

R-INNOVARE LA TRADIZIONE

Persistenza e ricostruzione
negli oggetti non autoriali

R-INNOVARE LA TRADIZIONE

Persistenza e ricostruzione
negli oggetti non autoriali

Ph.D. candidate
Antonio Stefanelli

Tutor
Prof.ssa Gioconda Cafiero

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Studi Umanistici
Dottorato di ricerca di Scienze Filosofiche
Curriculum in Filosofia dell'Interno Architettonico
XXXIV ciclo
A.A. 2021-2022
Coordinatore dottorato: prof. Domenico Conte

INDICE

I. INTRODUZIONE	7
I. I. Premessa e obiettivi della ricerca	7
I. II. Metodologia e struttura	8
01. L'OGGETTO NON AUTORIALE	13
01.01 Definizioni e variabili del significato nei diversi contesti storici e culturali	13
01.02 Il ruolo dell'oggetto anonimo nella ricerca di Achille Castiglioni e Bruno Munari	24
01.03 Visione contemporanea del progetto dell'oggetto non autoriale	42
02. L'OGGETTO NON AUTORIALE INCONTRA I MAESTRI DELL'ARCHITETTURA	53
02.01 L'uso dell'oggetto non autoriale nell'architettura d'autore del Ventesimo secolo	65
02.02 L'oggetto non autoriale alla radice dell'oggetto d'autore	119
03. IL PROCESSO GENERATIVO DEL PROGETTO: DALLA SEQUENZA FORMALE ALL'UNICUM	135
03.01 Le forme nel tempo	136
03.02 L'opera aperta	143
04. MEMORIA DI UN OGGETTO	157
04.01 Memoria individuale e memoria collettiva	157
04.02 Il ruolo dell'oggetto nel rito collettivo	162
04.03 Memoria immagine e memoria abitudine	167
05. ARTIGIANATO E CULTURA LOCALE NELLA RICERCA DEL DESIGN MODERNO	179
05.01 Verso una tradizione orizzontale	179
05.02 Charlotte Perriand e il Giappone	185
05.03 Clara Porset e il Messico	196
06. EMERGENZA COME ATTIVATORE DELLA PROGETTUALITÀ	207
06.01 Progettare in e-mergenza	207
06.02 Ricerca e sperimentazione di Charles e Ray Eames	216
07. SOSTENIBILITÀ E NUOVE TECNOLOGIE	225
07.01 Il pensiero a monte del progetto	225
07.02 La produzione tra tecnologie avanzate e tecnologie tradizionali	233
07.03 Le conseguenze sul progetto	238
II. CONCLUSIONI	249
III. BIBLIOGRAFIA RAGIONATA	255

I. I. Premessa e obiettivi della ricerca

La presente ricerca nasce con l'intento di esplorare il fenomeno dell'oggetto d'uso non autoriale nell'abitare quotidiano al fine di indagarne i valori, i significati e le ragioni che ne sostengono la riproposizione nella contemporaneità. Tali oggetti mostrano una peculiare resistenza all'obsolescenza, per il loro notorio scaturire dalla risposta a bisogni essenziali, e spesso divengono motivo di ispirazione per l'attività propositiva che si fonda su di una rigorosa etica del progetto come della costruzione. Affinché tali oggetti possano comunicare i loro contenuti culturali è opportuno riproporli come autentici oggetti d'uso attraverso un processo di ricostruzione¹ e rinnovamento, verificandone l'interazione con l'abitare e la sensibilità odierna. Per la disciplina dell'Architettura degli Interni e Arredamento, infatti, risulta di fondamentale importanza il rapporto con l'esperienza fisica diretta, andando oltre il semplice concetto di rappresentazione e contemplazione, perché è solo attraverso l'uso che l'oggetto, in quanto depositario di gesti e comportamenti, può restituire una serie di valori di cui si fa portatore. Di conseguenza la ricostruzione assume un duplice valore: da un lato c'è la ricostruzione come conoscenza e ricerca, al fine di comprendere i valori racchiusi all'interno dell'oggetto; dall'altra c'è la ricostruzione come riproposizione all'uso, attraverso un processo di adeguamento.

La coazione a produrre² muove l'essere umano all'ossessione verso la quantità, allo scopo di costringere a un maggior consumo. Questo aspetto della cultura contemporanea ha investito ogni campo della vita, rendendola più effimera e incostante e trasformando il concetto di stabilità in qualcosa di molto più labile. Durante la propria esistenza le persone cambiano innumerevoli volte casa e portano con loro ricordi che si cristallizzano, più che nella dimora fisica, in alcuni oggetti, che li accompagnano nel percorso della vita. Nonostante questa natura sempre mutevole, gli individui ritrovano il proprio sé, la propria identità, negli oggetti che, secondo

.....

¹ Con il termine ricostruzione si intende la dislocazione di un'opera da un sistema di valori specifico, appartenenti a una cultura e epoca passate, a un differente sistema di valori.

² Cfr. B.C. HAN, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano 2021.

Hannah Arendt, hanno la funzione di stabilizzare la vita³. Le dinamiche del consumismo hanno condotto a un'isterilimento dei prodotti e a un'incapacità di esprimere soluzioni congruenti ai problemi dell'abitare. Gli oggetti progettati e esposti annualmente nei vari Saloni di design in giro per il mondo risultano spesso privi di valori e qualità che gli permettano di durare nel tempo, perché fondati su ragioni puramente commerciali. Gli oggetti non autoriali, invece, si basano su fondamenti culturali solidi e corrispondono a un'etica del consumo consapevole, fuori dalle logiche di marketing e obsolescenza programmata, etica dell'utilizzo di materiale senza sprechi di risorse. Sono manufatti entrati a far parte della società secoli fa e il riconoscimento del loro valore ha permesso loro di persistere nel tempo e diventare parte della tradizione di un popolo. Ciò che è tradizionale, però, non è immutabile, ma si fa veicolo di principi e valori, adeguandosi alle tecnologie e ai linguaggi dei nuovi tempi. È necessario, quindi, riscoprire e riportare nel progetto contemporaneo le qualità e i valori che hanno reso importanti nelle nostre vite gli oggetti non autoriali.

A partire da queste considerazioni la ricerca si propone di raggiungere i seguenti obiettivi: a) indagare la fenomenologia degli oggetti non autoriali analizzando le qualità e le ragioni che ne hanno permesso la permanenza nel tempo; b) comprendere quali principi sono ancora validi e quindi meritano di essere trasmessi nel progetto d'arredo contemporaneo; c) definire le modalità d'integrazione tra le nuove tecnologie e le pratiche artigianali all'interno del progetto dell'oggetto non autoriale; d) strutturare una metodologia d'azione per la riproposizione nella società contemporanea, tenendo conto delle sue dinamiche e delle complessità e rispettando allo stesso tempo i principi etici alla base del progetto non autoriale.

I. II. Metodologia e struttura

Ai fini dell'indagine, si è partiti dalla metodologia della ricostruzione definita da Filippo Alison con la collezione degli arredi "i Maestri"⁴, provando a realizzare una fusione con la visione contemporanea *Vision in Product design (ViP)* degli olandesi Hekkert e van Dijk.

Nella ricerca operata da Alison sugli arredi dei Maestri dell'architettura del XX secolo, si possono individuare due punti di riferimento essenziali

.....

³ H.ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2019, p. 156.

⁴ La collezione prevista da Alison comprende gli arredi di Le Corbusier, Gerrit Thomas Rietveld, Charles Rennie Mackintosh, Erik Gunnar Asplund e Frank Lloyd Wright.

e indispensabili: la consapevolezza che per rispondere in maniera adeguata ai bisogni delle persone occorre perseguire ben altro che il mero soddisfacimento estetico e la necessità di conservare rigorosamente intatta la natura del modello originario e il linguaggio dell'autore. Nella metodologia di ricostruzione di Filippo Alison è di fondamentale importanza il legame con il forte carattere identitario del progettista e dell'oggetto in esame; gran parte della ricerca, infatti, è occupata dallo studio dell'autore e del contesto in cui operava. Il tutto è necessario per proiettarsi nella mente del progettista, per comprendere le ragioni di determinate scelte e di conseguenza per apportare le necessarie modifiche, in linea con il pensiero del maestro. Nell'ambito della ricerca in atto, all'analisi del singolo autore e del suo contesto si sostituisce l'analisi della fenomenologia dell'oggetto non autoriale, in cui assume un importante valore colui che costruisce l'oggetto, come e in quali luoghi esso si diffonde, chi lo adopera e lo sceglie per arredare i propri spazi di vita quotidiana. È qui che si evidenzia una discontinuità con la ricerca di Filippo Alison, date le peculiarità dell'oggetto di applicazione, mentre si condivide il lavoro filologico di ridisegno e ricostruzione degli oggetti al fine di ritrovare il reale valore e significato delle cose e interrogarsi sulle ragioni che li sostanziano. In particolare, l'operazione di ridisegno e lo studio del rapporto spazio-oggetto sono serviti per lo sviluppo del capitolo due, in cui sono analizzati gli oggetti non autoriali, le architetture d'autore in cui sono stati adoperati e la relazione che intercorre tra loro.

L'approccio *ViP* dei due docenti olandesi definisce uno schema semplice ed efficace valido per il trasferimento di un prodotto da un'epoca passata a una futura. Si passa da una prima fase di *deconstruction/preparation* a partire dallo studio dell'oggetto in sé con le sue caratteristiche e qualità. Successivamente si indagano le interazioni tra le persone, lo spazio e il manufatto oggetto di studio e infine il contesto storico, sociale e culturale dell'epoca passata in cui si inserisce. Da questo momento si passa alla fase finale di *designing* affrontando le stesse tematiche ma con un processo inverso; ovvero immaginando in prima istanza il contesto per cui il prodotto deve essere progettato, poi le relazioni che intercorrono tra l'oggetto e la persona e in conclusione la definizione dell'oggetto con le sue caratteristiche. Con tutti i dati raccolti è possibile sviluppare il nuovo progetto che tiene conto di tutti gli aspetti necessari al suo reale uso. La fase di *deconstruction* costituisce gran parte del corpo della tesi escluso l'ultimo capitolo che corrisponde al primo frammento della fase di *designing* con lo studio del contesto in cui si immagina di inserire l'oggetto.

Sulle basi della metodologia fin qui descritta viene strutturata la ricerca

che si compone di sette capitoli. Nel primo si indaga il concetto di “non autoriale”, nelle variabili del significato nei diversi contesti storici fino ai giorni nostri e come la sua etica sia diventata parte del pensiero di aziende e di designer fortemente rappresentativi. Si evidenzia come la fenomenologia del non autoriale si manifesti attraverso tre modalità: A) oggetto prodotto tradizionalmente, privo della firma di un autore, frutto di costanti adeguamenti nel tempo; B) oggetto di re-design da parte di architetti noti che invece di lavorare su un prodotto completamente nuovo, decidono di operare sulla memoria di un prodotto esistente, riconoscendone la qualità dei valori da trasmettere; C) oggetto innovativo ma composto nelle sue parti da diversi elementi anonimi che semplificano i passaggi nel processo produttivo.

Nel secondo capitolo si concentra l'attenzione sullo studio di alcune sedie anonime tradizionali, individuati nella fase iniziale della ricerca, e sul rapporto tra questi oggetti e lo spazio architettonico. Si cerca, in primis, di capire le ragioni che hanno spinto gli architetti del secolo scorso a scegliere tali manufatti non autoriali all'interno delle loro opere e di ricostruire, in secondo luogo, l'evoluzione che hanno avuto questi oggetti nel tempo, mettendo in sequenza le reinterpretazioni progettate dei grandi maestri dell'architettura.

Il terzo capitolo è strettamente connesso al precedente in quanto vengono presentati i casi studio e riletti alla luce di due contributi teorici fondamentali. Attraverso il concetto di “serie” espresso da George Kubler in *The shape of time* si evidenzia come nella storia dei manufatti umani esista un *fil rouge* tra gruppi di oggetti, senza distinzioni tra autoriali e anonimi, che hanno dato risposta a un medesimo problema. Inoltre, sulla base del concetto di *Opera Aperta* di Umberto Eco si dimostra che esistono due livelli di apertura di un oggetto, uno che interviene direttamente sulla materia fisica dell'oggetto e l'altro soltanto sul significato. Il primo consiste nel *non progetto* dell'oggetto non autoriale il quale ha permesso a tali manufatti di aggiornarsi attraverso piccole migliorie, avvenute da parte della collettività, che gli hanno consentito di persistere nella storia. Il secondo livello di apertura invece risiede in una caratteristica intrinseca dell'arredo: la capacità di rinascere agli occhi dell'interprete ogni volta sotto una nuova veste, in base alla sua sensibilità e il suo *background*.

Nel quarto capitolo si sviluppa un'analisi relativa al ruolo degli oggetti non autoriali nella memoria e nei ricordi di ogni persona, facendo particolare riferimento ai rituali e all'importanza che essi hanno nella nostra vita quotidiana come espresso dal filosofo Byung Chul-Han ne *La scomparsa dei riti*. Si individuano in particolare due declinazioni della dimensione della

memoria all'interno del progetto, in grado di innescare un ricordo nelle persone: la prima è la memoria connessa alla gestualità di un rituale mentre la seconda fa riferimento alla memoria della forma, ovvero all'immagine precisa di un qualcosa del passato. Per chiarificare questo aspetto sono stati messi a confronto due esempi di *redesign* della caffettiera napoletana, icona della tradizione popolare partenopea. I due progetti in questione sono rispettivamente quelli progettati dai designer Filippo Alison e Riccardo Dalisi.

Con il concetto di tradizione si apre il quinto capitolo. La tradizione viene rivista nella sua classica accezione e definita sulla base dei contenuti teorici espressi dal filologo Maurizio Bettini nell'opera *Radici*. In particolare, attraverso l'opera di Charlotte Perriand in Giappone e Clara Porset in Messico si vede come la tradizione può essere rinnovata e riletta fondendo insieme la cultura artigianale locale con lo spirito moderno dell'architettura. Nel sesto capitolo si è deciso di affrontare il tema dell'emergenza, in quanto si è notato che alcuni oggetti non autoriali, indagati in dettaglio nel capitolo due, sono nati in condizioni al limite, esterne all'ambito domestico. Si è deciso di indagare questo fenomeno intuendo che in esso possano ritrovarsi le stesse ragioni alla base dei manufatti non autoriali e verificando quanto queste esperienze abbiano alimentato successive esperienze progettuali in ambito domestico, riportando noti esempi nel campo dell'architettura e del design dell'ultimo secolo.

Nel settimo e ultimo capitolo viene analizzato il contesto contemporaneo con le sue problematiche ed istanze maggiormente cogenti. Si indaga il concetto di non autorialità in merito alle istanze della sostenibilità, con particolare riferimento a *Design for the Real World* di Victor Papanek, e alle prospettive offerte dall'introduzione delle tecnologie digitali nel ciclo del processo produttivo di un manufatto, in tutte le sue fasi dall'ideazione al consumo. Tali tecnologie, ormai a disposizione di tutti, possono portare cambiamenti sostanziali nella realizzazione di un manufatto, senza dover ricorrere alla grande produzione industriale, come anticipato da Renato De Fusco e Filippo Alison nel libro *Artidesign*. Sulle base delle questioni emerse in questo capitolo e in quelle precedenti si delinea una nuova visione del progetto utile a tracciare nuovi orizzonti.

01.

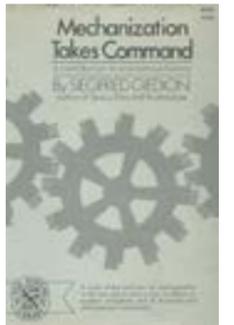
L'OGGETTO NON AUTORIALE

01.01

Definizioni e variabili del significato nei diversi contesti storici e culturali

Sono cose di poca importanza quelle di cui trattiamo qui. Cose che abitualmente non sono prese sul serio; per lo meno per quanto riguarda la storia. Ma come in pittura, anche nella storia, non conta l'importanza della materia trattata. Anche in un cucchiaino da caffè si rispecchia il sole. Nel loro complesso le cose modeste, di cui si parlerà, hanno sconvolto il nostro sistema di vita sin dalle fondamenta. Queste piccole cose quotidiane si accumulano sino a formare energie che afferrano tutti quanti si muovono nella cerchia della nostra civiltà¹.

È il 1948 quando, per la prima volta, Sigfried Giedion nel capitolo introduttivo di *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History* pone all'attenzione del lettore il mondo degli oggetti non autoriali e il contributo della storia anonima, aprendo la tradizione moderna a un nuovo campo d'indagine. Attraverso un excursus storico Giedion individua la posizione e il significato di manufatti anonimi nel tempo, al fine di comprendere le modalità con cui si è formata la società odierna. Gli oggetti indagati «accompagnano l'uomo nella sua vita quotidiana, [artefatti] con i quali egli dà forma alla propria sfera domestica, espressioni del suo *essere*»². L'autore ricostruisce un processo di affermazione graduale dei principi che la meccanizzazione genera nell'organizzazione della vita quotidiana, così come nella trasformazione dei modi della creatività che attraversa diverse epoche³. Per comprendere come è nata la modernità e come è avvenuto lo sviluppo della meccanizzazione nei secoli, trae dalla storia i materiali dell'esperienza quotidiana, considerando che «il formarsi delle condizioni



S. Giedion,
*Mechanization Takes
Command*, 1948.
Prima copertina.

.....
¹ S. GIEDION, *Mechanization takes command: a contribution to anonymous history*, Oxford University Press, London 1948, trad. it. *L'era della meccanizzazione*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1967, p. 12.

² K. MANG, *Geschicht des modernen Möbels*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1978, trad.it *Storia del mobile moderno*, Editori Laterza, Bari-Roma 1987, p. 22.

³ P. NUNZIANTE, *Le cose che contano*, in «Op.Cit.», 142, novembre 2011, p. 33.

di vita quotidiana è altrettanto importante delle esplosioni storiche, perché la loro sostanza infiammabile si è andata accumulando nella vita anonima»⁴. In tal senso, «assumono importanza tutte quelle scoperte e invenzioni, che prive di un movimento intellettuale coeso di riferimento, hanno rivoluzionato la cultura materiale del produrre»⁵. Nelle prime pagine della sua opera precisa:

più che la storia di un'industria, di un'invenzione o di un'organizzazione dobbiamo indagare su ciò che si svolse contemporaneamente in campi diversi. Risulta inoltre che, inconsciamente, senza una pianificazione sistematica, emergono fenomeni di una strabiliante somiglianza, che devono essere allineati l'uno accanto all'altro, per comprendere le tendenze e, qualche volta, il significato di un periodo. [...] Allarghiamo il campo osservando il risultato della meccanizzazione il cui influsso, inesorabilmente, opera sul nostro sistema di vita e sui nostri istinti⁶.

Secondo Giedion l'origine della meccanizzazione risale al tardo Medioevo, periodo in cui «affondano le radici della nostra esistenza e del nostro continuo sviluppo»⁷, ponendo in relazione essere umano e spazio ed evidenziando l'evoluzione di questo rapporto nei secoli. Il principio fondante della meccanizzazione è contrassegnato dall'eliminazione o riduzione al minimo dell'artigianato complesso: passaggio che ha luogo in America, nella seconda metà del XIX secolo, e precisamente nel campo dell'agricoltura, della macelleria, della falegnameria, della panificazione e dell'abitazione. Le condizioni di ogni società si riversano necessariamente nella produzione di manufatti che l'uomo costruisce per la propria vita, campi di indagine che costituiscono la struttura dei capitoli indagati dallo storico, suddivisi in due macro-categorie: la meccanizzazione nel mondo organico con l'agricoltura e i processi di industrializzazione di pane e carne, la meccanizzazione dell'ambiente umano attraverso il tema del comfort e l'analisi dei modi di vivere nei diversi secoli.

Giedion cerca di comprendere quali sono i cambiamenti nel mondo della tecnologia, il modo in cui l'essere umano pensa a se stesso, ma anche il modo in cui si relazione a ciò che lo circonda. Partendo da concetti astratti come pulizia, comfort e movimento conduce un esame approfondito delle innovazioni tecnologiche e dell'ignoranza umana rispetto al cambiamento, alienata dai processi che hanno portato la società alla vita moderna.

.....

4 S. GIEDION, *Mechanization takes command*. cit., p. 12.
5 P. NUNZIANTE, *Le cose che contano*. cit., p. 35.
6 S. GIEDION, *Mechanization takes command*. cit., p. 13.
7 Ivi, p. 16.

Cardine dell'intera opera è il movimento, base della fenomenologia della meccanizzazione, elemento «perpetuamente mutevole che non conosce interruzioni, risulta sempre più essere la chiave del nostro pensiero»⁸.

Come lo studio del movimento e della sua utilizzazione pratica è uno dei fondamenti della nostra epoca, anche la mobilità è la chiave più importante per intendere i mobili. Il mobile nomade del Medioevo che si poteva portare con sé dappertutto, era primitivo. [...] La seggiola pieghevole, questo retaggio dell'antichità, era in uso molto tempo prima della seggiola fissa a quattro gambe. Le scrivanie erano mobili e differenziate con esattezza a seconda delle varie destinazioni⁹.

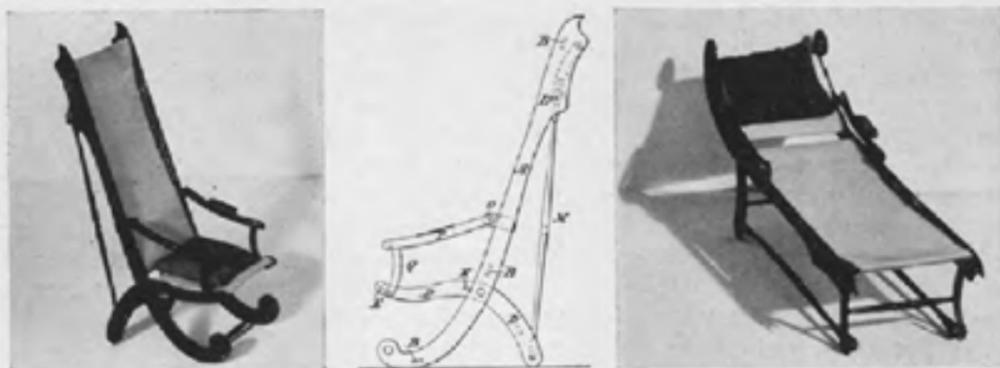
Nel Medioevo questa mobilità era giustificata dall'insicurezza e l'instabilità della vita quotidiana, costantemente soggetta a incursioni barbariche. Una condizione esistenziale che ha indotto le persone a utilizzare oggetti semplici di facile utilizzo e semplici da trasportare. Non è un caso che l'oggetto simbolo di questo periodo sia la cassapanca. La cassapanca consentiva di riporre al suo interno effetti personali, necessari alla vita quotidiana, e poteva facilmente essere trasportata su un carro.

Questo desiderio di mobilità non si è mai spento, però è andato affievolendosi quando le condizioni di vita furono più stabili e il successivo sviluppo dell'arredamento stabile, dalla fine del Quattrocento alla fine del Settecento, ha messo in evidenza valori del tutto diversi sia per quel che riguarda la forma sia per la comodità. [...] Il diciannovesimo secolo ha sviluppato la trasformabilità in una determinata direzione. Le condizioni di vita erano stabili, lo spazio abitabile invece spesso limitato, specialmente in America. Ne risultano talvolta tipi ricchi di inventiva che l'amore delle combinabilità spinge al limite del grottesco¹⁰.

Nella seconda metà dell'Ottocento, invece, negli Stati Uniti «gli ingegneri meccanici diventano i fautori di un'epocale innovazione [e] gli uffici dei brevetti forniscono a Giedion il materiale su cui lavorare; è qui che documenta in modo preciso il fenomeno della meccanizzazione, e il progressivo sviluppo della produzione industriale»¹¹. «L'ingegnere crea i mobili che corrispondono all'atteggiamento del XIX secolo. [...] Tra il 1850 e la fine del 1880, in America esiste la capacità di risolvere i problemi del movimento»¹² nel campo dei mobili. L'ufficio dei brevetti americano,

.....

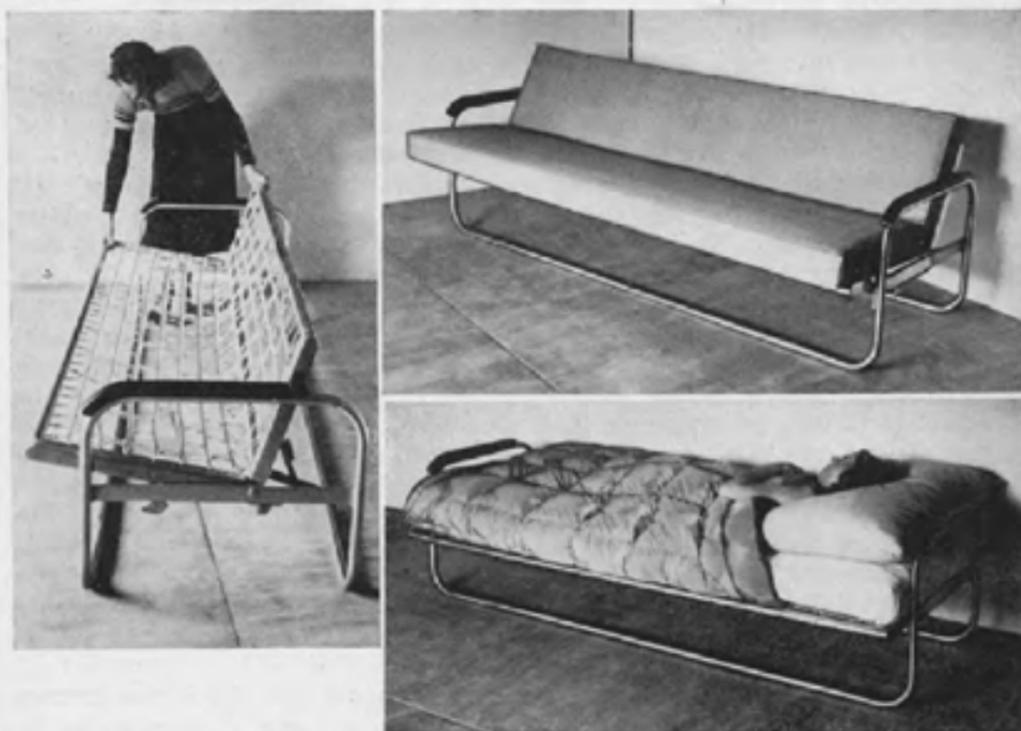
8 P. NUNZIANTE, *Le cose che contano*. cit., p. 38.
9 S. GIEDION, *Mechanization takes command*. cit., p. 366.
10 S. GIEDION, *Mechanization takes command*. cit., p. 367.
11 P. NUNZIANTE, *Le cose che contano*. cit., p. 36.
12 S. GIEDION, *Mechanization takes command*. cit., p. 17.



