usarli, evitandoli come la peste, previa l’omologazione con espressioni scendenti e “di serie b”.

C’è stata una volta un’epoca del *design* italiano in cui il *designer* era effettivamente una figura totale, intellettuale che incontrava, sovrastava e iniettava la stessa cultura industriale di una linfa mai conosciuta prima; un ruolo critico continuo e autonomo, visionario, artistico e artigianale in contemporanea. Chiunque incrociasse e importasse con sé nel *design*, il *designer* era l’autore, nel senso latino del termine, era la guida. Poi è stata l’epoca storica delle aziende del *design* italiano e dei loro illuminati imprenditori che nel tempo hanno creato e sostenuto con i loro mezzi e con l’indotto della propria attività una vera e propria comunità di professionisti, ponte tra la missione creativa dei *designer* e un pubblico al tempo stesso più consumista e più appassionato.

Oggi, una delle conseguenze più notevoli del periodo della crisi, non solo economica ma anche di ruolo, delle aziende italiane è la divergenza di visioni, proposte e soddisfazioni rispetto a quelle dei progettisti che, perciò, si sentono chiamati a deviare la precedente sinergia verso altro, altri interlocutori, indirizzandola parallelamente, molto spesso, proprio verso sé stessi. Mentre alcuni si adoperano come in un’improbabile *fiction* preindustriale, altri stringono nuove alleanze. Non intendo sostenere che il gruppo prevalga sui

singoli: laddove si formano dei sistemi di *designer* che lavorano insieme intorno a un progetto, quasi sempre si tratta di unioni agili, informali, motivate più dalla necessità o dalla condivisione temporanea di un tema, che da quella di un manifesto professionale. E non intendo nemmeno dire che i nomi non ci siano e che le cose si facciano da sé. Ci sono le firme e su quelle sta puntando un mercato non a caso sempre più in crisi a comunicarne il valore aggiunto. E ci sono i nomi, perché il *design* continua (o forse torna) a essere fatto di persone. Ma queste persone non corrispondono solo, anzi soprattutto, ai nomi dei *designer*.

Dice Fulvio Carmagnola, docente di Estetica all’Università degli Studi Milano-Bicocca, che scomoderemo in altre sedi di questo libro: “La negazione dell’autorialità emerge oggi come uno dei lati del *design* diffuso, ma stranamente tende a trasformarsi proprio nel suo contrario: in realtà l’anonimo artigiano vuole emergere a sua volta come autore. Una capacità progettuale che è anche nello stesso tempo capacità operativa, operai che si trasformano in *designer* e non solo in imprenditori, la ri-emergenza di un saper fare nascosto nelle pieghe dei processi produttivi, nomi propri – quelli degli artigiani – nascosti dietro i nomi più celebri dei creatori. Eppure tutto questo non verifica ancora una volta, ma per così dire a rovescio, uno dei tratti dell’Avanguardia? ‘Che importa chi parla?’ scriveva Michel Foucault nel 1969 riprendendo una celebre frase di Beckett. Il rapporto tra opera e autore, scrive il filosofo francese, è variabile nella storia e comunque enigmatico. L’essere-autore è solo uno dei tratti storici di quella libertà del soggetto che la modernità ha coltivato. Può darsi che questo sia il tempo in cui l’anonimo artigiano – l’esecutore indispensabile di un’idea progettuale che egli mette in opera con la sua abilità di *technites* – vuole emergere alla luce di questa funzione-autore, variabile e complessa, di cui parla Foucault? *Design senza designer* potrebbe allora voler dire anche: tutti diventano versioni di una ri-emergente e ubiqua ‘funzione-autore’. Che poi è come dire: la lotta per la propria porzione di visibilità, per il proprio quarto d’ora di celebrità, citando ancora Andy (Wharol) il cinico”.

È cambiato tutto rispetto a qualche decennio fa, specialmente è tramontata l’ipotesi di un *designer* eroe che possa fare da sé, contro tutti. I don Chisciotte degli anni Zero assomigliano di più a degli strateghi, masticano i linguaggi del *marketing* anche quando non lo fanno, conoscono l’arte del compromesso e proprio quando se ne sentono liberi stringono un patto col principio di realtà, come in chimica si legano ad altri elementi per raggiungere una stabilità, ma in certi casi fissano così un legame polarizzato, in cui non sempre prevale la loro forza attrattiva. Dopo gli anni Zero forse i *designer* hanno perso questa forza, o meglio, l’hanno ridistribuita. E sembra che i giochi, rispetto ai quali nutrivamo

già il dubbio di un protagonismo da parte delle aziende, ora non siano neanche più prerogativa esclusiva dei progettisti. Il fatto è che negli ultimi anni tutte le regole sono saltate e le diverse professioni nate a ridosso del *design*, o riscoperte dai *designer*, quasi quasi lo hanno sopravanzato.

Nello scorso libro avevamo parlato del “*designer*-impresa” che si scopre alternativo e sostitutivo della tradizionale filiera *designer*-azienda-pubblico, “bypassando” sostanzialmente il passaggio centrale. Adesso possiamo spingerci oltre e parlare di un’impresa del *design* che coinvolge attori diversi, che – diversamente da quanto si proclama – alla resa dei conti sembrano lontani dal poter essere sostituiti dal *designer*, ma invece forse prossimi a sostituirlo. Si tratta di una provocazione: parliamo di mestieri che sono dei “Frankenstein”, sia per la loro natura artificiale e al tempo stesso preistorica, come se fossero sempre esistiti, sia perché sono dei miscugli anche azzardati di professionalità che incrociano beni e servizi, materiale e immateriale, creatività e tecnica, cronaca e critica; perché in alcuni casi sono riattivatori di mestieri apparentemente cadaveri; sia infine perché si muovono al di là della volontà e del controllo originario. Questo sta avvenendo un po’ in tutto il mondo ma, nello specifico del caso italiano, la riscoperta, o *revival*, o le vere o presunte rivoluzioni in atto che informano la manifattura, la distribuzione e la comunicazione, stanno portando a un’ibridazione delle professioni, allargando i confini e anebbiando il perimetro della progettazione, della creazione e della produzione e dei loro luoghi specifici. In quest’ipotesi, di nuovo, nonostante il *designer* coincida sostanzialmente con un *factotum*, la sua egemonia viene ridistribuita quindi tra chi concretamente produce, chi distribuisce, chi racconta e infine chi usa e magari ci mette del suo nella personalizzazione del prodotto. Non importa se poi tutte queste persone coincidono con una sola. Questa sola non è più “solo” un *designer*. Allora “tutti sono *designer*” o “il *designer* è tutti”? E questi “tutti” chi sono? Nello scorso libro ho provato a sostenere che proprio per questo va scovato chi “è più *designer* degli altri” e l’ho fatto tra i nomi dei progettisti. Qui si cercherà invece di dar voce a tutta la filiera che veramente oggi sembra rappresentare il *design* italiano, al di là di chi, più o meno accidentalmente, lo firma. La stessa cosa sta avvenendo sintomaticamente da qualche tempo non solo rispetto alle firme dei *designer* ma anche rispetto all’universo degli oggetti che stanno perdendo di importanza, “iconicità”, “carattere” sul palcoscenico del *design* contemporaneo. Da una parte il sistema mediatico della rete tende a promuovere progetti “blogherizzabili”, “carini da pubblicare” che spesso travalicano la fama dei loro autori ma hanno una popolarità settimanale o mensile, fanno il giro della rete e poi vengono archiviati. Dall’altra si assiste a un ritorno da parte dei *designer* alla progettazione di strumenti

tradizionali e da parte di *media* e del pubblico allo studio di una nuova dignità critica per gli oggetti anonimi, basici, che rispolverano funzioni del passato, bisogni che davamo ormai per superati, gestualità romantiche, in cui il *designer* è più colui che si mette al servizio di questo risarcimento che non colui che lo guida. E rispetto al quale anche le nuove tecnologie in molti casi si rendono complici, ridimensionando e indebolendo a volte il loro stesso potenziale e finendo spesso per convergere sul vecchio e tradizionale, anziché su un modo nuovo di produrre, pensare e finanche usare il *design*.

