



PUBBLICAZIONE #04

2013: G. POSTIGLIONE. *La didattica degli Interni di Filippo Alison*. In (a cura di): M. Santoro, *Filippo Alison. Un viaggio tra le forme*. pp. 37-50, MILANO:Skira, ISBN: 8857217574



Filippo Alison



Filippo Alison

Un viaggio tra le forme

a cura di
Maura Alison
Santoro

SKIRA



In copertina
???

Art Director
Marcello Francone

Progetto grafico
Luigi Fiore

Redazione
Marco Abate

Impaginazione
Paola Ranzini

Traduzioni inglesi
Sarah Elizabeth Cree, Contextus Pavia




Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore

© 2013 XXXXXXXX
© 2013 Skira editore, Milano
Tutti i diritti riservati

Finito di stampare nel mese
di aprile 2013
a cura di Skira, Ginevra-Milano
Printed in Italy

www.skira.net

Sommario

- 7 Dieci frammenti di un discorso amoroso
Domenico De Masi
- 23 Filippo Alison, un investigatore dell'oggetto storico
François Burkhardt
- 31 **Per Filippo**
Renato de Fusco
- 37 La didattica degli Interni di Filippo Alison
Gennaro Postiglione
- 51 Habitus-abitare, ~~in~~ Filippo Alison maestro-costruttore 
Nicola Flora
- 71 La ricerca come metodo di conoscenza
Paolo Giardiello
- 81 **Contributi**
- 131 **Mediterraneo**
- 159 **Maestri**
- 161 Il caso "Mackintosh-Alison"
Giovanni Klaus Koenig
- 163 Il caso-I Maestri. Lo scozzese scomodo
Giovanni Klaus Koenig
- 173 L'insistente tutela dei diritti d'autore nell'industrial design
Giovanni Klaus Koenig
- 203 **Ricerca, Progetto, Opera**
- 237 **Itaca**
- Apparati**
- 247 Filippo Alison. Una biografia
- 284 Cenni biografici degli autori
- 290 Bibliografia
- 297 **English Texts**



nuova colore



La didattica degli Interni di Filippo Alison

Filippo Alison: “qui, dentro, lì, fuori”

Le persone e le cose sempre al centro della sua attenzione: questo è insieme il primo ricordo e l'eredità più importante del lavoro di Filippo Alison dentro la scuola. Le persone, viste nel loro essere individualità singole o collettività, in relazione ai contesti, e le cose, intese come manufatti in cui si manifesta la cultura non solo materiale di ogni paese. La disciplina degli interni con il compito di creare relazioni a partire da questi due paradigmi senza dimenticare l'ambiente nel quale le azioni si svolgono, introducendo il terzo termine di una singolare teoria che non ha mai trovato una vera e propria formulazione, per mantenere quel carattere “liquido” indispensabile a non cristallizzarsi e necessario a rispondere alle sollecitazioni sempre nuove e diverse a cui è sottoposto il progetto di interni.

Cultura materiale/poeticità del quotidiano

Probabilmente nulla più dell'oggetto d'uso ha rappresentato per Alison un campo sconfinato di indagine. Un interesse che affonda le proprie radici nella curiosità instancabile verso i processi di produzione, artigianali o semi-industriali (quali quelli del prodotto d'arredo) in grado di trasformare il patrimonio intangibile di una cultura in specifici e determinati manufatti. Curioso delle cose che lo circondavano o che incontrava nel suo quotidiano, ne indagava i processi formalizzatori e produttivi, i materiali e le tecniche, le tecnologie e i significati.

Nella didattica, questa ricerca si manifesta nella specifica forma di quello che per anni ha costituito il primo esercizio del corso di Arredamento nella facoltà di Architettura di Napoli: “Rilievo, ridisegno e progetto di un oggetto d'uso assegnato”. Venivano assegnati di solito oggetti che richiedevano un rapporto d'uso diretto, fisico, con l'utilizzatore (un set di posate da tavola, un bicchiere da vino, un paio di occhiali o altre oggetti simili) che dall'iniziale io individuale dello studente-progettista si evolveva verso l'io collettivo al quale l'oggetto era diretto e al quale doveva servire. C'erano però anche occasioni in cui si sono indagate altre dimensioni spaziali, come quella bidimensionale della carta da parato o dei tessuti, entrambe dalla forte connotazione decorativa, oppure di maggiore espressività plastica come i complementi per la casa (vassoi, vasi, lampade ecc.). Ogni fase dell'e-

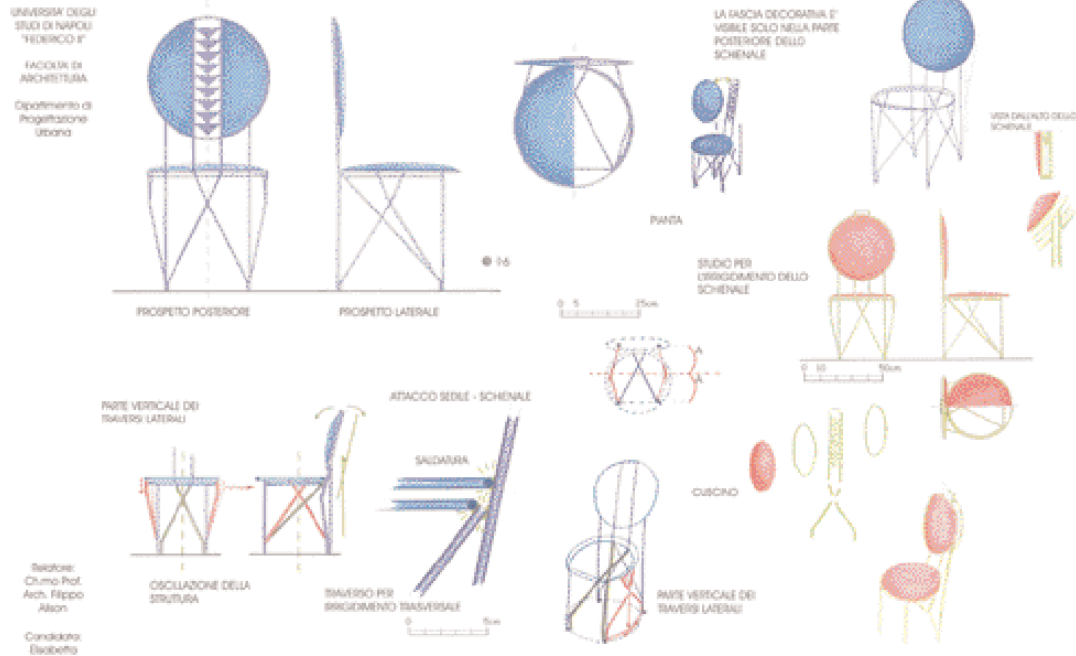
Filippo Alison circondato dagli oggetti da lui disegnati e dai modelli in scala delle riedizioni Cassina elaborati dagli allievi del corso di Arredamento e Architettura degli interni, anni novanta (foto Teodoro Bonavita)



PROGETTO DI ORDINAMENTO E DI ALLESTIMENTO PER L'ESPOSIZIONE DEL PROCESSO COSTRUTTIVO DI ADEGUAMENTO DI ARREDI STORICI DESTINATI ALLA PRODUZIONE E ALL'USO CONTEMPORANEO
F. L. Wright - Midway Gardens STEEL CHAIR, 1914
TENTATIVO DI IRRIGIDIMENTO TRASVERSALE DELLA STRUTTURA

TAV.

6



esercitazione aveva una sua ben specifica e determinata valenza didattica.

Il rilievo, che prendeva spesso le mosse da oggetti d'uso fisicamente presenti in aula, imponeva una indagine e uno studio sui materiali, sulle tecniche e sulle tecnologie adoperate che **mutuamente** informavano l'oggetto stesso influenzandone la concretizzazione finale. Si imparava che non esiste un'arte senza una tecnica e che queste due non confliggono ma collaborano al processo di formalizzazione in cui materiali e tecnologie disponibili (anche relazionate al rapporto costi/benefici in termini di ecologia dei processi) rappresentano gli altri fattori determinanti. Si insegnava – attraverso il rilievo – che il progetto non è una strategia per costringere la realizzazione a perseguire una idea astratta (di forma), ma un processo profondo di mutuo e continuo scambio tra le forze in campo: un sistema fluido mutuamente condizionante in cui alcune scelte di senso, o di ragione pratica, fanno precipitare verso una determinata formalizzazione.

Il progetto che veniva affrontato al termine di questa fase, aveva solo carattere metodologico e serviva a chiudere il cerchio dell'esperienza didattica collegata alla prima esercitazione.

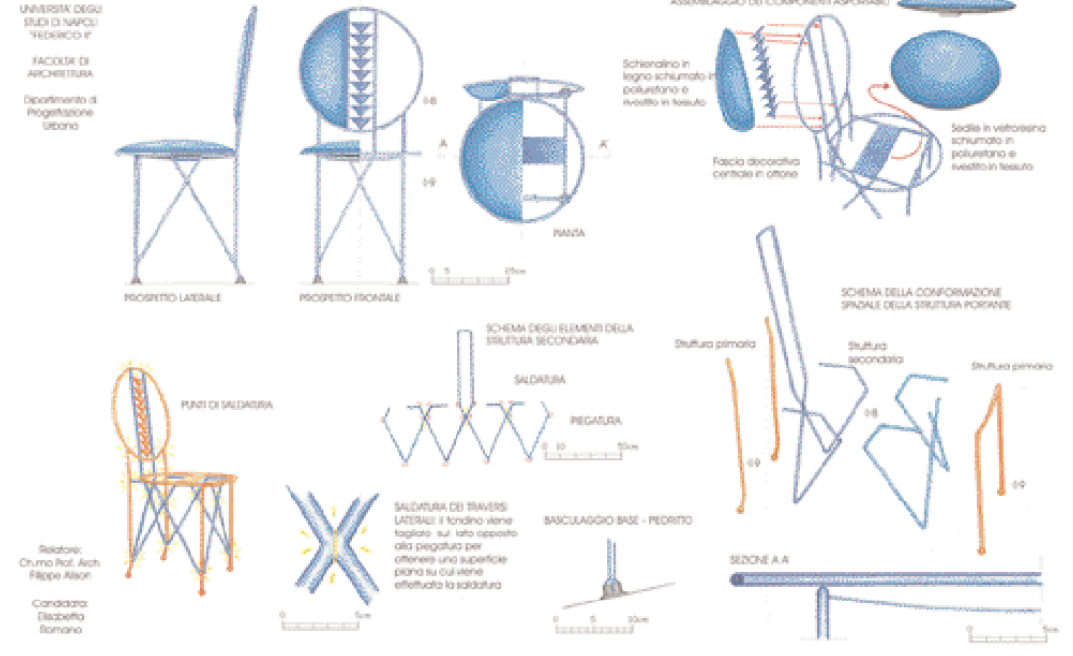
La curiosità e l'interesse di Alison verso l'oggetto d'uso, in occasione delle **revisioni** si trasformava in un interesse verso gli elaborati dello studente e le ragioni che ne avevano caratterizzato le



PROGETTO DI ORDINAMENTO E DI ALLESTIMENTO PER L'ESPOSIZIONE DEL PROCESSO COSTRUTTIVO DI ADEGUAMENTO DI ARREDI STORICI DESTINATI ALLA PRODUZIONE E ALL'USO CONTEMPORANEO
F. L. Wright - Midway Gardens STEEL CHAIR, 1914
ASSETTO FORMALE DEFINITIVO CON SOLUZIONE TECNOLOGICA PER LA RIDUZIONE DEI PUNTI DI SALDATURA

TAV.

10



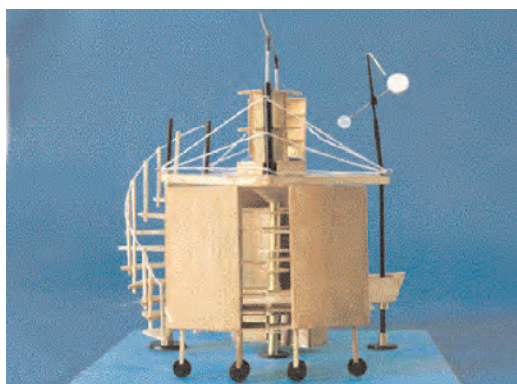
Studio della *Midway Gardens Steel Chair* di F.L. Wright, 1914.
Tesi di laurea, relatore Filippo Alison, anni ottanta



scelte. Nasceva un dialogo intimo, e mai prevaricatore, che metteva al centro dell'attenzione il lavoro e la persona insieme e che maieuticamente portava lo studente ad acquisire maggiore consapevolezza dei diversi momenti e processi progettuali. Una attività pedagogica a cui Alison non sottraeva neppure il momento dell'esame che amava definire "l'ultima occasione per aiutare lo studente a crescere", non volendo rinunciare ad affermare il principio di una didattica interessata ai processi e non ai risultati, alle dimensioni plurime del progetto e al pensiero della costruzione più che alla forma.

Cultura del prodotto d'arredo/L'arte del fare

In questa medesima direzione si può inquadrare anche la seconda esercitazione che solitamente veniva assegnata nel corso di Arredamento: "Il ridisegno di un oggetto d'arredo di un maestro del Movimento Moderno." La produzione di oggetti d'arredo di autori quali i Mackintosh, i Le Corbusier, i Wright, gli Hoffmann e così via, era costantemente sotto osservazione con l'obiettivo di indagarne il portato e i valori per finalizzarli alla conoscenza della storia e allo sviluppo del progetto, anche in una prospettiva legata alla produzione (come testimoniato dall'avventura con Cassina). Un'indagine storico-critica finalizzata a una attività operativa che rappresenta uno dei caratteri più tipici della cultura italiana del progetto degli anni sessanta.

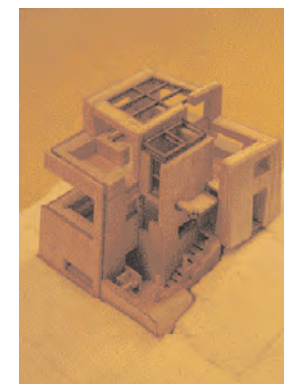


che viene in mente è quella dell'archeologo, un archeologo del presente che come un detective scava fin dentro le pieghe più nascoste degli ambienti e dei manufatti per ricostruirne storie, ragioni e significati. Ma anche per ricavarne indicazioni utili, quando non indispensabili, al progettare. Un archeologo che studia il passato per costruire il futuro.