262a. Sedia-poltrona trasformabile in sedia a sdraio. Ulteriore esempio di piani che cambiano significato in modo anticonvenzionale. (Brevetto USA 157.042, 17 novembre 1874)

262b. Quando il bracciolo imperniato su tre punti (P.Q) viene sospinto in basso e indietro, l'azione fa scendere il sedile compreso tra le gambe anteriori a S. Contemporaneamente i piedi sporgono dallo schienale, dove prima erano ripiegati. (Brevetto USA 157.042, 17 novembre 1874)

262c. Per diventare una sedia-sdraio la poltroncina viene abbassata all'indietro di 90°. Quello che era prima il sedile diventa poggiatesta, mentre l'alto schienale diventa materassino. "Trasformata in sedia, le parti prima formanti il poggiatesta diventano il sedile." (Foto di Soichi Sunami, Museo d'Arte Moderna, del modello originale in possesso dell'autore)



263. Alvar Aalto: Sofà in tubolari d'acciaio trasformabile in lettiera, 1932. Uno dei pochi mezzi del nostro tempo che affrontano il problema della mobilità. A sinistra: l'inclinazione dello schienale e del sedile sono regolabili ad angoli diversi. In alto a destra: posizione normale. In basso a destra: lo schienale, completamente abbassato, si confonde con il sedile fino a formare un letto. (Wohlbedarf, Zurigo)

ovvero l'anagrafe delle invenzioni, dal 1790, concede più di sei milioni di brevetti sull'onda della rivoluzione industriale, con l'obiettivo implicito di migliorare la vita quotidiana dell'uomo. È anche accaduto gli esiti di alcune sperimentazioni abbiano tradito le idee iniziali di progetto, come accaduto per gli oggetti prodotti durante la prima industrializzazione. I manufatti realizzati nella prima metà del XIX secolo, infatti, dimostrano che percorrendo il desiderio di industrializzazione "a tutti i costi", ci si è arrestati davanti a soluzioni transitorie¹³. Si interviene in maniera incisiva sulla struttura di oggetti tradizionali, apportando trasformazioni radicali legate all'aggiunta di complicati meccanismi¹⁴. La seggiola a braccioli, per esempio, prodotta nel 1874, ha cercato nel tempo di sfruttare le possibilità di mobilità dell'oggetto. Il risultato è stato la realizzazione di molteplici configurazioni, diverse nell'arco di vita del manufatto, che hanno condotto a un'esasperazione delle proporzioni e alla complicazione dell'uso dell'oggetto.

Nel campo dell'arredamento, Giedion evidenzia come la tecnologia abbia giocato un ruolo fondamentale nell'ideazione di attrezzature utili alla vita. Il meraviglioso mondo della meccanizzazione ha aperto a un ventaglio di nuove soluzioni, fino ad allora impensabili, che la comunità ha accolto con entusiasmo. Questo processo ha dato vita a una serie di soluzioni effimere che hanno dimostrato come elementi puri e semplici della tradizione, senza trasformazioni eccessive, sono riusciti a resistere oltre il proprio tempo. Grazie alla continuità di autori che nel tempo hanno adottato l'idea dell'oggetto e l'hanno perfezionata, l'arte dell'abitare e l'arte del quotidiano si sono riconnesse al design anonimo.

Da Giedion in poi, l'interesse verso i manufatti anonimi si è esteso a tutto il mondo dell'architettura e del design, che ne ha messo in risalto la capacità di perdurare nel tempo e le qualità estetiche, non inferiori ai prodotti disegnati dai grandi maestri dell'architettura. Oggetti d'uso comune che si esprimono per il loro sapere asciutto, fatto di logica razionalità, senza ridondanze né sprechi, interpretabili come *opere aperte*, «cioè [che] contengono e generano contenuti, non sempre definibili a priori; [...] sono *densi* dunque capaci di una stratificazione di significati e valori»¹⁵. Sono l'esito di piccole migliorie, sedimentazioni, e il risultato di una lunga tradizione produttiva artigianale. Uno tra i primi architetti a comprenderne le potenzialità è Gio Ponti, che

.....

13 Ivi, p. 362.

14 Ivi, p. 393.

15 A. BASSI, *Design. Progettare gli oggetti quotidiani*, Il Mulino, Bologna 2013, p. 29.

Senza aggettivi

Gio Ponti

La sediolina che qui vedete è la protagonista di una singolare ventura. L'avevo ideata semplicemente, rapidamente, e senza tante complicazioni, per dotare la produzione di una ditta (i compagni cinesi e figli di Anselmo Casina) di Meda (ditta rinomata) ma lei è seggiola nella nostra Brianza, di quel tipo di sedia verso il quale penso si debba ancora tutto tendere, una sedia cioè leggera e forte nello stesso tempo, di sapona giusta, di prezzo basso. Una sedia-sedia, modestamente, senza aggettivi, cioè una sedia normale con «quelle» qualità, e non una sedia con aggettivi (sedia razionale, sedia «moderna», sedia prefabbricata, sedia organica ecc.); no, una sedia-sedia e basta, leggera, sottile, conciliante; quando si va bene si va — ripeto sempre — dal pesante al leggero, dall'opaco al trasparente, dal vistoso al conciliante. Questa sedia è leggera, costa poco (sulle cinquemila), è fortissima, e se andate dai Casina (i due ragazzi spettinati, emozionanti di fuori di queste sedie che rindono dopo vari vestigioli, in alto ed in lungo, rimbalzando e non rispondendo mai nessuno fabbrica a quel prezzo sedie forti come i figli Casina, questi straordinari e pezzi d'arreda famosi ormai in tutto il mondo per la passione con la quale fanno le loro sedie e poltrone ed espongono con cose giochi aerobatici ed esercizi di forza per dimagrire l'indaffolata sedolità; entrare nella loro fabbrica è pericoloso perché le sedie volano continuamente in questi incredibili collaudi). Ma torniamo a questa nostra sedia-sedia, e vediamo quel che le è capitato: questa sedia di frassino nazionale (il più forte, impagliata con strisce di materia plastica di bellissimi colori, studiata con piacere, e con facilità, ed in poco tempo fare le cose giuste è facile e piacevole, difficile è capire quali sono giuste), questa sedia modesta e brava, questa sedia veneranda, lei si è portata alla Triennale. E qui, a palazzo, è cominciata la ventura della nostra concorrente sedia. Nel confronto con altre sedie con aggettivi, proposte dalle civiltà di tutto il mondo, con le sedie inquietanti d'ambra Breda, con le sedie complicate con pagliere e con pupi e manna, questa sedia-sedia, venuta su da sé, questa povera sedia qualunque verginella ed innocente, è stata

più piano accolta come una rivelazione; essa, la vera «sedia di sempre», la sedia che c'era già, la sedia preesistente, è stata accolta come «la novità», come l'invenzione della sedia; è stata fotografata, è stata esportata, è stata esportata in America e in grossi quantitativi (composta da varie ditte); da Franco ed Olanda è stata chiesta la «concessione» per ripetere lassù il modello; è stata scelta per essere esposta a Londra nella mostra del CIAM, e forse non fuori qui; dall'ago al sollino. Morale della favola: nel parossismo inventivo di questo nostro tempo, nell'inquietudine creativa, nell'ansia di esprimersi anche attraverso la forma di un chiodino, vi si è allontanati tanto dalla spontaneità, dalla verità, dalla naturalezza e semplicità delle cose, che l'apparire di una cosa soltanto giusta, spontanea, vera, naturale e semplice si vede che sbalordisce ed è causa di successi assolutamente inaspettati. Morale di questa morale: torniamo alle sedie-sedie, alle case-case, alle opere senza etichette, senza aggettivi, alle cose giuste, vere, naturali, semplici e spontanee¹⁶.

Morale di questa morale: torniamo alle sedie-sedie, alle case-case, alle opere senza etichette, senza aggettivi, alle cose giuste, vere, naturali, semplici e spontanee. (Prima parentesi: io non mi contraddico quando dico anche che amo le sedie di Mollino; io le amo come «sedia di Mollino», cioè come espressione di una personalità che va al di là — anzi che è sempre al di là — delle sedie e di ogni cosa; mi capite? Quando invece penso alle sedie e basta, io penso alla sedia che ho fatto per Casina (che non è la sedia «di Ponti» ma è la sedia fatta da Ponti, come Ponti pensa la sedia). Fate tutti così; e come io non faccio il Mollino, per rispetto a Mollino, non mollinogiate; fate delle sedie anche migliori di questa mia, e che costino meno; renderete un servizio prezioso a tutti, ai consumatori, al produttore, ed alla intelligenza chiara dei problemi). (Seconda parentesi: io, spaventato questo successo, mi son buttato a corpo morto su questa via. Farò case-case — e non case organiche, razionali, o d'altra etichetta — farò letti-letti, armadistemi, addi-daddi, ecc. ecc., e nel campo dei mobili annuncio una grande novità: un tavolo di legno leggero e forte, economico, composto semplicemente di un piano rettangolare con agli spigoli quattro gambe verticali. Vedrete! Lo presenterò e lo fotografiamo dall'alto, dal di sotto, di fianco, in prospettiva, ecc., se lo considerate, lo esporteremo, lo esporteremo, e mi chiederanno la concessione di fare un tavolo così; di fare il tavolo semplice, originario, il tavolo di prima, di sempre, Come è bello il mondo!).



Sedia di Franco, con sedile in colla, piano colorato di legno di Gio Ponti, 1952, Casina, Meda.

G. Ponti, *Senza aggettivi*, marzo 1952. Fonte: Domus n. 268.

in occasione di un articolo nel 1952 dedicato alla *Superleggera*, ispirata all'anonima sedia di *Chiavari*, scriveva sulle pagine di *Domus*:

nel parossismo inventivo di questo nostro tempo, nell'inquietudine creativa, nell'ansia di esprimersi anche attraverso la forma di un chiodino ci si è allontanati dalla spontaneità, dalla verità, dalla naturalezza e semplicità delle cose, che l'apparire di una cosa soltanto giusta, spontanea, vera, naturale e semplice si vede che sbalordisce ed è causa di successi assolutamente inaspettati. Morale di questa morale: torniamo alle sedie-sedie, alle case-case, alle opere senza etichette, senza aggettivi, alle cose giuste, vere, naturali, semplici e spontanee¹⁶.

A distanza di mezzo secolo, Alberto Bassi riprende il pensiero di Ponti all'interno del suo testo *Design anonimo in Italia: oggetti comuni e progetto incognito* sostenendo che, nonostante l'avanzare dei processi tecnologici e con esso il «fenomeno della diminuzione della fisicità nelle cose e nelle relazioni, è ritornata l'attenzione su quelli che potremmo chiamare *oggetti-oggetti*, cioè artefatti carichi di fascinosa materialità, oltre che di un contenuto esperienziale e affettivo. [...] Insomma, acquistiamo il tecnologico tablet ma continuiamo ad usare anche la tradizionale penna stilografica»¹⁷. L'autore definisce una metodologia critica a partire da una collezione di oggetti del design italiano, ordinati secondo una personale tassonomia: *Anonimo di tradizione, Anonimo e Anonimo d'autore*. Gli Anonimi di Tradizione sono i manufatti risalenti a un'epoca pre-industriale che affondano le loro radici in tempi abbastanza lontani, «risalenti ad un'antica tradizione di saper fare e produrre, ma non sono artigianali in senso stretto anche perché la loro realizzazione appare in senso lato seriale - per quantità e organizzazione del processo»¹⁸. Il progetto è costantemente affinato nel tempo da piccoli contributi individuali che hanno dato vita ad un vero e proprio design collettivo.

Rientrano in questa categoria il fiasco-«pioniere» di Bruno Munari, i pezzotti valtelinesi nati dal recupero di materiali dismessi di altre lavorazioni o la caffettiera di origine napoletana. Sotto la definizione di Anonimo, invece, sono presenti «artefatti dell'era industriale che hanno codificato soluzioni a problemi, prodotti storici ancora tutti in produzione»¹⁹. Alcuni nascono dal lavoro e interesse degli uffici tecnici delle aziende, altri nati in contesti



A. Bassi, *Design anonimo in Italia*, 2007. Prima copertina.

.....

16 G. PONTI, *Senza aggettivi*, in «Domus», 268, 1952, p. 1.
 17 A. BASSI, *Design*, cit., p. 28.
 18 A. BASSI, *Design anonimo in Italia: oggetti comuni e progetto incognito*, Electa, Milano 2007, p. 72.
 19 Ivi, p. 73.

Dall'alto a sinistra:
Moka Bialetti,
Moscardino, Occhiali
Persol, Contenitori per
liquidi Pirelli, Libreria
Congresso.



differenti hanno avuto un riconoscimento grazie alla diffusione delle industrie italiane. «Per qualcuno diviene conosciuto, dal punto di vista del progetto o di una parte della sua vicenda, mentre per altri restano ancora *ohne design*»²⁰, ovvero privi di un progetto definito. Ricordiamo la *Moka Bialetti* di Alfonso Bialetti, la *Libreria Congresso* progettata dall'ufficio tecnico della Lips Vago o gli occhiali *Persol 649* di Giuseppe Ratti. Infine, vanno citati gli Anonimi d'autore che in realtà «sono anonimi svelati, sempre in ogni caso ad una ridotta minoranza [...] La loro fruizione, ma soprattutto l'intenzione progettuale che sottendono, è stata e continuerà a essere anonima»²¹. Sono oggetti di un buon design, normale e non vanitoso realizzati da progettisti noti del panorama italiano del XX secolo, come l'interruttore rompi tratta (1900) di Achille e Pier Giacomo Castiglioni per Vlm (1968), il *Moscardino* (2000) di Giulio Iacchetti e Matteo Ragni o il contenitore per liquidi Pirelli (1958) di Roberto Menghi. «Il filo conduttore fra scelte sì disparate, benché ordinate in tre sezioni tipologiche attraverso schede complete e sintetiche, è la semplicità delle loro linee mentre la coralità del progetto e del processo

.....

20 Ibid.

21 Ibid.

di design sembra essere ridotta quasi al silenzio»²². Il lavoro di Alberto Bassi è stato di fondamentale importanza per la presente ricerca, per la densa organizzazione dell'apparato storiografico sul design anonimo e per lo sviluppo della tassonomia degli oggetti sviluppata all'interno dell'opera.

Sorge una contraddizione: eleviamo il design anonimo alla categoria di progetto colto e automaticamente cancelliamo il carattere che ce lo ha reso attraente. Se dopo una faticosa inchiesta veniamo a conoscere l'origine, il nome dell'autore, questo disegno smette di essere anonimo per entrare nella galleria dei progetti di autore. Anche se l'anonimato come condizione ci attrae, non possiamo reprimere una tendenza irresistibile a dargli un nome, a scoprirlo, a classificarlo e quindi a dominarlo²³.

Necessaria, quindi, è una precisazione sulla terminologia da adottare per questi oggetti, a cui normalmente ci riferiamo con il termine "anonimo". Secondo la voce riportata nell'Enciclopedia della Treccani comprendiamo che:

anònimo agg. e s. m. (f. -a) [dal gr. ἀνώνυμος «senza nome», comp. di ἀν- priv. e ὄνομα, ὄνυμα «nome»]. – 1. agg. Senza nome: *lettera a.*, lettera a cui il mittente non appone la propria firma, evitando intenzionalmente di dichiarare di esserne l'autore, o comunque di rivelare sé stesso; *libro a.*, *dipinto a.*, *articolo a.*, senza il nome dell'autore; per estens., privo di nome in quanto oscuro, ignoto: *una massa a.*, *una folla a.*; anche, senza personalità e caratteri propri, insignificante: *una persona a.*; *una città a.*; *parlare con tono a.*, ecc. 2. s. m. Persona, autore che cela il proprio nome: *su questo il nostro a. fa una osservazione che noi ripeteremo* (Manzoni); oppure autore di un'opera anonima, autore ignoto di un'opera letteraria o figurativa: *quadro, dipinto, gruppo, sonetto, poema di anonimo*; come nome proprio, ha indicato talora un autore sconosciuto ma con una sua chiara individualità: *l'A. fiorentino*, uno dei commentatori trecenteschi della "Divina Commedia"²⁴.

La parola "anonimo" nel linguaggio comune viene attribuita, quindi, a un manufatto privo di un nome proprio o di chi lo ha ideato. È importante anche notare come, in senso figurato, sia associato a qualcosa senza carattere né personalità, facendo erroneamente riferimento alle qualità e ai valori di cui un determinato oggetto si fa portatore e non più alla natura del suo autore. Tale termine può risultare, quindi, forviante e ambiguo ed è per questo che per gli oggetti d'uso dell'abitare quotidiano, indagati nella presente ricerca, si farà riferimento all'appellativo *non autoriale*. Con

.....

22 I. FORINO, *Anonimo vs firmato = etica vs gadget?*, «Il Giornale dell'Architettura», 51, 2007, p. 43.

23 N.D., *Anonymous, unknown and ignored*, «Domus», 811, gennaio 1999, p. 70.

24 <https://www.treccani.it/vocabolario/anonimo>



questa accezione si sceglie di portare all'attenzione quei manufatti il cui autore è spesso ignoto anche agli esperti del settore, che presentano qualità formali e tecniche pari a quelle degli oggetti generati dalle menti dei grandi maestri dell'architettura e del design del XX secolo. Fondamentale in tal senso è il contributo di Umberto Eco. L'autore nel catalogo della mostra *Italian Re Evolution*, tenuta a San Diego nel 1982, distingue i manufatti fra design *firmato* e *non firmato*: «chi costruiva questi oggetti non pensava di essere designer, né dimostrava alcuna teoria, né immaginava che il suo nome potesse passare alla storia: si preoccupava solo di produrre un oggetto capace di funzionare²⁵.

Il mondo degli oggetti non autoriali risulta ampio e diversificato ed è per questo complesso individuare una spiegazione univoca in merito alla natura di tali manufatti. Sono tre le categorie individuate, che si discostano dal pensiero di Alberto Bassi, in quanto assumono un ruolo importante le dinamiche all'origine e nello sviluppo temporale dell'oggetto. Alla prima sono riconducibili gli oggetti progettati in un momento storico e in un luogo ben preciso, il cui autore però risulta ignoto. È il caso dei manufatti pensati dagli uffici tecnici delle aziende, soggetti all'influenza del tempo e del contesto in cui sono stati prodotti e caratterizzati da un progetto esecutivo ben definito che ne ha consentito fedeli riproduzioni. Alla seconda categoria, invece, afferiscono gli oggetti frutto dell'attività spontanea e costante di un'intera comunità che opera su una base comune di esperienze: veri e propri prodotti di un'arte corale che continuano a persistere nel tempo

.....

25 U. ECO, *Anche questi fenomeni debbono far parte di un panorama del design italiano, altrimenti non si capisce né cosa sia l'Italia, né cosa sia il design*, in «Italian Re Evolution. Design in Italian Society in the Eighties», catalogo della mostra, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla 1982, p. 128.

perché memoria ed espressione dei ricordi di ogni individuo. Sono oggetti che provengono da una matrice unica e sono stati realizzati in maniera differenti da vari artigiani. La loro capacità di essere modificati nel tempo, in base alle differenti esigenze, ci permette di assimilarli a un organismo vivente che adegua il suo corpo ai cambiamenti climatici e naturali. Sono oggetti che si adeguano alle necessità contingenti e sopravvivono nei secoli. L'identità del progettista non è nota e il linguaggio degli artefatti non è riconducibile a uno stile determinato (un oggetto esemplare in tale senso è la tradizionale *sedia impagliata*), aspetto che gli ha permesso di superare le mode del momento ed essere utilizzati in contesti geografici differenti. Infine, sono inclusi nella terza categoria tutti gli oggetti autoriali riconosciuti dalla collettività, modificati per perdurare nel tempo. Un esempio emblematico è la sedia *chiavarina*, realizzata in legno nel 1807 su disegno di Giuseppe Gaetano Descalzi, detto il Campanino, diffusa nei secoli successivi in Italia e in America.

In fondo, il tema dell'anonimo ha a che fare con una sostanziale “non intenzionalità” estetica. Di solito gli oggetti anonimi non hanno pretesa di bellezza. I criteri estetici sembrano esclusi da ogni tipo di ricerca sulla forma. Seppure la bellezza non venga ricercata, essa appare comunque una conseguenza del tutto naturale del processo ‘giusto’, ‘corretto’, in cui la forma ‘logica’ in quanto puramente necessaria produce un’alta qualità estetica²⁶.



Da sinistra:
sedia impagliata
tradizionale e sedia di
Chiavari.

.....

26 N.D., *Gli “anonimi” che hanno cambiato la nostra vita*, «Domus», 811, gennaio 1999, p. 82.

01.02

Il ruolo dell'oggetto anonimo nella ricerca di Achille Castiglioni e Bruno Munari

Nella pagina seguente, oggetti selezionati da Munari per il *Compasso d'oro a ignoti*. Dall'alto: fiasco, leggio a treppiede da musica, cestello per pescatore, lampada da officina, sedia pieghevole con attacchi in ferro zincato, seghetto per legno.
Fonte: Domus n. 545.



Premio Compasso d'oro.
Fonte: Associazione italiana per il Disegno Industriale.

A partire dalle considerazioni proposte da Alberto Bassi in *Design anonimo in Italia*, si è scelto di approfondire e mettere a confronto il lavoro condotto da Achille Castiglioni e Bruno Munari. I due designer nel corso della loro produzione hanno costantemente indagato manufatti non autoriali della tradizione artigianale e industriale, da cui hanno tratto insegnamenti fondamentali per la realizzazione delle loro opere. Munari e Castiglioni hanno operato in “funzione della ricerca estetica”, realizzando prodotti di design essenziali nella forma e nell'uso dei materiali.

Bruno Munari è il primo a dare un vero riconoscimento agli oggetti anonimi della nostra vita quotidiana al pari di quelli progettati dai designer. Agli inizi degli anni Settanta il *Compasso d'oro*, il più autorevole premio mondiale di design, giunto alla sua decima edizione, sarà dedicato agli oggetti descritti, evidenziando l'importanza dal punto di vista industriale e culturale. Nata da un'idea di Gio Ponti nel 1954 la cerimonia di assegnazione dei premi è stata per anni organizzata dai grandi magazzini la Rinascente, con lo scopo di valorizzare la qualità dei prodotti del design italiano. Il premio è stato successivamente donato all'Associazione per il Disegno Industriale (ADI) che dal 1958 ne cura l'organizzazione. Nel 1972 Bruno Munari sente l'esigenza di istituire il *Compasso d'oro a ignoti*, per premiare tutti gli oggetti privi della firma di un designer, ma validi per coerenza di progetto esecutivo, per la capacità di rispondere perfettamente alla propria funzione e per il giusto prezzo.

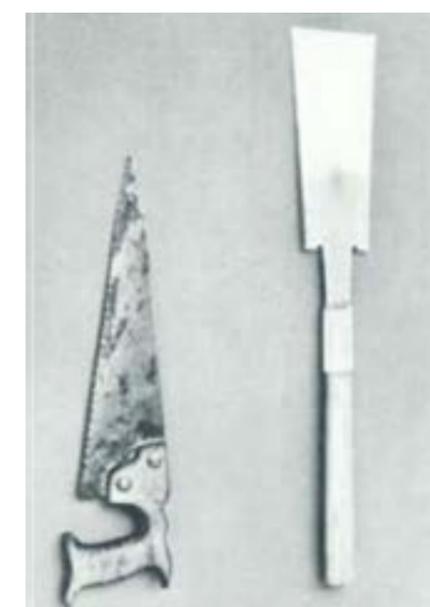
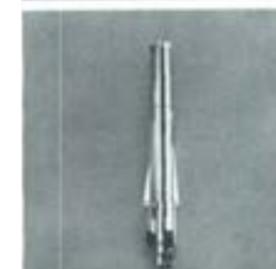
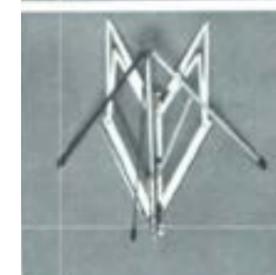
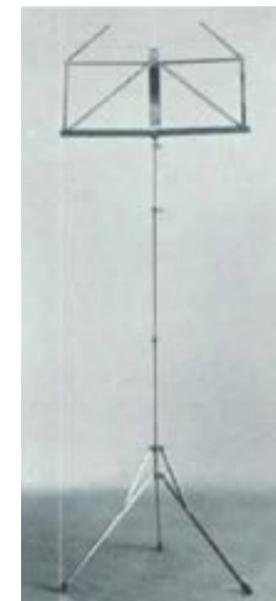
Ancora prima che venisse usato il termine design per definire una produzione giusta di oggetti che rispondono a funzioni necessarie, tali oggetti erano già in produzione e si continuano a produrre, ogni volta vengono migliorati secondo i materiali e le tecnologie usati. Sono oggetti di uso quotidiano nelle case e nei posti di lavoro e la gente li compera perché non seguono le mode, non hanno problemi di simboli di classe, sono oggetti bene progettati e non importa da chi²⁷.

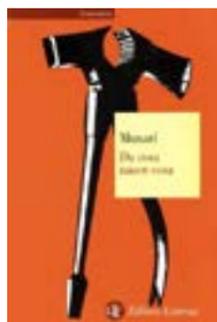
Il tentativo di Munari è stato quello evidenziare l'intelligenza di questi oggetti comuni e la capacità che hanno avuto di persistere nel tempo. Tra le pagine di *Da cosa nasce cosa*, infatti, annovera numerosi oggetti accompagnati da una o più immagini e da una scheda descrittiva di analisi, comune ad ogni

.....