Così, anche per le aziende. Rispetto ai marchi storici del *design* si assiste a una progressiva omologazione dei prodotti, spesso coadiuvata non solo dal fatto che molte aziende lavorano con i medesimi *designer*, ma proprio dalla declinazione quasi doverosa a cui si prestano delle nuove tecnologie rese disponibili. Mentre sul fronte delle nuove aziende nascenti, ci troviamo a che fare con *microfactory*, *fablab*, etichette collettive, piccoli editori temporanei provenienti anche da settori eterodossi rispetto al *design*, curatori di “capsule”, alleanze artigiane e vari sistemi alternativi che ci mettono di fronte a un nuovo scenario diffuso di “imprenditori senza imprese” e “imprese senza imprenditori”, intesi ovviamente nell’accezione tradizionale del termine. La durata nel tempo non è più strettamente concepita come un valore in sé, così come le dimensioni, che tendono a prediligere la miniaturizzazione rispetto alla *grandeur*, l’idea sulle firme, la specializzazione sull’enciclopedia. Se gli anni Novanta, insomma, avevano segnato l’epoca dei *best seller* e dei successi commerciali delle firme (non solo nel settore del *design*), e gli anni Duemila si sono imposti per la “pop-olarizzazione” di quegli universi in mondi più accessibili e familiari, alla portata di tutte le tasche (Ikea sta al settore del mobile come H&M sta all’ambito della moda), gli anni Dieci di questo millennio si aprono all’insegna della personalizzazione, del *taylor made*, del servizio locale che si produce e si consuma nel raggio di poco spazio e poco tempo e di un’accessibilità alla merce che praticamente coincide con il “fatto in casa”, dove il consumatore deve essere messo, se non nella condizione di immettere contenuti, almeno nella potenzialità di assistere allo sviluppo dei processi (anche in questo caso siamo di fronte a una dinamica che ha riflessi ben oltre il *design*). La stessa Ikea, sopra citata, da qualche tempo sta, a questo punto con complicità e arguzia, affrontando un fenomeno nato in maniera informale e ora organizzato in veri e propri *trend* con proporzioni sempre più notevoli. Si tratta dell’*Ikea Hacking* con cui si indicano tutte le modifiche apportate a mobili Ikea atte a rendere questi unici e “giusti”, personali, costruiti davvero intorno alle esigenze e ai gusti del cliente (dal colore alla forma). Aziende come la danese Reform sono nate proprio promettendo questa che loro chiamano una “rivoluzione”: *design* democratico sì, ma

personalizzato, “per ciascuno” quindi e non solo “per tutti” che, proponendo un *co-branding* tra il *fast design* di Ikea e le firme del *design* e dell’architettura internazionale, promette ai propri clienti la possibilità di creare prodotti *taylor made* “e renderli a loro volta degli hacker”. Era inevitabile che si arrivasse qui. D’altronde, all’apertura durante il Salone del Mobile 2015, dell’Ikea Temporary di Via Vigevano a Milano, Marcus Engman, capo *design* di Ikea, dichiarava: “We believe it’s much better when you tell us how you want to live – and not the other way around. You could say that Ikea has the ingredients – but you have the recipes”. “Potete dire che Ikea ha gli ingredienti, ma la ricetta è vostra”. L’idea, in sintesi, è che il *design* non solo vada reso accessibile a tutti nella fruizione, ma anche nella creazione, oltre i *designer*.

Nel giugno 2014 la Biennale di Venezia sotto la curatela di Rem Koolhaas inaugura *Fundamentals*, un’edizione destinata a essere ricordata, una specie di biennale delle biennali con alcuni fattori di novità rispetto alle precedenti: oltre a comprendere per la prima volta in concomitanza anche le Biennali di Danza, Musica e Cinema, in una composizione finalmente corale e polidisciplinare, un altro fattore di novità consisteva nel tentativo di tenere insieme i padiglioni dei diversi paesi, superando gli ego singolari, attorno a un unico tema portante, in quel caso il proprio rapporto con la modernità (*Absorbing Modernity 1914-2014*).

Ma la vera novità probabilmente si sarebbe espressa nell’aver dato vita a una mostra destinata a incontrare di più il favore del pubblico generico che non degli addetti ai mestieri. Una biennale, in fondo, senza architetti (per lo meno senza *star*), in cui far tornare a parlare (in realtà tramite la bocca a questo punto di un unico super-architetto, cioè Koolhaas) l’architettura e i suoi elementi. Non le architetture (“cosa”) quindi, ma i suoi “come”. Con l’esempio eloquente, anzi i quarantuno esempi esposti alle corderie dell’Arsenale, dove il *fundamental* diventa l’Italia e le sue storie, dalle coste di Lampedusa alle Alpi, declinata dai vari ricercatori (anche in questo caso non solo architetti) secondo percorsi architettonici in cui il progettista è solo una, e spesso neanche la principale, matrice. Con i dovuti adattamenti, nel *design* sta succedendo qualcosa di simile. Il *designer* si trova a essere un super-curatore, un orchestratore o, ancora, prendendo in prestito l’analogia che portò l’architetto Eisenman proprio riferendosi alla Biennale di Koolhaas, il *designer* è la grammatica, che tiene insieme la lingua. Ma, come non basta conoscere le parole per dominare una lingua, così la grammatica non è le parole. E, senza parole, la grammatica è vuota.

Operai, artigiani, commercianti, impiegati, agenti, imprenditori, insegnanti, *pr*, giornalisti, curatori. Sono gli altri nomi del *design* italiano dopo gli anni Zero, le parole del *design*. Lo spaccato delle diverse professioni che si raccolgono

intorno a questa disciplina dai confini esplosi, dall’alto al basso, da un parte all’altra di Italia, dal precariato al successo economico, dagli specialisti ai generalisti, di mestieri nuovi a quelli recuperati, attraverso alcune storie italiane e tante persone incontrate in questo racconto.

Giorgio Biscaro. Quando nel 2012 Virginio Briatore sulle pagine di “Interni” scrisse un bello quanto lusinghiero articolo sul mio lavoro, lo intitolò *L’Ornitorinco*: un titolo inusuale, debbo ammetterlo, eppure giustificato. È infatti da tempo che il mio lavoro e il mio modo di approcciare alla cultura del progetto segue strade – per quanto parallele – diverse: dal mio esordio professionale a oggi, ho operato all’interno degli uffici tecnici di grandi aziende italiane, ho avuto un’attività di *freelance* come *designer*, ho co-fondato *startup* di prodotto, ho esercitato la professione di docente universitario. Insomma, citando il sottotitolo di una bella pubblicazione italiana, direi che mi è sempre stato naturale pensare che “tutto è progetto”. E ironicamente, proprio Foscari (madre putativa del suddetto periodico) ha costituito il mio primo rapporto di lavoro, assumendomi dopo la laurea quadriennale conseguita nel 2001 presso lo Iuav di Venezia all’interno del proprio ufficio tecnico. Una professione molto poco creativa, certo non la più ambita da un giovane *designer* di belle speranze, ma che ha comunque contribuito a trasferirmi l’importanza di ogni singolo componente del processo di produzione del prodotto, non scartandolo come semplicemente “non-creativo”.

Subito dopo questo fortunato esordio, decido di valutare altre esperienze lavorative che potessero alimentare la mia passione per la cultura di progetto, e giungo a maturare diverse collaborazioni con realtà diverse passando attraverso l’apertura di un mio studio di progettazione, che negli anni si è occupato di prodotto, grafica, *interior*, e tante altre discipline fino ad arrivare al 2008, anno nel quale vengo nuovamente accolto da Foscari, che nel frattempo aveva triplicato la sua dimensione e che era in procinto di aprire un ufficio stile che gestisse i nuovi progetti e le relazioni esterne con i *designers*. Il desiderio di poter svolgere un’attività indipendente è però troppo forte e, scegliendo di non abbandonare il mio neonato studio e la conseguente attività di *freelance*, mi accingo ad avviare una delle fasi lavorative più impegnative di tutta la mia carriera, che mi vede in azienda durante gli orari di ufficio, e correre in studio non appena possibile per proseguire il disegno e la progettazione fino a tarda notte, oppure recarmi a Milano in auto per assistere a una conferenza interessante, pronto a raggiungere l’indomani il posto di lavoro. Ma la quantità di esperienze che stavo maturando non ha mai fatto sentire alcuna stanchezza, tanto che durante quegli anni partecipo a due edizioni consecutive del Salone Satellite, che mettono in luce la mia propensione

– ben tratteggiata da Chiara Alessi nella descrizione che dà di me nel suo *Dopo gli anni zero* – a considerare un oggetto non necessariamente legato a logiche di riproduzione industriale (benché da queste debbano necessariamente procedere) e che negli anni mi ha portato ad essere spesso citato da molte testate di settore pur non avendo molti progetti in produzione ma piuttosto un fornito *carnet* di progetti che erano comunque pronti per esserlo, avendo approfondito con gli artigiani chiamati a realizzarli ogni tematica produttiva e operativa ad essi legata.