Analogamente alla prima esercitazione, anche in questo caso si procedeva al rilievo e al ridisegno di un oggetto, che però era fornito solo in rappresentazione (di solito fotografica). Faceva eccezione il caso degli arredi della Thonet, per i quali in aula era disponibile almeno un esemplare: ogni tanto l'incursione di un *ex tempora* obbligava gli studenti a prendere confidenza con il rilievo al vero di un oggetto di grandi dimensioni, dove il calibro utilizzato durante la prima esercitazione era ancora utile, ma dove erano essenziali anche tanti altri strumenti e tecniche di misurazione. Gli studenti erano dunque sollecitati a indagare il rapporto tra processi produttivi e quelli creativi dell'autore e a questo scopo erano chiamati a entrare nel merito di tecniche, materiali, tecnologie e linguaggi. Le conoscenze acquisite si riversavano, e allo stesso tempo venivano verificate, nel ridisegno che seguiva al rilievo. Un ridisegno in scala al vero, una scala che non permette di nascondere quasi nulla e che difficilmente trovava, e tuttora trova, altre occasioni di essere sperimentata nel corso degli studi in architettura.

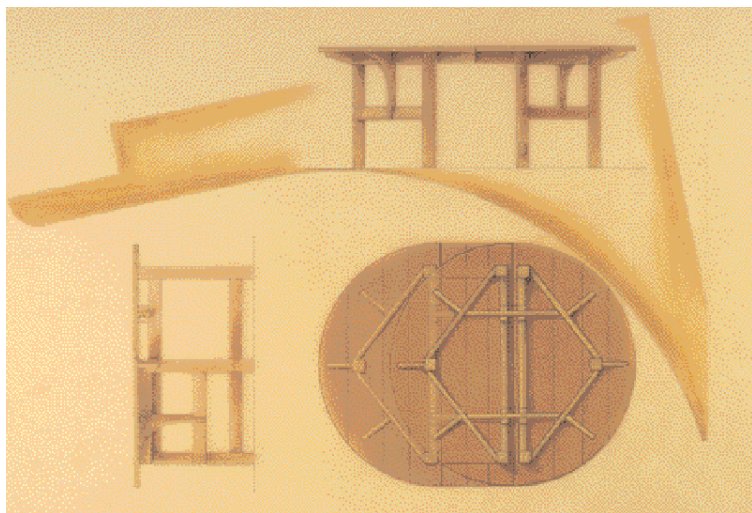


Modelli di studio relativi all'esercitazione progettuale "Uno spazio per se stessi", eseguiti nell'ambito del corso di Arredamento, anni novanta



tura. Allo sgomento iniziale seguiva di solito la difficoltà concreta (anche per il cambio di strumenti e tecniche) di disegnare a una simile scala, direttamente rapportabile alla propria dimensione reale. Ed era proprio questo perdersi nella rappresentazione al vero dell'oggetto, che talvolta avvolgeva gli studenti per le sue dimensioni (una poltrona, un letto, un tavolo ecc.), che alla fine li seduceva gratificandoli. Alla conoscenza si aggiungeva la passione o, parafrasando le parole di Sant'Agostino, l'amore era lo stimolo alla conoscenza che avveniva attraverso il fare.

Il carattere operativo e critico insieme di queste prime esercitazioni riflette ed è influenzato allo stesso tempo dalle esperienze professionali e culturali di Filippo Alison. Probabilmente sono gli anni di formazione post-laurea trascorsi accanto a Roberto Mango che lo introducono al mondo degli oggetti d'arredo e della produzione industriale e che lo immergono contemporaneamente nella cultura Arts&Crafts e in quella Bauhaus: un dualismo e una complessità che Alison non vorrà mai risolvere e che pervade tutta la sua carriera professionale e accademica, determinandone forse anche il successo, per una posizione ibrida e non riduzionista della cultura dell'oggetto d'arredo. Frutto di un profondo fascino per la cultura materiale sviluppatosi sotto il Vesuvio tra reperti e tracce di una Pompei a cui costantemente e idealmente ritorna e un'etica pauperista e sociale a cui si forma durante il secondo dopoguerra.



Studio di oggetti e complementi d'arredo eseguiti nell'ambito del corso di Arredamento, anni novanta. Tavolo pieghevole, contenitore e poltrona di C.F.A. Voysey



Cultura umanista/centralità della persona

Proprio l'esperienza formativa nella Napoli postbellica influenza l'azione di Filippo Alison durante i primi anni dopo la laurea. Amico e collega di Mario Marengo, Ugo La Pietra e Riccardo Dalisi, partecipa alle prime sperimentazioni di azioni partecipative artistico-sociali che attraversano il mondo dell'arte, dell'architettura e del design durante gli anni sessanta. La strada è il luogo dell'azione, il sottoproletariato è oggetto e soggetto allo stesso tempo, l'artista, il designer, l'architetto sono i facilitatori e i registi di una emancipazione promossa attraverso gli attrezzi del mestiere.

In questo contesto matura in Filippo Alison una diversa centralità nel progetto della persona, che da parametro ergonomico e prestazionale, tipico nella progettazione dell'oggetto d'uso, diviene oggetto di attenzione anche per quello che riguarda aspetti sociali e relazionali, emotivi ed estetici. È il passaggio dall'astratto approccio scientifico a quello umanista delle scienze sociali con lo sguardo proiettato verso un approccio poetico caratteristico delle pratiche artistiche, con l'obiettivo di recuperare il



Modelli di studio e schizzi relativi all'esercitazione progettuale "Uno spazio per se stessi" eseguiti nell'ambito del corso di Arredamento, anni novanta



gni serba molti desideri. Un sistema in cui gli oggetti possono ritornare ad avere un valore di bene che emancipa e non solo di merce che si consuma.

A questo universo faceva riferimento, come *background*, la terza e ultima esercitazione del corso di Arredamento: "Progettare uno spazio per se stessi all'interno di una cubatura assegnata". Due poli che illuminano, ancora una volta, il senso profondamente disciplinare delle scelte esercitative. La connotazione autobiografica era indispensabile per stimolare lo studente ad andare al di là delle semplici soddisfazioni estetiche e del puro esercizio stilistico, dovendosi misurare non con una committenza astratta, ma con una persona specifica. Il cortocircuito era tale da garantire la massima affidabilità del circolo progettuale per cui le istanze dell'uno (il committente) trovavano corretta e appropriata risposta nelle proposte dell'altro (il progettista), consentendo allo studente di sviluppare delle capacità di indagine, registrazione e interpretazione dei desiderata di rara efficacia pedagogica. Non è un caso che un altro studioso e docente di interni, Adriano Cornoldi¹, che per anni si era occupato di spazio domestico e di abitare, nel

momento di maggiore maturità intellettuale si fosse dedicato allo studio delle dimore che gli architetti, nella storia, avevano disegnato per se stessi.

L'elemento principale intorno al quale ruotavano le revisioni riguardava le modalità attraverso le quali le azioni individuate come significative si sarebbero dovute svolgere nell'ambiente da progettare. Se da una parte il carattere autobiografico e autoreferenziale dell'esercitazione garantiva la precisa individuazione delle attività da svolgere, e delle qualità a esse collegate, restava il lungo lavoro di messa a fuoco delle modalità in grado di realizzare quelle aspettative spaziali, emotive e di comfort. Si lavorava anche alla ricerca di metodi di rappresentazione dello spazio in grado di trasferire valori qualitativi e ambientali non astratti ma intimamente connessi allo svolgimento delle azioni e alla presenza delle persone quali indispensabili elementi del processo progettuale.

Naturalmente, anche le altre esercitazioni, sia quella che coinvolgeva l'oggetto d'uso sia quella rivolta all'oggetto d'arredo, non avrebbero avuto un vero senso concreto se non avessero anch'esse introdotto e proposto la centralità della persona e del gesto. Anzi è proprio dall'esperienza maturata nelle due prime esercitazioni che gli studenti erano pronti ad affrontare la terza, forti dell'aver già provato a scardinare le tradizionali logiche progettuali e ritrovato nuovi sensi al progetto non più inteso né come esercitazione di stile né come mero esercizio di composizione.

Nel corso di perfezionamento post laurea in Arredamento, questa stessa esercitazione veniva proposta con un grado maggiore di complessità. Non si trattava più di definire uno spazio per se stessi, ma di precisare un luogo della casa, di solito il convivio, a partire da alcune specificità nell'interpretazione dell'attività senza che venisse fornita o richiesta la definizione completa di uno spazio. Si trattava di un ambiente senza stanza che esaltava il carattere centripeto del progetto di interni che ha un suo fuoco intorno ai gesti e alle azioni e che consente di lasciare anche indeterminati i margini dello spazio senza che per questo motivo il progetto ne venga inficiato. In questo modo l'attenzione progettuale dello studente doveva per forza concentrarsi sulle relazioni tra le cose, le persone e le qualità specifiche che si voleva le caratterizzassero.

Aiutava non poco, anche in questo caso, lo studio dei maestri e degli ambienti di tante delle loro migliori realizzazioni che Alison presentava durante le sue lezioni: la *white bedroom* di C. R. Mackintosh nella Hill House² o la sala da pranzo della Robie House³ di F.L. Wright erano tra i casi emblematici che più spesso venivano esaminati, ma ce n'erano tanti altri ed è impossibile qui citarli tutti. Una vera raccolta di ambienti emblematici, intesa come raccolta critico-interpretativa di interni storici. Non è un caso che un altro suo collega, Gianni Ottolini, nella sua decennale attività didattica presso il Politecnico di Milano dedicasse **e dedichi tutt'o-**



ra, un intero semestre allo studio meticoloso e puntuale di interni storici e attuali paradigmatici per gli interni, promuovendo la modellazione e il ridisegno, alla scala del dettaglio (1:50 e 1:20), di ambienti significativi per la storia e la teoria della disciplina⁴.

Cultura della storia il valore del passato

La storia, nello studio degli interni, assume per Alison un ruolo di rilievo non solo per lo sviluppo delle conoscenze di opere o fenomeni, come accade per qualsiasi disciplina, ma anche per lo sviluppo di teorie e pratiche della progettazione. Questa consapevolezza pervade tutte le esercitazioni del corso di Arredamento e quelle del corso di perfezionamento e sono alla base sia della messa a punto del programma del corso di laurea in Arredamento, interno architettonico e design sia, in misura ancor più determinante e incisiva, nella definizione del programma di dottorato di Architettura degli interni e allestimento a cui Filippo Alison dà vita nel 1990 insieme ad alcuni colleghi del Politecnico di Milano⁵.

Il dottorato ha senza dubbio rappresentato il luogo privilegiato della riflessione storico-critica sia nei contenuti degli incontri **seminariali che costituivano la forma didattica principale sia** nelle ricerche individuali sviluppate dai candidati. In questo contesto di studi avanzati, la riflessione teorica e disciplinare privata della parte esercitativa è rimasta però relegata al campo dell'epistemologia, facendo perdere momento a quel tipico tratto della cultura critica della scuola italiana del dopoguerra che aveva coniugato storia e progetto declinandone i rapporti in una singolare modalità in grado di dare vita a quella che è stata definita da Tafuri la "critica operativa", ancor oggi molto presente in tante scuole di architettura non solo italiane.

All'opposto, in tutte le altre esperienze didattiche di Filippo Alison, la storia ha sempre avuto un carattere e un valore conoscitivo prevalentemente finalizzato all'azione progettuale, al fare. Questa la grande lezione e l'eredità dell'attività didattica di Alison in cui la storia della disciplina, interpretata dalle produzioni (oggetti d'uso, d'arredo o interni poco importa) dei suoi personaggi, è oggetto di lettura, interpretazione e trascrizione con l'obiettivo di apprendere processi e pratiche da poter riutilizzare nel progetto contemporaneo. Una lettura mai storicista, anche se storicizzata, affrontata con i mezzi e le specificità proprie del progettista e non dello storico. Un insegnamento che potrebbe diventare patrimonio condiviso con la creazione di un archivio dedicato alla sua attività dentro la scuola, dove disegni, modelli, fotografie, reperti, schizzi e quant'altro utilizzato nel suo personale metodo di lavoro, potrebbero diventare facilmente fruibili da studenti e studiosi interessati alla disciplina degli interni.

Orologio di C.F.A. Voysey

¹ Scomparso prematuramente nel 2009, Cornoldi era professore ordinario di Architettura degli interni presso lo IUAV di Venezia. A lui si deve l'avvio, nel 2005, delle Conferenze Internazionali di Interni che sono poi confluite negli incontri biennali IFW-Interior Forum World organizzati dal Politecnico di Milano (<http://www.interiorsforumworld.net/>). Autore di numerosi articoli e pubblicazioni sul tema della casa come luogo specifico e singolare del fenomeno architettonico, di cui afferma la necessità di un distacco dal tradizionale approccio tipologico per indagare nuovi e diversi rapporti tra tipo e uso (Cfr. A. Cornoldi, *L'architettura della casa*, Officina Edizioni, Ro-

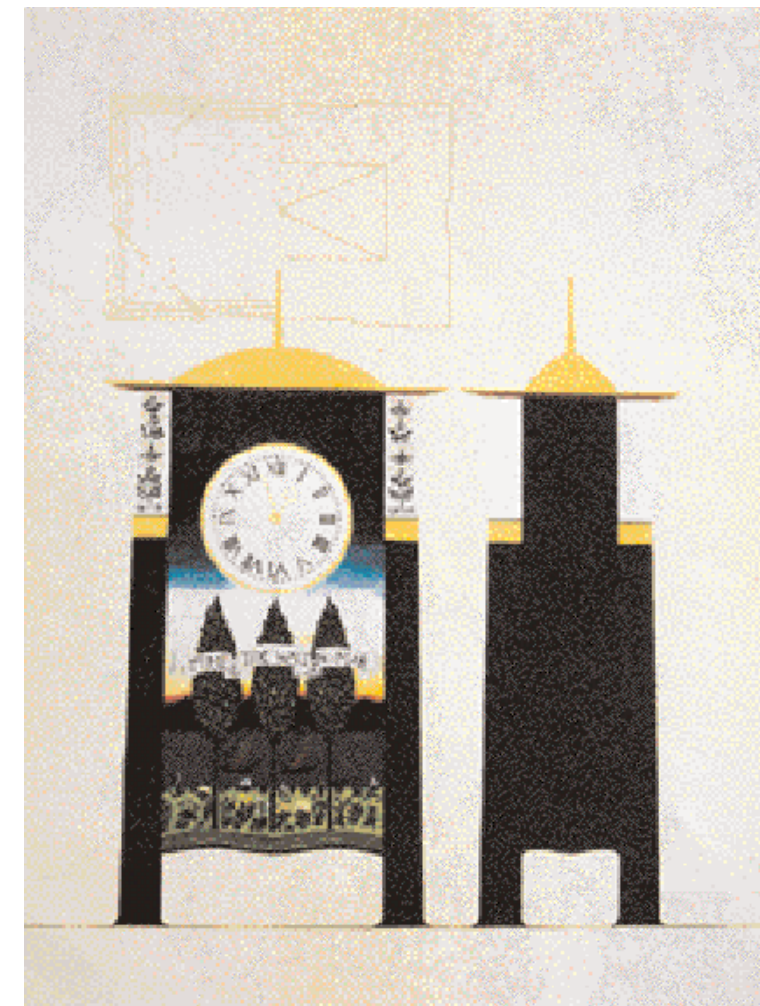
ma 1991; *L'architettura dei luoghi domestici*, Jaka Book, Milano 1994).