27 B. MUNARI, *Da cosa nasce cosa*, Laterza, Bari-Roma 2017, p. 109.

COMPASSO D'ORO A IGNOTI
DESIGN AWARD TO THE UNKNOWNNS
continua la ricerca di oggetti ben progettati e non firmati
la recherche d'objets bien étudiés et non signés continue





B. Munari, *Da cosa nasce cosa*, 1988. Copertina.

prodotto, caratterizzata dalle seguenti voci: autore e produttori specifici; dimensione generali, materiali adoperati e peso; tecniche di costruzione; costo e sistema di imballaggio per la vendita; l'uso dichiarato, funzionalità ed ergonomia; durata ed essenzialità. Sono inoltre fornite indicazioni sulla scelta di un determinato oggetto rispetto a modelli analoghi, evidenziate le qualità e le caratteristiche tecniche. In alcuni casi sono proposte osservazioni volte a migliorare i singoli manufatti o suggerimenti per usi alternativi. Ciò che rende particolarmente interessante l'operazione è la facile e immediata comparabilità dei singoli manufatti, che consentono a chi legge di comprendere i valori oggettivi dei singoli manufatti e il metodo d'indagine alla base del lavoro di Munari. Tra gli oggetti ignoti indagati si ricorda: il leggio a tre piedi per orchestrali, il lucchetto per serrande, la sedia a sdraio da spiaggia o la sedia pieghevole con attacchi di ferro zincato, la lampada da garage, la scatola di carta del latte, l'ombrello, il cestello per pescatore, la casa e il seghetto per legno giapponese.

Sono gli oggetti fuori dagli stili, fuori dallo styling; oggetti progettati da ignoti e comunque venduti senza la firma di un designer. Oggetti e costruzioni fuori dalla cosiddetta «crisi del design», perché sono oggetti giusti che rispondo bene alla loro funzione, hanno forma logica secondo le materie e le tecniche impiegate, hanno giusto prezzo. Oggetti che sono stati continuamente ridisegnati e semplificati con lo stesso procedimento del buon design dove il problema è di togliere e non di aggiungere. Togliere le sovrastrutture e fondere le funzioni per arrivare all'essenzialità²⁸.

Munari esalta la capacità che hanno questi manufatti di modificarsi nel tempo nelle sue componenti, per migliorare la vita dell'essere umano. La proposta di *Compasso d'oro ad ignoti* nasce, infatti, da alcune considerazioni pragmatiche: una buona progettazione deve tener conto di tutte le componenti del problema da risolvere, non deve perseguire valori estetici a tutti i costi a discapito della funzionalità dell'oggetto, «non ci deve essere un'arte staccata dalla vita, cose belle da guardare e cose brutte da usare»²⁹. La creatività non è pura improvvisazione, deve essere accompagnata da una metodologia progettuale basata su valori oggettivi, basata su strumenti operativi nelle mani dei progettisti. Munari spiega che «purtroppo un modo di progettare molto diffuso nelle nostre scuole è quello di incitare gli allievi a trovare idee nuove, come se dovessi inventare tutto daccapo ogni

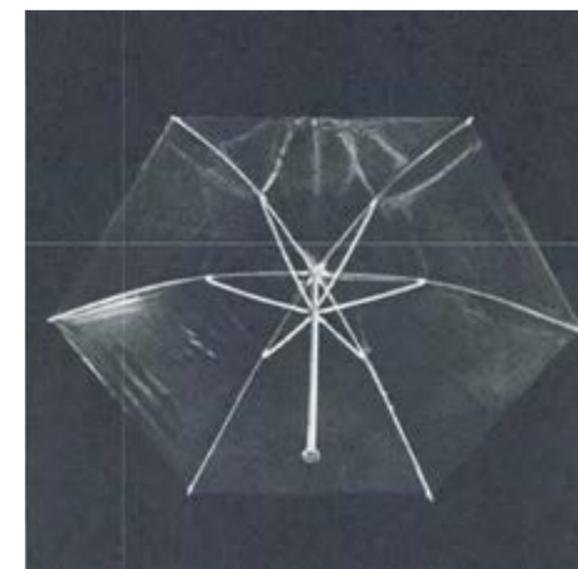
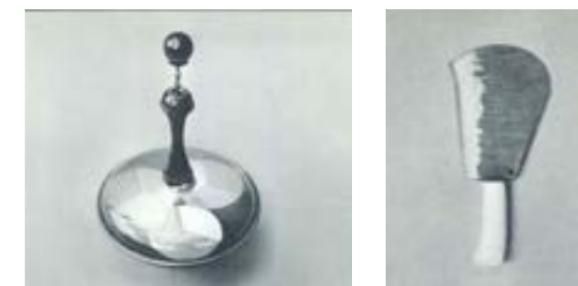
.....

28 B. MUNARI, *Compasso d'oro ad ignoti*. Continua la ricerca di oggetti ben progettati e non firmati, «Domus», 545, aprile 1975, p. 25.

29 <https://www.domusweb.it/progettisti/bruno-munari.html> (Munari 1966)



Oggetti selezionati da Munari per il *Compasso d'oro ad ignoti*. Dall'alto: montagne russe, borsa giapponese, trottola didattica, accetta per spaccare la legna, casa tradizionale giapponese, mezzaluna, ombrello. Fonte: Domus n. 545.



Bruno Munari, *Lampada Falkland*, Danese, 1964.
A lato: chiusa nella confezione.
In basso: configurazione sospesa.



giorno»³⁰. Il designer ha il compito di realizzare il suo progetto a partire da uno studio approfondito di ciò che ci circonda, seguendo un metodo, mai fisso e assoluto, ma flessibile e modificabile dal progettista stesso in base alle contingenze. «Se ci si abitua a osservare gli oggetti che vengono continuamente prodotti sotto tutti gli aspetti e non solo sotto l'aspetto

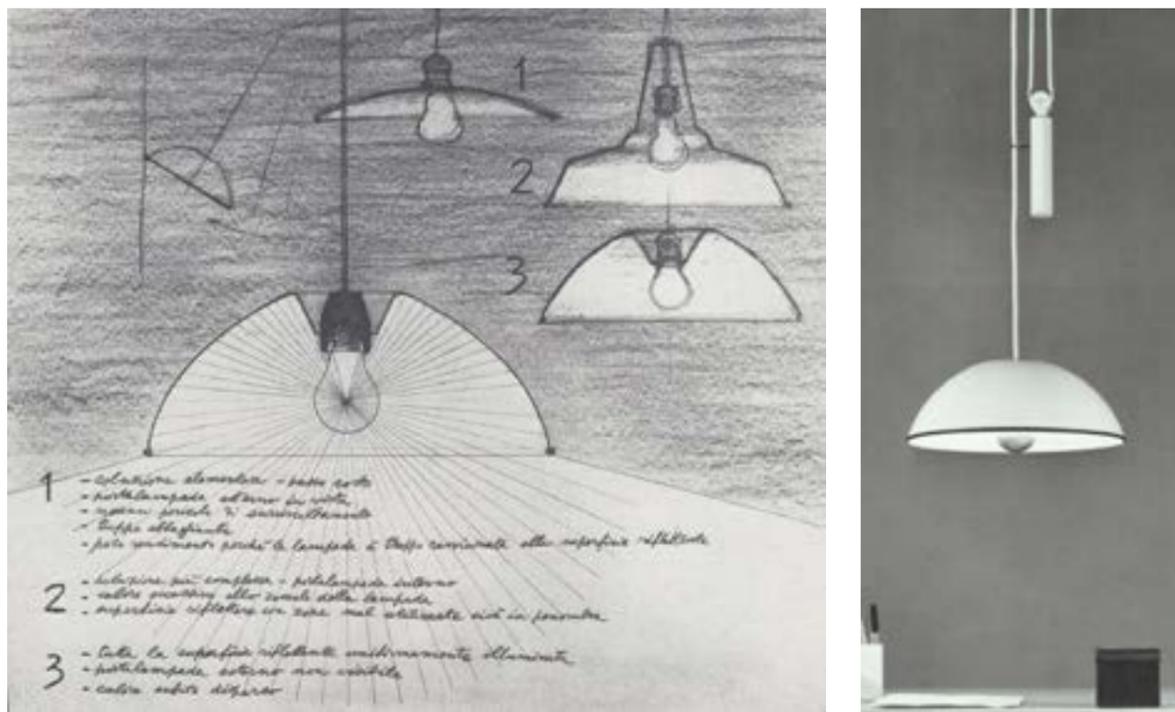
.....

30 B. MUNARI, *Da cosa nasce cosa*, cit., pp. 17-18.

del bello o brutto, del mi piace o non mi piace, ci si forma una mentalità progettuale completa. Questo modo di vedere le cose ci aiuta anche a progettare bene, in modo che nessun aspetto della cosa da progettare venga trascurato»³¹. Un'opera utile a comprendere il metodo progettuale di Munari è la lampada a sospensione Falkland progettata nel 1964 su commissione della ditta Danese. La scelta del nome è un omaggio alle Isole Falkland o Malvinas, la cui principale fonte di sostentamento è la pesca, e si ispira alle nasse, uno degli attrezzi anonimi tradizionali più usati. Il metodo di Munari parte dall'individuazione del problema da risolvere e dalla sua scomposizione in parti elementari. Obiettivo del progetto era progettare una lampada da soggiorno dalla forma piacevole, naturale, e in grado di offrire una buona qualità di luce, priva di intelaiature costose per risultare di basso costo, in grado di occupare poco spazio durante le fasi di stoccaggio e avere un gran volume una volta installata. Dopo una prima fase di ricerca dedicata a ciò che di simile è stato prodotto, Munari comprende che le uniche lampade realizzate con queste caratteristiche sono le tradizionali lanterne di carta giapponesi, oggetti analizzati per comprendere i punti di forza e gli aspetti da migliorare. Il designer comprende che questi oggetti hanno il vantaggio di essere estremamente economici, ma assorbono molta luce e si deteriorano in breve tempo: la carta ingiallisce e non sono lavabili. Nel corso dell'indagine condotta sui materiali e le tecniche a disposizione, il designer scopre l'esistenza in commercio di tubi di maglia elastica, che utilizzerà inserendovi all'interno anelli in acciaio per sperimentare differenti effetti luminosi. Lui stesso racconterà: «Un giorno sono andato in una fabbrica di calze per vedere se mi potevano fare una lampada. “Noi non facciamo lampade”, signore. “Vedrete che le farete”. E così fu». Le prime sperimentazioni sui materiali e tecniche, porteranno alla scelta di realizzare una lampada a sospensione. Oltre a garantire costi di produzione notevolmente inferiori, la forza esercitata dagli anelli sulla maglia elastica genera forme proprie analoghe alle nasse da pesca. La creatività di Munari, non è quindi legata a un lampo di genio, ma consequenziale a studi preliminari attenti e numerose sperimentazioni dirette. Numerosi modelli hanno dato vita alla Falkland, una lampada che non ha bisogno di un libretto di istruzioni: una volta estratta dalla confezione, la forza di gravità farà il resto. L'intera ricerca di Munari si concentra sul concetto di *good design* e sull'esplorazione di forme logiche, derivanti dai processi di lavorazione dei materiali. Nelle sue opere è sempre ricorrente l'essenzialità e il processo di semplificazione alla base degli oggetti ignoti da lui tanto amati.

.....

31 Ivi, p. 124.



Achille e Pier Giacomo Castiglioni, *Lampada Relemme*, Flos, 1962.
Sopra: schizzi di progetto.
A destra: configurazione sospesa.
Fonte: Aa.Vv., *Achille Castiglioni*, 1984.

portalampada interno, che per la sua posizione genera un calore eccessivo alla zoccolo della lampada e provoca di conseguenza uno scollamento della virola dell'ampolla di vetro. La seconda è una semplice ed economica lampada a piattino di lamiera stampata e smaltata, con portalampada esterno a vista che evita il surriscaldamento, ma risulta abbagliante e di basso rendimento in quanto la lampadina è troppo vicina alla superficie riflettente. I Castiglioni analizzano e superano le problematiche di entrambi gli apparecchi, scomponendo la nuova lampada in due semplici elementi.

Una cosa da niente che mi piace molto, perché è semplice, una trovatina che non costa neanche tanto. Abbiamo messo insieme due idee di lampade vecchie: il solito piatto di metallo verniciato che si metteva in cucina, e una lampada industriale molto diffusa, unendo le virtù e scartando i difetti. Nella prima la luce feriva ma l'attacco era giustamente esterno: nella seconda la luce era protetta ma l'attacco era interno e scaldava³⁶

La cupola di riflessione, sagomata per mascherare il portalampada esterno, è realizzata in metallo smaltato, esternamente colorato e internamente bianco, al fine di consentire una corretta illuminazione dell'ambiente. Il labbro inferiore di irrigidimento della lampada, girato verso l'esterno, ospita un anello di gomma per protegge l'apparecchio dagli urti accidentali

.....

³⁶ <http://www.fondazioneachillecastiglioni.it/progetto/lampada-a-sospensione-relemme/>

con le teste delle persone. Un calottino in fusione collega il soffitto con la parete superiore dell'apparecchio mediante due viti; elemento utile sia a proteggere l'ingresso dei conduttori di alimentazione, sia ad offrire un punto di aggancio per la sospensione e il fissaggio del tubo filettato che regge il portalampada. Particolarmente innovativa è, inoltre, la dotazione da parte dei progettisti di un ingegnoso e facile sistema di bilanciamento per regolare la lampada in altezza in base alle esigenze.



Qualche anno più tardi, sempre insieme al fratello Pier Giacomo, in occasione dell'allestimento della mostra *La Casa Abitata*, allestita a Firenze nel 1965, Castiglioni propone la sedia pieghevole *Tric*. Assistiamo in questo caso a un'operazione di reinterpretazione e riprogettazione di un oggetto storico: la sedia pieghevole modello *B751* dell'azienda viennese Thonet, entrata in produzione tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso. La *Tric* riprende dimensioni e finiture della storica sedia e la rende adatta a esigenze specifiche. In particolare, lo schienale diviene più alto per offrire un appoggio più comodo e la parti originariamente in compensato curvato vengono rivestite in feltro colorato. «Proprio in queste operazioni di re-design emerge un modo di progettare di Castiglioni, che all'inizio di ogni percorso progettuale aggiunge al proprio archivio di immagini, frutto di una ricerca mossa dalla sua continua curiosità per gli oggetti che lo circondano, una ulteriore ricerca, più rigorosa, volta a verificare come altri abbiano già

A sinistra: Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Allestimento per la mostra *La Casa Abitata*, Firenze, 1965.
In alto: Achille e Pier Giacomo Castiglioni, *Sedia pieghevole Tric*, configurazione aperta e chiusa, 1965.
Fonte: Aa.Vv., *Achille Castiglioni*, 1984.



Achille Castiglioni,
Tavolo Cumano, Zanotta,
1979.
Fonte: Aa.Vv., Achille
Castiglioni, 1984.

risolto il medesimo problema»³⁷.

Una delle operazioni più riuscite di re-design di Achille Castiglioni è certamente il tavolino pieghevole in ferro *Cumano*, prodotto da Zanotta nel 1979, interpretazione del classico tavolino da caffè per esterni ideato alla fine dell'Ottocento. «Nel caso di *Cumano*, per rinforzare l'idea dell'oggetto pieghevole è bastato inserire sul piano un foro che aggiungesse l'idea di "appendere" all'idea di "riporre" insita nel progetto iniziale, e corredare il tavolo di un elemento di sostegno da fissare al muro»³⁸. Un piano di lamiera verniciata a fuoco è sostenuto da tre gambe in tondino d'acciaio, mediante un particolare sistema di fissaggio. Un giunto rotante, in materiale autolubrificante per proteggere la vernice del metallo, consente il movimento della terza gamba permettendo all'oggetto di essere aperto e chiuso in ogni occasione.

Nella lotta, tutta intellettuale, tra ciò che già esiste o è esistito e ciò che egli immagina di nuovo, può accadere che il nuovo progetto non abbia elementi sufficientemente innovativi rispetto a quello esistente e quindi potrebbe risultare una brutta copia. A questo punto è molto più valido, dal punto di vista progettuale, assumere l'esistente come punto di partenza e cercare anzi di migliorarlo rispettando il suo componente principale di progettazione, magari tenendo conto delle mutate realtà produttive³⁹.

È questa la specificità del design di Castiglioni. Come ha bene evidenziato Dino Gavina, imprenditore, designer ed editore,

nel momento della massima ricerca sul design, un'idea inaspettata, dirompente, una chiara indicazione ai progettisti: a volte può essere più giusto scegliere o ridisegnare un umile modello abbandonato facendolo rivivere, invece di progettare un prodotto nuovo. [...] Questi oggetti, meglio di altri, possono farci comprendere come le grandi invenzioni siano quasi sempre collegate a una quotidiana pazienza, a una manualità appresa sul pezzo nelle botteghe artigiane in anni di lavoro e in secoli di piccoli perfezionamenti⁴⁰.

I fratelli Castiglioni iniziano la loro produzione nello studio a Corso Porta Nuova a Milano, negli anni in cui nascono movimenti di design ispirati alle contestazioni e alle avanguardie artistiche – come la Pop-Art e il New Dada – che estrapolano dal loro originario contesto oggetti

37 AA. VV., Achille Castiglioni. cit., p. 26.

38 Ivi, p. 20.

39 Ivi, p. 26.

40 A. BASSI, *Design anonimo in Italia*. cit., p. 49.

tipici della società dei consumi conferendogli una nuova estetica. Così nel design si iniziano a riproporre oggetti, parti di questi o materiali, in ambiti differenti da quelli in cui sono impiegati abitualmente. In Italia alcuni designer, legati al movimento Radical, fanno propri i caratteri generali di questa contestazione realizzando oggetti molto originali. Tra questi, con particolare riferimento alla PopArt ricordiamo: la poltrona *Joe* di De Pas, D'Urbino, Lomazzi, un quantone da baseball fuori scala, realizzato in cuoio; la poltrona *Sacco* di Gatti, Paolini, Teodoro, senza forma, costituita da pallini di polistirolo che si adattano alla posizione del corpo del fruitore; *Pratone* di Archizoom un prato con ciuffi d'erba di elevate dimensioni su cui ci si può sdraiare. Achille Castiglioni lavora ispirandosi al movimento Neo Dada, reinterpretando oggetti comuni della cultura popolare attraverso l'occhio dell'artista, conferendogli un nuovo valore estetico. Di grande ispirazione sarà il lavoro di Marcel Duchamp, uno dei massimi esponenti del movimento Dada, e il principio del *ready-made*, diffuso attraverso la sua opera più rivoluzionaria: *Fontana*. Duchamp seleziona un oggetto comune e lo trasfigura, liberandolo dal significato d'uso, proponendolo al fruitore con un nuovo titolo e in una nuova visuale. L'artista francese afferma infatti che non ha importanza se Richard Mutt abbia o meno realizzato con le proprie mani l'*Orinatoio*, conta il processo di analisi e selezione dell'oggetto. L'orinatoio, un prodotto dell'industria pubblica ma "nascosto", perché legato a un bisogno fisiologico, viene trasformato in un manufatto di valore, superando il concetto di opera d'arte unica e originale. Per Duchamp il senso dell'arte risiede nella selezione, nella scelta, ossia nell'uso dell'intelletto; tutto, quindi, può essere arte, basta riuscire a essere liberi dagli schemi imposti dalla società borghese e osservare la realtà con altri occhi.

Neo-Dada esprime le sue ragioni attraverso manifestazioni audio-visive e letterarie analoghe, nel metodo o nell'intento alle opere d'arte Dada. Il termine fu reso popolare negli Stati Uniti da Barbara Rose negli anni Sessanta e si riferisce principalmente al lavoro realizzato in questo decennio. Carattere distintivo del movimento è l'uso di materiali moderni e immagini popolari, l'utilizzo di contrasti stridenti come strumenti narrativi. Reazione all'emotività personale dell'Espressionismo astratto, ispirato alla pratica di Marcel Duchamp e Kurt Schwitters, ha negato i concetti tradizionali di estetica affermandosi in Italia grazie a Pino Pascali e Piero Manzoni. Nell'opera dei due artisti si concentra l'ironia del dadaismo storico e il gusto per il gioco. È proprio a partire dal tema del gioco che in occasione della mostra *Colori e forme nella casa d'oggi*, organizzata nel 1957 a Como, a Villa Olmo, vengono presentati per la prima volta i prototipi di due oggetti



Dall'alto: *Fontana* di Duchamp; *Poltrona Joe* di De Pas, D'Urbino e Lomazzi; *Poltrona Sacco* di Gatti, Paolini e Teodoro; *Pratone* di Archizoom.



Achille Castiglioni, *Sella*, Zanotta, 1957.
A lato: immagine storica
Fonte: Aa.Vv., *Achille Castiglioni*, 1984.



dei fratelli Castiglioni: *Sella* e *Mezzadro*. Lo sgabello per telefono *Sella* (produzione Zanotta) prende ispirazione dal sedile per mungitore, oggetto anonimo preferito da Achille Castiglioni:

ha un sedile scomponibile da fissare all'altezza del bacino con un cinghia in cuoio. Il piccolo piano di seduta, in legno massello, è sostenuto da un ritto verticale in legno tornito. L'appoggio a terra è assicurato da tre punti di appoggio: il ritto e le due gambe dell'operatore. Chi conosce perfettamente l'utilità di questo appoggio sono i mungitori che lo usano con le mani pulite passando da una mucca all'altra⁴¹.

L'idea progettuale alla base di questo oggetto non può essere colta se non ricordando che negli anni Cinquanta i telefoni nelle abitazioni erano generalmente vincolati alla parete, utilizzabili solo sostandovi accanto. Dato l'elevato costo del servizio, le conversazioni telefoniche avevano breve durata e lo sgabello offriva un punto di appoggio. *Sella* è composto da un basamento a mezza sfera in fusione di ghisa dall'equilibrio dinamico, un

.....

41 N.D., *Inchiesta: qual è il tuo progetto anonimo preferito*, «Domus», 811, gennaio 1999, pp. 105.

sedile, che è la riproposizione di una sella da bicicletta in cuoio regolabile in altezza, e una struttura verticale in tubolare di acciaio verniciato rosa. Il punto di equilibrio varia in base alla persona e lo sgabello, dopo essere stato utilizzato, torna nella sua posizione originaria.

Il progetto del sedile *Mezzadro* (produzione Zanotta) invece esprime fin maniera più lampante la volontà di usare parte di un oggetto esistente, confermandone la forma ma variandone la modalità d'uso: il sedile di un trattore, progettato nei primi anni del Novecento, diviene quindi uno sgabello. L'oggetto si compone di quattro elementi: il sedile, il perno di fissaggio, balestra e traversa. Anche nel particolare sistema del fissaggio si individua un oggetto familiare, un dado a galletto grande, usato bloccare le ruote della bicicletta senza l'uso di cacciaviti. La seduta è in lamiera stampata e verniciata; la balestra (in acciaio inox), sostegno del sedile, presente sul trattore per assorbire i sobbalzi del mezzo agricolo sul terreno, rende in questo caso più elastica la seduta. La traversa di legno di faggio massiccio fornisce gli altri due punti d'appoggio necessari alla stabilità del sedile, ricordando vagamente un giogo, dispositivo in legno anticamente utilizzato per la trazione animale di carri o aratri. Risulta evidente come questo sgabello sia un omaggio alla culturale rurale italiana.



Achille Castiglioni, *Mezzadro*, Zanotta, 1957.
A lato: immagine storica
Fonte: Aa.Vv., *Achille Castiglioni*, 1984.

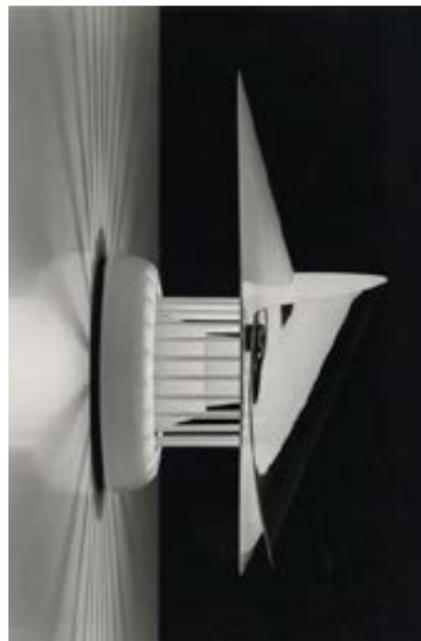
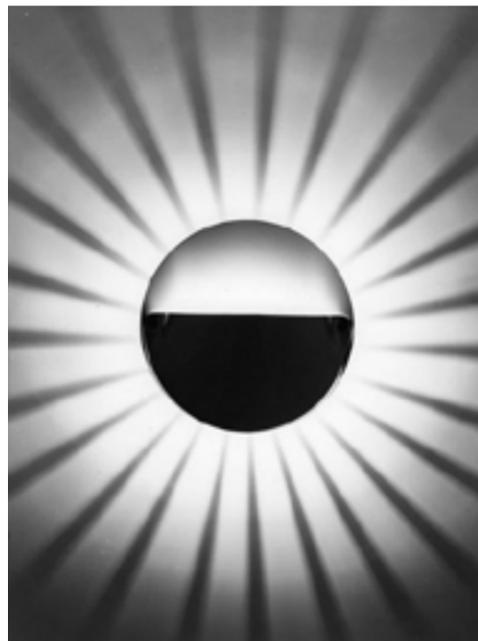


Mezzadro e *Sella* non hanno richiesto una produzione seriale dei componenti, in quanto realizzati con oggetti in produzione: la seduta di un trattore e la sella di una bicicletta da corsa sono infatti i componenti base di questi due iconici oggetti.