Proprio questa prossimità stabilita con il settore produttivo ha fatto sì che dopo poco io potessi analizzare le problematiche di gestione della *supply-chain* dal suo interno, e questo negli anni ha portato me e alcuni amici colleghi (Zaven e Matteo Zorzenoni) a fondare un *brand* che potesse porsi come promotore non istituzionalizzato della cultura progettuale-artigianale che di lì a poco avrebbe visto formale riconoscimento con il bel saggio di Micelli: un segno tangibile che stavamo andando nella direzione giusta. Le collezioni (rigorosamente mai definite “autoproduzioni”) si sviluppano nel corso degli anni e danno origine a un catalogo ben diversificato, col comune denominatore individuabile in una grande attenzione e rispetto per la qualità del materiale, della mano che lo ha plasmato e del progetto stesso.

A questo punto stavo in effetti gestendo tre attività: quella di *designer on-site*, quella di *designer freelance*, e quella di neo-imprenditore-editore; questo *mix* di attività procede immutata sino al 2012, quando mi viene proposto di seguire la direzione artistica di un’altra fulgida stella del *design*: FontanaArte. Il ruolo è ovviamente tanto lusinghiero quanto impegnativo, ma durante il primo anno di lavoro mi prefiggo di riuscire a rinnovare completamente l’immagine del *brand*, lavorando senza preconcetti sia con affermati professionisti di grande sensibilità che con neolaureati in possesso di idee che ho ritenuto vincenti e che si sono infine rivelate tali, giustificando i molti rischi che ho deciso di prendermi.

Da allora, la mia passione per il progetto e per lo *scouting* non si è mai esaurita, e anzi si è intensificata da quando sono stato chiamato a occupare la cattedra di Progetto presso la Scuola Italiana Design di Padova, istituto che da molti anni forma ottimi professionisti e che mi permette di mantenere una visione il più possibile scevra dalle stringenti logiche produttive che porto quale retaggio del mio lavoro in azienda, una tensione creativa che chi ha la fortuna di lavorare in uno studio di *design* scambia in un rapporto osmotico.

Ecco, forse l’unica cosa che mai ho fatto dacché mi sono laureato è stato lavorare all’interno dello studio di un mentore, un maestro che con attitudine demiurgica potesse plasmare la mia *tabula rasa* progettuale; ma d’altra parte, anche l’ornitorinco ha un ordine di classificazione tutto suo, no?!

Superstudio in otto mosse

PIERO FRASSINELLI, CRISTIANO TORALDO DI FRANZIA

GRATTACHELO PIRELLI, 29.10.2015



Omaggio al Monumento Continuo, Belvedere Pirelli (2015)

fotografo Maurizio Petronio

C.T.F. Buonasera a tutti, grazie naturalmente a Lorenzo per questo invito, in questo luogo che pare quasi un altro mondo per noi che veniamo da una città senza grattacieli, Firenze. Un grazie a Francesca per le parole troppo lusinghiere che ha speso per il nostro lavoro e infine un bravissimo a Saraceni che, partendo dalle foto di quei piccoli fotomontaggi elaborati su pagine di riviste degli anni Sessanta tipo "l'Espresso", "Epoca" o "New Yorker", di cui qualcuno forse ha notato la piega dei fogli, attraverso la tecnologia contemporanea ha tirato fuori immagini grandi come dei pezzi di città, che una volta riflesse sulle vetrate con dietro Milano, generano quell'ambiguità visiva, che è stata un po' anche il nostro cavallo di battaglia. Superstudio infatti per me termina la sua attività quando viene meno l'ambiguità della collocazione professionale del gruppo, nel momento in cui il nostro amico-nemico Mendini, pubblica nel numero 168 di "Casabella" l'immagine di un gorilla che regge una etichetta con una scritta: "radical design". Come dicevamo con Lorenzo o ci ha messo la maschera o ci ha levato la maschera a quel punto, perché effettivamente il nostro lavoro dentro la professione per cercare di cambiare l'architettura attraverso il progetto era finito: oramai eravamo etichettati grazie a Mendini, a Celant e ad una giornalista di "Newsweek", che si trovava una sera a Firenze ad una cena dalla nostra amica Gloria Bicchieri. Gloria aveva aperto a Firenze, insieme a Giancarlo, la galleria Art Tapes, i cui materiali si trovano ora presso la Biennale d'arte di Venezia, con cui in-

vitava verso la fine degli anni Sessanta artisti da tutto il mondo e registrava su nastro le loro performance. Quando a questa cena, Piero racconta alla giornalista una serie di progetti ai quali si lavorava, questa esce con l'espressione «*But you are radicals!*»: e quindi la leggenda dice che Celant l'abbia colta al volo e, dopo aver dato il titolo all'Arte povera, abbia suggerito a Mendini anche il marchio dell'architettura radicale, distruggendo così purtroppo un movimento che in effetti non era un movimento, ma una serie di situazioni e di gruppi molto diversi tra loro.

Allora inizierò leggendo alcune frasi da un breve testo, che abbiamo scritto poco dopo l'uscita del numero di "Casabella": "Quando si producevano i progetti e le immagini e gli scritti, gli oggetti dell'architettura radicale, l'architettura radicale non esisteva, ora che questa etichetta esiste, l'architettura radicale non esiste più. In altre parole non si trattava dell'ennesimo movimento o scuola, con caratteri omogenei ben definiti, ma di una serie di situazioni, intenzioni e comportamenti. Architettura, design, arte, comunicazione, animazione, critica, filosofia, politica, sono stati i vari modi di essere, la negazione della disciplina, la distruzione della sua specificità, sono state tecniche liberatorie, l'ironia, la provocazione, il paradosso, il falso sillogismo, l'estrapolazione logica, il terrorismo, il misticismo, l'umanesimo, la riduzione del patetico, sono state le categorie del fare di volta in volta usate. Lo spostamento continuo, la mossa del cavallo, definizione di Filiberto Menna del nostro muoversi, sono state le componenti motorie".

Seguendo questa ultima nota ho preparato per voi questa raccolta di immagini che abbiamo intitolato *Superstudio in otto mosse, compresa quella del cavallo*. Qual è stata la prima mossa? La prima mossa, e lo dico ai molti giovani che vedo e penso frequentino le aule universitarie, è stata la frequentazione appassionata, ma sempre in chiave critica, della Facoltà di Architettura di Firenze. Ma forse tutto questo atteggiamento aveva dietro una sua storia: spesso mi sono chiesto come mai sono nati tanti gruppi di architetti "radicali" a Firenze, questa città di provincia, che guardava con sospetto qualsiasi espressione del contemporaneo. Mi piace qui ricordare anche la rivalità con Milano all'epoca dei futuristi: ci sono state delle accese discussioni fra i futuristi milanesi che andavano a Firenze per incontrare Papini e Palazzeschi e gli altri membri al Caffè delle Giubbe Rosse e si racconta di una famosa scazzottata con corsa fino alla stazione, dove i milanesi protetti dalla polizia poterono prendere il treno e far ritorno a Milano. Piero forse ricorda quando i primi anni, noi "Superarchitetti" con questi disegni nella cartella, partivamo da quella stessa stazione di Firenze per raggiungere Milano e andare a bussare a "Domus" dalla gentilissima Lisa Ponti, per vedere se almeno loro apprezzassero i nostri sforzi per dare un nuovo volto alla rappresentazione dell'architettura. Milano è sempre Milano.