² Helensburg, Scozia, 1902-1904.

³ Chigago, Illinois (USA), 1908-1910.

⁴ Cfr. R. Rizzi (a cura di), *Civiltà dell'abitare*, Lybra, Milano 2005 (www.european-interiors.org). Il libro ripercorre cronologicamente lo sviluppo della cultura del vivere europeo, dal Medioevo fino alla declinazione dei codici formali più recenti, attraverso un apparato iconografico di modelli in scala che mette a fuoco i valori permanenti dell'abitare radicati nella cultura architettonica del vecchio continente, con particolare attenzione agli sviluppi del XX secolo.

⁵ Tra i quali Gianni Ottolini, Gian Domenico Salotti e Cesare Stevan.



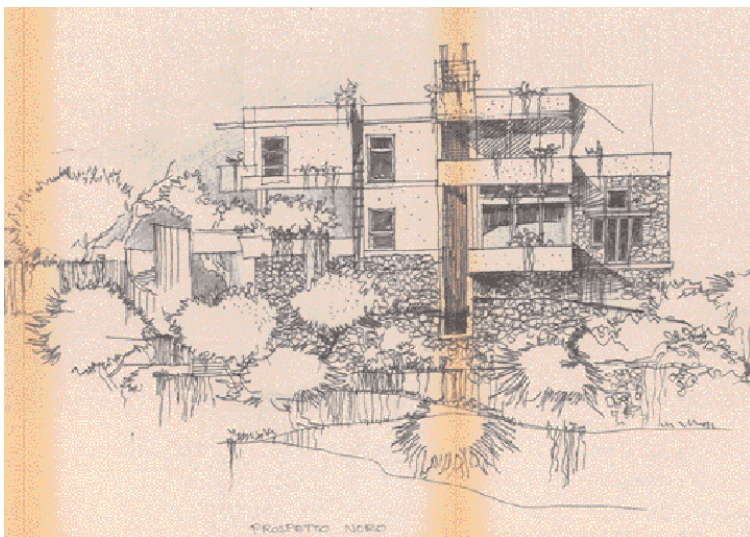
Habitus-abitare, in Filippo Alison maestro-costruttore



Filippo Alison può essere ascritto di diritto a quella che molti critici hanno definito la “terza generazione dei maestri” del Movimento Moderno. Ne ha condiviso appieno, in oltre sessant’anni di attività, dinamiche e strategie culturali, pur se con una connotazione operativa fortemente personale, come si cercherà di argomentare in questo testo. In Alison è sempre stata presente quella forza propulsiva, positiva, fattuale ma priva di ogni dogmatismo, che ha caratterizzato il pensare e l’agire di quell’ampio gruppo di architetti europei che vedono in Fehn, Utzon, Alison & Peter Smithson, Siza, Sottsass, Rossi, Gabetti e Isola, Tàvora, De Carlo i più significativi e riconosciuti esponenti. Nel lungo arco temporale della loro produzione teorica e operativa, attraverso la modificazione costante degli interessi e degli approcci espressivi, quella originaria passione per i maestri della prima generazione del Moderno è stata sempre dichiarata apertamente. L’amore per le conquiste sociali dell’architettura del primo Novecento è stato tale da spingere Alison a indagare anche le zone d’ombra, le produzioni minori, quelle opere messe da parte dalla critica che sono state per lui portatrici di spazi di nuova riflessione e ricerca.

La terza generazione dei maestri del Moderno – e Alison con loro – durante questo cammino, talvolta anche foriero di contrasti diretti e generatore di fratture intellettualmente importanti (ci si riferisce alle esperienze del Team X e ai suoi aspri contrasti con i Ciam), ha anche rivolto il proprio sguardo ad alcuni autentici maestri colpevolmente dimenticati dalla storiografia più orientata e settaria della prima modernità. Asplund, Plečnik, Gaudí, Voysey, Macmurdo, venivano finalmente riconosciuti essere portatori di una specificità figurativa e filosofica originale e assai poco indagata, quindi enormemente utile per chi aveva la volontà di spingersi in avanti senza tuttavia perdere il senso della continuità con il passato recente che per certa storiografia rigorosamente modernista doveva essere assoluto e senza ripensamenti¹.

Agli architetti come Alison dobbiamo molto della libertà intellettuale e della capacità di porre domande fondative alla storia, recente o passata, senza aver timore di trovare risposte inattese e magari controverse. Se si riflette si deve riconoscere che questo è proprio il cuore, la parte migliore e più originale della ricerca dell’architettura occidentale degli ultimi decenni. Secondo queste li-



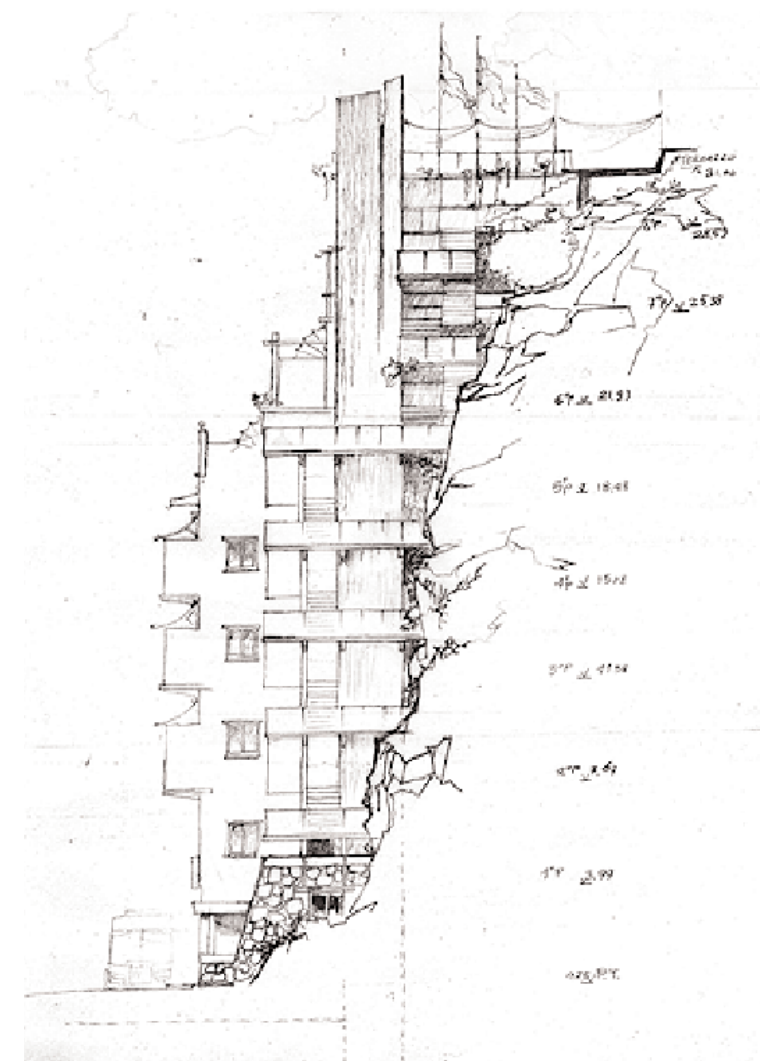
Casa Ferrara, prospetto, Lacco Ameno d'Ischia, 1963

nee guida è possibile leggere anche i risultati di una lunga vita di ricerca e pratica nel mestiere di Filippo Alison, architetto e docente, costruttore e promotore culturale. Le linee di ricerca che ha battuto e aperto hanno proposto direzioni lungo le quali molti si sono orientati e sono cresciuti intellettualmente e professionalmente. La certezza, intimamente sentita da questo gruppo di ragazzi degli anni cinquanta del Novecento, era che le nuove strade che si avviavano a battere sarebbero state interessanti. Oggi si può a buon diritto affermare che la loro intuizione si è rivelata esatta; si può affermare che grazie a quel lavoro l'eredità dei maestri della prima generazione del Movimento Moderno, sanamente demitizzata, è divenuta materiale fertile per le più giovani generazioni di architetti e ricercatori dell'architettura.

Questi architetti, e Alison con loro, hanno compreso subito che nulla sarebbe stato più vile che avere timore di cercare e indagare nuove strade, smettendo di farsi delle domande; hanno avuto la capacità di fare attenzione alle cose più piccole e meno eclatanti mentre il mondo occidentale, definitivamente organizzato in chiave capitalistica, mostrava sempre più l'incapacità di ri-generare pensieri, materie, accogliere culture diverse e lontane e ibridarle tra loro e con la nostra lunga e venerabile storia. Asplund, Mackintosh, Plečnik, Voisey, Lewerentz, Elien Gray, e certo anche Wright e Le Corbusier sono divenuti compagni di lavoro e fonti di nuove possibilità di ricerca per quei giovanissimi architetti. In particolare, poi, per Filippo Alison ogni scritto, ogni gesto progettuale e costruttivo è stato uno spunto per dialogare, comprendere, spiegare a sé, agli studenti e compagni di lavoro e ricerca, quanta bellezza ci fosse nelle pieghe anche meno note del lavoro di tanti autori. Quei maestri che, "sacralizzati", ai più davano soggezione, per Alison sono stati uno stimolo al dialogo e al confronto, attraverso le costanti riletture di opere e scritti.

Hotel Bristolino, sezione a china, Sorrento, 1962

Non è facile immaginare cosa potesse significare per un giovane architetto, mentre muoveva i primi passi della propria attività professionale e di ricerca, svegliarsi un giorno e vedere pubblicato su "Casabella" il Guggenheim Museum a New York, o il convento della Tourette o il progetto dell'Ospedale a Venezia. Certo avrebbe potuto generare un'acritica adulazione e quindi un senso di impotenza a fare e produrre. Invece questa generazione di architetti cresciuta durante la seconda guerra mondiale, e Alison con loro, ha avuto istintivamente la certezza di dover ripensare le modalità di convivere con queste figure di riferimento. Ma più ancora ha intuito che avrebbe avuto molto da imparare da uomini e luoghi che per troppo tempo erano stati sentiti come nemici e inospitali. Hanno capito, da soli, che l'interazione stretta tra il fare, il cercare per conoscere e capire come orientare il proprio fare, avrebbe trovato alimento sicuro in tradizioni locali anche distanti, anche in quel-



le più umili e lontane, e non solo nel “verbo” dei maestri ancora così “ingombrantemente” attivi e prolifici.

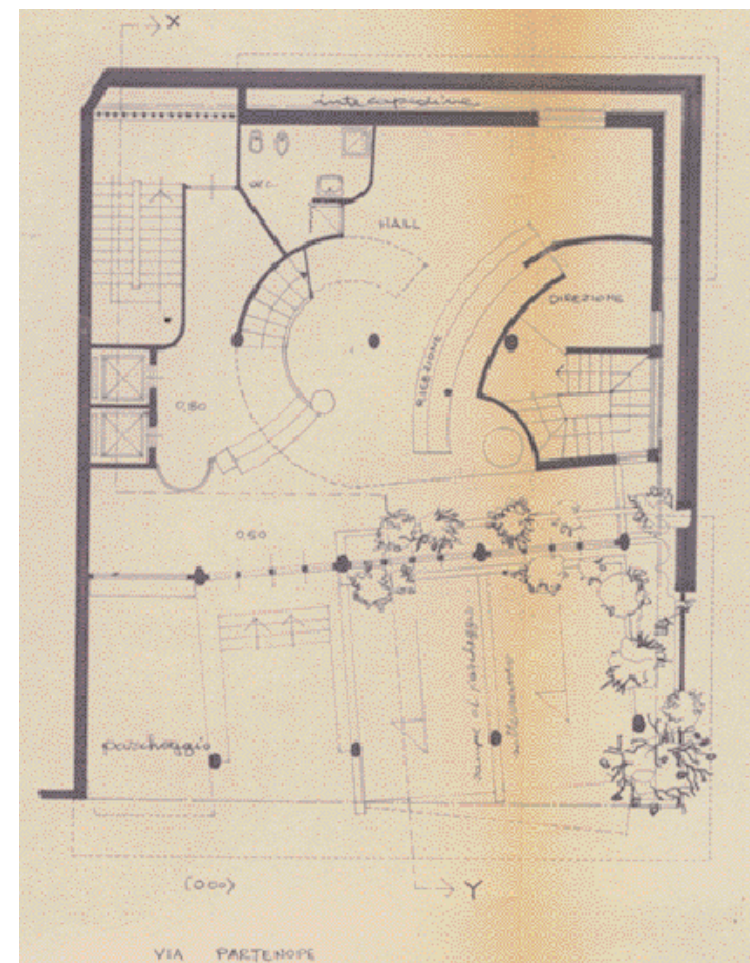
Proprio questo sguardo a-retorico, direi diagonale e profanatore, li ha preservati dall’essere abbagliati da quel riflesso mitizzante e sacralizzante che la storia aveva già depositato su queste figure. Tornando più specificamente ad Alison chi scrive ha sempre pensato che già nella struttura del suo nome – e nel contrasto anche somatico con le genti dei luoghi nei quali era nato e cresciuto – avesse tracce anticipatrici di un futuro che presto si sarebbe manifestato nelle forme di un viaggio a ritroso verso luoghi che, senza conoscere, istintivamente doveva sentire come propri, veri luoghi di origine. Discendendo da un viaggiatore anglosassone fermatosi nell’Ottocento nei bei lidi di Castellammare di Stabia, è stato dotato dalla natura di un corpo forte, chiaramente simile a quegli uomini del Nord che gli avevano lasciato in dono la statura, il piglio, perfino il colore chiarissimo degli occhi. Alison cresce e si alimenta di culture e tradizioni secolari all’ombra dei resti di città greche e sannite (Ercolano e Pompei) davanti a un mare carico di echi, di canti intorno alle gesta di eroi e viaggiatori mitologici.