Achille Castiglioni trae ispirazione dalla cultura popolare anche per la lampada a parete *Giovi* del 1982 (produzione Flos), dedicata alla figlia Giovanna, responsabile della Fondazione Achille Castiglioni. La lampada produce una luce indiretta, a raggiera sul muro, effetto generato da una gabbia cilindrica costituita da 24 astine per alloggiare il portalampada e allontanare la sorgente dal margine verticale. Su di esso viene posizionato uno schermo metallico troncoconico forato, per il passaggio della lampadina che da un lato impedisce l'abbagliamento e dall'altro sostiene il riflettore. L'ideazione della parte centrale della lampada, simile a una tasca o a un sacco che diffonde il flusso luminoso verso l'alto, è stata suggerita da un bicchiere da pescatore, ancora oggi conservato nello studio/museo di Piazza Castello a Milano. Si tratta di contenitore portatile, composto da due fogli di metallo flessibili che ripiegati a forma di cono fungono da bicchiere consentendo ai pescatori di raccogliere l'acqua dal fiume per dissetarsi.



A lato: Achille Castiglioni, *Lampada Giovi*, Flos, 1982. In alto: bicchiere da pescatore.



Ulteriore ready-made del designer milanese, oggetto in questa ricerca di particolare approfondimento, è *Lampadina*, ideata con la collaborazione di Pier Giacomo per l'inaugurazione del negozio Flos di Torino nel 1972. *Lampadina* è una lampada da tavolo che è possibile considerare, in principio, un oggetto anonimo, un prodotto democratico se ne consideriamo il



In alto: bobina cinematografica. A destra: ricostruzione personale della *Lampadina* di Achille Castiglioni (foto di Stefano Perrotta).

basso costo. L'idea nasce dall'osservazione dei rulli adoperati in campo cinematografico per avvolgere le pellicole da 35 mm. Le bobine sono dei leggeri supporti di metallo, costituiti da un perno o cilindretto centrale che collega due dischi paralleli traforati, di diametro commisurato alla lunghezza, generalmente prefissata, della pellicola. Castiglioni analizza questo oggetto, ne intuisce delle qualità e trasforma in un nuovo prodotto. Una bobina per avvolgere le pellicole, viene così trasformata in un sistema per avvolgere il cavo di una lampada. *Lampadina* è stata concepita per essere essenziale ed è caratterizzata da pochi elementi: la base, con funzione di avvolgi filo, è composta da due dischi di alluminio anodizzato e un distanziatore; il porta lampade con interruttore in bachelite o verniciato a liquido; la lampada a bulbo globo-lux smerigliata da una parte per evitare che la luce diretta abbagli chi la utilizza. Nella parte inferiore dell'avvolgi filo è caratterizzata da un taglio che consente di bloccarlo; è inoltre presente un foro che consente all'utente di appenderla a parete.

La veridicità e il basso costo del progetto è confermata da un'operazione di ridisegno e realizzazione di prototipo al vero dell'oggetto. Alla fase di studio e ricostruzione della genesi geometrica, è seguita una fase di ricerca dei materiali per la realizzazione del modello. Gli elementi che compongono la *Lampadina* sono per la maggior parte acquistabili presso un comune negozio di ferramenta o materiale elettrico, come il porta lampada in bachelite



con interruttore, il cavo elettrico a due fili, la barra filettata per il porta lampada, la lampadina a globo e una ghiera di un normale portalamada da usare come distanziatore per i due dischi della base. Le uniche lavorazioni effettuate sono il taglio della lamiera in alluminio per i dischi e il taglio e foro della barra filettata per consentire il passaggio del cavo elettrico. Non avendo rinvenuto informazioni in merito al fissaggio tra i dischi alla base della lampada, si è ipotizzato un nuovo elemento, realizzato con una stampante 3D, in cui è stato incassato il dado esagonale utile a bloccare le differenti parti dell'oggetto. Con il modello perfettamente funzionante, si è potuto dimostrare il reale basso costo del manufatto e la sua possibilità di realizzazione attraverso l'assemblaggio di prodotti acquistati al dettaglio in un comune negozio. Il principio di democratizzazione del design che ha guidato le iniziali intenzioni del designer milanese è stato tradito dall'elevato costo di vendita da parte delle aziende leader nel settore.

Nella pagina precedente: scomposizione del modello di studio della *Lampadina* di Achille Castiglioni (foto di Stefano Perrotta). In basso: Achille Castiglioni, *Interruttore rompitratta*, Vlm, 1968.



Il desiderio di raggiungere le abitazioni di un numero elevato di persone è stato ricorrente nella produzione di Castiglioni, come dimostra il progetto dell'*Interruttore rompitratta* realizzato per Vlm nel 1968. Questo oggetto gli ha consentito di essere parte di quell'esercito di designer ignoti che hanno invaso il modo degli oggetti anonimi che collezionava nel suo studio. L'interruttore è l'oggetto di cui è stato più fiero, prodotto in grande numero, acquistato per le sue qualità e nessuno ne conosce l'autore. L'interruttore è un rompitratta di un filo di conduzione elettrica, applicabile in qualsiasi situazione di illuminazione priva di interruttore. Il corpo è costituito da due gusci stampati di materia plastica termoindurente (bianca o nera). Il piano convesso del guscio superiore presenta al centro una rientranza circolare in cui è alloggiato il nottolino per la variabilità dei contatti, mentre i bordi

del guscio inferiore sono arrotondati per agevolare i movimenti sul piano d'appoggio. La sua particolare conformazione lo rende individuabile anche al buio: percorrendo a tastoni il filo, è possibile percepire con il pollice i piani inclinati dell'interruttore che conducono al pulsante. «Spesso, quando sono in una camera da letto in qualche albergo in giro per il mondo, mi capita di allungare la mano per accendere la lampada sul comodino – spiegava Castiglioni – E allora mi trovo tra le dita il nostro rompitratta». La sottile, ironica e raffinata intelligenza di Castiglioni è racchiusa in un minuto oggetto che milioni di persone usano senza pensarci troppo, perché è come se fosse lì da sempre.

L'operazione di alterare l'originale è un modo per conservare la memoria, memoria che non è mai l'immagine fissa di qualcosa appartenente al passato, un fotogramma immobile; la memoria è sempre il ricordo del ricordo, che può non essere preciso o fedele all'evento generatore, perché la memoria è un materiale del progetto, non è un'icona fissa, ma la sostanza con cui costruire il racconto di noi stessi. La memoria è a sua volta un progetto che usa il passato per costruire l'immagine del futuro⁴².

Possiamo affermare quindi che Bruno Munari e Achille Castiglioni, con i loro progetti hanno riscritto nuove storie e arricchito di significati e valori il linguaggio del design contemporaneo, senza mai dimenticare le proprie origini.

01.03

Visione contemporanea del progetto dell'oggetto non autoriale

Nell'epoca pionieristica del design, è stato rivendicato il carattere standard, quindi anonimo, della produzione in serie, tuttavia paradossalmente è stato a quel momento che si è iniziato a firmare i primi pezzi della storia del design. Da allora, la firma è stata considerata un valore sempre maggiore, intrinseco e aggiunto al momento della nascita di un oggetto. [...] L'ansia di firmare per mettere in evidenza la paternità di un oggetto di design, pur essendo partita da premesse ragionevoli, assume al giorno d'oggi una dimensione sproporzionata. L'inflazione di star e di protagonisti produce un comprensibilissimo balzo all'indietro, un ritorno alla normalità dell'utilitario⁴³.

.....

42 P. GIARDIELLO, *Nel/Sul. Frammenti di una ricerca impaziente*, Letteraventidue, Siracusa 2017, p. 44.

43 N.D., *La firma e l'egotismo. Bisogna proprio firmare un progetto?*, «Domus», 811, gennaio 1999, p. 101.

Sebbene l'esperienza di Achille Castiglioni e Bruno Munari sia stata oggetto di numerosi studi, l'attuale interesse per i valori e significati espressi dagli oggetti non autoriali sembra attraversare un periodo di oblio. Invade il contesto internazionale la figura dell'Archistar che, nel campo dell'architettura e del design, conquista il mercato con forme bizzarre e esenti da legami con l'essere umano. Nascono oggetti privi di contenuto, che abitano le nostre case ma non svolgono più il loro reale compito: migliorare la vita quotidiana.

Agli inizi del nuovo millennio qualcosa cambia e i progettisti rivendicano i principi alla base del vero design. Numerose sono le mostre internazionali che mirano alla valorizzazione degli artefatti anonimi. Con *Super Normal*, presentata a Tokyo nel 2006 e alla Triennale di Milano nel 2007, Jasper Morrison e Naoto Fukasawa dimostrano che gli oggetti che hanno cambiato la vita delle persone sono quelli corrispondenti a un profilo di comune semplicità, essenzialità e necessaria normalità. In un'intervista rilasciata sulle pagine di *Domus* nel 2006, i curatori dichiarano la necessità di guardare alle cose per ciò che esprimono, al rapporto costruito intorno alla loro forma e non semplicemente al loro valore estetico.

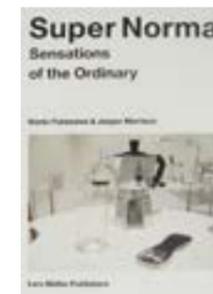
Penso che la gente viva meglio quando gli oggetti di tutti i giorni sono discreti. Essi non dovrebbero essere né troppo forti né troppo espressivi, così che la gente possa innanzitutto apprezzarli per quello che sono: contenitori di memoria. La maniera migliore di vivere con i nostri oggetti è di renderli capaci di rappresentare noi e il nostro modo di essere con semplicità, così che cessino di essere status symbol per diventare dei buoni amici⁴⁴.

La mostra accoglie oggetti provenienti da tutto il mondo, naturali e artificiali, manufatti d'autore e frutto di una tradizione collettiva. Tra i vari "oggetti" troviamo l'uovo, definito da Munari «di forma perfetta benché fatto col culo», la penna Pentel dal Giappone, ciotola e setaccio di Sori Yanagi, le graffette di origine tedesca. Manufatti eterogenei, essere *super-normali*. Morrison esplicherà i principi alla base del motto *Super Normal* in un'intervista del 2006:

La mia opinione è che il mondo del design si sia allontanato dalla normalità, dimenticando le sue radici e l'idea di base che noi designer dovremmo prenderci cura dell'ambiente creato dall'uomo e cercare di migliorarlo. *Super Normal* è un ponte tra i due mondi, un tentativo di riunirli. Non è facile scrivere una formula per l'oggetto Super Normale, non sono sicuro

.....

44 F. ITO e F. PICCHI, a cura di, *Naoto + Jasper = Super normal*, in «Domus», 894, 2006, pp. 68 - 73.



J. Morrison e N. Fukasawa, Catalogo della mostra *Super Normal*, Tokyo, 2006. Prima copertina.



che possa nemmeno essere pianificato. Un oggetto diventa Super Normale con l'uso. Come designer, possiamo mirare a raggiungere il Super Normale preoccupandoci meno degli aspetti visivi del personaggio di un oggetto, cercando di anticipare il probabile impatto degli oggetti sull'atmosfera e come sarà conviverci⁴⁵.

Nella pagina precedente:
J. Morrison e N.
Fukasawa, mostra *Super Normal*, Tokyo, 2006.
Fonte: G. Neri, *Un designer Super Normale*, 24
ORE cultura, 2011.

Super Normal espone articoli progettati da designer e pensati da autori a noi ignoti, oggetti anonimi che accompagnano costantemente le nostre vite. Il rapporto tra queste due famiglie di manufatti è ben spiegato dal designer:

[...] ci sono momenti in cui si usano le cose in cui improvvisamente ci si rende conto che una cosa è Super Normale, e va decisamente oltre il vedere, e in un'area più interessante dell'uso e dell'esperienza. Penso che si possa anche dire che l'oggetto anonimo che è il designer è sconosciuto e l'oggetto che è progettato senza la consueta quota di ego creativo o di espressione, sono strettamente correlati ma comunque separati da una linea sottile. Nel caso dell'autore sconosciuto, disegna in modo totalmente anonimo, mentre il designer che sceglie di evitare o limitare l'espressione creativa personale, progetta consapevole del fatto che il suo nome sarà sul prodotto. *Super Normal* è più comune nel mondo delle cose progettate in modo totalmente anonimo, penso che ce ne siamo resi conto abbastanza chiaramente mentre facevamo le nostre selezioni per la mostra, ma è anche possibile nel mondo delle firme dei designer, e penso che saremmo d'accordo sul fatto che sia non solo preferibile ma che sembra offrire un intero nuovo mondo al design, come dici tu, libero dal manto del "Design".⁴⁶

Morrison condivide, quindi, l'etica creativa alla base degli artefatti non autoriali, che rifiuta polemicamente l'invenzione a ogni costo. Il progetto nasce da suggestioni dedotte dalla fenomenologia della realtà quotidiana, fatta di oggetti anonimi, talvolta anche sgraziati, dai quali è possibile trarre importanti lezioni. Il pensiero alla base della mostra è in realtà frutto di un luogo lavoro che vede Morrison impegnato dall'inizio della sua carriera negli anni Ottanta fino ad oggi. Fondamentali per lui sono stati gli insegnamenti del *Radical Design* italiano, l'apertura alla vita reale, l'abbandono di quella consequenzialità logica che fino ad allora sembrava aver imprigionato il rapporto tra l'oggetto e i problemi che avrebbe dovuto risolvere⁴⁷. Non esiste rapporto diretto tra forma e funzione, è il gesto quotidiano a definire l'oggetto in maniera implicita. «Il carattere di certi oggetti di autore ignoto risulta spesso più attraente di quelli con *pedigree*, nei quali l'io dell'autore

.....

⁴⁵ Ivi, pp. 68 - 73.

⁴⁶ Ivi, pp. 68 - 73.

⁴⁷ G. NERI, *Un designer Super Normale*, in «24 ORE cultura», 2011, pp. 33.

ha forse preso il posto dell'utilità [...] Il valore dell'oggetto anonimo sta nella sua capacità di ricordare a noi che nel mondo reale un oggetto è semplicemente un oggetto e che dipende da lui il saper trovare amore e apprezzamento»⁴⁸. Molti oggetti della sua opera rispondono al concetto di essenzialità e normalità espresso dagli oggetti di uso comune, come la *Fionda* progettata nel 2020 ispirata all'anonima *Tripolina*, o la sedia *La Tourette* ridisegnata per l'omonimo monastero progettato da Le Corbusier nel 1998.



Jasper Morrison, *Sedia Tourette*, 1998.
In alto: vista all'interno degli spazi del convento de La Tourette, progettato da Le Corbusier.
Fonte: G. Neri, *Un design Super Normale*, 24 ORE cultura, 2011.

L'opera di Morrison non è un caso isolato, ma parte di un'ideologia portata avanti, negli ultimi decenni, da diverse aziende. Un importante esempio è il noto marchio svedese IKEA e la multinazionale giapponese MUJI. L'azienda svedese, fondata nel 1943 da Ingvar Kamprad, offre funzionalità e buon design a prezzi bassi⁴⁹ divenendo un'icona del Design Democratico: tutti possano arredare la propria casa con prodotti esteticamente validi e di qualità. La visione strategica di IKEA è quella di migliorare la vita quotidiana dei propri clienti, dei co-workers e di chi lavora presso i loro fornitori. Questa visione chiarisce gli obiettivi e, soprattutto, la mission del marchio: «offrire un vasto assortimento di articoli d'arredamento di buon design e funzionali a prezzi così vantaggiosi da permettere al maggior numero possibile di persone di acquistarli». Nata come una piccola azienda e un sistema di vendita tramite un catalogo per corrispondenza, si trasforma

.....

48 J. MORRISON, *Immacolata concezione*, in «Ottagono», 188, 1996, pp. 54 - 56.

49 <https://www.ikea.com/it/it/this-is-ikea/about-us/la-nostra-storia-pub1d4d0cad>



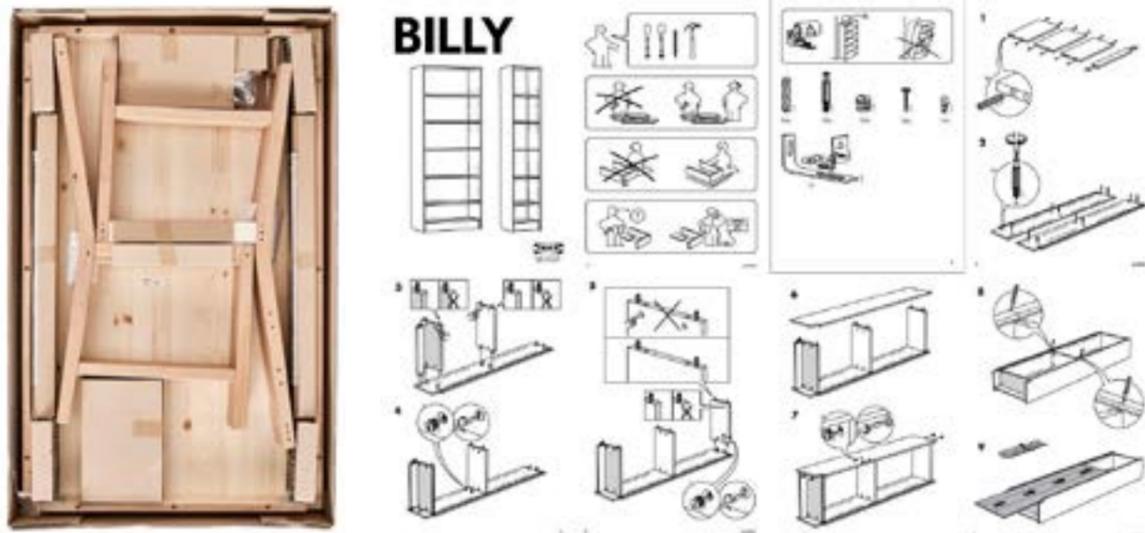
in un'azienda leader perché da subito verifica le difficoltà economiche e organizzative legato al trasporto e alla spedizione di mobili. Nel 1956 viene sperimentata l'idea di scomporre il tavolino *Lövet*, da cui nasce l'idea di fornire agli interessati articoli smontati e custoditi in pacchi piatti. Imballando e trasferendo prodotti che occupano poco spazio, i costi di deposito in magazzino e di trasporto diminuiscono sensibilmente, dando la possibilità di offrire manufatti a prezzi vantaggiosi. Un altro importante passaggio avviene nel 1968 quando IKEA inizia a utilizzare il truciolato per la realizzazione degli arredi. Il pannello viene rivestito da due fogli plastici, uno decorativo, di natura estetica, e uno protettivo, come il laminato o il legno laccato, realizzato con vernici poliesteri o poliuretaniche, consentendo di realizzare un'infinita varietà di colori e di texture. Materiali meno pregiati, ma comunque durevoli, la semplicità del sistema di montaggio *do-it-yourself*, presentato in un libretto di istruzioni illustrato, e l'imballaggio in pacchi piatti, che facilita lo stoccaggio e il trasporto ha consentito all'azienda di abbassare i costi della merce. Il primo catalogo IKEA presentava prezzi così bassi che rendevano scettici rispetto alla qualità dei prodotti, motivo per cui Ingvar Kamprad decise di trasformare una vecchia officina di Älmhult in uno showroom.

L'assegnazione dei nomi dei prodotti IKEA segue criteri precisi, a ogni categoria merceologica viene assegnato uno specifico gruppo lessicale, tutti legati ai paesi scandinavi. Il nome stesso dell'azienda svedese è l'acronimo delle iniziali del suo fondatore, della fattoria Elmtaryd e del villaggio Agunnaryd, in cui Kamprad ha vissuto da bambino. I prodotti, quindi,

In alto: Jasper Morrison, *Sedia Fionda*, Mattiazzi, 2020.

In basso: *Lövet*, primo oggetto scomposto venduto da Ikea; Logo dell'azienda svedese.





Da sinistra: imballaggio in pacchi piatti e istruzioni per il montaggio della libreria Billy.

presentano aspetti immateriali della tradizione di origine del fondatore, ma allo stesso tempo sono progettati con un linguaggio semplice, che li rende adatti al contesto internazionale. Il ruolo dei progettisti all'interno del fenomeno IKEA è un punto fondamentale se collegato al mondo dell'oggetto non autoriale. All'interno dei team progettuali non esistono nomi importanti, ma gruppi di designer che collaborano per migliorare i prodotti in linea con la filosofia del marchio. «La cultura IKEA si basa sull'entusiasmo, sullo spirito di squadra e sulla voglia di fare e di ottenere risultati. Siamo ottimisti – così si racconta l'azienda – e cerchiamo sempre di fare le cose in modo nuovo e migliore, da quando progettiamo una sedia a dondolo in modo da poterla confezionare in un pacco piatto a quando creiamo lampadine a LED dal prezzo accessibile a tutti»⁵⁰. La scelta di valorizzare il lavoro di squadra, ha reso IKEA la più grande comunità non autoriale del nuovo millennio. Un gruppo per cui è non è importante chi pensa il prodotto; hanno un posto in prima linea nel processo progettuale l'oggetto e le persone che lo utilizzeranno. «Il fenomeno Ikea tenta di mantenere in equilibrio il rapporto tra progetto, produzione, vendita e consumo [riuscendo] a pubblicizzare prodotti contrassegnati da un franco linguaggio moderno facendo leva sulla praticità, la varietà di offerta e, soprattutto, la convenienza»⁵¹.

Storia ben diversa è quella della multinazionale MUJI. «In uno scenario come quello degli anni Ottanta, dove i consumatori giapponesi avevano la

.....

50 <https://www.ikea.com/it/it/this-is-ikea/about-us/visione-strategica-e-idea-commerciale-pub9cd02291>

51 G. D'AMATO, *Storia del design*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 205-206 .

mania per i brand e per le firme, si inizia ad avvertire l'esigenza di trasmettere il valore di un prodotto per le caratteristiche che lo contraddistinguono e non per il marchio che porta»⁵². La *Mujirushi Ryohin* (MUJI), fondata in Giappone nel 1980, propone abbigliamento, prodotti per la casa, oggetti di cancelleria, cibo e l'arredamento. «In questo contesto, e anche come risposta al sorgere di un nuovo interesse verso un ritorno ad una vita quotidiana più semplice, emerge la volontà di creare una contrapposizione alla tendenza delle masse di andare alla ricerca dei brand»⁵³. La filosofia giapponese del *Kanketsu*, alla base del pensiero di MUJI, ricerca la semplicità e mira a «portare un senso di calma nella vita caotica dei giorni nostri».

I prodotti [dell'azienda] nascono, infatti, da un processo di produzione estremamente razionale, risultando essenziali, totalmente privo di decorazioni superflue e con limitata varietà di colori, e non in stile minimalista, come ribadiscono nella loro pagina internet. Sono come dei recipienti vuoti, densi di significati come il vuoto della casa tradizionale giapponese. La semplicità e gli spazi vuoti danno luogo a una grande universalità, riuscendo ad abbracciare i sentimenti e i pensieri di chiunque»⁵⁴.

Il termine *Mujirushi Ryohin* che in giapponese si traduce come “prodotti di qualità senza marchio”, chiarisce le intenzioni di fondo del brand. I prodotti di MUJI sono noti per l'assenza di loghi e simboli e per l'inesistenza di strategie di marketing. Il suo successo è basato sul semplice passaparola e sul movimento *no-brand*, che accomuna quella fascia di clientela che cerca, per ragioni estetiche e concettuali, oggetti e capi d'abbigliamento non marchiati. Il sito web dell'azienda chiarisce questo aspetto: «Abbiamo lanciato il nostro marchio MUJI progettando e sviluppando prodotti che potrebbero quasi essere considerati scadenti se basati su criteri tradizionali, sebbene siano, ovviamente, in realtà di buona qualità. [...] c'è un motivo per cui possiamo fornire prodotti di così buona qualità a prezzi inferiori»⁵⁵. Per ottenere prodotti semplici, di buona qualità a un costo più basso rispetto alla media del mercato il brand tiene conto di tre aspetti del processo produttivo: la selezione del materiale, la razionalizzazione dei processi di produzione e la semplificazione degli imballaggi. Il criterio di selezione dei materiali è sempre in funzione della loro qualità. Le materie prime più



Logo del brand Muji.

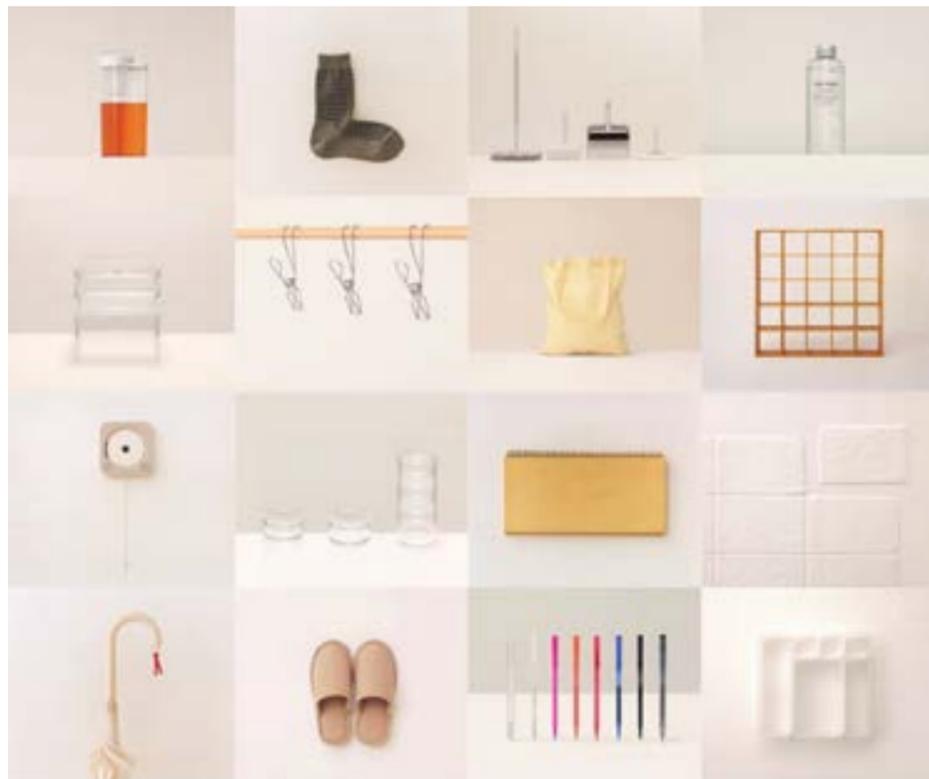
.....