Scusate il tono familiare ma questa sarà una conversazione poco strutturata e molto a ruota libera: il luogo mi ispira in fondo i salti della fantasia. Gio Ponti era un personaggio che riusciva a mescolare elementi del moderno con poetici ricordi e mitologie fantastiche e questo suo spazio mi stimola discorsi dilatati nel tempo e nello spazio. D'altra parte anche a Firenze sono transitate persone incredibili, fuori dalle righe: il primo fra tutti è stato negli anni Cinquanta un sindaco di Firenze democristiano, che viveva in una cella del convento di San Marco, andava sempre con i sandali, portava i calzet-



Alla Facoltà di Architettura di Firenze

ti bianchi e un basco ed era un personaggio fantastico che aveva capito l'importanza dell'incontro e della commistione tra le diverse culture. Aveva promosso una serie di grandi incontri internazionali intorno all'idea del Mediterraneo. La sua visione era quella di riunire tutti i popoli che si affacciavano sul mare in un'alleanza, come sarà poi quella europea, perché riconosceva, scaturita dall'incontro di differenti culture e religioni, una comune vitale identità, sviluppata nei secoli intorno a questo mare, solcato da infinite rotte di scambi, ma che ora è solcato da continui e disperati flussi migratori. Giorgio La Pira con il suo ingenuo entusiasmo aveva trasmesso anche a noi ragazzi questa visionarietà, quest'idea, di un mondo che si espandeva al di fuori delle mura della città. Da Firenze è passato ed è stato presente per lungo tempo Danilo Dolci, altro personaggio completamente fuori dalle righe, così come molti altri intellettuali spesso non molto supportati da alcuni partiti della sinistra nelle cui file comunque si riconoscevano. Seguendo Aldo Capitini ho partecipato alla prima marcia della pace da Perugia ad Assisi: anche lui, deciso assertore della non violenza, non era molto ben visto dal partito comunista. Un altro esempio formidabile è stato ovviamente don Milani, che, allontanato dalla curia fiorentina, fu relegato in montagna a Barbiana. Ho avuto la fortuna di visitarlo diverse volte accompagnando mio padre che andava a fare lezione ai ragazzi di questa piccola scuola, che don Alessandro aveva fondato in questo paese disperso nella montagna casentinese. E così le molte altre persone che sono passate attraverso questa città hanno probabilmente scosso l'immaginazione di un giovane studente come io ero, ma anche di altri miei compagni, che provenendo dagli studi classici, vedevano nell'architettura un sistema per mettere ordine nello spazio abitato attraverso lo studio della composizione e del susseguirsi degli stili.

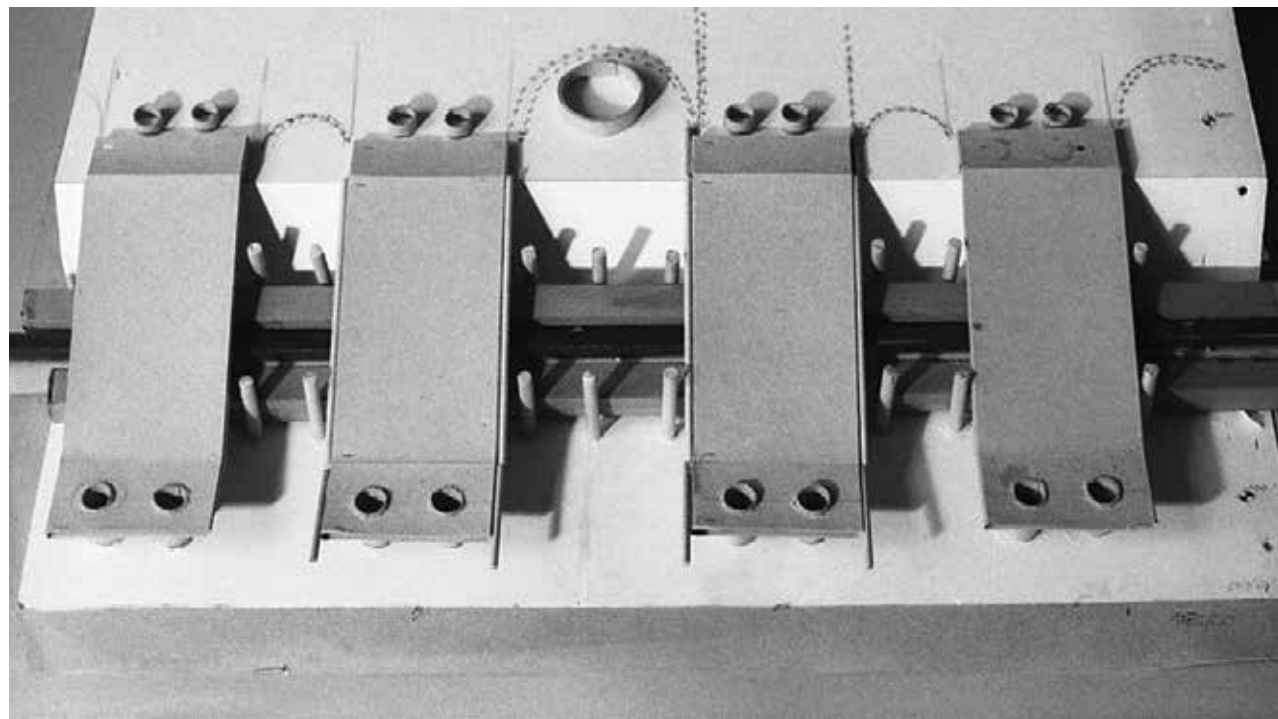
L'occupazione della Facoltà di Architettura di Firenze nel 1963 è stato un momento importantissimo perché all'interno della Facoltà esplose la discussione politica, che fino a quel momento era stata esclusa dai nostri studi: il Movimento moderno, il Razionalismo ed il funzionalismo erano insegnati come fossero il traguardo finale della storia dell'architettura. Inizia con l'occupazione la critica alle illusioni del Movimento moderno, all'utopia del Moderno, cioè della soluzione razionale della società, che vedeva nella funzionalità della disposizione spaziale della fabbrica il suo modello. E cominciamo a criticare il riformismo delle sinistre che attraverso il compromesso storico tra democristiani, comunisti e socialisti tentavano di portare all'interno del panorama politico della società italiana le forze intellettuali di sinistra per giustificare un'operazione di massificazione formidabile. Possiamo discutere a lungo di queste vicende ma forse converrà passare alle immagini e scoprire alcune connessioni e prese di posizione in merito.

Nel 1964 alcuni di noi studenti riuniti in un gruppo di sei

fra cui Morozzi, Branzi, Corretti, e colui che vi parla, abbiamo convinto cinque professori a fare un unico progetto, la *Nuova Città di Firenze*, per tutti e cinque i corsi e poi dare l'esame tutti insieme contemporaneamente. Era il primo esame di gruppo effettivamente sostenuto nella Facoltà di Architettura. Con questo progetto cercavamo di scardinare anche la consuetudine degli esami di *routine*, nei quali si portavano i classici disegni tecnici, corredati dai modelli di legno, fatti fare ovviamente fuori da ditte specializzate, e una relazione: quindi si discuteva di composizione e funzionalità. Noi abbiamo tentato di trasformare il progetto in una critica politica all'idea di città: il titolo di *Firenze città estrusa* faceva riferimento alla città come catena di produzione del sociale. Ognuno aveva disegnato una parte di questa conurbazione fino a Pistoia lungo la pianura: io che dovevo occuparmi della residenza avevo progettato delle gradinate come delle "vassoiate" di case lungo le colline e, come si vede nei disegni e nelle immagini, proponevo all'interno di questa struttura molto razionale della facoltà l'ingresso di linguaggi provenienti da altri mondi: il mondo della grafica, il mondo dei fumetti, dell'arte, che nel frattempo era divenuta *pop* e protagonista nel 1964 alla Biennale d'arte di Venezia. Già da tempo erano arrivate notizie di questa rappresentazione molto realistica che riproduceva gli oggetti di consumo dalle serigrafie dei barattoli di *Campbell Soup*, alle sculture morbide di elettrodomestici, piuttosto che dei rossetti giganti come statue, recuperando i metodi tipici delle avanguardie dell'inizio Novecento, con operazioni come trasposizione di scala,

delocalizzazione o l'ironia, nel caso delle villette che nel mio progetto si compravano in scatola di montaggio e venivano piazzate sulle gradinate.