Chi ha avuto il piacere di parlare, conversare o più ancora lavorare con Alison, sa quanto forte sia l’interazione tra un corpo così imponente, uno sguardo sorridente e curioso, e le sue mani eleganti e affusolate che accarezzano costantemente oggetti, materiali, matite, fogli. Tutto trattando con calma, delicatezza e raf-



Hotel Bristolino, foto d’epoca, Sorrento, 1962

Palazzetto rosa, pianta del piano terra, lungomare Caracciolo, Napoli, 1969-1970



finata eleganza oltre che con una passione mai ostentata e assolutamente cristallina, nel costante bisogno di avvicinarsi alla forma senza disturbarla, con una leggerezza che pare impossibile abitare un corpo di quella imponenza. Nell’osservarlo lavorare si assiste al tentativo ostinato di spingere la forma stessa a rendersi palese, a emergere dall’oblio, per comprenderla, fissarla e finalmente realizzarla nelle materie più disparate. In un’intervista, tra le ultime, fatte a Renato Guttuso, l’intervistatore chiedeva come facesse a cogliere l’ispirazione quando questa si presentava. Dopo un silenzio e uno sguardo che valevano tutto il tempo dedicato a vedere quella trasmissione, il vecchio pittore rispose: “semplicemente mi faccio trovare sempre di fronte a una tela...”. Questo vale, tal quale, per Filippo Alison. Lui è sempre lì, pronto, con una matita, un foglio, un blocco di appunti, un materiale, uno spazio, per dare sostanza alla forma che sta indagando e che, se suscitata con intensità e fiducia come Alison sa fare, inevitabilmente si presenta: basta farsi trovare al lavoro, pronti a coglierla.

Ancora giovanissimo, in una piccola Fiat 500, parte con un amico di viaggi e di vita alla volta del Nord, quel Nord Europa che

per gli uomini del Meridione d'Italia è patria separata, ma non dimenticata. E per Alison a doppia ragione. Mentre cresce nella pratica, ancora studente della giovane facoltà di Architettura napoletana, lavora costantemente con i suoi professori Canino, Cocchia, e più ancora con Mango. Questi docenti che avevano i loro studi professionali nel Palazzo Gravina, storica sede della facoltà napoletana, sono stati i suoi primi diretti maestri nella scuola e nella pratica del mestiere. Tuttavia Alison sentiva istintivamente il limite del loro fare e pensare intorno all'architettura. Di certo questi docenti accorsati e austeri, peraltro di enormi capacità e di molte relazioni sociali e istituzionali, percepivano l'irrequietezza del giovanissimo e talentuoso architetto. Forse pensavano anche che si sarebbe potuto accontentare di vivere del loro autorevole insegnamento. Il giovane Alison, invece era spinto dall'urgenza di conoscere di persona quel mondo anglosassone di cui sapeva essere intrisa la cultura dell'abitare europeo del Novecento e che per lui significava anche ritrovare una terra d'origine.

L'incontro, come ora sappiamo, sarà felice. Il tesoro emozionale e culturale che Alison riporta da quel viaggio, primo di moltissimi altri, sarà quello spirito domestico cui il moderno dovrà essere sempre debitore al mondo anglosassone. Quello spirito del domestico che combatte il monumentale, che desacralizza maestri "divinizzati" dall'agiografica pubblicistica modernista re-immettendoli nell'uso intellettuale e fattuale di noi tutti operatori di architettura; quella assoluta attenzione per il ben fatto, per il disegno che indaga il rigore dell'assemblaggio affinché il manufatto, anche il più minuto e semplice, palesi attraverso i sensi di chi lo userà la ragione di quella forma; l'assoluta priorità del comfort rispetto alla bella forma fatta solo per stupire. Questa è la preda, il



Palazzetto rosa, schizzo prospettico di studio, lungomare Caracciolo, Napoli, 1969-1970

Palazzetto rosa, Napoli, 1969-1970 (foto Bruno Del Monaco)



Habitus-abitare, in Filippo Alison maestro-costruttore

premio, e su questo lavorerà con ostinata determinazione aprendo strade a molti che dopo di lui seguiranno la strategia di lavorare con un costante movimento, come di un pendolo, ora attratti dalla conoscenza speculativa e filosofica e subito dopo attratti irresistibilmente dalla prassi operativa.

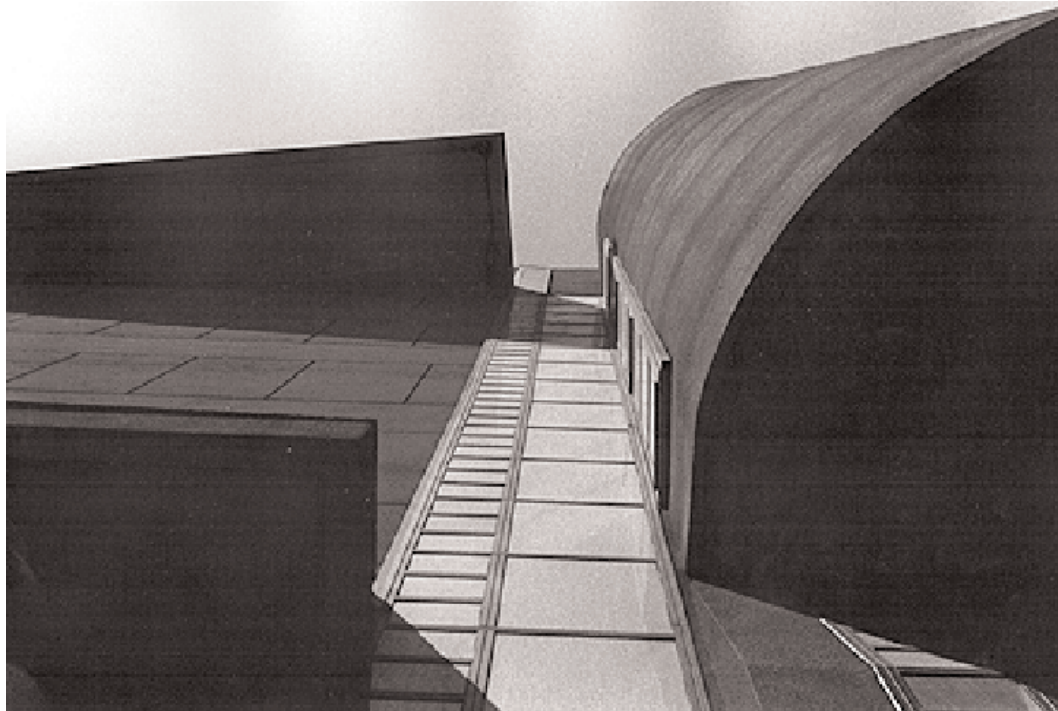
Come probabilmente si sarà inteso dalle argomentazioni fino a questo punto portate avanti, la cifra che si ritiene identifichi il lavoro di Alison è metodologica e filosofica più che figurativa e formale. Più precisamente questa si manifesta nell'attitudine a ritenere la soluzione appena trovata come momentanea, mai definitiva, nella certezza che, continuando a indagare, a confrontare, a provare, qualche ragione più ponderata porterà a rivisitare quella soluzione che nel primo momento sembrava necessaria e rigorosa. Tutti coloro che hanno stretta conoscenza e frequentazione con Filippo Alison affermano di essere stati sempre rapiti dalla sorprendente capacità dell'architetto napoletano di spostare costan-

temente il punto di vista da cui parte per affrontare un problema, senza mai affezionarsi a una soluzione, consapevole che la forma può essere così suadente da ingannarti e impietirti.

Alison, come gli Smithson o Tàvora, ricorda sempre che bisogna educarsi a resistere alla pura sensualità della forma: lo schizozo da farsi con la mano sinistra, di corbusiana memoria, in qualche modo voleva proteggere i progettisti proprio da questo pericolo. La cosa che, in ultima analisi, regala l'avvicinarsi al lavoro e al pensiero di Filippo Alison è quel saper apprezzare la necessità in una posata di avere una piega, uno spessore specifico per incontrare la mano tanto da divenire una cosa sola con la persona e potenziare quel gesto di raccogliere e sollevare il cibo per cui è stata da sempre pensata, piuttosto che essere la rappresentazione del desiderio di possedere il cibo stesso. Attenzione che si manifesta anche nell'invito costante ai suoi allievi e agli architetti con cui ha lavorato a farsi bambini se si deve realizzare una stanza di bambini, o studenti se si deve pensare un'aula universitaria, o suore quando – come chi scrive ha avuto la buona ventura di verificare personalmente – si è dovuto pensare piccole attrezzature e spazi per i riti di una comunità di clausura.

La cifra che identifica tutto il lavoro di Alison è, in ultima analisi, disegnare e ridisegnare fino allo sfinimento sedie pensate da altri ma che sotto le sue mani si sono trasformate diventando più comode e accoglienti: un po' più alte, un po' più larghe, un po' diversamente sagomate nell'andamento di una sezione come nei piedi, dall'appoggio a terra fino all'incontro con i traversi e poi al so-

Palazzetto rosa, Napoli,
1969-1970
(foto Bruno Del Monaco)



Ferro e Fiori, boutique di fiorista,
Torre Annunziata, 1967

stegno del busto di una persona, fino all'incontro e disegno di una figura nell'aria. Il tutto indagato su fogli dove spesso un lampione convive con una pianta di un edificio e con l'appunto di un libro da leggere o ricordare, con una lezione da fare, un nome e numero di un ebanista o fabbro o ceramista.

Recentemente Giorgio Agamben, nel bel volume *Altissima povertà*², ha scritto parole che da tempo chi scrive andava cercando per tentare di narrare il lavoro di progettista di Filippo Alison. Scrive Agamben che “Il lascito più prezioso del francescanesimo con il quale sempre l'Occidente dovrà tornare a misurarsi come al suo compito indifferibile [è] come pensare una forma-di-vita, cioè una vita umana del tutto sottratta alla presa del diritto e un uso dei corpi e del mondo che non si sostanzia mai in un'appropriazione. Cioè ancora: pensare la vita come ciò di cui non si dà mai proprietà ma soltanto un uso comune”³. Disegnare una casa, ripete da sempre Alison, è preparare un luogo perché si possa generare il convivio che deve aspirare a una dimensione “cenobitica” (nel senso di *koinos bios*, di vita in comune) e non pensare solo a un oggetto che lo rappresenti. Pensare una forma-di-vita che consideri cose, pensieri, forme e materie non come soggetti ad appropriazione di qualcuno, ma piuttosto pensati e naturalmente da tutti sentiti come disponibili a un uso comune.

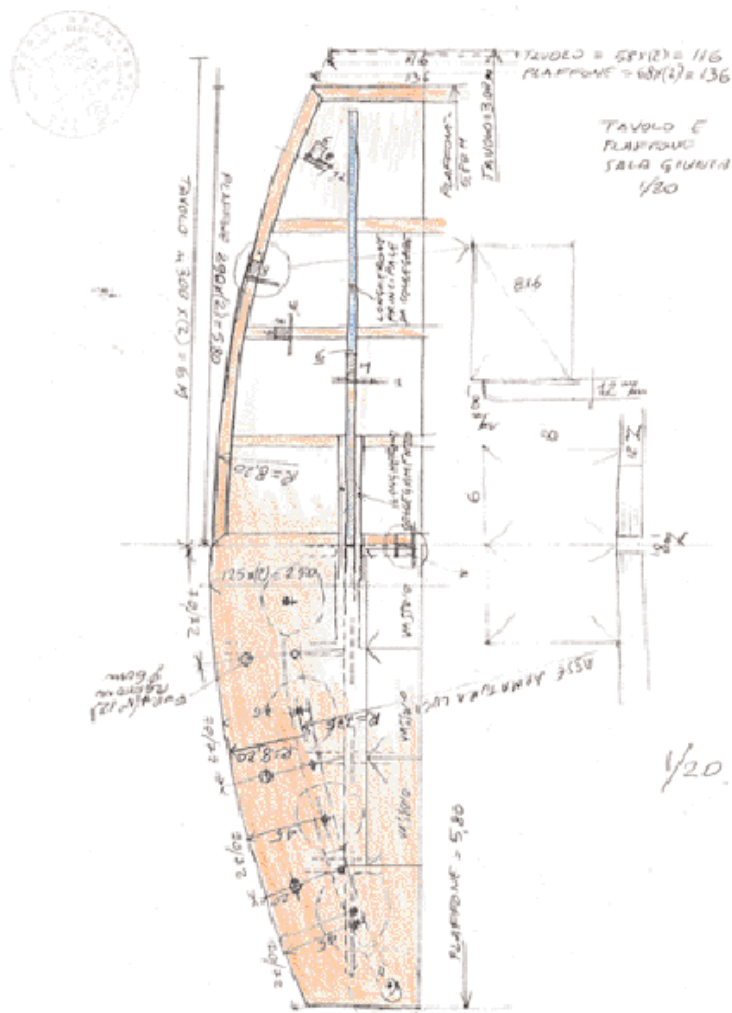
La vita stessa, da Alison sempre presentificata come ragione di incontro con l'altro, è il fine reale di questo antichissimo e in tal senso nobilissimo mestiere dell'architetto (letteralmente: *archè tekton*, costruttore di/secondo principi⁴), è l'unica “dea” cui si deve

rendere ragione. La forma è una scoperta, un dono in qualche modo secondario, e che vale solo se narra i sensi della ragione per cui quello spazio, quella forma, quel materiale è stato pensato o messo in opera. Sì, questo è il retrogusto che Alison lascia ogni volta che qualcuno conversi con lui di architettura, in incontri che poi portano sempre a parlare di sé, del proprio rapporto con gli altri e con il mondo, dei propri figli, delle proprie aspirazioni, delle idee e dei progetti su cui si sta lavorando, degli approcci alla didattica per migliorare la qualità della comunicazione con i propri studenti.