52 A. PERON, *Muji filosofia del design essenziale e atemporale*, «This Marketers Life», 23 dicembre 2015.

<https://www.thismarketerslife.it/stories/muji-la-filosofia-del-design-essenziale-e-atemporale/>
53 Ibid.

54 <https://www.muji.com/it/about/>

55 <http://ryohin-keikaku.jp/eng/ryohin/>



adatte vengono cercate in tutto il mondo e particolare importanza è data ai prodotti dell'industria e ai materiali di scarto. Sono eliminati i processi di fabbricazione non necessari e utilizzati solo quelli realmente indispensabili, eliminando sprechi e riducendo i costi. La produzione dei prototipi avviene con modelli reali in carta e non attraverso simulazione tridimensionali, con l'obiettivo di scoraggiare l'aumento di inutili dettagli e complicazioni che porterebbero a un aumento dei costi di produzione e dei problemi durante la produzione. Omettendo il processo di sbiancamento della cellulosa si ottiene una carta di colore beige chiaro, utilizzata sia per gli imballaggi che per le etichette e per i quaderni, portando a prodotti decisamente più puri. Possiamo notare quindi che il packaging adottato per i prodotti è privo di fronzoli, allo scopo di mettere in risalto le qualità e le caratteristiche dei singoli manufatti, come i colori e le forme naturali.

In notevole contrasto con la massa di prodotti ricchi di virtuosismo presenti sul mercato, gli oggetti MUJI hanno ricevuto un enorme consenso non solo in Giappone, ma nel mondo intero. Questo approccio è in linea con la politica di conservazione delle risorse e riduzione degli sprechi, fedele all'idea che sta alla base della politica aziendale. MUJI propone un prodotto con uno standard qualitativo molto alto, a prezzi si bassi rispetto alla media del mercato, ma che definiscono una cerchia comunque ristretta di clienti. La maggior parte dei prodotti, fatta eccezione per gli oggetti di cartoleria



come penne e quaderni, non sono economicamente accessibili a tutti.

I concetti di essenzialità e semplicità si ritrovano in ogni frammento del brand, dall'immagine che restituiscono i prodotti, al packaging, agli stores. L'identità è legata al mondo dell'oggetto anonimo, che principalmente deriva dalla tradizione e cultura giapponese. Non conosciamo nulla dei loro designer, questo perché è il prodotto con le sue qualità e caratteristiche a dover essere scelto e non perché firmato da un importante designer contemporaneo o perché firmato da una grande azienda. Sono tuttavia numerosi i designer internazionali che nel tempo hanno collaborato per l'azione: Jasper Morrison e Naoto Fukasawa, per esempio, portando avanti sempre l'identità del brand senza alterarne la filosofia.

Il lavoro svolto da queste due aziende nel campo dell'oggetto non autoriale è di estrema importanza. Seppure nate con presupposti culturali e di intenti differenti, entrambe cercano di ridurre i costi dell'intero processo produttivo. Mentre IKEA diffonde l'idea design democratico, MUJI punta su prodotti semplici ma di qualità estremamente alta, rinnegando quel principio di economicità alla base dell'oggetto anonimo. Per entrambe il prodotto risponde alle reali esigenze quotidiane. L'omissione del nome del designer o la sua ridotta importanza ha l'obiettivo di rendere libera la scelta dell'oggetto, selezionato dall'acquirente per le caratteristiche dell'oggetto e per la sua utilità, o per la condivisione del pensiero alla base delle aziende. Caratteristiche che trasformano l'oggetto da semplice manufatto a elemento portatore di significati e valori altri. Ognuno di noi può rivedere in quel prodotto una parte del proprio essere e riempire quel vuoto con la sua vita.

02.

L'OGGETTO NON AUTORIALE INCONTRA I MAESTRI DELL'ARCHITETTURA

L'oggetto non autoriale ha assunto nel tempo, in base ai diversi contesti sociali, economici e culturali, valori sia positivi che negativi. Prima del XX secolo, gli oggetti il cui uso non apparteneva ai luoghi di vita dei ceti più agiati erano considerati di poco valore.

Le classi sociali che dominano la scena del XIX secolo – la borghesia [...] ma anche la vecchia nobiltà che influenzava ancora in modo decisivo le mode nel campo dell'arredamento – rendevano omaggio, salvo rare eccezioni, all'ecllettismo storicistico¹.

Di conseguenza, gli oggetti non autoriali, caratterizzati da forme semplici e prive di orpelli, erano ritenuti simbolo di povertà e si ritrovavano solo nelle case dei ceti più bassi della popolazione. A partire dal primo Novecento, invece, i manufatti d'uso comune iniziano a essere oggetto d'interesse per gli architetti del Movimento Moderno. I cambiamenti che avevano coinvolto la società durante il secolo precedente, sommati all'emergenza della richiesta di abitazioni del primo dopoguerra, inducono molti progettisti a concentrare i propri studi sulla questione della casa operaia che riportano alla luce i caratteri puri ed essenziali degli oggetti comuni all'interno dei quali riconoscono gli stessi valori di semplicità e austerità che ricercavano per le loro architetture. Per questo motivo molti oggetti d'arredo anonimi iniziano a essere utilizzati all'interno delle architetture d'autore di quegli anni; scelti perché oggetti *muti* che non dominano sullo spazio con marcata presenza, ma che, invece, lasciano trasparire con chiarezza il *significato* dell'architettura.

Nell'ambito della ricerca iconografica portata avanti sul XX secolo si è focalizzata l'attenzione su una categoria di arredo in particolare: la sedia. All'interno di questo campo di indagine sono state individuate diverse tipologie di sedute appartenenti alla famiglia degli oggetti non autoriali:

.....

¹ K. MANG, *Geschicht des modernen Möbels*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1978, trad.it *Storia del mobile moderno*, Editori Laterza, Bari 1987, p. 22.

l'amaca, la sedia di chiavari, la sedia impagliata, la sedia da regista, la sedia a sdraio, la roorkhee chair, la tripolina e la sedia windsor. Nel primo paragrafo sono indagate e ridisegnate le architetture d'autore del XX secolo al cui interno si ritrovano gli oggetti non autoriali appena citati. «Gli oggetti rispetto al senso dell'abitare hanno la capacità di stabilire rapporti con lo spazio, col tempo e con il topos»², scrive la storica del design Gabriella D'Amato. L'operazione di ridisegno diventa uno strumento per la conoscenza di un determinato fenomeno, come il rapporto che esiste tra spazio e oggetti alla base di ogni operazione progettuale. Attraverso una lettura attenta è possibile dedurre le ragioni che hanno portato i vari autori a selezionare quel determinato manufatto per la loro opera e a identificare il ventaglio di valori e significati di cui gli oggetti non autoriali sono portatori. Si tratta quindi di un'analisi, di estrema importanza, in quanto, come ci ricorda Gianni Ottolini,

è un gran limite del design oggettivo contemporaneo questo definire i propri prodotti in semplice rapporto ergonomico col corpo di chi li usa, senza considerare il più ampio spazio in cui possono essere collocati. Gli oggetti concorrono a definire l'abitabilità dello spazio che lo attrezzano per le necessità della vita³.

Nel secondo paragrafo, si passa da un'analisi generale (spazio-persona-oggetto) a un'indagine specifica, di dettaglio sui singoli manufatti. Per ogni oggetto è stata sviluppata una scheda contenente un'immagine e alcune basilari informazioni quali la data di prima apparizione, l'eventuale autore, le dimensioni, il tipo di produzione, i materiali e il numero di componenti con cui è realizzato. In seguito, segue una breve storia dell'oggetto, la sua diffusione geografica e, in particolare, un'analisi che si basa sull'approccio metodologico definito da Adelaide Regazzoni Caniggia nel volume *Profilo di tipologia dell'arredo*. L'autrice fornisce uno strumento di comprensione omogeneo valido per ogni arredo, trascendendo

il significato di stile, quanto per la convinzione che i prodotti emergenti siano utilmente esaminabili solo se riferiti a quelli di base, per leggere attraverso gli uni e gli altri una processualità storica nella quale ogni singolo prodotto è un momento di un continuo, e ricava una sua identità solo e in quanto partecipante di un'evoluzione⁴.

.....

2 G. D'AMATO, *Abitare tra gli oggetti*, Maggioli Editore, Sant'Arcangelo di Romagna (RM) 2007, p. 21.

3 G. OTTOLINI, *Forma e significato in architettura*, Maggioli Editore, Sant'Arcangelo di Romagna (RM) 2007, p. 52.

4 A.R. CANIGGIA, *Profilo di tipologia dell'arredo*, Uniedit, Firenze 1996, p. 8.

La metodologia d'indagine prevede, innanzitutto, la scomposizione dell'oggetto d'arredo che viene visto come un *organismo globale* formato da parti autonome con una propria funzione detti *sistemi*; essi a loro volta sono composti da ulteriori componenti definite *strutture*; infine queste ultime sono costituite da unità minime chiamate *elementi*⁵. Nello specifico, una generica sedia può essere così scomposta in

sistema sedile, che deve l'autonomia relativa alla sua matrice remota (superficie occupata dalla persona seduta in terra) e ha la funzione specifica rispondente al primo dei tre requisiti funzionali; un *sistema appoggio a terra*, per aderire al secondo requisito (e autonomo perché genericamente omogeneo a qualsiasi altro sistema di analoga funzione, ad esempio appoggio a terra di un tavolo); *sistema schienale* per il terzo, e ugualmente autonomo in senso relativo perché capace di svolgere, a livello di matrice, una funzione unitaria [...]. Ciascun sistema è composto di *strutture portanti* (l'insieme delle gambe, l'intelaiatura del sedile, i ritti dello schienale), di *irrigidimento* (insieme delle traverse delle gambe, insieme delle traverse dello schienale) e di aderenza alla *funzione specifica* (piano del sedile, piano dello schienale o traversa d'appoggio). *Elementi* vanno infine considerati ogni singola gamba,ritto, traversa, ecc⁶.

Le definizioni espresse dalla Caniggia garantiscono «la scalarità di analisi dal generale al particolare, o viceversa, colmando sistematicamente i gradi intermedi»⁷ e sono un modo per osservare gli oggetti in maniera critica e non fermarsi soltanto all'apparenza, esprimendo un giudizio superficiale in base al proprio gusto personale. Inoltre, adottando lo stesso schema per ogni oggetto base, è possibile confrontarli con facilità e comprendere le similitudini e le differenze di configurazione tra i diversi manufatti. Dopo la lettura dell'oggetto matrice si passa alle re-interpretazioni del manufatto non autoriale da parte dei grandi designer e architetti del secolo scorso, confrontando in maniera comparata gli arredi verificando analogie e divergenze rispetto all'oggetto base. Attraverso la realizzazione di strip degli oggetti, è possibile ricostruire una sua serie temporale da cui «emerge una forma del tempo»⁸, perché come afferma George Kubler «non ci sono mai azioni completamente nuove, né è mai possibile compiere un'azione senza una qualche variazione»⁹.

.....

5 Ivi, p. 20.

6 Ivi, p. 33.

7 Ivi, p. 20.

8 G. KUBLER, *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, Giulio Einaudi editore, Torino 2002, p. 17.

9 Ivi, p. 88.

AMACA



Autore: sconosciuto

Prima apparizione (data e luogo): XXV secolo - Sud America

Materiale: Tela

Numero componenti: 1

Produzione: Artigianale

Le origini dell'amaca sono da ricercare nell'America meridionale del XV secolo, quando Cristoforo Colombo, mettendo piede sulle isole Bahamas, notò che le popolazioni indigene dormivano sospese a mezz'aria su morbidi reti dalle maglie intrecciate fissate ai pilastri delle abitazioni. Colombo intuì l'intelligenza dell'oggetto che da quel momento rientrò a far parte dell'ambito mercantile e militare, facendo sì che i marinai potessero dormire lontani dallo sporco dei pavimenti delle navi. Solo secoli più tardi l'amaca è diventata l'elemento simbolo della siesta e del relax all'aria aperta. Si possono riscontrare degli esempi d'uso di questo oggetto all'interno di architetture e allestimenti italiani, come la Casa al villaggio dei giornalisti di Luigi Figini a Milano e Il verde nell'abitazione di Elena Berrone e Vittoriano Viganò alla VIII Triennale di Milano. Franco Albini, invece, in occasione della VII Triennale di Milano propone una versione a dondolo dell'amaca nell'allestimento della Stanza di soggiorno per una villa. L'amaca progettata da Albini è composta da una struttura metallica a dondolo a cui è ancorata una rete di corda, aggiungendo in questo modo un ulteriore movimento all'oggetto.

SEDIA DI CHIAVARI



Autore: Giuseppe Gaetano De Scalzi

Prima apparizione (data e luogo): 1803 - Italia

Materiale: legno e canna d'India

Numero componenti: 17

Produzione: Artigianale

La seduta impagliata è un elemento che caratterizza anche la cosiddetta sedia di Chiavari o Chiavarina, disegnata nel 1807 da Giuseppe Gaetano Descalzi detto il Campanino, come imitazione di alcune sedie francesi stile impero, su proposta del marchese Stefano Rivarola, allora presidente della Società Economica di Chiavari. Il modello proposto dal Campanino è una sedia in ciliegio leggera, resistente ed elegante, con spalliera e gambe semplificate rispetto ai riferimenti francesi e con il sedile intrecciato, in origine in salice bianco e attualmente in canna d'india. La Chiavarina iniziò a riscuotere un grande successo tanto da essere esportata ben presto anche nei territori del Nord America, subendo delle leggere variazioni nella sua forma. In particolar modo, nel 1953 è stata utilizzata in occasione del matrimonio del presidente americano John Fitzgerald Kennedy e di Jacqueline Lee Bouvier. Negli anni Cinquanta, durante la fase di definitiva affermazione del design italiano, numerosi architetti l'hanno inserita all'interno dei loro progetti: Gio Ponti ne fa uso nella Casa Marmont del 1935, mentre Ernesto Nathan Rogers la riprende per l'arredamento della propria Casa studio a Milano nel 1936. Inoltre, sempre Gio Ponti ne trae ispirazione per il progetto della Leggera nel 1951 e della Superleggera nel 1957, entrambe prodotte dall'azienda brianzola Cassina.

ROORKHEE CHAIR



Autore: sconosciuto

Prima apparizione (data e luogo): XIX secolo - Inghilterra

Materiale: legno e cuoio

Numero componenti: 9+4

Produzione: Artigianale

La Roorkee chair è una poltroncina da campo composta da un telaio in legno smontabile e da una tela pieghevole per la seduta e per lo schienale. Fu realizzata nel 1898 per accompagnare i militari inglesi in India e deve il suo nome al luogo che ospitava il quartiere generale delle truppe. È un'evoluzione delle precedenti tipologie vittoriane, rese trasportabili in seguito a un'attenta riprogettazione delle componenti. I materiali leggeri, la velocità di montaggio e facilità di trasporto la rendono un prodotto funzionale e adatto ai contesti bellici senza, però, rinunciare alla robustezza e alla comodità della seduta, data anche dalla presenza dello schienale basculante. Nel corso degli anni è stata oggetto di studio di diversi architetti che ne hanno fatto uso all'interno delle loro architetture e come riferimento per i loro oggetti d'arredo: in occasione del Salon d'Automne del 1929 Le Corbusier, con il contributo di Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, progetta il Fauteuil à dossier basculant (LC1), una versione non smontabile della Roorkee chair con struttura in acciaio e braccioli in cuoio; Kaare Klint progetta la Safari Chair nel 1933 e Arne Norell la Sirocco safari chair tre anni più tardi; verso la fine degli anni Sessanta Franco Legler ne trae spunto per la sua Oasis, prodotta da Zanotta. La Roorkee chair, pensata per le necessità dei militari, ebbe poi vasta diffusione in altri ambiti. Per esempio, fu adottata in occasione della mostra degli apparecchi radio di produzione di serie alla VII Triennale di Milano, fu inoltre utilizzata da Le Corbusier nel suo appartamento Immeuble locatif a la porte Molitor a Parigi, da José Antonio Coderch nella sua Casa studio a Girona e da Jorn Utzon per il Herning school complex a Mallorca.

SEDIA IMPAGLIATA



Autore: sconosciuto

Prima apparizione (data e luogo): XXV secolo - Sud America

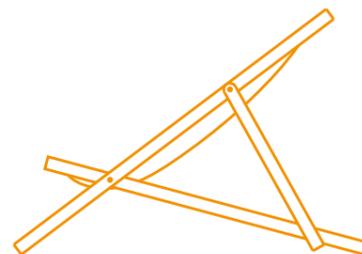
Materiale: legno e trefoli di paglia intrecciata

Numero componenti: 17+1

Produzione: Artigianale

La sedia tradizionale per eccellenza, diffusa ancora oggi, è quella impagliata: realizzata in legno, con linee pulite e di semplice fattura, è caratterizzata da un sedile in corda intrecciata. Quest'ultimo può essere realizzato con diversi materiali, quali cordicella, vimini o midollino, così come avveniva in passato quando i contadini utilizzavano ciò che avevano a disposizione. La sedia impagliata si ritrova nei più svariati contesti geografici e culturali: in Italia Luigi Figini e Gino Pollini la inseriscono nell'Ambiente soggiorno e terrazzo alla VI Triennale di Milano del 1936 e Marco Zanuso la utilizza nella Casa vacanze ad Arzachena; in Finlandia Alvar Aalto ne fa uso nella sua Casa studio ad Helsinki, in cui sono evidenti le influenze della tradizione locale sull'oggetto; in Messico Luis Barragán la sceglie per la sua Casa studio del 1948 e per Casa Galvez del 1954; in Spagna José Antonio Coderch la riprende per la sua Casa studio a Girona, in cui oltre alla sedia utilizza anche gli sgabelli impagliati.

SEDIA DA SDRAIO



Autore: sconosciuto

Prima apparizione (data e luogo): sconosciuta

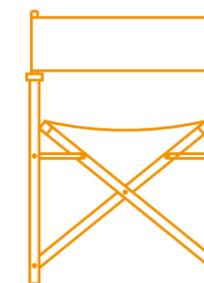
Materiale: legno e tela

Numero componenti: 17+1

Produzione: Artigianale

La sedia a sdraio è una seduta pieghevole con schienale reclinabile ad angolature variabili, tali da permettere diverse posizioni, da seduti a sdraiati, in base alle esigenze dell'utente. È composta da un telaio in legno di faggio al quale è fissato un telo resistente di cotone che funge da sedile-schienale, ed è, come la tripolina e la sedia da regista, di chiara impronta militare, ovvero inizialmente pensata per un uso in campo bellico grazie alla sua leggerezza, resistenza e facilità di trasporto. A partire dal XX secolo la sdraio si è diffusa in ambiti differenti da quello militare, tanto da essere utilizzata in numerosi allestimenti della Triennale di Milano, come l'Ambiente terrazzo e soggiorno progettato da Figini e Pollini nel 1936 e *Il verde nell'abitazione* di Elena Berrone e Vittoriano Viganò nel 1947. Inoltre, lo stesso Figini l'ha utilizzata, in ambito domestico, nello spazio esterno della Casa al villaggio dei giornalisti. La sdraio è anche stata punto di riferimento per i progetti d'arredo di diversi designer italiani: Vico Magistretti progetta la seduta *Piccy* per Campeggi nel 1946, mentre Achille Castiglioni disegna una versione con telaio metallico per la *Poltrona sdraio imperiale* prodotta da Zanotta nel 1983. Nelle ultime decadi la sedia a sdraio è diventata uno dei più diffusi arredi delle località balneari di tutto il mondo.

SEDIA DA REGISTA



Autore: sconosciuto

Prima apparizione (data e luogo): sconosciuta

Materiale: legno, tela, giunzioni metalliche

Numero componenti: 14+2

Produzione: Artigianale

La sedia da regista probabilmente è una delle più antiche, in quanto si fa risalire il primo prototipo di sedia pieghevole al peridio dell'Antico Egitto per gli ufficiali dell'esercito. Nel corso del tempo viene adottata dalla Chiesa e, in particolare, dai vescovi durante i loro viaggi nel Rinascimento con il nome di Savonarola. A partire dal XX secolo, invece, acquisisce la dimensione di status symbol dell'industria cinematografica americana, diventando la sedia di registi del calibro di Stanley Kubrick e Federico Fellini. Si può notare come esista un'analogia nell'uso della sedia da parte delle diverse figure nel tempo: generali, vescovi e registi sono delle guide per un gruppo di persone e hanno necessità di spostarsi numerose volte. La struttura in legno con gambe incrociate a X e la tela per la seduta e lo schienale, garantiscono una chiusura rapida e una facilità spostamento per il suo minimo ingombro. Nel corso dell'ultimo secolo la sedia da regista è stata oggetto di riferimento per il progetto di nuovi arredi di architetti e designer: nel 1964 Gae Aulenti sviluppa per Zanotta una versione con struttura in acciaio inox e seduta e schienale in cuoio; sempre per la stessa azienda italiana, nel 1980 il trio De Pas, D'Urbino e Lomazzi ripropone con il nome di *Sanremo* una variante più fedele al modello tradizionale; nel 2017 Philippe Starck ne trae spunto per la sua *Stanley*, prodotta da Magis. La sedia da regista, oltre al campo cinematografico, ha avuto ampia diffusione all'interno dell'ambito domestico. Per esempio, nel 1950 fu adottata da Carlo Scarpa per il Padiglione del Libro alla Biennale di Venezia, oppure utilizzata da Frank O. Gehry nel suo appartamento a Santa Monica nella contea di Los Angeles.

TRIPOLINA



Autore: Joseph Beverly Fenby

Prima apparizione (data e luogo): 1881 - Inghilterra

Materiale: legno e tela/cuoio

Numero componenti: 12+1

Produzione: Artigianale

Il modello originale della Tripolina fu disegnato per la prima volta dall'ingegnere Joseph Beverly Fenby, che la brevettò in Inghilterra nel 1881. Non ebbe gran successo, fino all'adozione da parte delle truppe Italiane nella guerra in Libia negli anni Trenta, per tale motivo in cui assume l'attuale denominazione di Tripolina, in riferimento alla capitale dello stato. La *Butterfly Chair (BKF)* di Antonio Bonet, Juan Kurchan e Jorge Ferrari Hardoy del 1938 è la versione statica in struttura metallica del modello di Fenby. Gli architetti del XX secolo hanno fatto largo impiego di questo oggetto in ambito domestico e non solo: nel 1936 Gio Ponti la inserisce all'interno del soggiorno di *Casa Laporte* e nell'allestimento di un *Piccolo appartamento* alla VI Triennale di Milano. Nel 1950, invece, Franco Albini la utilizza per il progetto dell'allestimento di *Palazzo Bianco* a Genova, sfruttando la mobilità dell'oggetto per consentire al visitatore di avere un rapporto diretto con l'opera d'arte.