Nel primo fotomontaggio che ho realizzato per quell'esame del 1964, nel quale è appunto chiara l'influenza della *pop art*, in un fumetto si leggeva: "Fatela da voi! Un'intera villa moderna, popolare, transitoria, consumabile, di basso costo, prodotta in serie, giovane, spiritosa, sexy e affascinante!!!". Nessuno si era mai permesso, nella Facoltà di Architettura a quei tempi, di descrivere così un proprio lavoro al professore, anche se costruito geometricamente secondo relazioni funzionali ecc. Questo esame di gruppo ha di fatto sperimentato metodologie completamente differenti dal solito, tra cui la musica, la recitazione, i fumetti, gli *storyboard*, i fotomontaggi, i modelli di cartone colorati ecc. L'anno seguente quattro di noi, Morozzi, Branzi, Natalini e il sottoscritto, si ritrovarono un sabato sera a ballare in una balera del Partito comunista, che allora si chiamava SMS (Società di Mutuo Soccorso), luogo di discussioni e incontri, ma anche di appassionanti tombolate per le generazioni più anziane. Il sabato sera lo SMS però si trasformava in *dancing*: il che voleva dire che in questo capannone mettevano una luce rossa con una calza di *nylon* per soffondere la luce, mentre un'orchestra spaventosa, un po' sanremese, e una cantante, che dicevano americana, cantava le canzoni del repertorio tipico italiano. Poiché la scena ci pareva ogni volta sempre più triste, siamo andati un sabato sera dal proprietario affrontandolo con queste parole: «Se lei ci



Cristiano Toraldo di Francia, *Città Estrusa* (1964)

dà duecentomila lire, e carta bianca e ci lascia lavorare per due settimane, le promettiamo che la prossima volta che lei riaprirà il locale ci sarà un vero mare di persone a ballare». Questo impresario era un signore che viaggiava con una Jaguar a gas, aveva una lunga cicatrice sul volto, portava sempre con sé coltello e pistola ed era direttore di una pseudorivista che si chiamava "Mondo Ciack", dove pubblicava le foto delle ragazze alle quali prometteva un futuro di attrice. Una persona un po' equivoca, che però aveva intuito che forse valeva la pena provare. Adolfo e Andrea con pennelli e grandi cartoni e tinte fluorescenti fecero dei *murales* tutti intorno, ora si chiamerebbero dei graffiti. Io, con la mia esperienza di fotografo, preparai due proiettori Carousel Kodak con programmi di diapositive di immagini iconiche di quel periodo, tratte da riviste, da "Epoca" a "Playboy", che venivano proiettate sulle persone e sulle pareti. Massimo Morozzi che, grazie al papà soprintendente, aveva disponibilità di falegnami, fece fare delle pedane luminose. Trovammo poi due complessi di giovani: uno che suonava canzoni dei Beatles e uno che suonava quelle dei Rolling Stones. Naturalmente tutto questo allestimento generò un tale successo di pubblico, che la prima sera molti rimasero fuori fino a che non arrivò la polizia a calmare le proteste. Questo anonimo capannone si trasformò così attraverso un progetto *soft*, fatto di colori, luci, musica e ovviamente persone e movimento. Per noi è stato il segnale estremamente importante di un metodo di configurazione dello spazio che chiamavamo "di coinvolgimento", cioè di una architettura, che aveva guardato anche a cosa succedeva in campo musicale con gruppi come i Pink Floyd, che avevano rivoluzionato il sistema del fare musica, del fare concerto, trasformandolo in uno spettacolo di suoni e luci, in una *performance* formidabile che aveva il potere di trasformare lo spettatore in attore.

Durante gli anni universitari, mentre io facevo il fotografo professionale, Adolfo si era dedicato alla pittura ed era parte di un gruppo di artisti chiamati "Scuola di Pistoia". Questo gruppo prendeva le mosse dalle ricerche dell'arte contemporanea americana e inglese, avendo rotto con l'astrattismo severo che ai quei tempi dominava le gallerie fiorentine e portando una nuova ventata di realismo colorato. L'alluvione del novembre 1966 fu per tutti un terribile risveglio che apriva le nostre menti all'osservazione di come le forze della natura si fossero dimostrate più forti di tutte le utopie razionaliste e le idee di progresso urbano. Allo stesso tempo Natalini era stato invitato per allestire una mostra del suo lavoro di artista alla Galleria Jolly di Pistoia. La mostra ovviamente fu spostata verso la metà di dicembre e Adolfo chiamò a partecipare gli amici del futuro gruppo Archizoom, esponendo invece di semplici pitture oggetti e sculture coloratissime senza funzione apparente. D'altra parte le immagini dell'alluvione avevano rintrodotto proprio questa grande forza dell'emozione, del-



L'alluvione di Firenze, 6 novembre 1966

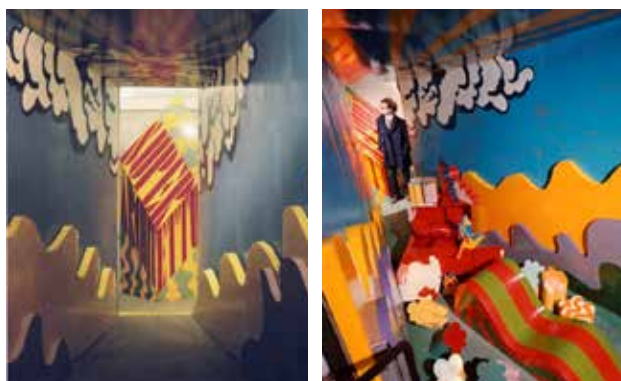
lo sconvolgimento che il Razionalismo aveva rimosso con la sua algida iconoclastia, e ci aveva mostrato invece una città di volumi netti di pietra il cui pavimento si era però trasformato in un liquido mobile e tumultuoso. Qualche anno dopo ci sarà qualcuno che ci racconterà che la nostra società è una società liquida, ma in realtà già allora le immagini di Firenze alluvionata prefiguravano la metafora, con le architetture che cominciavano a sciogliersi ad iniziare dal pavimento della città.

Quindi iniziando da subito con azioni di critica all'eredità del Moderno razionalista e all'idea di progresso ponemmo in atto una seconda mossa che coincideva con la mostra della Superarchitettura, che sarà anche l'inizio dell'attività dei due gruppi Archizoom e Superstudio. Il nostro gruppo si dedicherà all'inizio ad una serie di progetti e ricerche facendo delle indigestioni di architettura, non contenti di quanto avevamo studiato in facoltà, ripercorrendo la storia e partecipando a concorsi veri e immaginati, raccolti sotto i titoli di *Architettura dei Monumenti*, *Architettura delle immagini*, *Architettura tecnomorfa*. Tutto questo verrà raccolto in una tavola sinottica che chiamammo *Viaggio nelle regioni della ragione*.

Se accettiamo la complessità come valore e criticiamo il disegno unico delle tecnologie del progetto come l'utopia del Movimento moderno, dal piano all'architettura agli oggetti utensili, protetti dall'alibi della razionalità, allora possiamo mettere in atto diverse strategie e praticare la molteplicità di linguaggi, riaggiornando la tecnica delle avanguardie degli inizi del Novecento dallo spaesamento al salto di scala. Quindi potevamo usare il progetto come attività di ricerca e non solo di soluzione funzionale di problemi. Dicevamo ai nostri amici inglesi di Archigram: «Design is not only a problem solving but a problem finding activity». Sono le fotografie di quella mostra, che poi grazie al Centro Studi Poltronova, con l'aiuto di Gilberto Corretti è stata ricostruita a Milano per la Galleria Carla Sozzani nel 2007. Le fotografie di seguito riprodotte, tra cui l'ingresso della mostra, sono state da me scattate nel dicembre 1966 a questa mostra d'arte dove effettivamente non c'erano più i quadri, non c'erano le sculture, c'erano strani

bassorilievi e oggetti colorati dalla dubbia funzione.