Sempre Agamben, a proposito del suo riflettere sul rapporto profondo di senso tra le parole *habitus* (modo di essere), *abito* (abbigliamento), e *abitare*, scrive che “abitare insieme significa dunque per i monaci condividere non semplicemente un luogo e una veste, ma innanzitutto un *habitus* e il monaco è,



Arredi per la Camera di commercio, tavolo sala riunioni, disegno esecutivo a matita e pastello, Salerno, 2000



piano terra che accoglie e invita a entrare. Solo in quel momento si svela la ragione di quel prospetto laterale, dall'esterno così enigmatico: una cavità interna e profonda dove una scala circolare accompagna dolcemente il cammino delle persone che dall'aria aperta del lungomare arrivano ai singoli appartamenti (uno per piano), per ri-affacciarsi su quel mare, ma da altra quota. Flussi cui la costruzione offre semplici aiuti al proprio svolgersi, senza opporre ostacoli figurativi, formali o d'altra natura.

I bei disegni a mano fatti a inchiostro su una foto degli anni sessanta che anticipavano l'inserimento dell'edificio nel contesto, testimoniano l'attenzione di Alison al fatto che tutto fosse discreto senza cedere alle facili lusinghe della mimesi formale e figurativa. Un colore unico ricopre tutto; un colore "non tradizionale" per una città come Napoli, che richiama (certo un caso) i pesci dei mari del Nord; un colore che sembra così ovvio a vederlo oggi lì, capace di dare consistenza plastica a una forma fluida, a una composizione raffinatissima, ove il contrappunto delle linee orizzon-

tali delle cimase metalliche verdi – così come verdi sono le persiane in legno scorrevoli – frena la originaria snellezza verticale del piccolo edificio per appartamenti.

Terminato all'inizio degli anni settanta, questa piccola grande architettura moderna – una vera rarità per Napoli – è quasi coeva alla piccola casa di vacanza che Alison costruisce per sé a Nerano, un paese della costiera amalfitana dove negli ultimi anni ha fatto uno degli interventi più **umici** e delicati di cui successivamente parleremo. Nel lavoro di ricerca e ordinamento condotto con infinita passione e **cura**, sono state trovate diverse versioni di questo progetto, probabilmente dovute al fatto che si pensava a luoghi simili, ma diversi, dove insediare la casa. In un bellissimo volume curato da Adriano Cornoldi nel descrivere questa casa si ricordava che "l'architettura si rende organica al fine di assecondare e interpretare le forti sollecitazioni della natura circostante [riflettendo al contempo] gli interessi, le passioni del progettista che, evitando di costruire monumenti a se stesso, realizza piuttosto bacheche dove riporre i propri personali ricordi, le tracce della propria storia"⁷.

Le piante disegnate a penna dallo stesso Alison mostrano un rincorrersi di curve concave e convesse che dagli schizzi, e più ancora dalla sezione, si comprende essere state dettate dal desiderio che la piccola casa di pietra – immaginata della stessa materia che fa da fondo alla casa tra il verde a piombo sul mare – diventasse una cosa sola con le anse naturali della roccia, trasformandosi in una serie di piccole cavità dove appoggiare, in pochi metri quadrati, i pochi spazi per le attività – il riposare, il cucinare, il conversare, il mangiare in convivio – che coinvolgendosi costantemente le une con le altre, dovevano restare in costante contatto con il bel mare sorrentino. Nidi, dunque, più che stanze. Anfratti che si adagiano sulle quote che precipitano dai 30 metri slm ai 19,50 delle ultime, e più basse, piccole terrazze esterne, come si legge in una versione di progetto di questa piccola casa di vacanza. Un continuo rincorrersi di spazi interni ed esterni recuperati con l'antica maestria dei contadini di quelle terre che della montagna scoscesa, ma fertilissima, hanno modificato nei millenni la morfologia terzazzandola, piantando agrumi e viti.

Alla fine la casa si è stratificata del tanto lavoro che nei decenni Alison ha prodotto: oggetti, prototipi di sedie e tavoli, libri che rendono questa preziosa e così intima casa una estensione formale e fisica del suo abitatore-progettista. Possiamo affermare che questa casa, come ha scritto Cornoldi catalogando le case costruite per sé dagli architetti in due opposti tipi concettuali, è del tipo della "casa della vita, che senza condizionamenti o secondi fini rappresenta lo spessore umano, l'interiorità dell'autore e, attraverso di essi, una cultura dell'abitare a livelli più alti"⁸. Ma "la casa della vita", nel caso sia la casa dell'architetto stesso, è come se fosse domestica due vol-

te, in quanto “nella casa dell’architetto questa dicotomia [casa dell’arte/casa della vita (n.d.a.)] è ben più radicale, esemplare, che nelle altre dimore, perché il progettista è solo con se stesso, la sua azione non è temperata dalla presenza del committente”⁹.

Chiarissime per la comprensione di questa opera e del suo lavoro più in generale, sono le parole che lo stesso Alison ha scritto nell’introdurre il volume da lui curato nell’occasione della presentazione, al pubblico della Triennale di Milano, della ricostruzione del Cabanon di Le Corbusier. Scrive Alison, riferendosi al piccolo capanno corbusiano, che “questa baracca senza fasto apparente, nasconde in realtà – a indagare l’interno – un pregevole esercizio di architettura, compiuto dal maestro nel 1952, quando con essa intese costruire per sé un recetto estivo – ‘un modeste cabanon’ appunto – definendolo ‘chambre de villeggiature’ e produsse propriamente un esempio di superiore cultura dell’abitare con discreta consapevolezza di assegnare solo all’interno dell’abitazione, il primario valore architettonico”¹⁰. Ma è il periodo che segue a essere illuminante rispetto alla lettura della casa di vacanze di Nerano, quando Alison scrive che “fra le altre considerazioni, poi il Cabanon, ideato, progettato e costruito dallo stesso architetto che lo occupava, racchiude le condizioni ideali della progettazione architettonica, quella sintesi ovvero della dialettica tra momento progettuale e fruizione, dove la delega generale conferita al professionista da quanti (e sono troppi, specie tra i facoltosi) pensano alla casa come altro da sé, o come feticcio da emulare, rappresenta la perfetta sintesi”¹¹.

Questo periodo sembra, oltre a essere una lettura della casa corbusiana, una autodichiarazione poetica, una sorta di *outing* sul valore reale che deve avere una casa e più ancora una casa costruita dall’architetto per sé. A questo punto assume ancora più forza, relativamente al valore della casa dell’architetto come cartina al tornasole della poetica dell’autore, l’affermazione di Cornoldi quando scrive che “le abitazioni costruite per sé, fuori da limitazioni e così pure da correzioni portate dall’esterno, sono dunque laboratorio privilegiato per verificare simultaneamente l’arte e l’umanità dell’autore, le luci e le ombre nella figura di artista e di uomo”¹². La casa di Nerano per Alison, dunque, ha consapevolmente il valore di un intimo e personale manifesto dell’abitare in relazione alla Natura e al Mito, dichiarazione esplicita della strategia che persegue anche nell’indagare il lavoro dei suoi maestri d’elezione. Nei trent’anni che seguiranno una serie di interni, arredi e opere di diversa misura, hanno patito la disattenzione della pubblicistica di architettura a causa dell’assoluta dedizione di Alison all’esperienza “I Maestri” di Cassina di cui altri trattano in questo stesso volume. Inoltre la didattica diviene, in quei lunghi anni, il centro dei suoi interessi, tutto ruotando – la ricerca e la prassi operativa – intorno a quella intensa esperienza che ha reso Alison uno dei do-



Aula Magna, Università degli Studi di Salerno, 2008
(foto Giovanni Fabbrocino)

centi più amati, oltre che noti, dell’intera scuola napoletana.

Ma il piccolo intervento di disegno di oggetti di arredo urbano disegnati per Salerno e per Ravello all’inizio del 2000 ritengo vadano, pur se brevemente, segnalati per grazia e misura. In particolare i lampioni di Ravello, con quei piccoli piccioni bronzei che sembrano essersi trasformati per restare a fare compagnia per sempre a quegli oggetti; e le panche che si muovono a onda, come a manifestare le tracce dell’azione del sedersi di tante persone che con il tempo (sembra dire la forma) sono state in grado di dar loro un garbo e un ritmo. Bene, questi piccoli lavori sono portatori di tutta la poetica ricerca alisoniana stratificatasi in sessant’anni di lavori e ricerche. Non si intende dimenticare gli spazi per l’aula magna, la sala del Consiglio oltre alle aule polifunzionali per gli studenti dell’università salernitana a Fisciano, con quella felicissima eco asplundiana dell’Esposizione Universale di Stoccolma del 1930 espressa nell’utilizzo dei tessuti policromi posti a disegnare le coperture degli spazi interni; o i pur delicati e austeri allestimenti della Camera di Commercio sempre a Salerno.

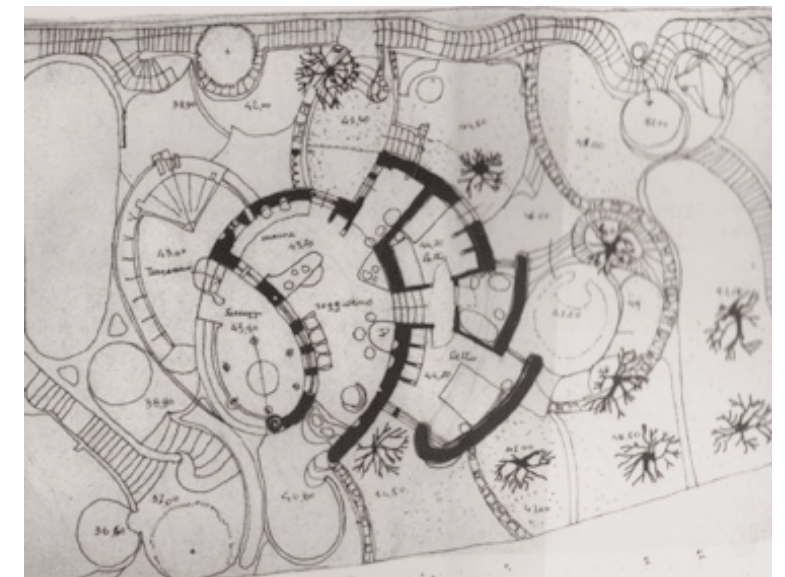
Ma non posso tacere del lavoro cui chi scrive è particolarmente legato per aver condiviso con Alison e altri colleghi un’esperienza umana e professionale indimenticabile. Tutto il tempo che si è dovuto lavorare per modificare gli spazi interni dell’ala dei frati francescani in Santa Chiara a Napoli e renderli la nuova chiesa del Cristo Re con relativo coro ligneo – quasi tre anni, tra il 2005 e il 2008 – per le suore Clarisse del monastero napoletano, è stato un diretto esercizio di conoscenza delle strategie alisoniane per pen-

sare e realizzare architetture. Ma più ancora questi tre anni hanno permesso di verificare da vicino il fascino che Alison sa generare nelle persone con cui entra in contatto, la incredibile pazienza nell'accogliere intoppi e intralci che sovrintendenze, maestranze e altri innumerevoli soggetti che intervengono in un cantiere hanno posto davanti nell'avanzare del lavoro.

Tutto è stato affrontato da Alison senza ansia o fretta nella certezza che ogni cosa, prima o poi, avrebbe trovato il proprio posto. Perché tutto serve, ogni cosa può avere un senso inatteso, basta sapersi spostare dai propri pre-giudizi. Chiarificatore a riguardo è quanto accaduto per la definizione del nuovo coro ligneo di cui un giorno, dopo tante discussioni, disegni e ipotesi condotte in gruppo, Alison ha portato in cantiere un nuovo modello in scala 1/50. Questo modello, che era in continuità ma profondamente diverso da quanto discusso fino ad allora, ha mostrato a tutti che mentre per gli altri la soluzione condivisa era definita, lui ha continuato a cercare fino a trovare una soluzione più congruente e innovativa. Quelle sedute non possono essere giudicate solo con i consueti parametri del giudizio sulla forma, ma vanno soprattutto valutate per l'attenzione assoluta e prioritaria per la vita, fisica *in primis*, delle persone che le dovranno usare. La delicatezza di pensare che le suore, che per lunghe ore si dedicano alla preghiera personale e comunitaria, avrebbero potuto usarle, in fase di chiusura, come un piccolo appoggio nella preghiera in piedi, svela lo spirito vitale di questo architetto. Una piccola-grande lezione che, con leggerezza, chi collaborava al progetto ha ricevuto in prima persona.

Ritornando invece a uno sguardo più generale sulle strategie poetiche e operative di Alison, bisogna dichiarare che il lungo lavoro di preparazione condotto con altri per questo volume, per un'ampia parte del tempo è stato finalizzato a ordinare carte, foto, scritti, prototipi, ricordi, articoli, per conoscere e andare a vedere opere intense e piccole, per entrare in contatto con una produzione che appariva di volta in volta assolutamente più complessa, articolata, variegata rispetto a quanto si immaginava all'inizio. In questo periodo ciò che più ha profondamente colpito tutti coloro che hanno partecipato a questo lavoro è che in tanti anni Filippo Alison non avesse mai sentito la necessità di catalogare e ordinare, ossia di predisporre un archivio a vantaggio di chi si sarebbe potuto in seguito interessare di quanto fatto e pensato. Disegni e progetti per opere più riuscite convivevano con una infinità di appunti per opere minori, ripensamenti da proporsi su lavori durante la fase di costruzione oltre che con appunti di numeri di telefono, materiali da verificare, luoghi da raggiungere o visitare. Disegni su fogli di ogni genere e tipologia, appunti per sedie, mobili e autori che si sarebbe potuto e dovuto a breve indagare; fogli e appunti di parti di edifici, interni che si sarebbero potuti realizzare, modificare, di cui non è ora più possibile ricostruire da-

Casa Alison, pianta, disegno a china, Nerano, 1967



te, occasioni, committenza, oltre che la localizzazione della realizzazione o gli effettivi esiti finali. Il tutto convive in cartelle, rotoli, rilegatori con scritti, articoli, foto di cantiere o di prototipi. Come dire: il problema non è mai stato per Alison generare un museo di se stesso da eternare.