WINDSOR CHAIR



Autore: sconosciuto

Prima apparizione (data e luogo): XIII secolo - Inghilterra

Materiale: Legno massello

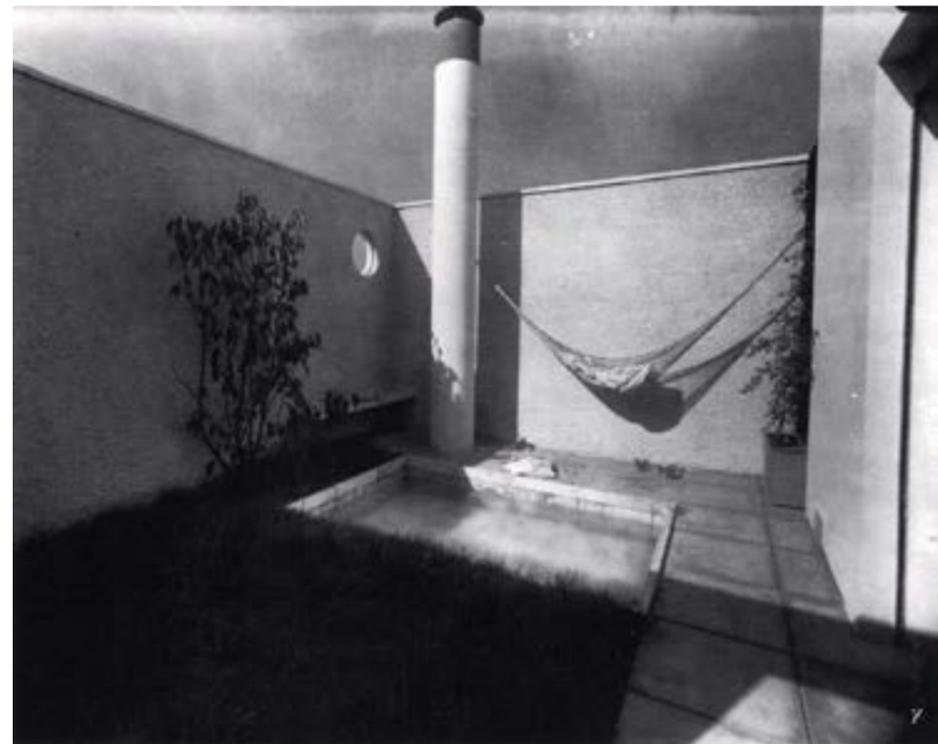
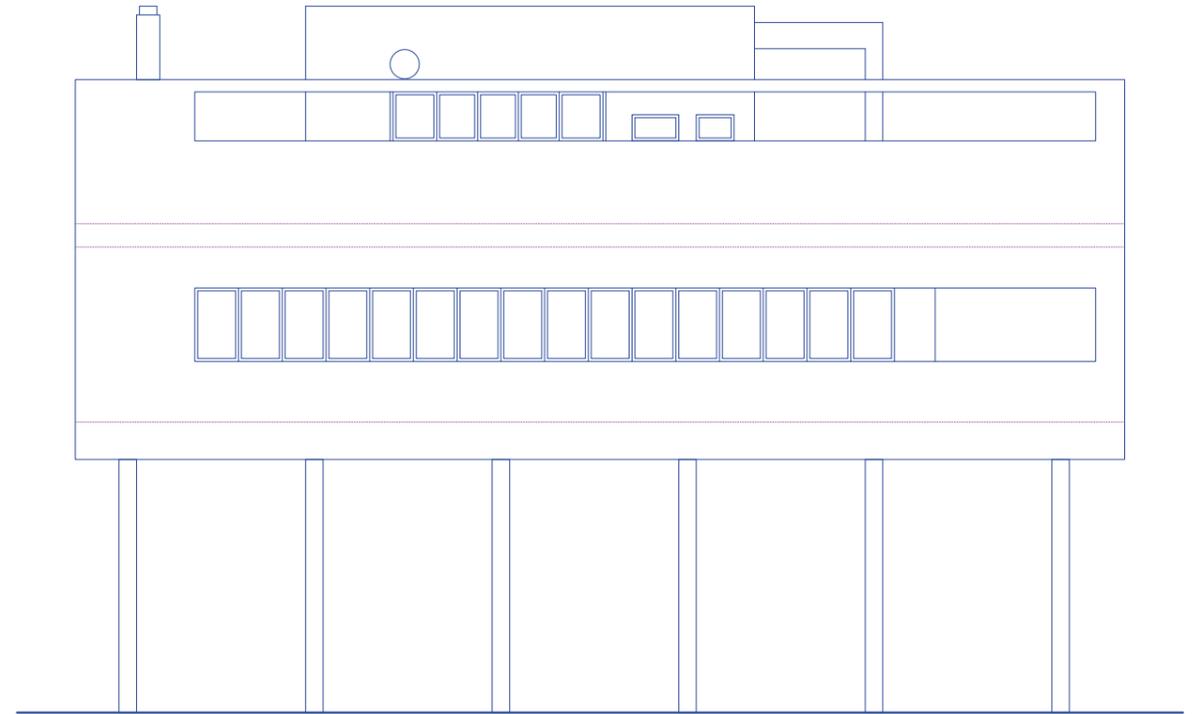
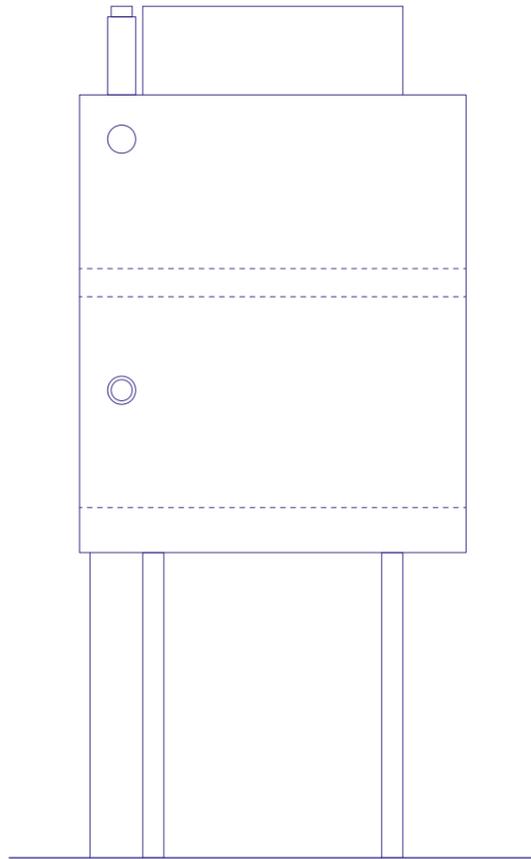
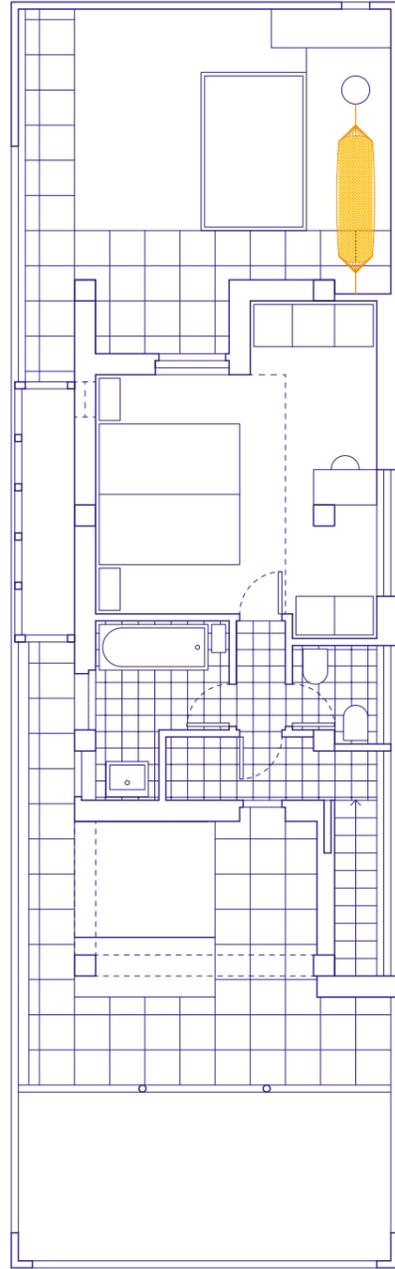
Numero componenti: 24

Produzione: Artigianale

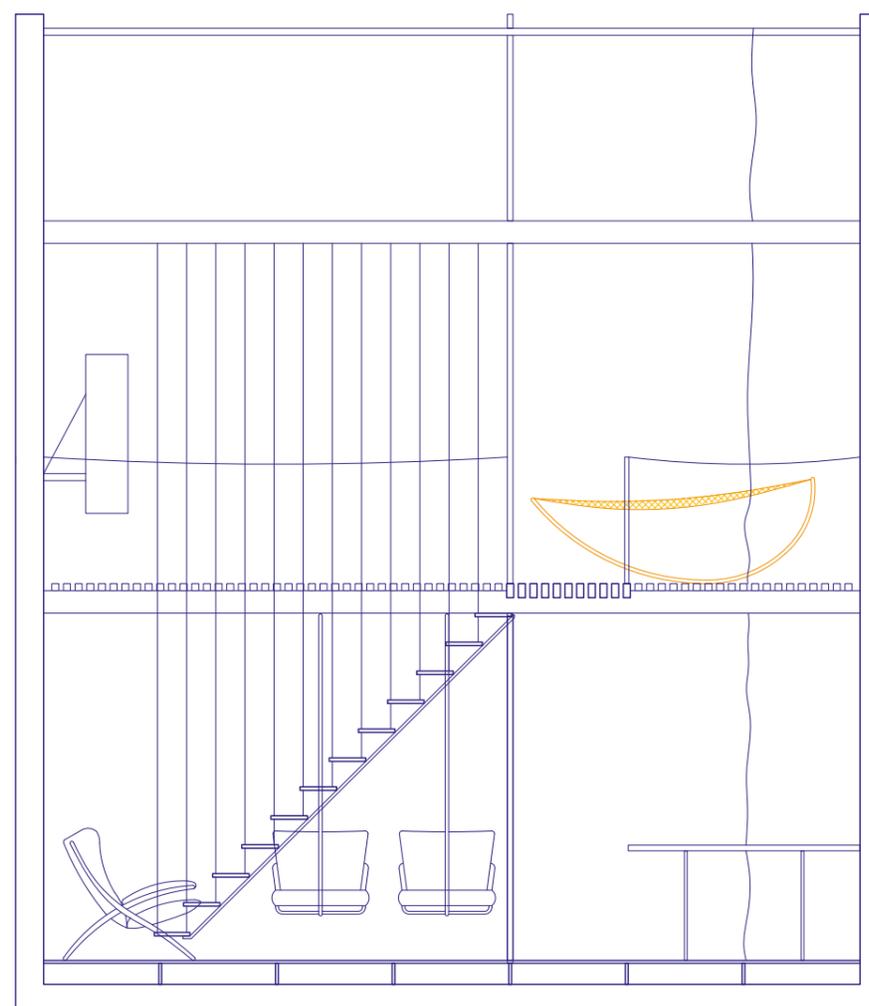
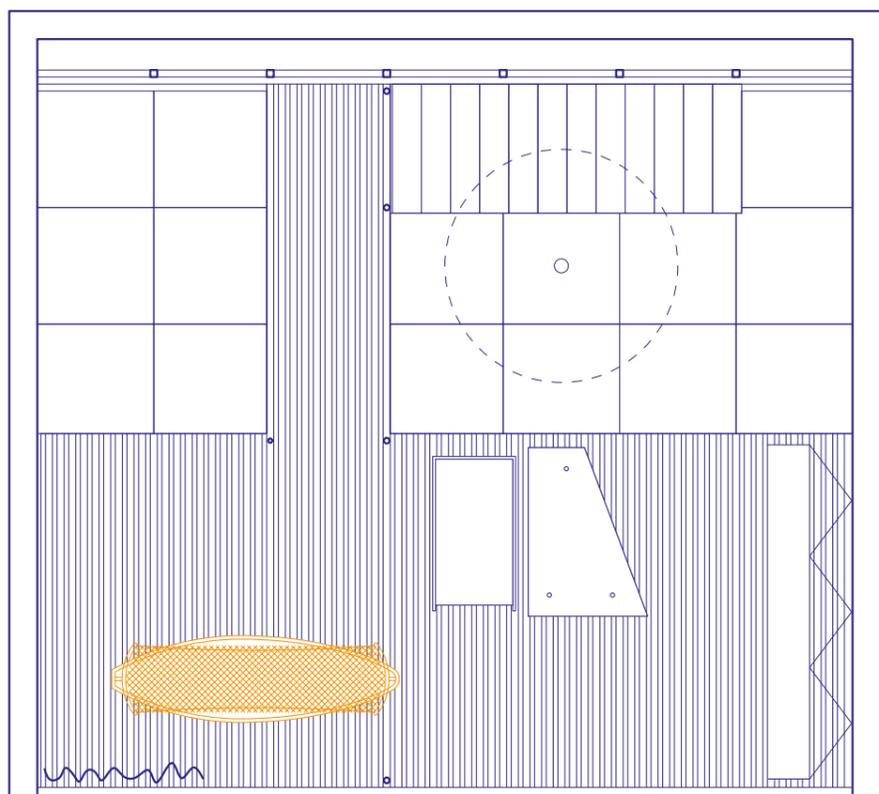
La sedia Windsor viene prodotta in Inghilterra a partire dal XIII secolo ed è caratterizzata da quattro gambe tornite, una seduta in legno massiccio e uno schienale in stanghe levigate e montanti in legno. Al contrario delle sedie più comuni, con gambe posteriori e schienale in continuità tra loro, nella Windsor i montanti che danno forma allo schienale e le gambe sono separati tra loro e incastrati nel piano della seduta. Negli anni sono stati prodotte numerose versioni di questa sedia, tutte con le caratteristiche precedentemente elencate, che differiscono però per forma e dimensioni, per tale motivo non è possibile individuare un oggetto madre di questa categoria. Una sedia d'autore che riprende le proprietà della Windsor è la *Peacock chair* progettata da Hans Wagner nel 1947. Possiamo rintracciare sedie del tipo Windsor in diverse architetture del XX secolo, come le due case studio di Knut Knutsen a Portør e di Wenche Selmer a Oslo.

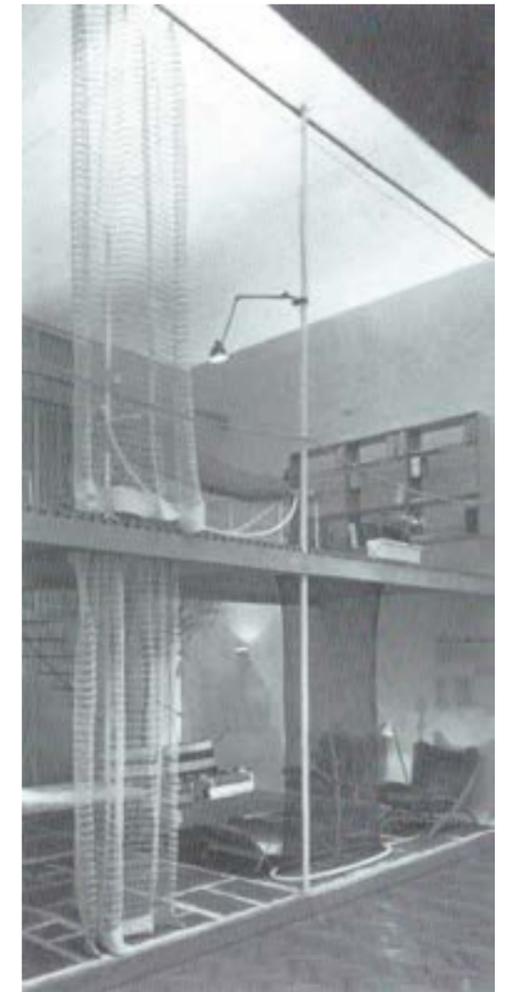
02.01 L'uso dell'oggetto non autoriale nell'architettura
d'autore del Ventesimo secolo

Luigi Figini
Casa al villaggio dei giornalisti
Milano, Italia
1933

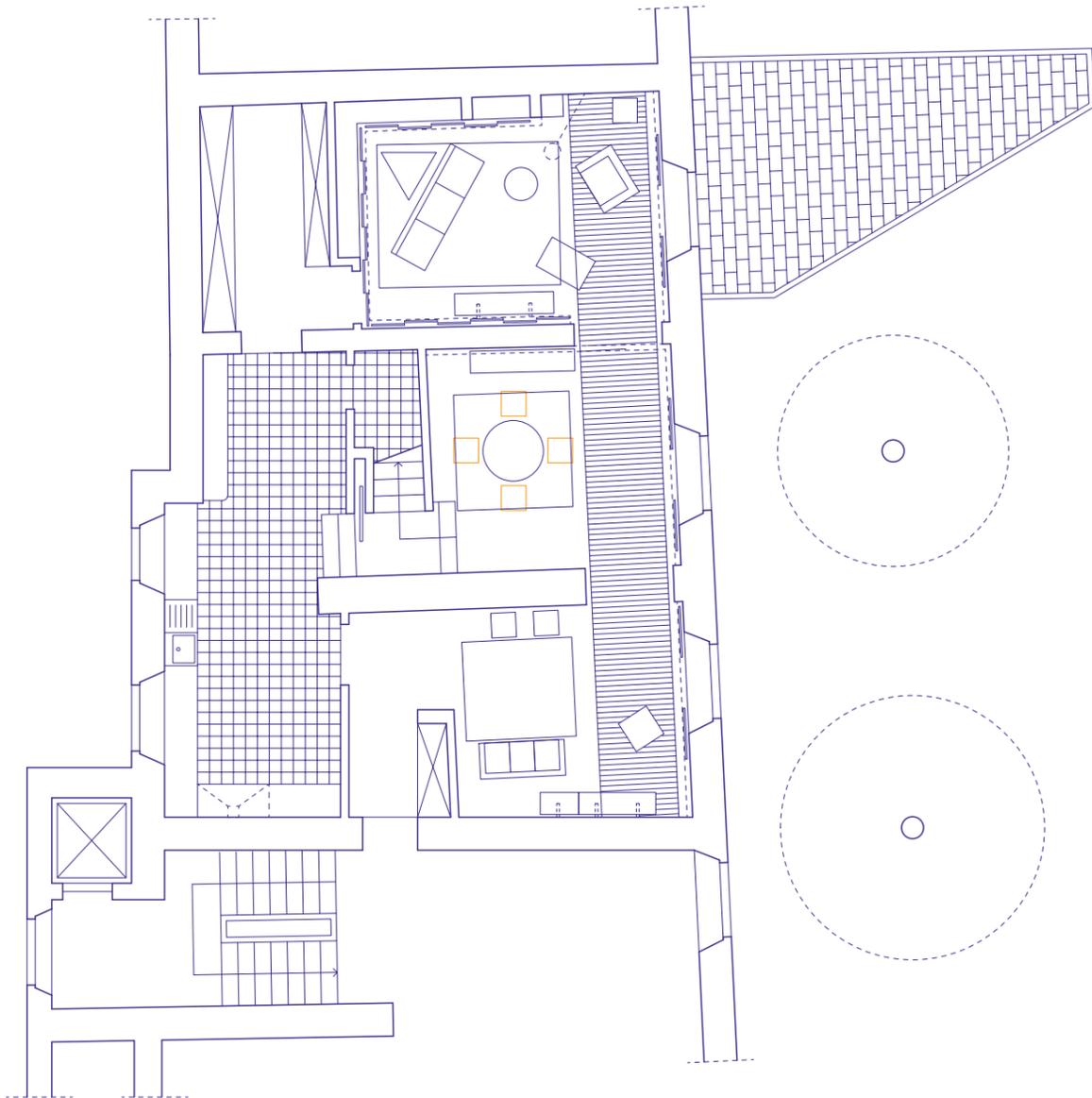


Franco Albini
Stanza soggiorno per una villa
VII Triennale di Milano, Italia
1940

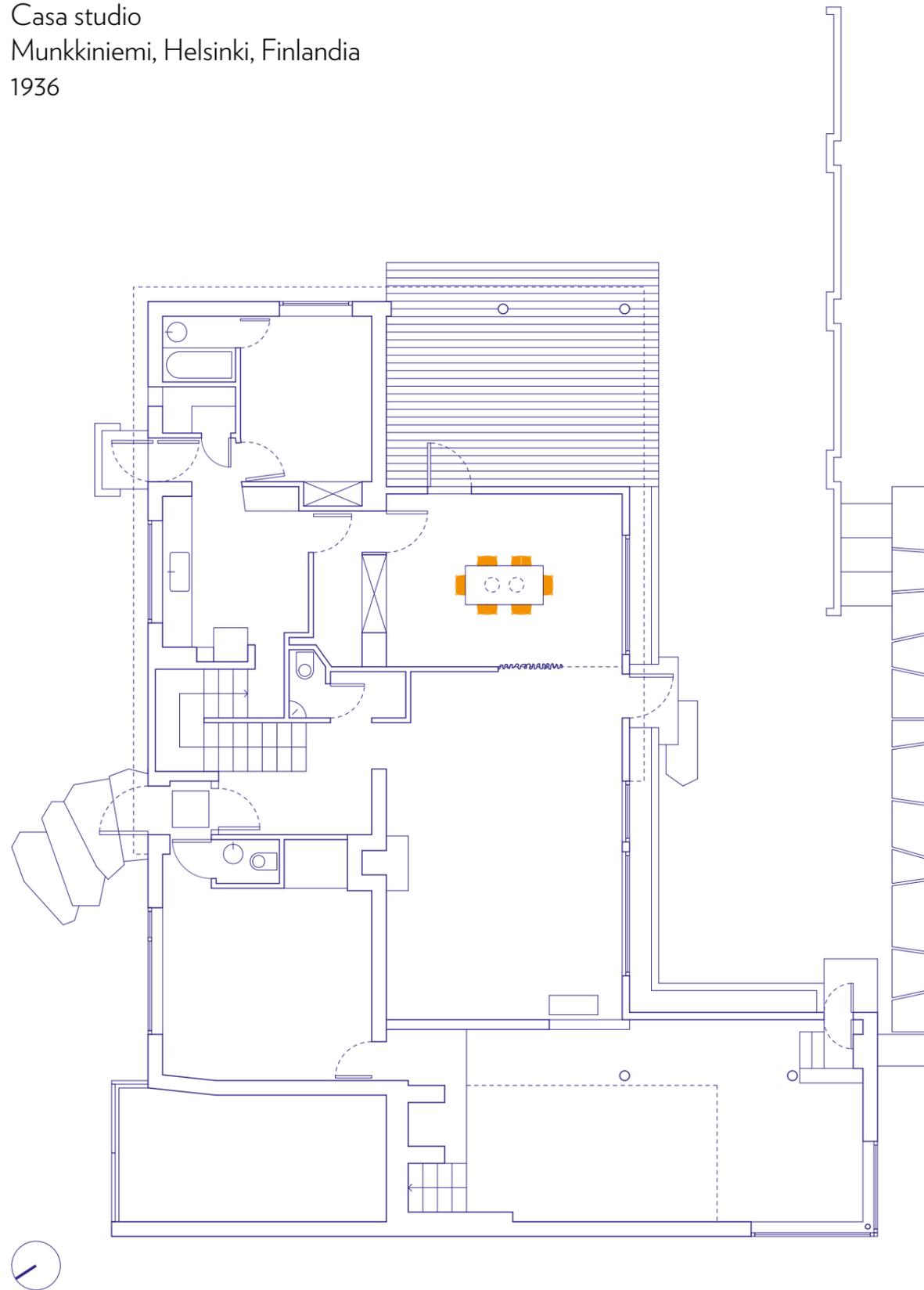




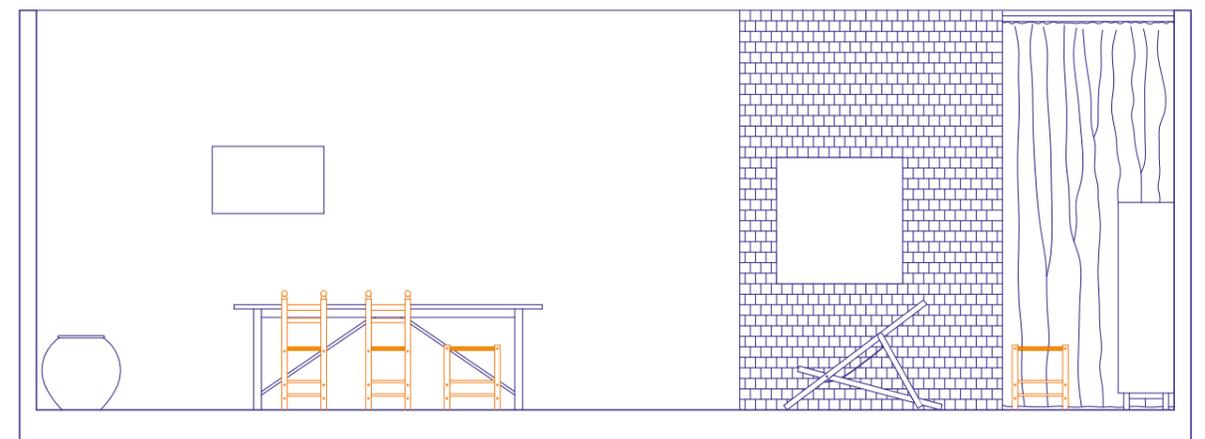
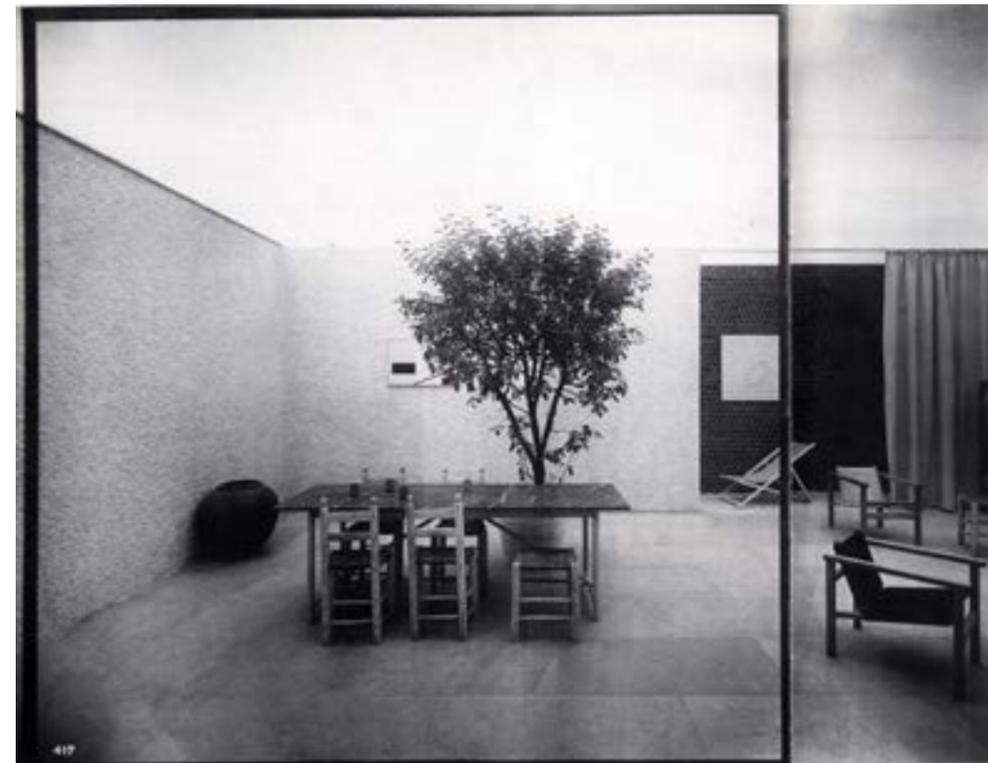
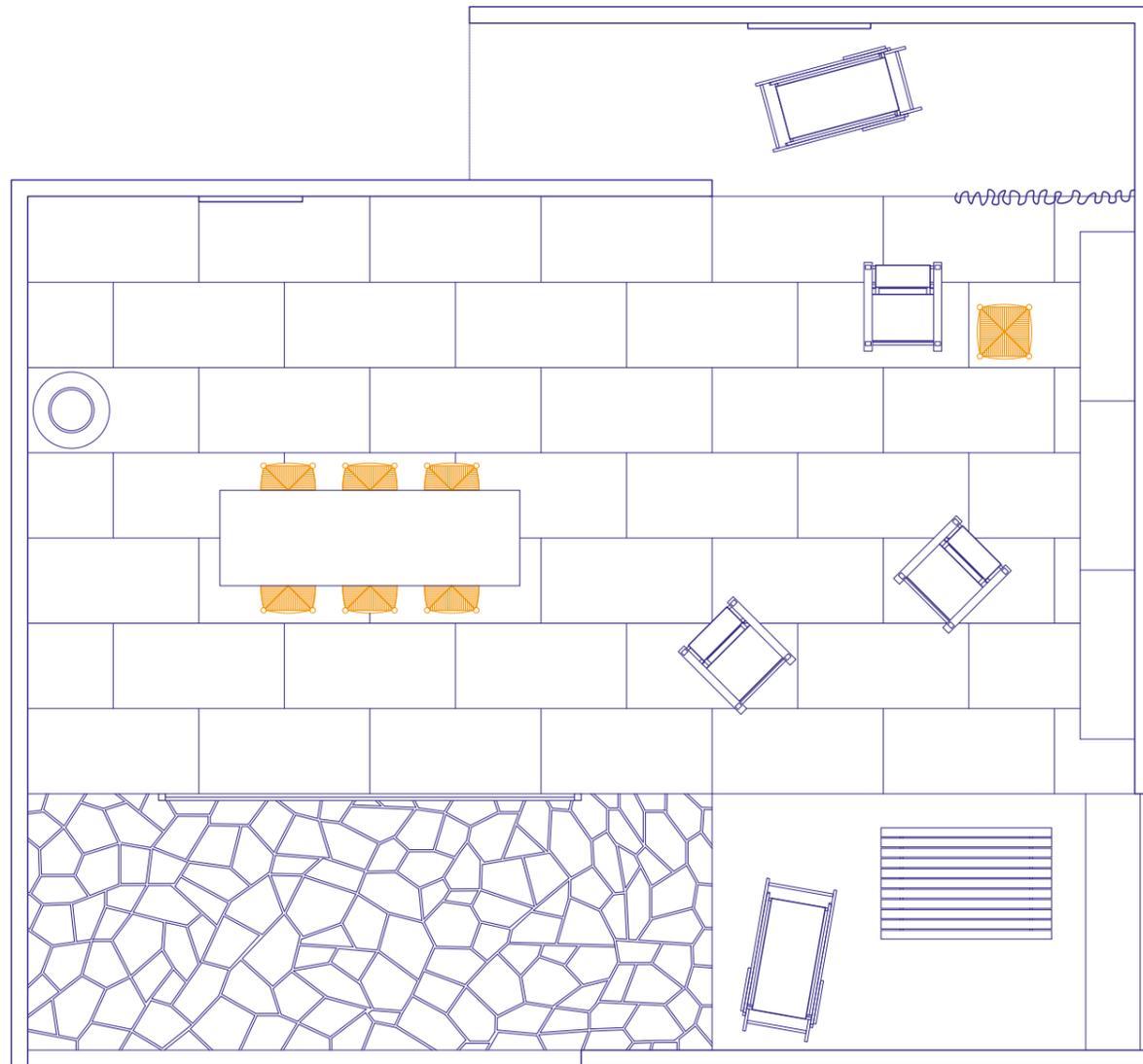
Ernesto Nathan Rogers
Casa studio
Milano, Italia
1956