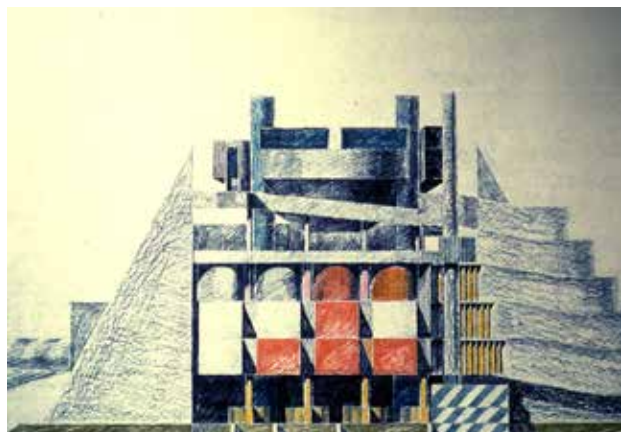
Leggiamo solo le prime due righe: “La superarchitettura è l’architettura della superproduzione, del super consumo, della superinduzione al superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super...”. Quindi anche noi per essere veri architetti credibili dal sistema dovevamo essere “Superarchitetti”. Non c’è assolutamente nessun profumo di radicalità qui dentro, ma c’è una accettazione molto realistica, così realistica che cercavamo di vestire meglio degli amici architetti che frequentavamo, con cravatte e vestiti comprati



Archizoom e Superstudio, mostra *Superarchitettura* alla Galleria Jolly 2 di Pistoia, 6 dicembre 1966. Nella foto di destra Adolfo Natalini

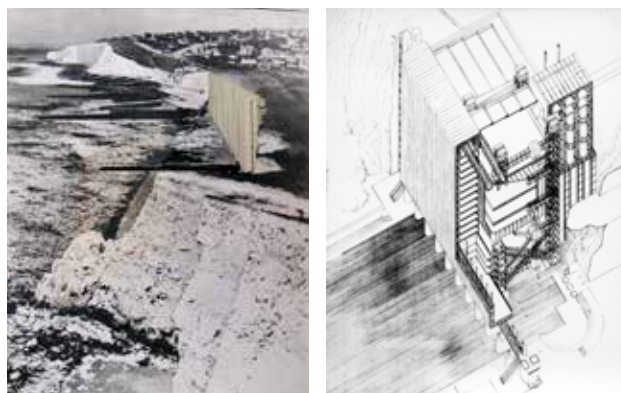
in via Frattina e perciò veniva a fotografarci Ugo Mulas da Milano per “Casa Vogue”.

Queste primi progetti di architettura in realtà erano organizzati come dei grandi *collage* estratti da tutta la storia dell’architettura. L’architettura tecnomorfa era un neologismo che avevamo coniato prima dell’*high-tech*, criticando attraverso il progetto quello che avevano immaginato i nostri amici Archigram, ma che era stata anche una delle illusioni del Futurismo, cioè che le architetture della società industriale dovessero essere e apparire come delle macchine, “macchine da abitare”. Questa prima architettura che vi mostro, che era poi la



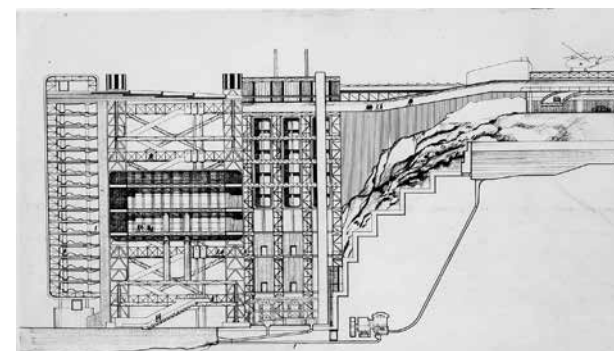
Cristiano Toraldo di Francia, Tesi di laurea *Macchina per vacanze a Tropea* (1967)

mia tesi di laurea, l’ho intitolata *Macchina per vacanze a Tropea* ed era il restauro di una erosione provocata da una fumarata a un fronte di roccia della costa calabra, operato mediante un’architettura che chiudeva questa grande caverna con un muro, un muro senza disegno di facciata, rivestito in lamiera di alluminio, senza finestre. La macchina hotel era rivolta solo all’interno, perché oramai non c’era più esterno, ma la vita si svolgeva tutta all’interno in un ambiente tutto artificiale. Uno *shopping mall* della vacanza, indifferente all’ambiente esterno, quindi senza necessità di una facciata, salvo forse un’insegna, una scritta, un titolo: all’interno si era ormai ricreato il paradiso artificiale. Questa era una architettura che funzionava come una macchina che concentrava tutta la parte delle camere in questo muro, che era un po’ come la sezione di una nave. Ovviamente quando parlo di *collage* mi riferisco a elementi estratti dalle architetture di Le Corbusier, di Stirling, Archigram e di molti altri architetti “macchinisti”, ma anche al *Vertical Assembly Building* di Cape Canaveral. Qui vi mostro diversi tipi di disegno: questo è un disegno a matita su carta lucida, mentre quest’altro è un disegno a china fatto per essere fotografato ed eventualmente replicato. L’altro era un disegno quasi tecnico. L’esecuzione di queste tavole richiedeva alcuni giorni di lavoro, impegnandoci, dopo lo “spolvero” a matita, a disegnare con diverse penne a china davanti e dietro sul



Cristiano Toraldo di Francia, Tesi di laurea *Macchina per vacanze a Tropea* (1967)

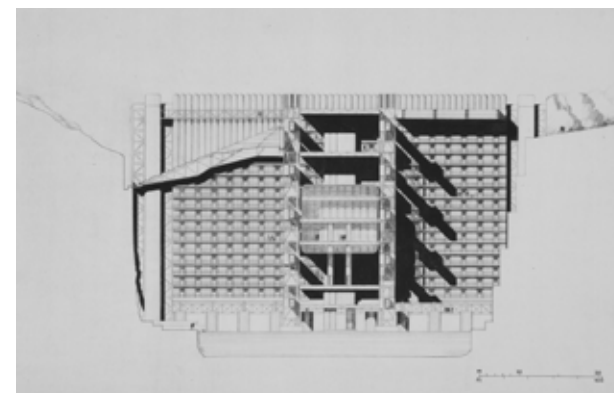
foglio di carta lucida: un lavoro molto artigianale e faticoso. Questa è una sezione verso i vari ballatoi della cabine. Questa è una assonometria in cui notiamo che la facciata non esiste più ed è solo un rivestimento di alluminio che cela al suo interno una struttura reticolare, che contiene tutti i sistemi impiantistici, che supportano a loro volta tutte le sequenze di cabine prefabbricate in *fiberglass*, che guardano verso l’interno, verso il paradiso artificiale. Questi sono altri fotomontaggi risultato di incollaggio di copie di disegni su fotografie e poi ritoccati con tempere, facendo uso contemporaneamente delle tecniche della fotografia, del disegno tecnico e del pittore.



Cristiano Toraldo di Francia, Tesi di laurea *Macchina per vacanze a Tropea* (1967)

Un’operazione che oggi si mette in atto senza sporcarsi le mani, ma con il *click* degli strumenti di Photoshop.

Tutti questi primi lavori sono stati raccolti in una tavola sinottica, stampata poi in litografia, per archiviare le immagini guida del nostro primo tragitto nella rivisitazione della disciplina, con il titolo *Viaggio nelle regioni della ragione*. Altre immagini mostrano una serie di oggetti progettati che vengono poi raccontati in uno scritto per “Domus” dal titolo *Design di invenzione design di evasione*. Si progettava avendo in mente la critica delle tesi del Movimento moderno, che dal piano faceva discendere razionalmente l’architettura, dall’architettura una serie di strumenti, gli oggetti della casa, che veniva-

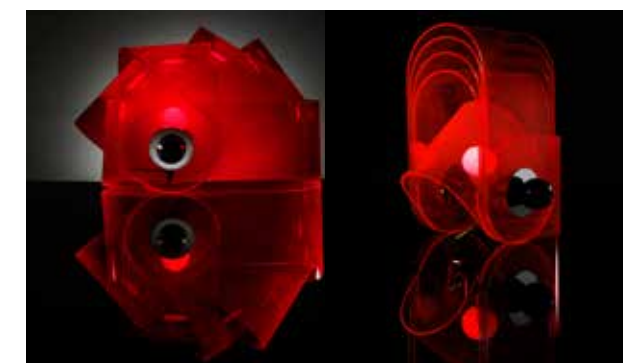


Cristiano Toraldo di Francia, Tesi di laurea *Macchina per vacanze a Tropea* (1967)

no progettati attraverso le tecniche dell’ergonomia per spazi razionali, *existenz minimum* molto francescani. I disegni che elaboravamo erano volutamente misteriosi e ambigui, estesi tra pittura e disegno tecnico degli oggetti, contaminando ed estendendo le capacità figurative strette nei canoni tipologici del disegno razionalista. Interni di quel tipo lasciavano interdetti, così come nel dubbio lasciavano le storie che questi oggetti cercavano di raccontare con i loro piccoli *storyboard* iniziali, come racconti a fumetti, che ci introducevano e guidavano nel progetto degli stessi oggetti.