A tutt'oggi per lui è importante onorare appieno l'attimo che è l'"adesso", questo istante preciso in cui si sta pensando una cosa mentre una mostra è in atto, un corso in svolgimento, un edificio o un oggetto in costruzione, semplicemente perché sa che ti devi far trovare al lavoro quando la dea dell'ispirazione arriva. Nessuna attenzione per la "rappresentazione" organizzata verso l'esterno del proprio essere architetto, pensatore, costruttore. Nessuna necessità di autocelebrazione. Solo una inesauribile voglia di capire e passare ad altri il tanto che ha appuntato, provvisoriamente compreso, realizzato. In attesa che tu, lì, davanti a lui, ti faccia cogliere e contagiare dalla sua curiosità e lo segua, lo affianchi in quel viaggio di conoscenza che sta per intraprendere e che, se solo vuoi, puoi condividere con lui. Profanare e de-sacralizzare per immettere nell'uso quotidiano forme e saperi, affinché beni e ricchezze culturali e materiali siano disponibili al maggior numero di persone possibile: questa è ai nostri occhi l'essenza profonda dell'attività di Filippo Alison architetto. Sempre Agamben scrive che "è nel contesto della vita monastica che il termine *habitus*, che significa in origine 'modo di essere o di agire', diventa sinonimo di virtù, tende sempre più a designare il modo di vestire..."¹⁵.

Ritengo che Alison, come anche Sverre Fehn – un altro grande maestro profondamente conosciuto e amato da chi scrive – sia descritto in pieno da queste intense parole di Agamben. Vestirsi da architetto, essendolo, e facendo di questo *habitus* la figura fisica e mentale con cui attraversare il mondo e incontrare le cose



Casa Alison, Prospero su mare, disegno a china, Nerano, 1967

e le persone: questo è uno degli insegnamenti di questo maestro della terza generazione del moderno per chi si avvicini alla sua opera e al suo pensiero. Nei due anni di incontri, chiacchiere, visite finalizzate alla redazione di questo lavoro abbiamo avuto la sensazione di essere non in uno studiolo (atipico come solo un ex-garage con vista sullo splendido golfo napoletano sa essere) ma in una fucina arcaica e antichissima, un incunabolo dove quello che vedevamo non erano altro che una piccolissima parte dei frammenti e dei resti di processi che avevano coinvolto Filippo Alison al punto tale da divenire tutta la sua vita.

Forse per questo non ha mai sentito il bisogno di realizzare il museo di se stesso, o uno studio professionale come tutti immaginano. Semplicemente gli è bastato essere una cosa sola con un luogo dove tenere vicino a sé i resti di quelle produzioni perché “prima o poi mi potranno servire per qualcos’altro”, come sempre chi lo ha frequentato gli ha sentito dire con un sorriso sornione. Di questo insegnamento non saremo mai abbastanza grati a Filippo Alison, architetto e maestro-costruttore.



¹ Nel lavoro di sistemazione del materiale ritrovato nello studiolo di Filippo Alison un momento importante è stato, per gli autori di questa pubblicazione, imbatersi in un gruppo di taccuini pieni di appunti scritti di proprio pugno da Alison negli ultimi anni. Appunti da letture in corso misti a pensieri da sviluppare più compiutamente, riflessioni per conferenze o veloci annotazioni personali per fissare pensieri, riflessioni, al fine di tornarci sopra in altro momento per non interrompere il filo dei propri pensieri. In particolare, a proposito di quanto si stava dicendo, si segnala che molte parti di uno di questi taccuini indagano la parola “memoria” e le sue implicazioni, come per esempio quando Alison scrive che “M. [memoria, n.d.a.] come facoltà attiva non ritrova le cose come erano, ma le ricostruisce... I nostri ricordi, mossi da altri ricordi, a [loro] volta da [prendono avvio dai] ricordi di altri... M. iper-reale può spingersi fino al punto di convincersi di ricordare cose mai avvenute... La M. nel compito [assunto] di esibire il passato, preservando il presente dall’affollamento, preserva lo spessore del tempo”. Sempre nello stesso taccuino, nella pagina successiva, Alison appunta: “Memoria attiva... non archiviazione ma facoltà attiva e ricostruttiva [della] formazione del senso stesso del tempo”.

² G. Agamben, *Altissima povertà. Regole monastiche e forme di vita*, Neri Pozza, Vicenza 2011.

³ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁴ Sembra interessante proporre, nell’economia delle riflessioni che si vanno facendo, una parte della definizione etimologica del termine “architettura” riportato dall’enciclopedia-web *Wikipedia*: “... ‘Architettura’ deriva da ‘architetto’, termine derivato nelle lingue occidentali dal latino *architectus*, ma di origine greca: ἀρχιτέκτων (pronuncia *architékton*), parola composta dai termini ἀρχή (*árche*) e τέκτων (*técton*) che significa ‘ingegnere’, ‘capo costruttore’, ‘primo artefice’ o proprio ‘architetto’. Il primo termine, ἀρχή – connesso con ἀρχειν (*árchein*), ‘principiare’, ‘comandare’ – esprime in greco antico il significato di ‘impresa’, ‘partenza’, ‘origine’, ‘fondazione’ o ‘guida’. Il secondo termine, τέκτων (*técton*), richiama diversi significati, tra i quali ‘inventare’, ‘creare’, ‘plasmare’, ‘costruire’: il fare tecnico ma anche l’arte, il fare manuale ma anche l’artigianato. L’unione dei due termini in ἀρχιτέκτων vuole indicare chi provveda a dar norma razionale alla costruzione di alcunché. Il riferimento al-

l’edilizia o all’abitazione non è affatto esplicito; anzi, l’ἀρχιτέκτων originariamente si occupa di quanto è ‘costruibile’ in generale. Questa interpretazione è sancita da Vitruvio, il quale definisce l’architettura come attività che ‘nascitur ex fabrica et ratiocinatione’, cioè dalla capacità fabbricativa congiunta alla consapevolezza teorica”.

⁵ G. Agamben, *op. cit.*, p. 27.

⁶ Molte riflessioni si sono potute fare grazie ai taccuini, ai disegni, scritti e foto di lavori meno noti di Alison, questo è stato possibile grazie al lavoro di quasi due anni che l’architetto Bruna Sigillo ha condotto nei piccoli, affollati spazi dello studiolo alisoniano, lavoro appassionato cui va la gratitudine di chi scrive e certo di tutti coloro che hanno lavorato a questo volume.

⁷ N. Flora, *Alison, Filippo*, in A. Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Marsilio, Venezia 2001, p. 47.

⁸ A. Cornoldi, *op. cit.*, p. 16. Questa definizione di Cornoldi segue immediatamente la descrizione del primo (e meno idoneo tipo, secondo l’autore) di spazio domestico, “la casa dell’arte”, che, secondo l’autore, “magnifico oggetto astratto, è estranea ad attenzioni d’uso domestico da parte dell’autore cui non ci si dovrebbe rivolgere per il progetto di un’abitazione”.

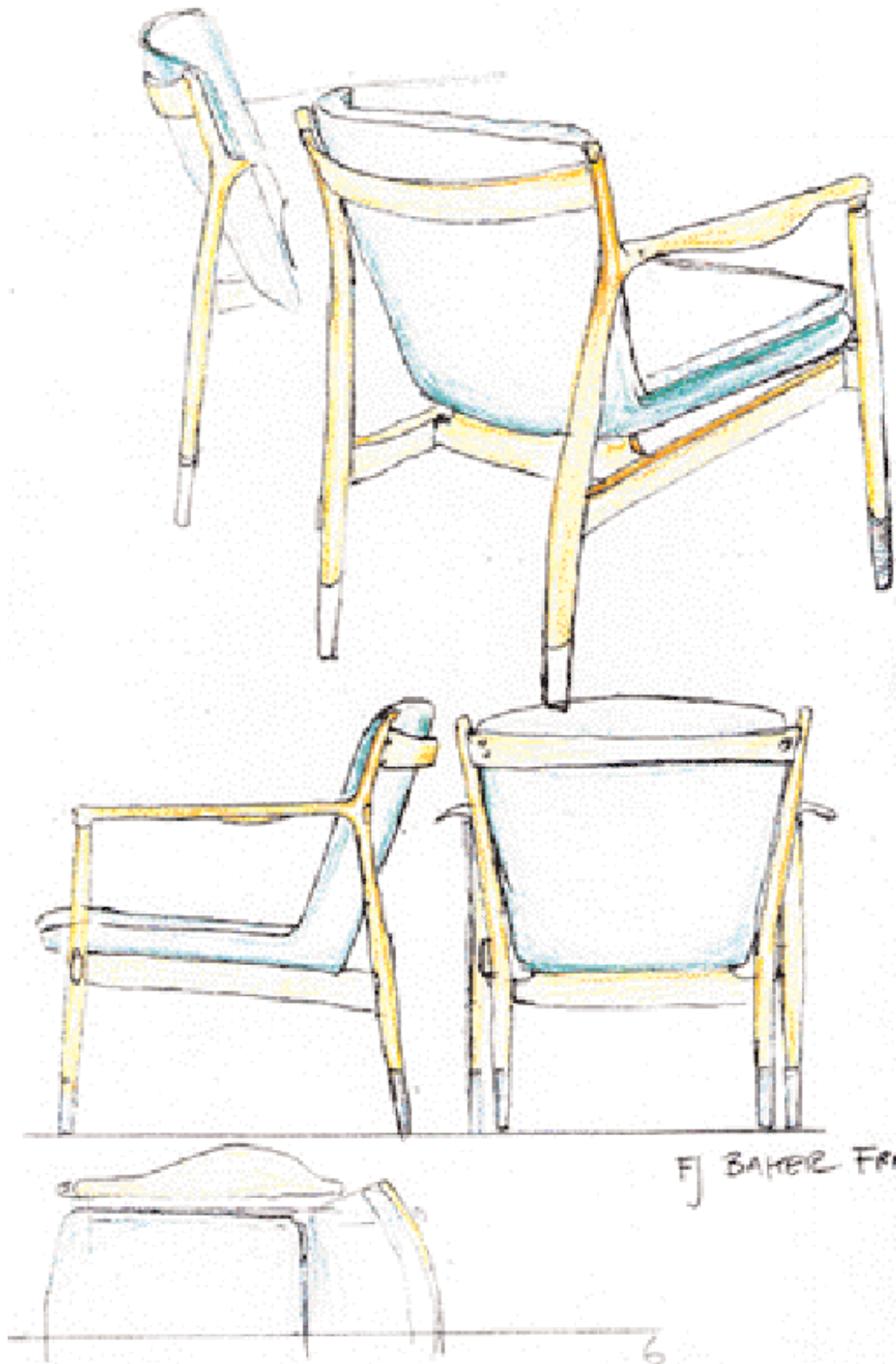
⁹ *Ibidem*.

¹⁰ F. Alison, *Le Corbusier. L’interno del Cabanon*, Electa, Milano 2006, p. 21.

¹¹ *Ibidem*.

¹² A. Cornoldi, *Le case degli architetti...* cit., p. 17.

¹³ G. Agamben, *op. cit.*, p. 24.



Il testo di Paolo Giardiello è corredato da dieci schizzi inediti di Filippo Alison aventi come oggetto sedute rilevate durante il viaggio di studio in giro per i musei d'Europa sino ai confini con l'Asia insieme a François Burkhardt e Domenico De Masi. La ricerca originale dal titolo provvisorio *Karisma*, sostenuta da Cassina, non ha ancora avuto seguito pur vantando uno straordinario e composito repertorio di materiali.

La “ricerca scientifica” è l’attività finalizzata a scoprire, interpretare, capire e approfondire i comportamenti dell’uomo. Non solo, ma anche i fatti, le teorie o gli eventi che lo riguardano attraverso la raccolta di dati oggettivi, di evidenze empiriche e misurabili. È detta induttiva se fondata sull’osservazione e sulla sperimentazione, ovvero deduttiva quando comporta la formulazione di ipotesi da sottoporre a verifica. Ben oltre la semplice azione di raccolta di informazioni e dati su determinati fenomeni, essa scaturisce dall’osservazione dell’esistente, al fine di comprenderne i significati, e si sviluppa attraverso esperimenti capaci di svelare le regole su cui la realtà si fonda. In tal senso l’opera di Filippo Alison, il suo fare, il suo studiare, il suo insegnamento e la sua produzione, è assimilabile, nel complesso, a un’unica costante e ininterrotta ricerca avente l’uomo al centro dei suoi interessi. Un’attività mai pedante o accademica, mai avulsa dalla quotidianità, un’operatività esemplare per metodo e dedizione senza assilli di esiti o risultati.

Studiare è, per Filippo Alison, il modo attraverso il quale saziare la sua fame di conoscenza, la sua curiosità verso il mondo che lo circonda. Un voler sapere e capire mai dettato da obiettivi precisi o determinati, ma sempre e solo dalla passione verso i segni, gli oggetti e gli spazi lasciati dall’uomo nel suo percorso, verso le tracce che disegnano, a loro volta, la passione, lo stupore e la curiosità, degli altri uomini. “La ricerca”, spiega Alison, “corrisponde a un’indagine dei valori estetici, di quelli del passato e di quelli del momento in cui si vive, al fine di acquisire quelle nozioni che meritano essere riferite, tramandate, trasmesse. Negli oggetti, infatti, vi sono contenuti abbandonati da riportare alla luce, che sono portatori di valori da cui si possono ottenere nuovi significati, a volte di spessore minore, altre volte anche superiore”¹.