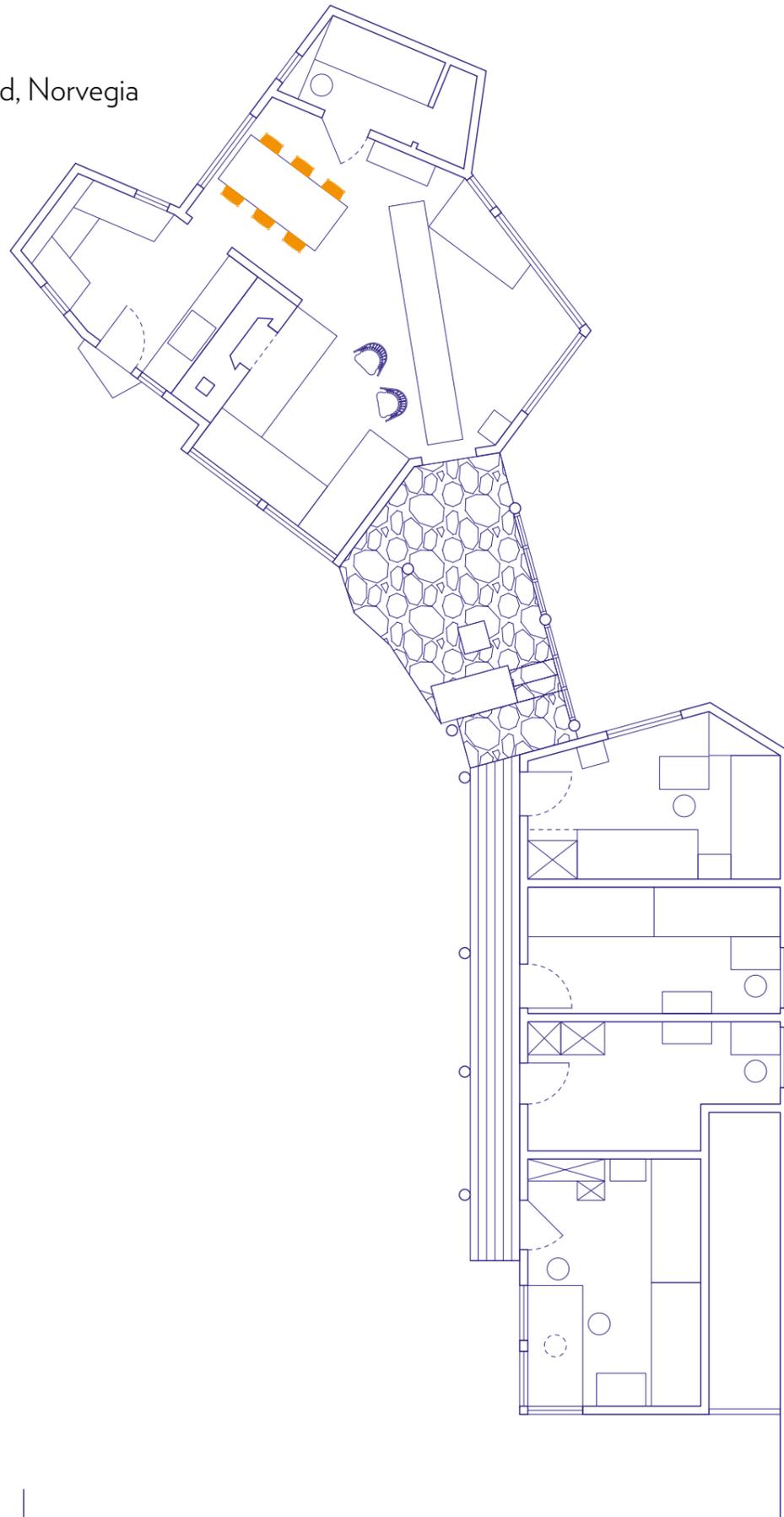
Alvar Aalto
Casa studio
Munkkiniemi, Helsinki, Finlandia
1936



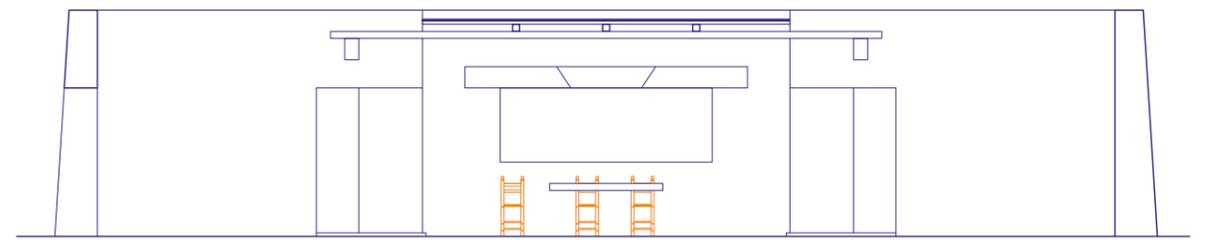
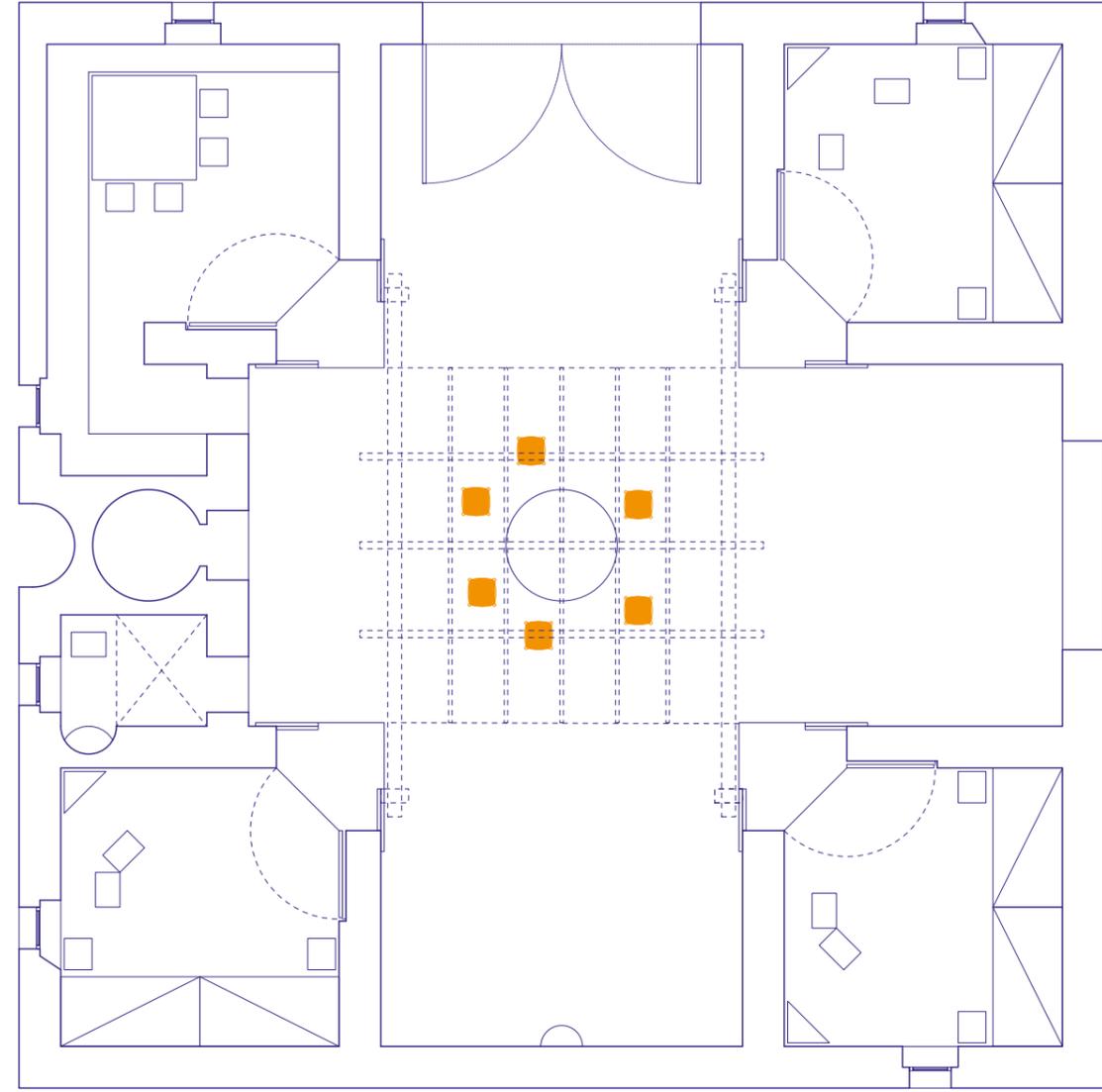
Luigi Figini & Gino Pollini
Ambiente soggiorno
VI Triennale di Milano, Italia
1936



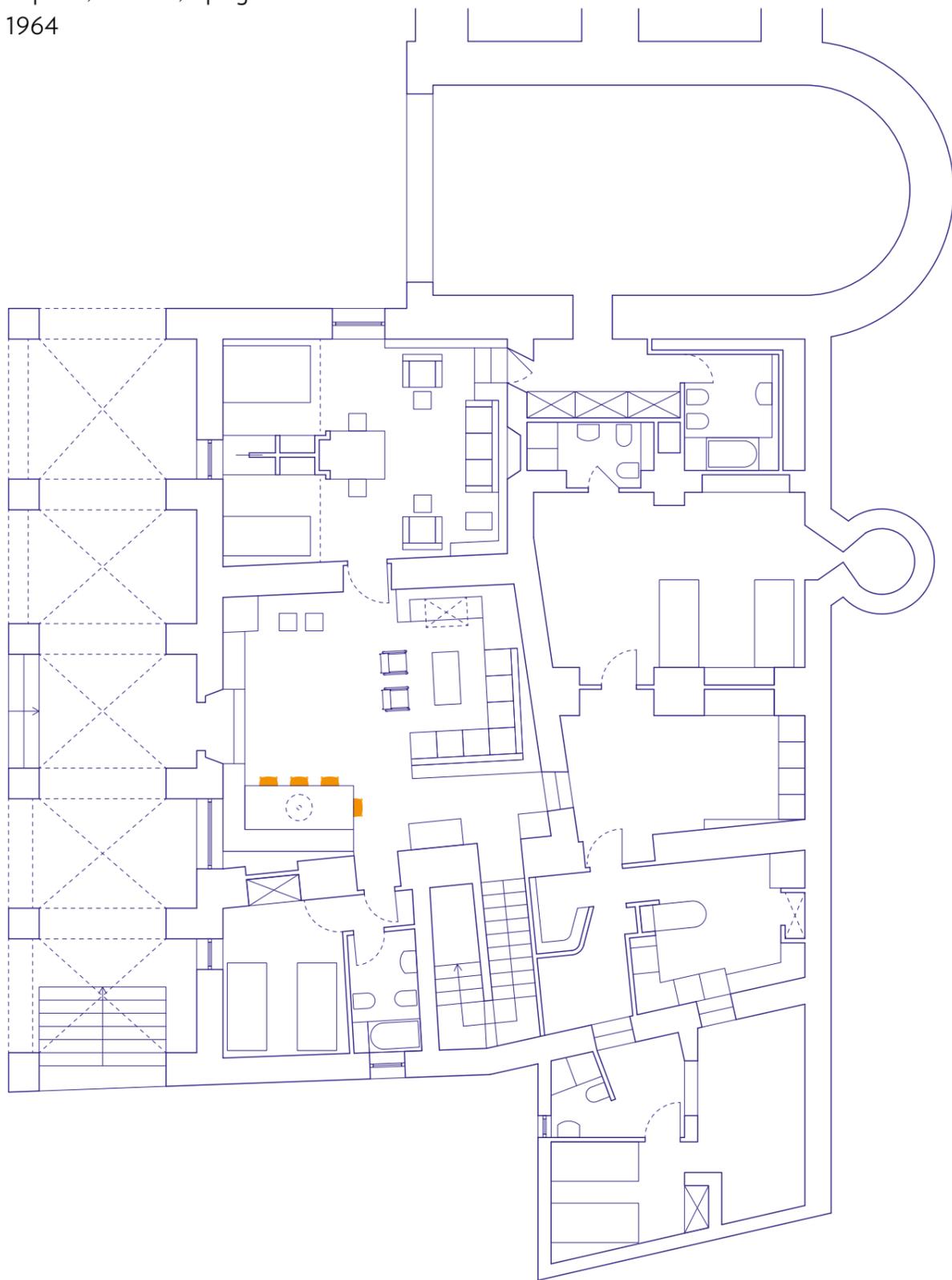
Knut Knutsen
Casa studio
Portor, Oslo Fjord, Norvegia
1946



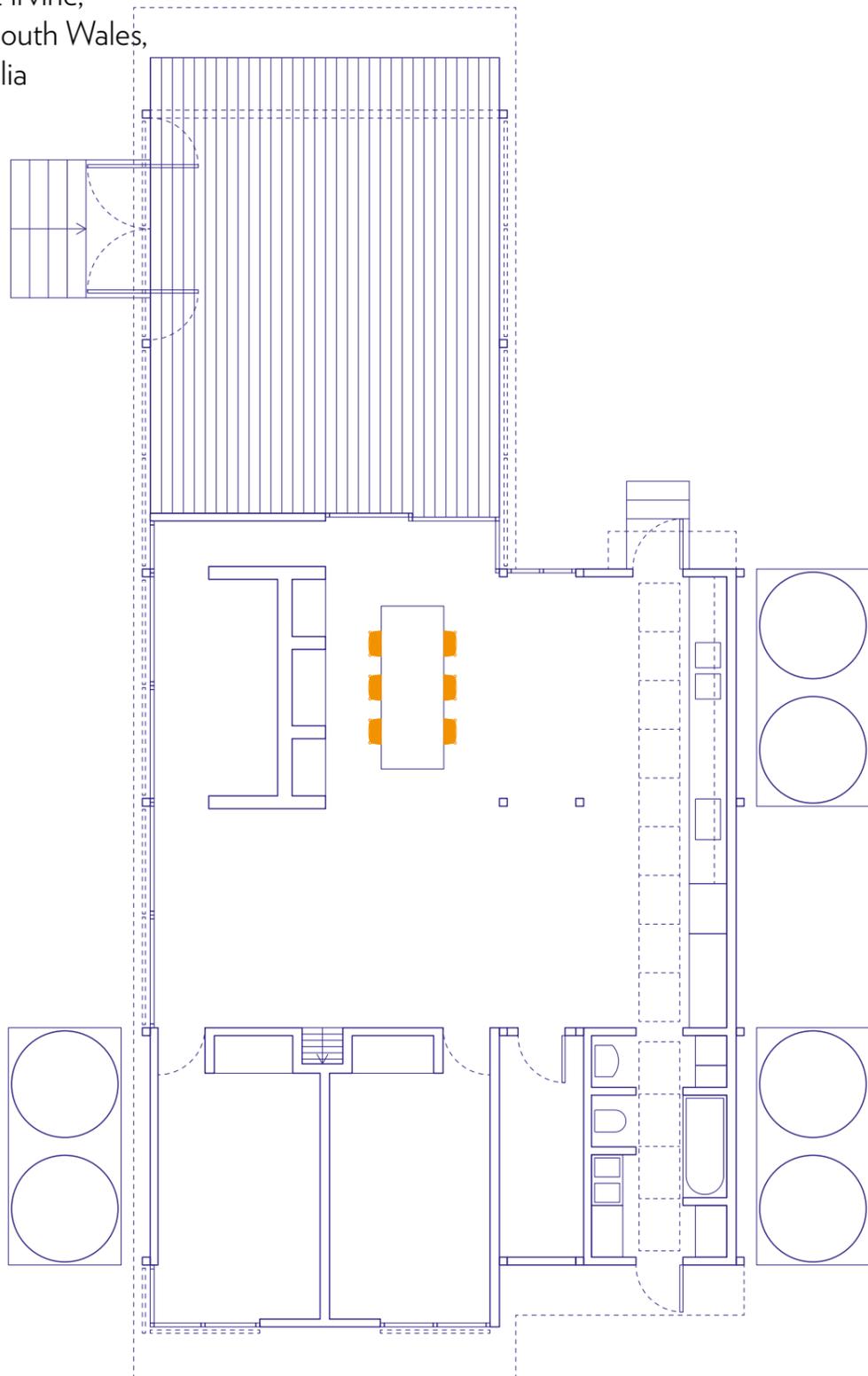
Marco Zanuso
Casa Arzale
Arzachena, Sardegna, Italia
1962



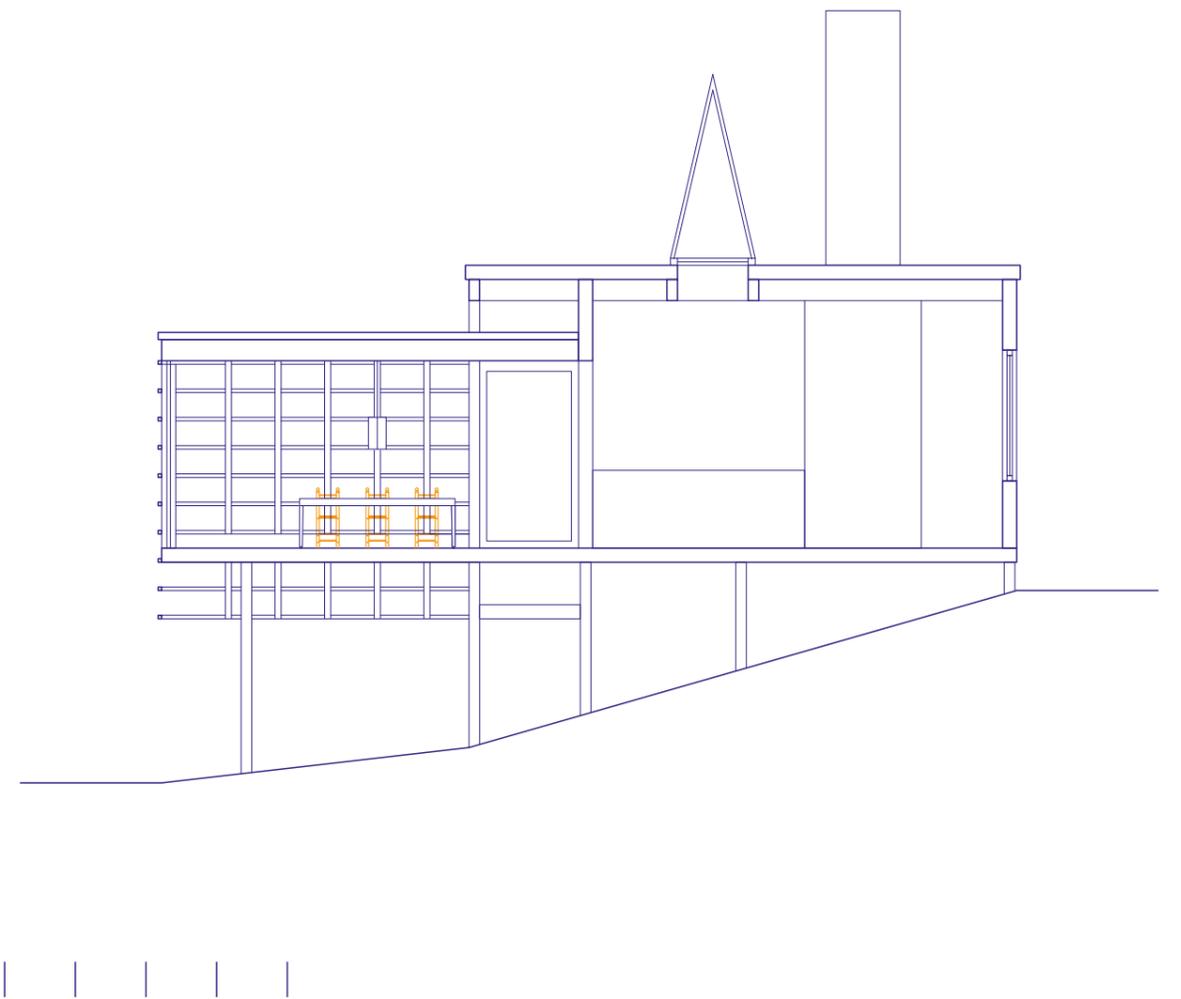
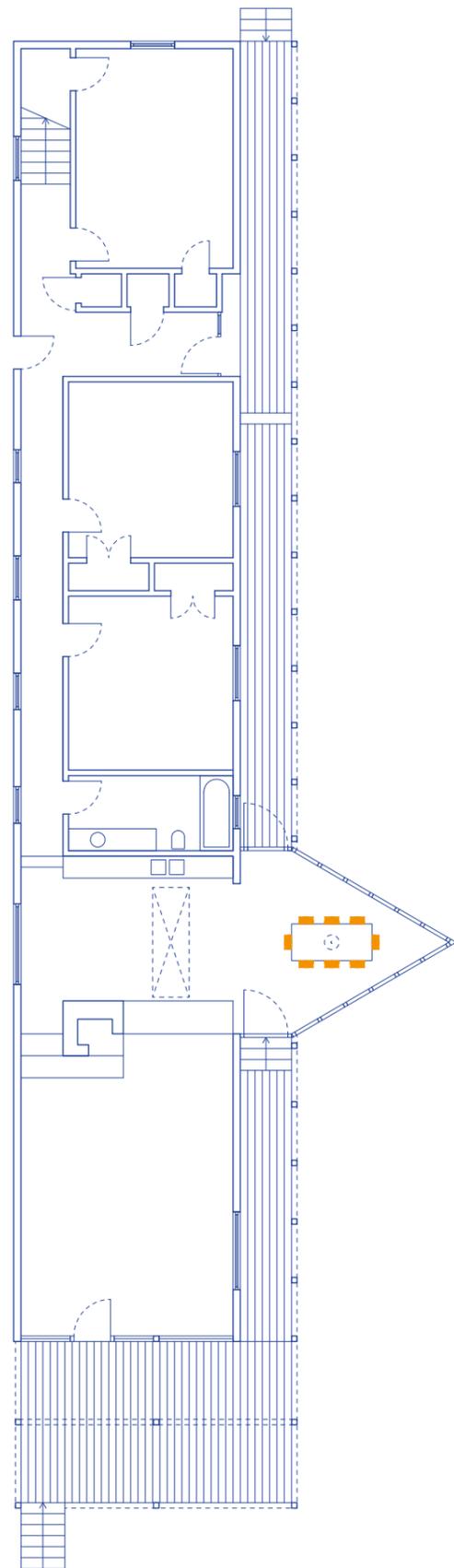
José Antonio Coderch de Sentmenat
Casa studio Pairal
Espolla, Girona, Spagna
1964