Questa lampada in *plexiglass*, che è di nuovo in produzione

grazie al Centro Studi Poltronova, ha un nome strano *Gherpe*, che gli è stato dato quando portai il modellino al professor Cammilli, allora era mente e proprietario della Poltronova, che aveva con sé il figlio di sette anni. Quando Sandro vide questa strana lampada un po’ fuori dai canoni delle lampade tradizionali, di solito composte con una base uno stelo e un corpo illuminante, disse: «Babbo, babbo, babbino, mi sembra il Gherpe!». Questo era il nome che i bambini del pistoiese davano al mostro, che prende di notte i bambini cattivi e li porta via. Questa ovviamente è una lampada che si può usare anche per leggere il giornale, ma serve soprattutto per illuminare di colori il vostro ambiente, trasformando in maniera



Superstudio, lampada *Gherpe* per Poltronova (1968)

soft l’interno delle architetture e risultando quindi anche uno strumento di disturbo o di stimolo creativo della tradizionale quiete formale domestica. Tutti questi oggetti erano il frutto di operazioni di *bricolage*, come l’architettura lo era di *collage* di elementi artificiali e naturali. Praticavamo le tecniche del riuso e del riciclo. La lampada *Passiflora* per esempio era composta di tubi di *plexiglass* provenienti dal riuso di tubi adoperati esclusivamente nelle fabbriche chimiche, che venivano segati, incollati fra di loro, e poi tappati con questa sagoma gialla a forma di fiore. O la lampada da giardino *Lucean le stelle* era ottenuta con una operazione di *collage* meccanico partendo da un manico di aspirapolvere, che manovra una base ottenuta con uno stampo in sottovuoto in *abs*, che si muove con ruote e che contiene delle “padelle” in alluminio stampato, coperte a loro volta da calotte di *plexiglass*.

Un’altra storia inizia quando con il professor Cammilli eravamo in giro a cercare avanzi e scarti di lavorazioni del marmo o di altri materiali. In una fabbrica di carrozzine avevamo trovato delle calotte di alluminio che erano servite per un progetto, che per fortuna non è mai decollato, di una carrozzina per bambini dotata di una calotta retrattile di alluminio, che doveva coprire in caso di pioggia la testa del neonato che stava sotto. Essendosi accorti che il progetto non era adatto per un fragile bambino di pochi mesi, avevano messo da parte circa cinquecento di queste calotte. Le abbiamo rilevate



Superstudio, lampada *Passiflora* per Poltronova (1968)

e inventato la lampada di nome *Moloc*, che poteva assumere diverse composizioni con le calotte che schermavano la luce, dando l'immagine di un grande luminoso coleottero. Disegni tecnici accompagnavano il progetto tecnico per raccontare la storia dell'oggetto come fosse un nuovo compagno di strada.

Bazaar era un divano componibile con le scocche in *fiberglass* rivestite internamente con una pelliccia acrilica di colore rosa, dal pelo lungo, formidabile ma veramente schifoso, che però funzionava molto bene nel dare al sedile un aspetto molto organico protetto dalla calotta tecnologica che lo rivestiva. Per costruire il prototipo siamo dovuti ricorrere ai cantieri navali di Livorno perché era l'unico luogo dove utilizzavano nel 1967 la tecnologia del poliestere rinforzato con fibre di vetro.

Un'altra storia ci ha visto coinvolgere gli artigiani dell'alabastro depauperati della loro capacità creativa, si diceva "da parte della classe intellettuale" e ridotti a semplici tecnici esecutori di immagini copiate: dalle statue del David alle Madonne. L'intento era quello di restituire agli artigiani le loro capacità creative, riportando a un grado zero la progettazione insieme a loro e partire quindi da forme elementari, ottenibili con semplici lavorazioni, aiutati dal fatto che l'alabastro è una pietra molto soffice che richiede gli stessi strumenti con cui si lavora il legno, dalla sega al tornio, al trapano. Abbiamo quin-



Superstudio, divano componibile *Bazaar* per Giovannetti (1969)

di ottenuto una serie di solidi elementari svuotati all'interno in modo tale da poter contenere una lampadina, che una volta accesa esaltava le caratteristiche di translucenza mettendo a nudo le memorie temporali contenute negli spessori di una pietra di questo tipo. Ovviamente chi se la comprava se la portava a casa pensando che l'oggetto fosse di plastica e se la metteva sul tavolo. Ma in realtà non poteva buttarla via, se era venuta a noia dopo sei mesi, perché la lampada pesava trenta chilogrammi ed era quindi destinata a rimanere sul tavolo come inamovibile testimone di una cattiva coscienza di consumatore.

Tutto ciò che disegnavamo era da noi autoprodotta con fatica e con una certa difficoltà, anche perché le nostre ricerche non erano considerate nella nostra città, cosicché ogni tanto prendevamo le valigette e andavamo a Milano per cercare di pubblicare i nostri lavori. Disegnavamo dalla mattina alla sera architetture e oggetti: poi di qualcuno facevamo anche il modello o il prototipo per pubblicarlo o esporlo in qualche mostra. E allora succedeva che dopo un po' capitasse qualcuno che ci chiedeva di metterlo in produzione. Molti erano disegnati per non essere prodotti, come le lampade per illuminare il deserto, ovviamente metafora delle nostre case borghesi.

La partecipazione al concorso per il Parco dedicato alla Resistenza a Modena era composta da disegni tecnici, una storia a fumetti, fotomontaggi e un modello. Alla fine di una prospettiva fiancheggiata da alte siepi che lasciano all'esterno il parco selvaggio, si ergeva un monumento che era un collage di pezzi tratti dalle architetture degli architetti rivoluzionari, da Boullée a Ledoux a Terragni. Il monumento finale era la risposta alla retorica che sottendeva a tutta l'operazione, ma allo stesso tempo era fatto per essere occupato dagli studenti e quindi riutilizzato in maniera diversa da quella di cui era simbolo. Quando abbiamo inviato i disegni abbiamo spedito, posto su un tavolino di plastica nera, il modello in metallo e neon, che in realtà era una lampada, accompagnato da una storia che alludeva al fatto che tutto il progetto doveva essere letto come progetto di una lampada e quindi non spaventare nessuno, ma illuminare favolosi picnic nel futuro parco selvaggio.

A un certo punto abbiamo compreso quanto fosse inutile caricare i nostri oggetti di qualità formali, emozionali, simboliche, ma che forse era bene che gli architetti facessero un passo indietro (la terza mossa) per lasciare sul tavolo una serie di modelli tridimensionali senza comunicarne la scala, a disposizione di chi volesse utilizzarli e trasformarli con la propria creatività. Questi modelli tridimensionali li abbiamo chiamati *Istogrammi*. Dalla tavola degli istogrammi sparirono i colori, le forme organiche; non c'è nessuno shock simbolico dietro a queste immagini, non c'è riferimento di scala: ognuno degli oggetti potrebbe essere composto da quadretti di tre per tre centimetri. E allora possiamo utilizzarli come degli oggetti utensili,



Superstudio, *Parco Urbano a Modena* (1966-73)

oppure se i quadretti fossero trenta per trenta centimetri e allora potrebbero essere architetture; oppure tre per tre metri e allora saremo di fronte a pezzi di città. Dei piccoli modellini, rivestiti di *Lehraset*, erano fatti esclusivamente per essere fotografati mentre gli oggetti poterono essere messi alla mostra, oggetti come quelli ora esposti alla mostra *Super Superstudio* al PAC. Da questi istogrammi, con il minimo sforzo si è generata una serie di elementi di vario tipo, da istogrammi portatili, ai mobili *Misura* fino all'allestimento del primo vero



Superstudio, *Istogrammi di Architettura* (1969)

landscape office. Naturalmente il sistema è così efficiente che anche un'operazione come questa, nella quale l'architetto si pone fuori dal circuito disegno-produzione-consumo, torna ad essere uno dei momenti di creazione di nuovi bisogni, con le riviste che ti raccontano di come il panorama domestico d'ora in poi ha da essere quadrettato. Ugualmente proviamo a lasciare sul tavolo un catalogo di ville, per evitare ogni ulteriore discussione sul tipo della villa al mare, della villa in montagna, della villa in città. Ci mettemmo allora a studiare un sistema che metteva insieme con speciali ferramenta dei pannelli bilaminati formando dei contenitori divisorii di vari spessori che avrebbero eliminato la staticità delle mura interi-

ne degli edifici, predisponendoli ad usi molteplici, come un teatro che cambia scena più volte sullo stesso palcoscenico nelle ventiquattro ore, semplicemente aprendo gli armadi e tirando fuori degli accessori così trasformando la casa stessa in un teatro dell'abitare. Questo diventò il *Sistema Parete*, della Anonima Castelli, al quale seguirono gli studi e i progetti per vari sistemi di arredo continui in scocche di *fiberglass* e per sistemi di controsoffitti a illuminazione continua integrata con gli impianti di climatizzazione.