Filippo Alison si è dedicato, come lui stesso afferma in un’intervista², a rintracciare proprio tali valori delle cose, dei fenomeni, delle attività, integrando, senza distinzione, insegnamento e apprendimento, professione e studio, produzione e sperimentazione, in un processo continuo e omogeneo. Gli unici momenti di sconforto o di sgomento, come lui stesso ama raccontare, sono stati quelli, rari, in cui non è riuscito a penetrare i contenuti di ciò che lo circondava, i perché delle situazioni, le ragioni degli eventi. Questo mai con uno spirito distaccato da studioso o spinto da una fredda volontà scientifica finalizzata solo a catalogare la realtà – con-

gelandola – ma sempre secondo il suo carattere di artigiano, di *homo faber*, di architetto e designer operante. Non quindi con un fine esclusivo di erudizione, quanto piuttosto ispirandosi alle esigenze tecnologiche e operative in generale, spinto dal piacere di “costruire” spazi e manufatti destinati alla vita, alla contemplazione e all’uso.

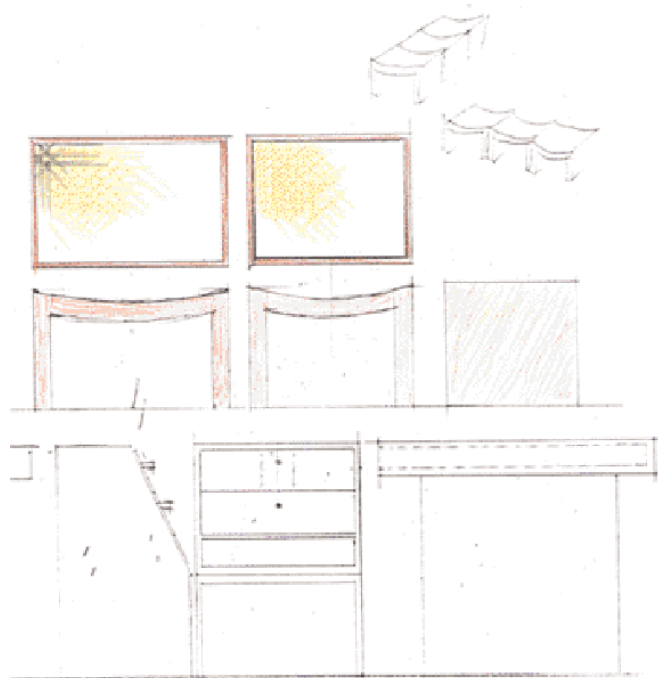
Ad Alison si possono certamente ascrivere le parole di Michele Cretella, suo docente negli anni della formazione, che a proposito dei propri studi e ricerche afferma: “ho veduto, pensato e scritto da architetto operante quale sono da molti anni, antepo- nendo a ogni altra cosa l’amore per la verità; per lo

meno quella che io credo sia la verità. E non ho la pretesa di essere rimasto lontano da difetti e dai peccati” né di aver operato “con la competenza di un critico”³.

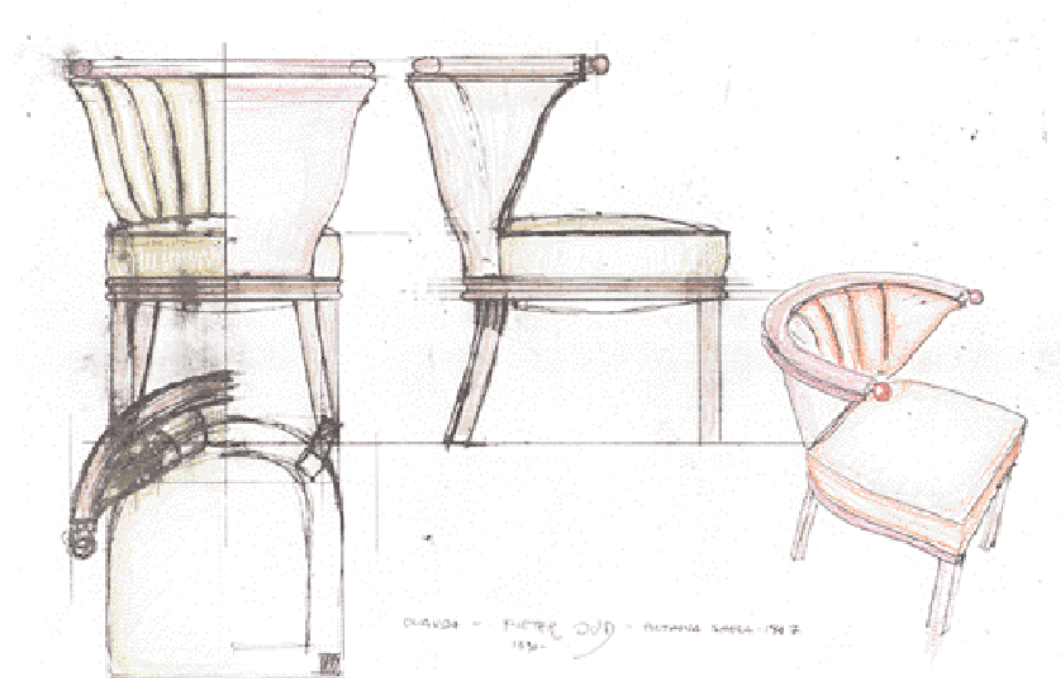
Pensare e agire, studiare e progettare da architetto operante, da artigiano sapiente, questo si può certamente dire di Alison, in quanto l’amore per il fare è sempre al centro di ogni sua azione. “Amore” che, come disse Roberto Gabetti a una conferenza tenuta ad Alba nel 1990 con Koenig, Rodriguez e lo stesso Alison, implica conoscere, penetrare, capire l’emblematicità dell’oggetto artistico, comprendere cosa, del mondo che ci circonda, è in grado di incidere nel futuro e, quindi, di modificare le esperienze di vita di ognuno di noi.

Tale attività non è rivolta esclusivamente alla comprensione del portato estetico della forma o dell’utilità della funzione, quanto piuttosto a comprendere il valore, il significato degli oggetti e dei prodotti voluti e concepiti nel tempo dall’uomo. I valori tecnici, costruttivi, morfologici, ma anche la ricaduta sociale e quindi la funzione politica e culturale di ogni singola opera dell’uomo. Capirne il significato, non per contestualizzarlo nel suo tempo, ma per leggerne le potenzialità, intuirne i valori permanenti e l’attualità dei contenuti.

Yehoshua, nel suo ultimo romanzo, fa dire al protagonista, il regista Moses, a proposito di un suo film, che “la conclusione di un’opera d’arte è definitiva, e chi cerca di immaginare il seguito lo fa a sua esclusiva responsabilità”⁴. Ebbene la posizione di Alison sembra essere proprio quella di chi si è voluto accollare la “responsa-



Mies van der Rohe, set sedute e scrittoio in legno, 1931-1932



Pieter Oud, poltrona Shell, 1947

bilità” di immaginare “un seguito” agli oggetti e ai manufatti che maggiormente sembrano poter esprimere contenuti “senza tempo”, valori capaci di adeguarsi al modificarsi della società, ma anche di segnare le epoche nel nome della continuità della tradizione. Tradizione da intendere come consegna da una generazione a un’altra dei valori permanenti e dei contenuti caratterizzanti l’identità culturale e sociale. Questo a partire dal ruolo del proprio mestiere, che spinge a esplorare il passato non per mero desiderio di sapere ma per la comprensione dei percorsi metodologici che hanno dato vita a determinati episodi. Guardare e rileggere la storia con gli occhi di chi è in grado, non solo di apprezzarla, ma ancora di “usarla”, di renderla materia viva del progetto del nuovo, sostanza informatrice per interpretare il proprio tempo.

“Far vedere e amare il passato, dare alle opere costruite il significato e il valore della funzione della vita nel loro tempo, mettendo in evidenza le differenze, le analogie e le caratteristiche, è impegno e dovere di cultura. Anche per evadere dalla formula romanzata e di moda nella quale la storia, l’architettura e, in genere, la vita del passato sono presentate al pubblico con grande danno e pericolo per la verità. Si sente, pertanto, il bisogno di una più viva e completa visione critica e scientifica”⁵. Il riconoscimento di ciò che è effettivamente portatore di valori è, infatti, già un progetto.

Ai fini della comprensione del metodo operativo è possibile riconoscere nell’attività di Filippo Alison alcune fasi di cui la prima è quella di conoscenza e di scelta, il momento dell’“osservazione”. Lo sguardo di chi progetta non è uno sguardo imparziale, non è

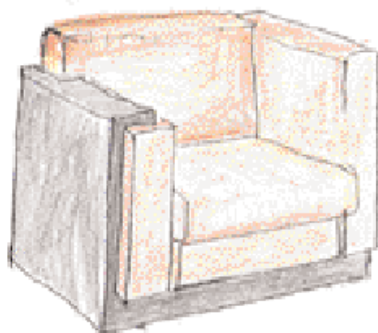
privo di pregiudizi. A partire dall'oggetto osservato, scelto in quanto ritenuto capace di esprimere contenuti oltre il tempo a cui appartiene, di suggerire cioè nuove opportunità metodologiche, estetiche o comunicative in condizioni sociali e culturali diverse da quelle per cui è stato ideato e realizzato.

Osservare, per un progettista, significa entrare nel processo ideativo e costruttivo di un oggetto o di uno spazio. Decodificare cioè il metodo, apprendere le modalità di applicazione e di interazione con gli utenti. Processo metodologico che va compreso non per essere pedissequamente applicato nuovamente, ma per porsi in continuità con esso, evolvendolo e rapportandolo all'oggi. L'architetto che osserva, infatti, non vede il prodotto finito, ma lo studia per percepire l'intenzione originaria del progettista, il valore simbolico ed estetico, anche al di là dell'idea iniziale, e soprattutto il significato che l'oggetto può avere oggi, valutando cioè quello che potrebbe diventare o che sarebbe se concepito oggi. "L'artista opera al servizio della forma che l'uso reclama: il suo è un compito di natura essenzialmente sociologica, poiché deve comporre la molteplicità delle forme progettate dall'uso nell'unità di una immagine del mondo"⁶.

Il giudizio sulla forma non è, infatti, né univoco, né stabile nel tempo, esso corrisponde all'immagine che si ha e che si dà del proprio tempo, alla forma con cui comunicare il proprio essere nel mondo. L'azione di osservare quindi va svolta con la consapevolezza di ciò che caratterizza e identifica il proprio mondo e di cosa questo necessiti. Solo in tal modo le cose, i manufatti e gli spazi che l'uomo ha costruito nel tempo possono essere letti oltre il loro portato funzionale e pratico ed essere collocati in un percorso fatto di segni capaci di disegnare la forma del suo habitat. Esattamente come, secondo Italo Calvino, il primo essere che decise di lasciare un segno nell'universo, Qfwfq, protagonista delle sue *Cosmicomiche*⁷, che col semplice gesto di apporre un graffio nella continuità del cosmo, compiuto solo per orientarsi nel tempo e nello spazio, innesca il processo di rappresentazione del mondo e di comunicazione dei desideri e delle volontà di ogni singolo essere vivente.

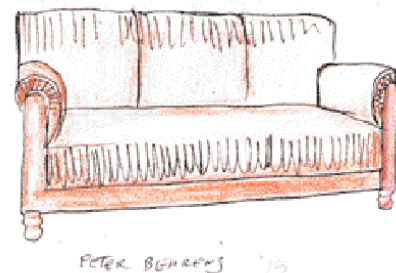
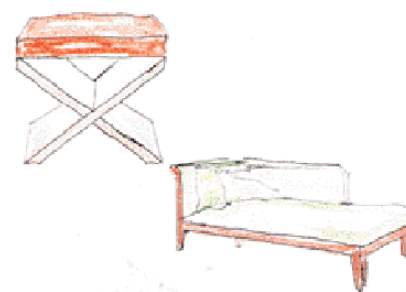
La fase successiva a quella dell'osservazione, nel percorso operativo di Filippo Alison, è quella del rilievo. Non già un momento creativo o ideativo, quanto piuttosto l'approfondimento oggettivo di quanto osservato e selezionato tra le altre cose. L'operazione di rilevare tende infatti a ottenere un grado di conoscenza impersonale, reale, di ogni cosa. Ha cioè la funzione di restituire l'immagine dell'esistente – la morfologia, la dimensione, la proporzione e la conformazione – attraverso un codice condiviso e trasmissibile. Il rilievo, in teoria, non può tradire il prodotto osservato, né

Richard Neutra, *Alpha setting*, 1929



RICHARD NEUTRA
DA LOVELL HOUSE
ALPHA SEATING. ?

Peter Behrens, 1915



PETER BEHRENS 1915

chi rileva può influenzarlo. Non è tuttavia un'operazione priva di partecipazione e interesse. Restituire una cosa, secondo il codice del disegno geometrico, significa tradurla in un linguaggio e in uno schema logico comprensibile e comunicabile, rilevarne potenzialità confrontabili e paragonabili ad altre, capirne il significato e l'interazione con i fruitori. Oltre la dimensione e la morfologia, il rilievo esplicita i materiali, le tecniche di posa in opera, il trattamento degli stessi, mette in luce regole geometriche nascoste, le relazioni tra le parti, l'uso di forme o di simboli della storia. Non ultimo relaziona gli oggetti all'uomo, ai suoi comportamenti, dimensioni e posture, alle sue azioni e movimenti, ai suoi spazi, leggendo, nel rapporto tra questi e il suo ambiente, le ragioni dell'uso e della presenza fisica tra le altre cose.

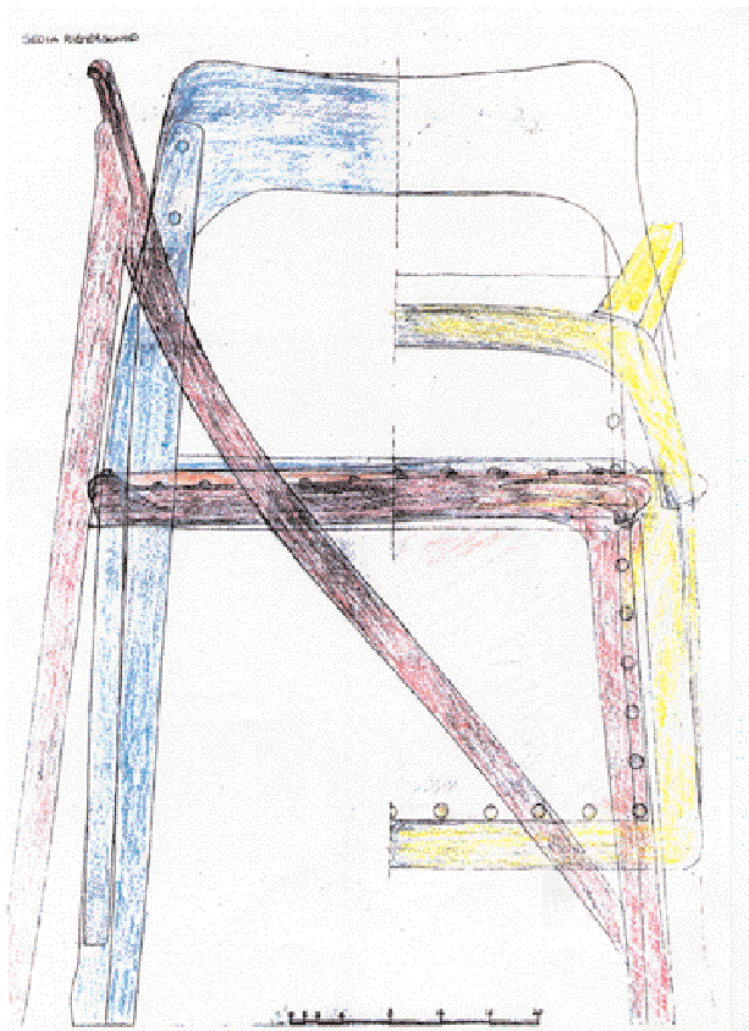
"Desenho é projecto, desejo, libertação, registro e forma de comunicar, dúvida e descoberta, reflexo e criação, gesto contido e utopia. Desenho é incosciente pesquisa e é ciência, revelação do que se explica noutro tempo. Liberto, o outro desenho conduz ao desenho consciente"⁸.

Il rilievo, afferma Filippo Alison, è il momento in cui si entra in contatto con "l'importanza" di un oggetto. Nel senso che tale operazione risveglia l'interesse verso ciò che si sta studiando, fa nascere il desiderio di arrivare fino alla comprensione più profonda dei significati, a partire proprio dalla parte più superficiale, quella sotto gli occhi di tutti, per ritornare alla fonte ispiratrice. È un processo lento, in cui spesso sfuggono particolari, che possono rilevarsi identificativi del senso delle cose. È inoltre un'attività connessa alla fase progettuale perché risulta essere un ulteriore momento di comprensione, non solo dell'oggetto, ma delle ragioni che

lo hanno sostanziato e, pertanto, non è demandabile ad altri, né a strumenti capaci di riprodurre meccanicamente o elettronicamente le forme delle cose studiate. È un ulteriore passo nel percorso che porta a capire cosa, di un determinato oggetto, dovrà essere valorizzato e riproposto nell'attualità.

"La creazione artistica non è insita nello scoprire la forma, ma nell'ostentarsi. La forma strutturata diventa oggetto di rappresentazione artistica"⁹.

Esemplare, da tale punto di vista, è il racconto che Alison fa della famosa seduta a schienale alto della Hill House di Mackintosh: "questa sedia è il punto fermo di tutto lo sviluppo concettuale di Mackintosh. È il suo segno, originale e caratteristico. Sebbene preceduta da altre, anche importanti, nessuna di queste aveva accolto l'obiettivo principale del tempo, e cioè quello di una bellezza minuta, immediata, da poter essere vista, compresa e rispettata facilmente. In tale oggetto di arredo ogni segno è necessario, nulla è



Richard Riemerschmid, sedia
Musikzimmer, 1898-1899

superfluo e tutto è finalizzato a una sintesi formale con cui raggiungere la sua essenziale bellezza. In altre sedie dalla morfologia analoga, con lo schienale alto, i segni caratteristici erano tali che si potevano, per così dire, togliere e rimettere da un'altra parte, erano cioè elementi plastici posti in cima alla spalliera come veri e propri elementi decorativi aggiunti. La differenza con quella della Hill House è proprio nella forma complessiva e nella decorazione, qui la forma è quella strutturale, è la sedia stessa e non deriva dalla giustapposizione di elementi superflui ma solo dal rapporto tra pieni e vuoti, tra i fori e le linee”.

Se il rilievo è quindi la restituzione oggettiva della realtà, il ridisegno, la terza fase della ricerca per Alison, rappresenta invece la vera fase critica, il momento in cui si ha l'opportunità di intervenire, coerentemente al metodo decodificato, sulla realtà oggettiva aggiornandola e adeguandola. La restituzione grafica degli oggetti rilevati non è infatti una operazione automatica. Se il rilievo mette in luce le caratteristiche dell'oggetto ferme al momento in cui



è stato pensato e prodotto, il ridisegno invece ne insegue le potenzialità, ne legge le dinamiche in divenire in esso contenute, e lo infonde delle conoscenze tecnologiche e culturali contemporanee.

È quindi l'operazione in cui l'intervento progettuale si manifesta a tutti gli effetti. È il momento in cui è possibile capire come certe scelte metodologiche potrebbero essere migliorate dalle conoscenze attuali, adeguate alle esigenze odierne, commisurate alle aspettative dell'uomo che desidera conservare gli identici valori ma rapportarli all'uso quotidiano. È la fase in cui si verifica, a tutti gli effetti, la fondatezza, oltre che la capacità, di un oggetto di persistere oltre il tempo in cui è stato pensato e costruito. “Nulla si aggiunge né si elimina: l'opera è stata, nulla si riproduce in tutta la sua integrità, ma in una versione più consona al nostro tempo, secondo i principi che l'autore stesso avrebbe accolto, perché la sostanza dell'oggetto originario è attuale”¹⁰.

Tale operazione di ridisegno, e quindi di ri-significazione del passato, compiuta da Filippo Alison, è assimilabile al concetto di

“ripetizione” descritto da Kierkegaard, di un'azione cioè tesa a portare in avanti l'oggetto della memoria, per rendere felice un ricordo che altrimenti, se immobile nel tempo, sarebbe solo portatore di nostalgia e di mancanza verso qualcosa di perduto. “Ripetizione e ricordo sono lo stesso movimento, tranne che in senso opposto: l'oggetto del ricordo infatti è stato, viene ripetuto all'indietro, laddove la ripetizione propriamente detta ricorda il suo oggetto in avanti. Per questo la ripetizione, qualora sia possibile, rende felici, mentre il ricordo rende infelici...”¹¹.

Osservare, conoscere e rinnovare i contenuti sono le operazioni alla base del processo di ricerca attribuibile ad Alison, e sono, non a caso, le condizioni preliminari del complesso fenomeno della “ricostruzione”, di quella particolare operazione progettuale che lo ha visto come protagonista di una delle avventure più importanti del design italiano contemporaneo. La ricostruzione comporta la tra-



RICHARD
RIEMERSCHMID

sposizione di un oggetto – di arredamento, di design, di artigianato – da un determinato sistema di valori appartenente a una specifica cultura a un altro di un'epoca successiva. Per questo, naturale prosecuzione del metodo fin qui esposto, sono la sperimentazione e la produzione, oltre che la comunicazione e la divulgazione del portato culturale del nuovo prodotto.

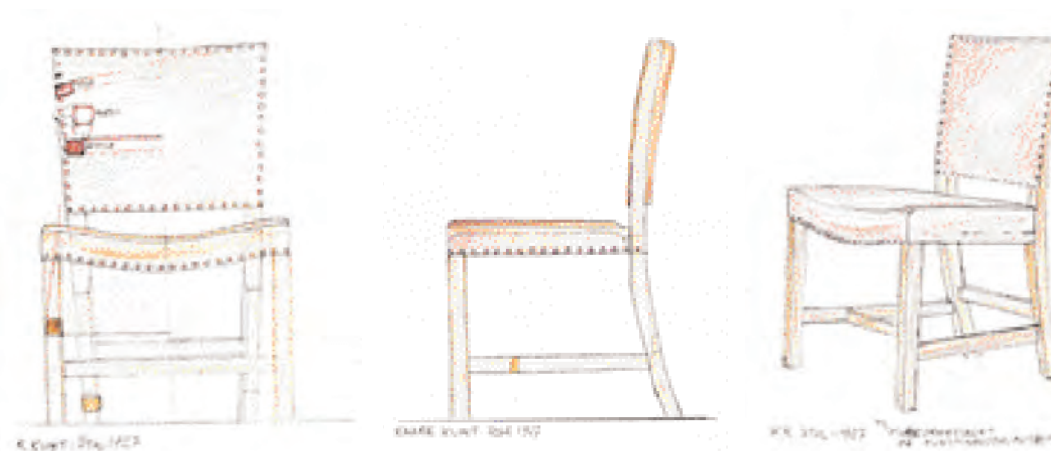
Rispetto agli oggetti d'uso quotidiano, agli oggetti di arredo, il trasferimento dei valori culturali e dei significati insiti in un'opera devono necessariamente essere affiancati dalla possibilità di riproporre l'oggetto completo, nella totale disponibilità a essere usato in un tempo diverso, nella sua completa funzionalità. “Gli oggetti invero sono veicoli di una comunicazione molto più ricca e articolata, in quanto depositari, sia pure indiretti, di usi, comportamenti e, più in generale, di quei valori formali che si riconnettono all'etica sociale o di gruppo, con la differenza che i valori sociali delle arti figurative vengono acquisiti con la contemplazione dell'opera, i valori storici degli oggetti devono essere acquisiti e goduti anche con l'uso effettivo di essi, ritenuti efficaci portatori e diffusori di tali valori, in quanto oggetti di quotidiana utilità”¹².

Ecco quindi che la fase della sperimentazione diventa un momento estremamente importante. Non si tratta solo di verificare con modelli al vero quanto “ridisegnato”, ma di valutarne le possibilità e le potenzialità. Prima di tutto capacità di rispondere alle attese del mercato, poi esigenze produttive e innovazioni di tecnologie e materiali, ma soprattutto comprenderne il portato culturale e comunicativo rispetto le richieste della contemporaneità. Verificare cioè la capacità di penetrazione del portato storico come valore contemporaneo e sotto forma di un oggetto che conserva le sue specificità ma che è capace di assecondare le richieste dell'attualità. Sperimentazione quindi in senso più ampio, non solo della struttura materiale, ma della stessa forma, del portato estetico e dei valori funzionali e d'uso.

Tale fase è quella che permette finalmente la produzione, che non è solo il momento realizzativo quanto lo stadio in cui il prodotto si confronta con le effettive esigenze del mercato. La messa in vendita di un oggetto deve infatti comunicare il senso dell'intero processo progettuale esplicitando il portato culturale proprio del manufatto ottenuto. Non si tratta semplicemente della promozione di qualcosa di nuovo, quanto piuttosto della divulgazione di un percorso complesso di cui il prodotto è parte e portatore. Solo così l'arredo “ricostruito” riesce ad affermarsi non come copia di ciò che è stato bensì come veicolo di qualcosa che ancora è, e che quindi appartiene a tutti.

Su tale fenomeno produttivo molto è stato scritto e detto. La critica si è trovata all'inizio impreparata e solo la verifica nel tempo ha dato ragione allo spirito della ricerca di Filippo Alison. Sono le migliaia di oggetti dei Maestri ricostruiti che oggi animano

Kaare Klint, *Red Chair*, 1927



i nostri spazi domestici, i testimoni vivi di un'intuizione del tutto originale e di una metodologia corretta e stringente, quella cioè dell'uso concreto dei valori della storia, del portato vivo e attivo della tradizione e dei contenuti culturali degli oggetti, frutto della sapienza e del sapere dell'uomo. Con semplicità, a tal proposito, racconta Alison: “a chissà quanti sembra stravagante quello che faccio: mettere in produzione oggetti ideati da altri. [...] La produzione di altri autori invece è parte della mia vita culturale. [...] Credo di essere fortunato a poter sviluppare argomenti che continuano ad arricchire la mia esistenza. Mi piace la vita che faccio”¹³.

E di questa “stravaganza”, di questo volersi mantenere in secondo piano, che ringraziamo Filippo Alison, per aver scelto di svolgere un compito arduo, non solo come docente ma anche come architetto e designer, quello cioè di contribuire, giorno per giorno, alla diffusione della cultura e alla crescita morale ed estetica della società.

¹ Questa, come altre affermazioni di Filippo Alison (messe tra virgolette) citate nel presente saggio, sono state registrate in numerosi dialoghi tenuti nel corso del 2011.

² Cfr. G. Gargiulo (a cura di), intervista pubblicata sul “Roma”, 1° giugno 1999.

³ M. Cretella, *Botteghe di Ercolano e Pompei*, Treves, Napoli 1961, p. 3.

⁴ Cfr. A.B. Yehoshua, *Hessed Sfaradi*, HaKibbutz HaMeuhad, Tel Aviv 2011, trad. it. *La scena perduta*, Einaudi, Torino 2011.

⁵ M. Cretella, *op. cit.*, p. 7.

⁶ S. Polano (a cura di), *H. Häring. Il segreto della forma. Storia e teoria del Neue Bauen*, Jaka Book, Milano 1983, p. 23.

⁷ Cfr. I. Calvino, *Un segno nello spazio*, in *Le cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965.

⁸ Á. Siza, dai testi di accompagnamento alla mostra itinerante: “Trabalhos de Siza Vieira. Desenho figurativo e objectos de design”, 2011-2012.

⁹ S. Polano, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰ F. Alison, *Maestri: ideologia della ricostruzione*, in G. Bosoni (a cura di), *Made in Cassina*, Skira, Milano 2008.

¹¹ S. Kierkegaard, *La ripetizione*, Rizzoli, Milano 1996, p. 12, traduzione dall'originale pubblicato come Constantin Constantius, Gjentagelsen, Copenhagen 1843.

¹² F. Alison, *op. cit.*

¹³ Cfr. G. Gargiulo, intervista cit.