Contemporaneamente (quarta mossa) lavoravamo attorno al progetto teorico del *Monumento Continuo*, come un *Grande Istogramma* a scala del pianeta, partendo da uno storyboard e da una serie di fotomontaggi, che sarebbero dovuti essere la base per un film. Il *Monumento Continuo*, utopia negativa, racconta una città che coincide con la sua infrastruttura, senza più problemi di qualità, pura quantità, bello e terribile per le sue dimensioni: l'ultimo monumento in grado di chiarire una volta per tutte le differenze tra *natura naturans* e *natura naturata* e confrontarsi con il tempo in cui le città erano composizioni di singoli edifici. Quando infine attraversa New York, all'inizio lascia un foro archeologico per mostrare quando ogni edificio gareggiava in altezza con il vicino, per poi espandersi andando a coprire tutta Manhattan, raccontando di un mon-



Superstudio, *Il Monumento Continuo* (1969)

do senza più esterno.

Segue tutta una serie di progetti che vanno sotto il titolo di *Architettura interplanetaria* (quinta mossa), con i quali vogliamo intervenire negli spazi freddi del cosmo, che oramai era stato invaso dai razzi *Saturno*: l'uomo aveva messo il piede sulla Luna, quindi come architetti pensavamo che fosse giunto il momento di dire la nostra, di fare autostrade Terra-Luna, immaginare attraverso gli scienziati e gli astronomi dell'osservatorio alcune operazioni di architettura interstellare che potevano sicuramente risolvere i problemi della sua popolazione terrestre.

Tra il 1970 e il 1971 vengono scritte e disegnate le *12 Città*



Superstudio, *Supersuperficie*, ambiente per la mostra *Italy the New Domestic Landscape* al MOMA di New York City (1972)

ideali (sesta mossa), che sono l'estrapolazione di undici linee di tendenza espresse della teoria urbanistica di quegli anni e sono storie che portano al limite ognuna di queste estrapolazioni, per dimostrarne l'assurdità. Queste dodici storie ebbero una grande fortuna: furono pubblicate immediatamente da "Architectural Design", come regalo natalizio ai proprio lettori, nel dicembre 1971. Nel 1971 per la mostra *Italy the new domestic landscape* (MOMA 1972) abbiamo progettato un *environment* e un film dal titolo *Supersurface: an alternative model of life on earth*. Superstudio rispondeva all'invito di partecipazione a una mostra di glorificazione degli oggetti con le visioni di un mondo senza più strutture tridimensionali di supporto e senza oggetti. Abbiamo progettato una scatola di specchi all'interno della quale si proiettava il film in un piccolo televisore, mentre una sequenza di luci, dal giorno alla notte, illuminava una superficie reticolare che si rispecchiava all'infinito, punteggiata di *universal plugs*, spine da cui ricavare informazioni, energia, cibo, ed altro ancora.

Il progetto della *Supersuperficie* (settima mossa) raccontava attraverso le immagini del film la previsione di un cablaggio globale della superficie del pianeta, collegato con un sistema di satelliti artificiali, per una distribuzione planetaria di sistemi di informazione e sopravvivenza a servizio di un'umanità finalmente nomade e ovunque a casa propria.

Dopo il 1972 iniziano le ricerche di antropologia, intorno a cinque *Atti fondamentali* (ottava mossa), andando a cercare le relazioni tra l'architettura e questi momenti della nostra vita, pensando che in realtà quando arriva l'architettura i temi sono già risolti. Quando esce "Casabella" n. 168 con il gorilla beringei

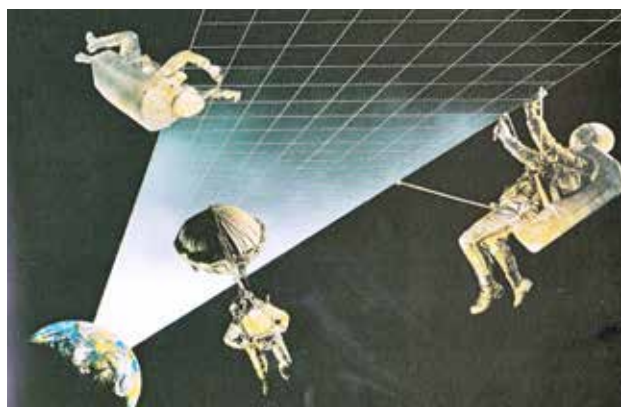


Superstudio, *Le 12 Città Ideali* (1970-71)



Superstudio, *Atti Fondamentali: Vita, Educazione, Cerimonia, Amore, Morte* (1971)

che regge la scritta *Radical design*, abbiamo capito che questa storicizzazione di Superstudio, all'interno di un movimento dai comuni intenti, in realtà toglieva forza a quella che era stata la nostra strategia principale e che Filiberto Menna aveva appunto definito come "la mossa del cavallo".



Superstudio, *Architettura Interplanetaria* (1970-71)

Realizzo allora un ultimo fotomontaggio (*La mossa del cavallo*) dove tutti e sei i componenti del gruppo siedono dietro ad altrettanti tavoli *Misura* sui quali sono appoggiati album di disegni e racconti: un lascito di Superstudio per amici e compagni di strada da sfogliare e rileggere.



Superstudio, *La mossa del cavallo*



Omaggio al Monumento Continuo, Belvedere E. Jannacci del Grattacielo Pirelli (2015)

fotografo Daniele Zerbi



Omaggio al Monumento Continuo, Belvedere E. Jannacci del Grattacielo Pirelli (2015)

fotografo Cristiano Toraldo di Francia



Omaggio al Monumento Continuo, Belvedere E. Jannacci del Grattacielo Pirelli (2015)

fotografo Fabio Bortot



Omaggio al Monumento Continuo, Belvedere E. Jannacci del Grattacielo Pirelli (2015)

fotografo Maurizio Petronio



Omaggio al Monumento Continuo, Belvedere E. Jannacci del Grattacielo Pirelli (2015)

fotografo Fabio Bortot



Omaggio al Monumento Continuo, Belvedere E. Jannacci del Grattacielo Pirelli (2015)

fotografo Daniele Zerbi

Editore

Actar Publishers
440 Park Ave. South, 17th Fl
New York, NY 10016 USA

A cura di

Lorenzo Degli Esposti

Progettazione e realizzazione grafica

Actar Production
Degli Esposti Architetti

Coordinamento redazionale

Degli Esposti Architetti
Ricardo Devesa

Traduzioni

Stephanie Carwin

Stampa e rilegatura

Tiger Printing

Il curatore e Actar Publishers ringraziano tutti gli architetti e gli studiosi pubblicati così come i fotografi che hanno concesso la pubblicazione delle proprie opere in questo volume.

Tutti i diritti riservati

© dell'edizione, Actar Publishers, 2017

© dei testi, i rispettivi autori

© delle fotografie, come indicato dalle concessioni in didascalia e i fotografi e gli autori delle architetture laddove aventi diritto.

ISBN

978-19-45150-71-5

Distribuzione

Actar D Inc.
New York
440 Park Ave. South, 17th Fl
New York, NY 10016
T +1 212 966 2207
F +1 212 966 2214
salesnewyork@actar-d.com

Barcelona
Roca i Batlle 2
08023 Barcelona
T +34 933 282 183
eurosales@actar-d.com

Quest'opera è soggetta a diritto d'autore. Tutti i diritti sono riservati a norma di legge, per tutto il materiale o parte di esso, compreso il diritto di tradurre e ripubblicare testi, riusare le illustrazioni, recitazione, trasmissione radio-televisiva, riproduzione in microfilm o con altri mezzi e archiviazione o salvataggio in banche dati. Per ogni modalità d'uso, deve essere ottenuta esplicita autorizzazione dai detentori dei diritti d'autore.

Il curatore e Actar Publishers sono vivamente riconoscenti verso tutti i soggetti che hanno acconsentito alla riproduzione delle immagini qui pubblicate. È stato effettuato ogni tentativo per contattare i detentori dei diritti d'autore delle immagini contenute nella presente opera. Actar Publishers apprezzerà ogni informazione relativa ad eventuali omissioni, in modo da emendarle nelle future edizioni del volume.