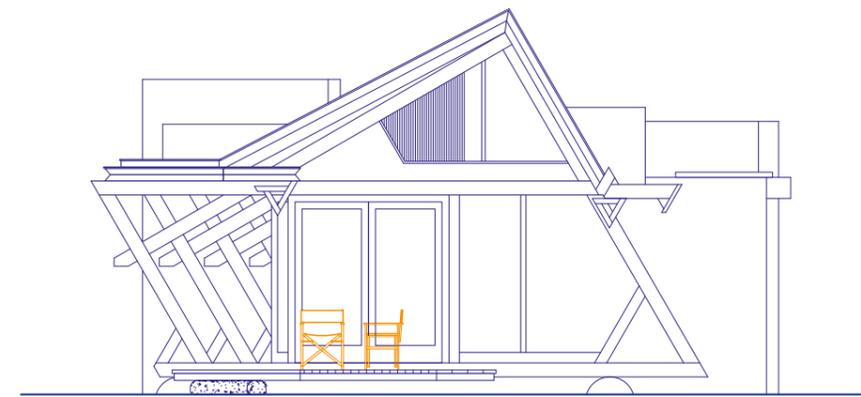
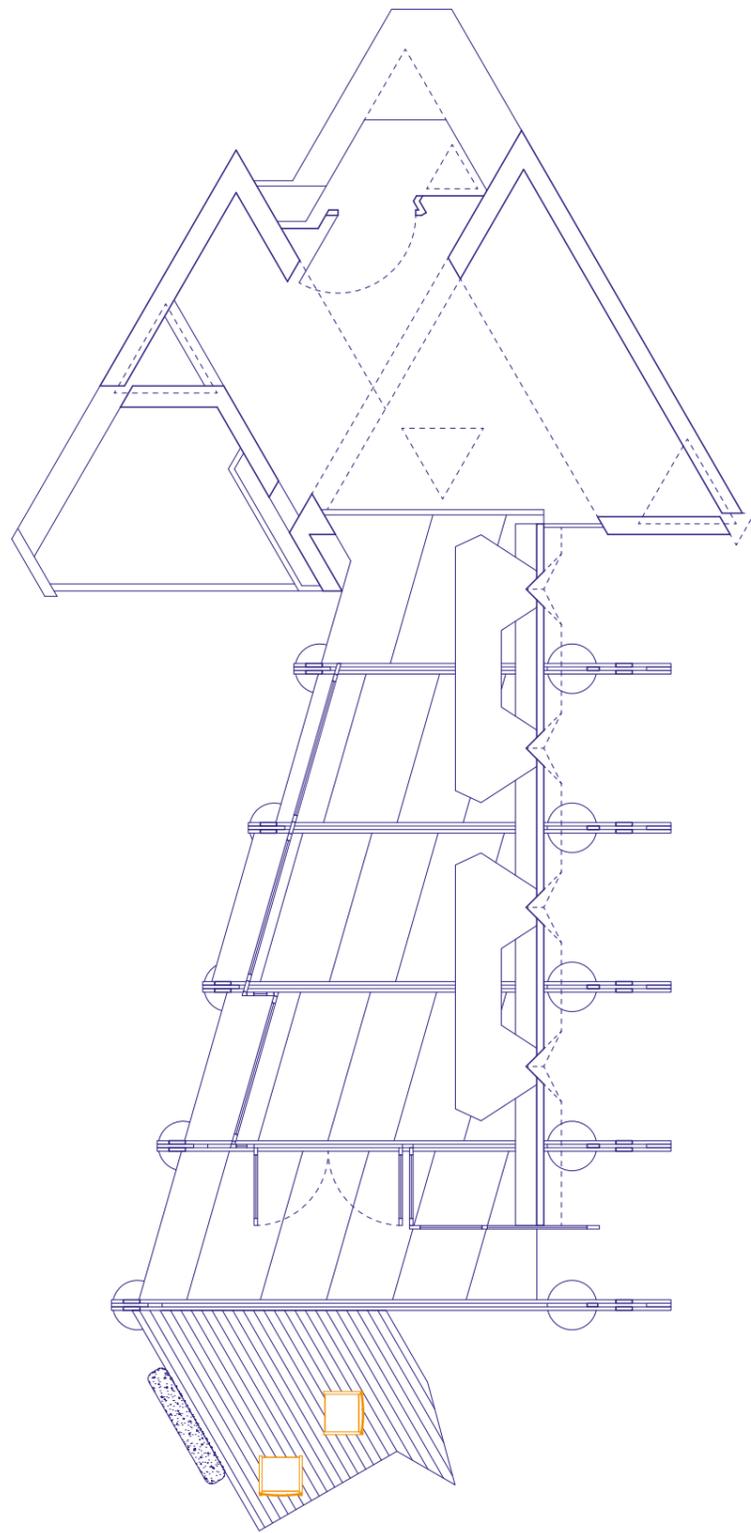
Glenn Murcutt
Nicolas house
Mount Irvine,
New South Wales,
Australia
1980



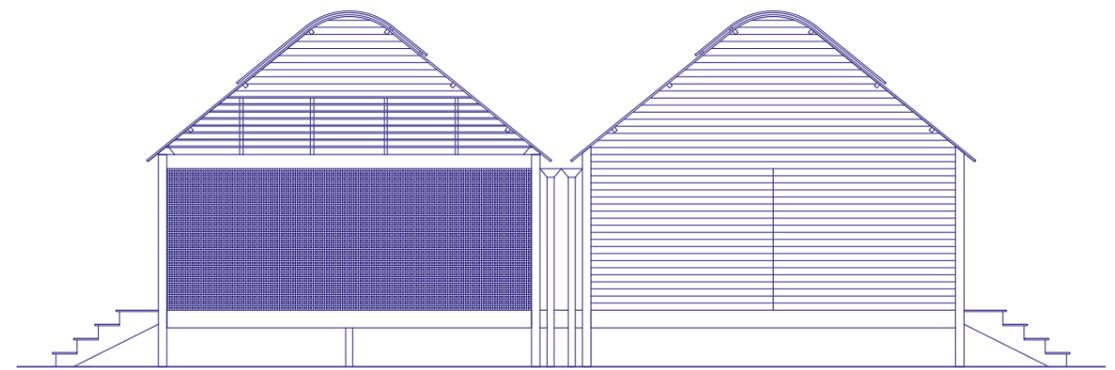
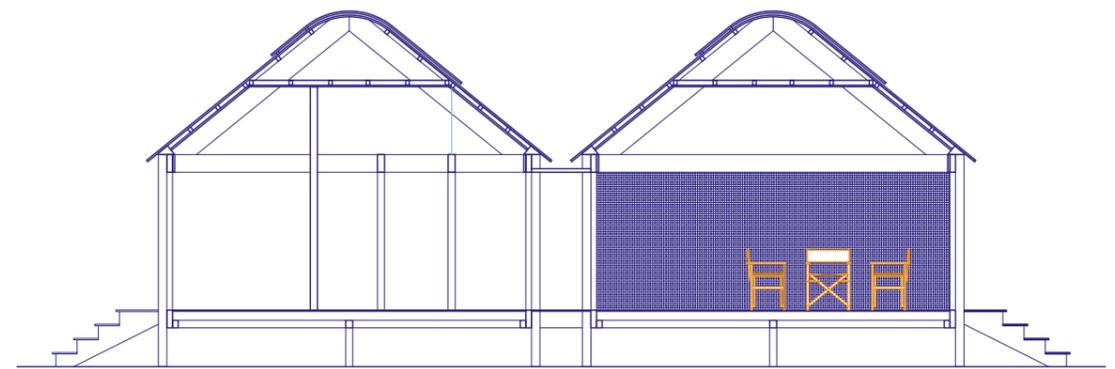
Steven Holl
Berkowitz house
Martha's Vineyard,
Massachusetts, Stati Uniti
1988



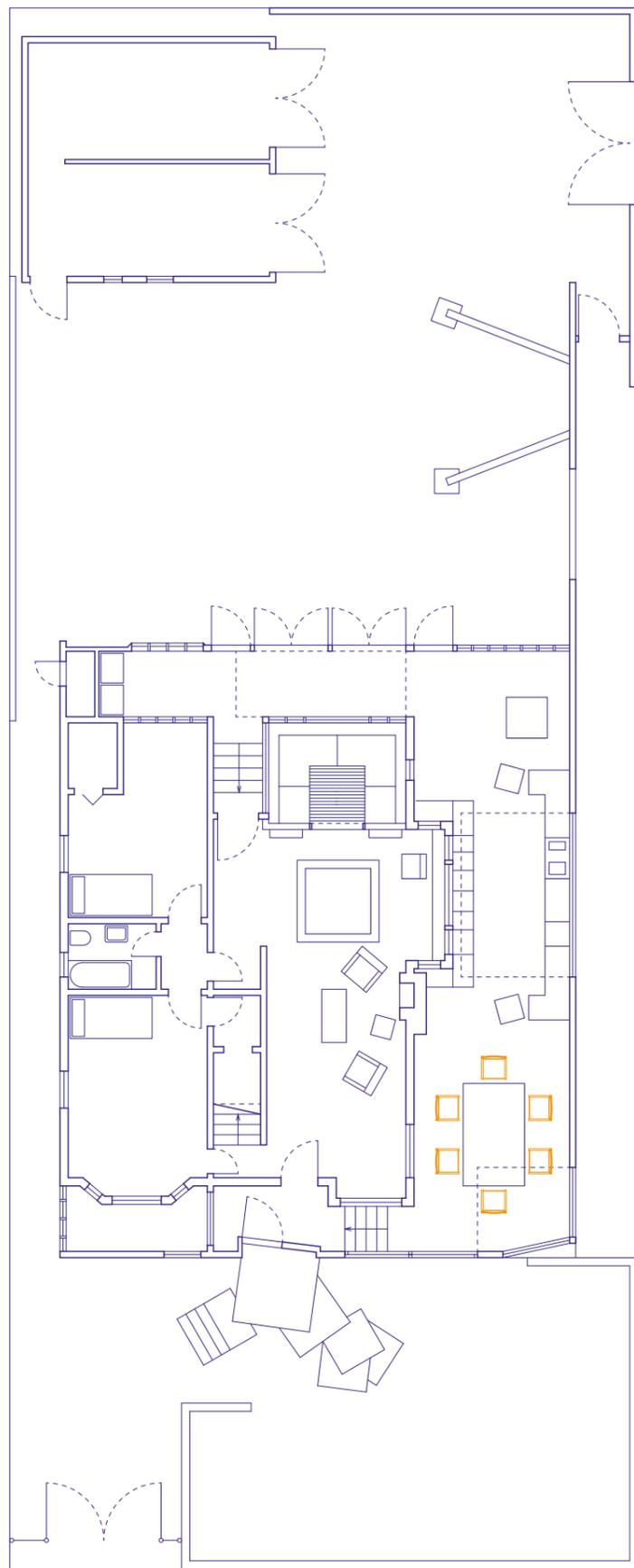
Carlo Scarpa
Padiglione del libro
Biennale di Venezia, Italia
1950



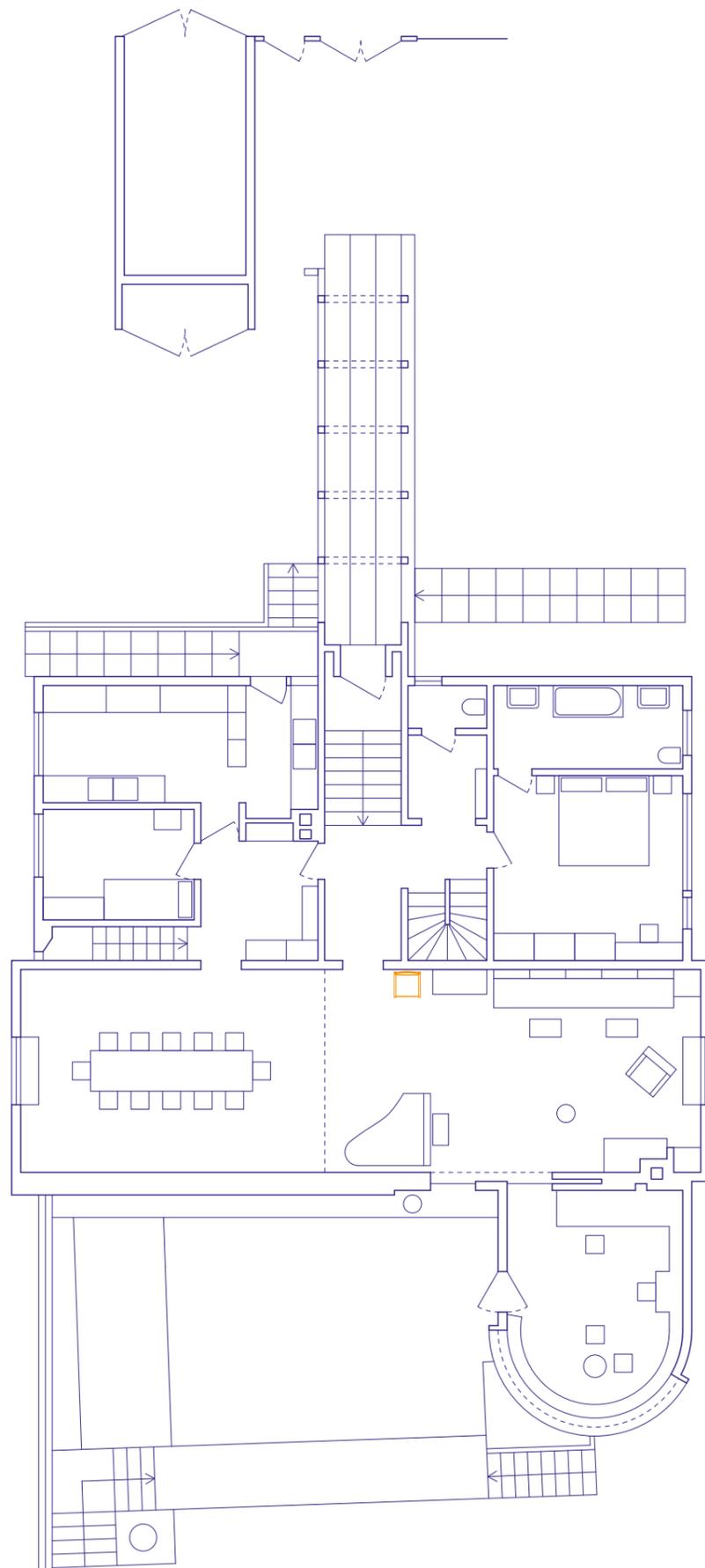
Glenn Murcutt
Marie Short House
Kempsey, Nuovo Galles del sud, Australia
1975



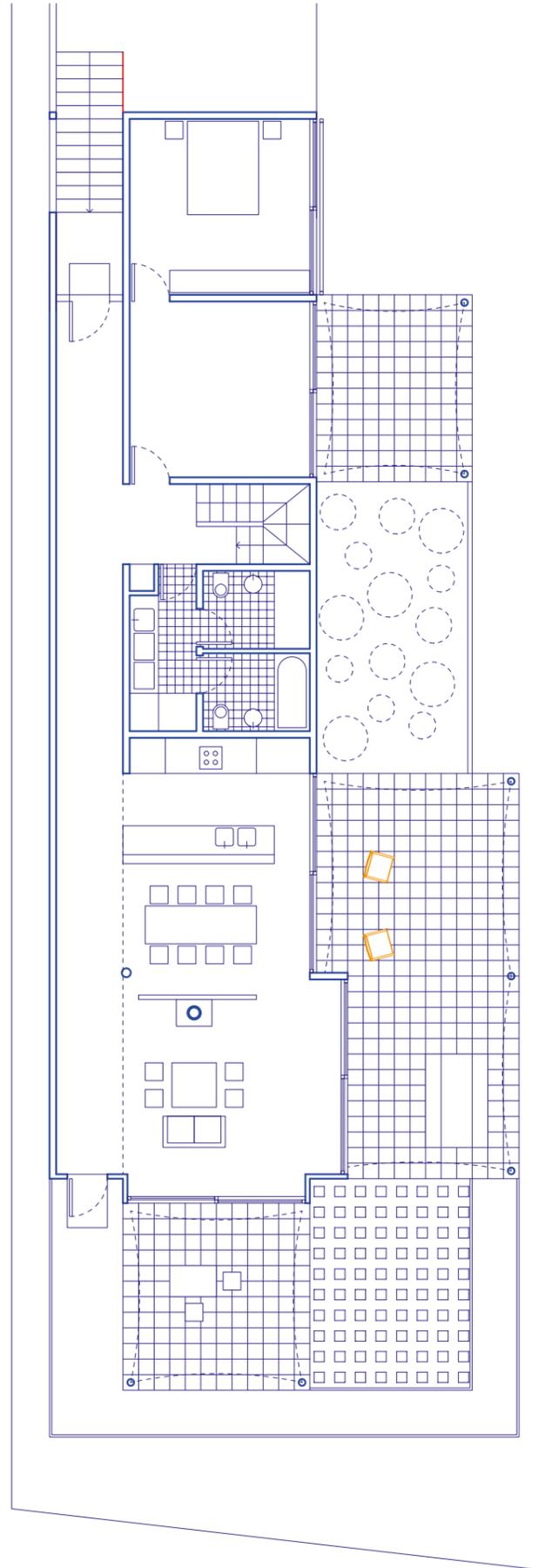
Frank O. Gehry
Gehry House
Santa Monica,
California, Stati Uniti
1977



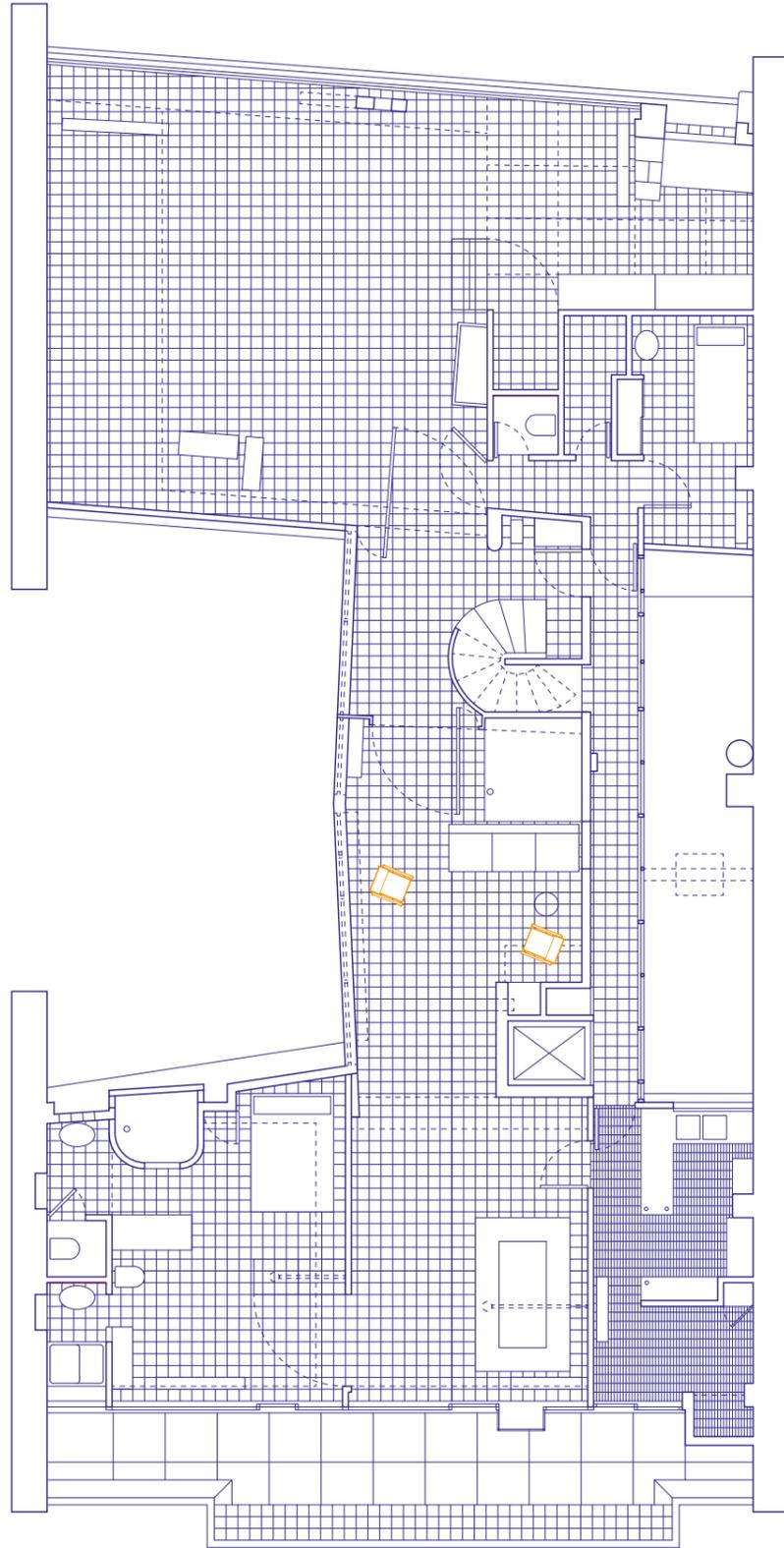
Sverre Fehn
Casa studio
(Villa Damman
di Arne Korsmo)
Oslo, Svezia
1986



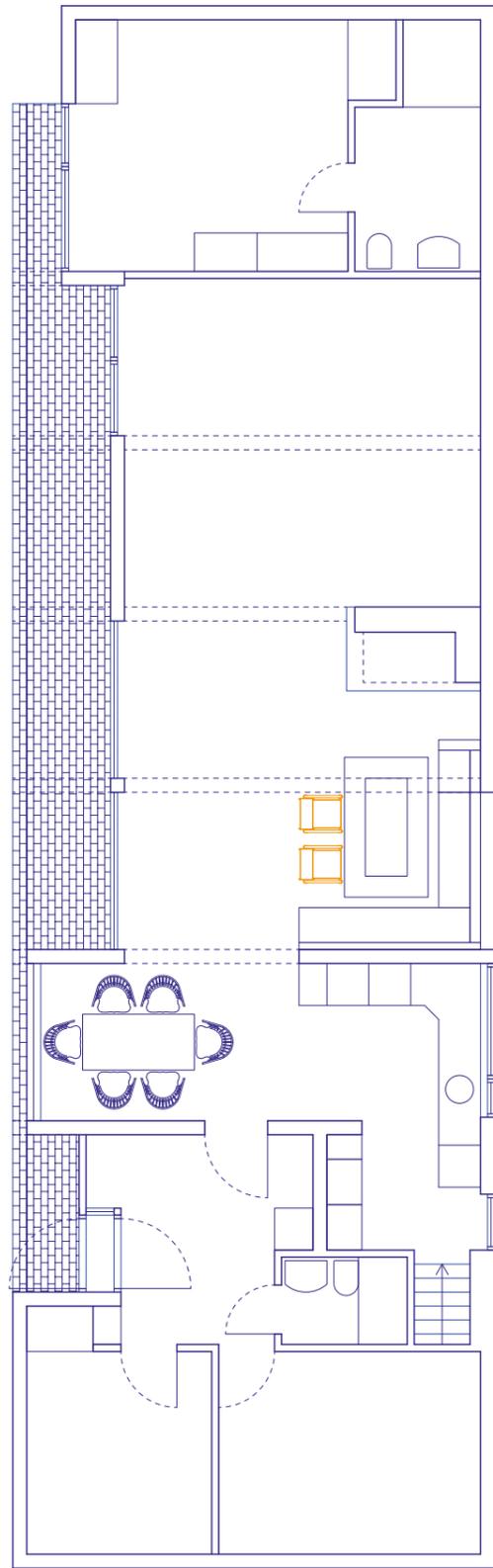
Glenn Murcutt
Muston House
Seaforth, Sidney, Australia
1992



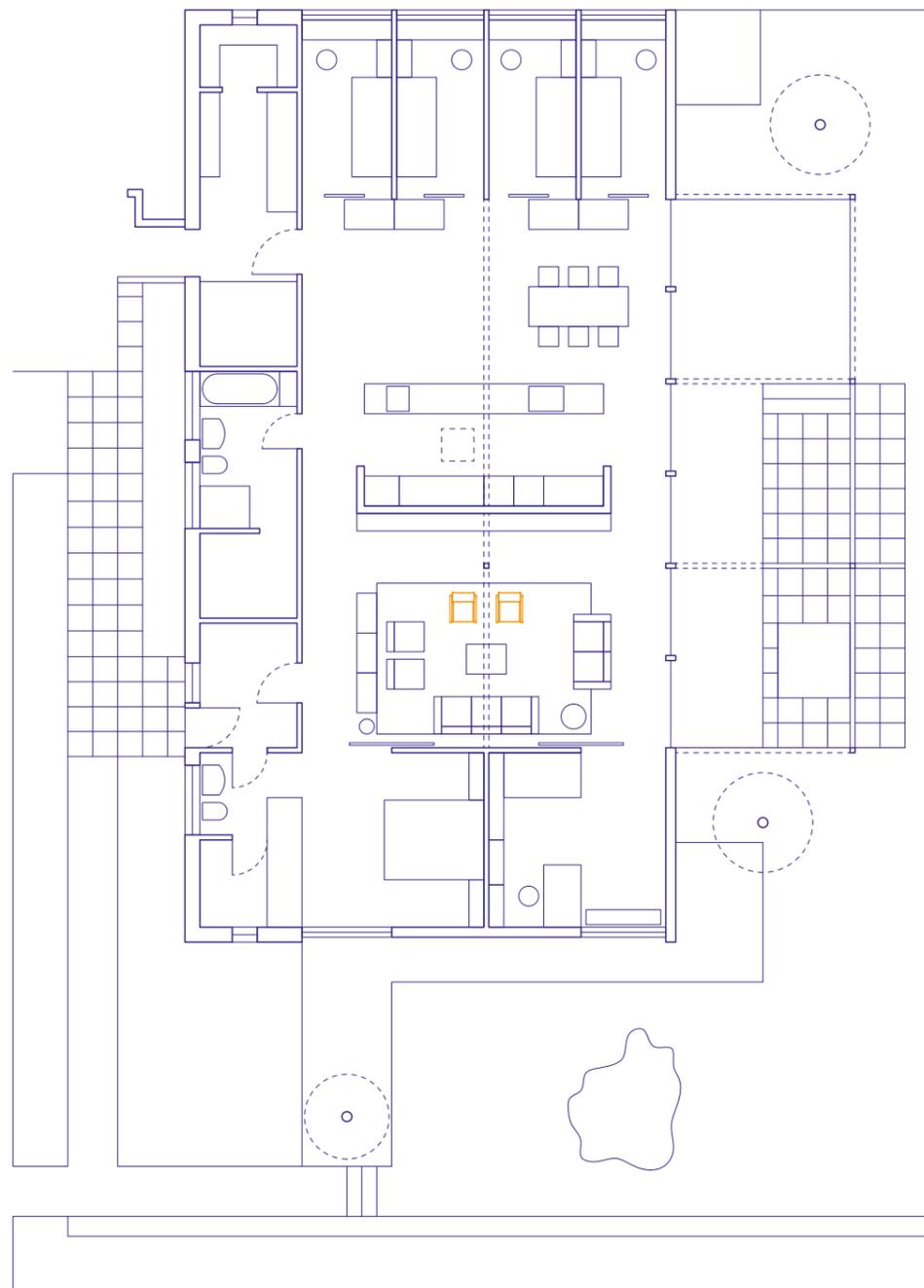
Le Corbusier
Apartment (Immeuble Molitor)
Parigi, Francia
1934



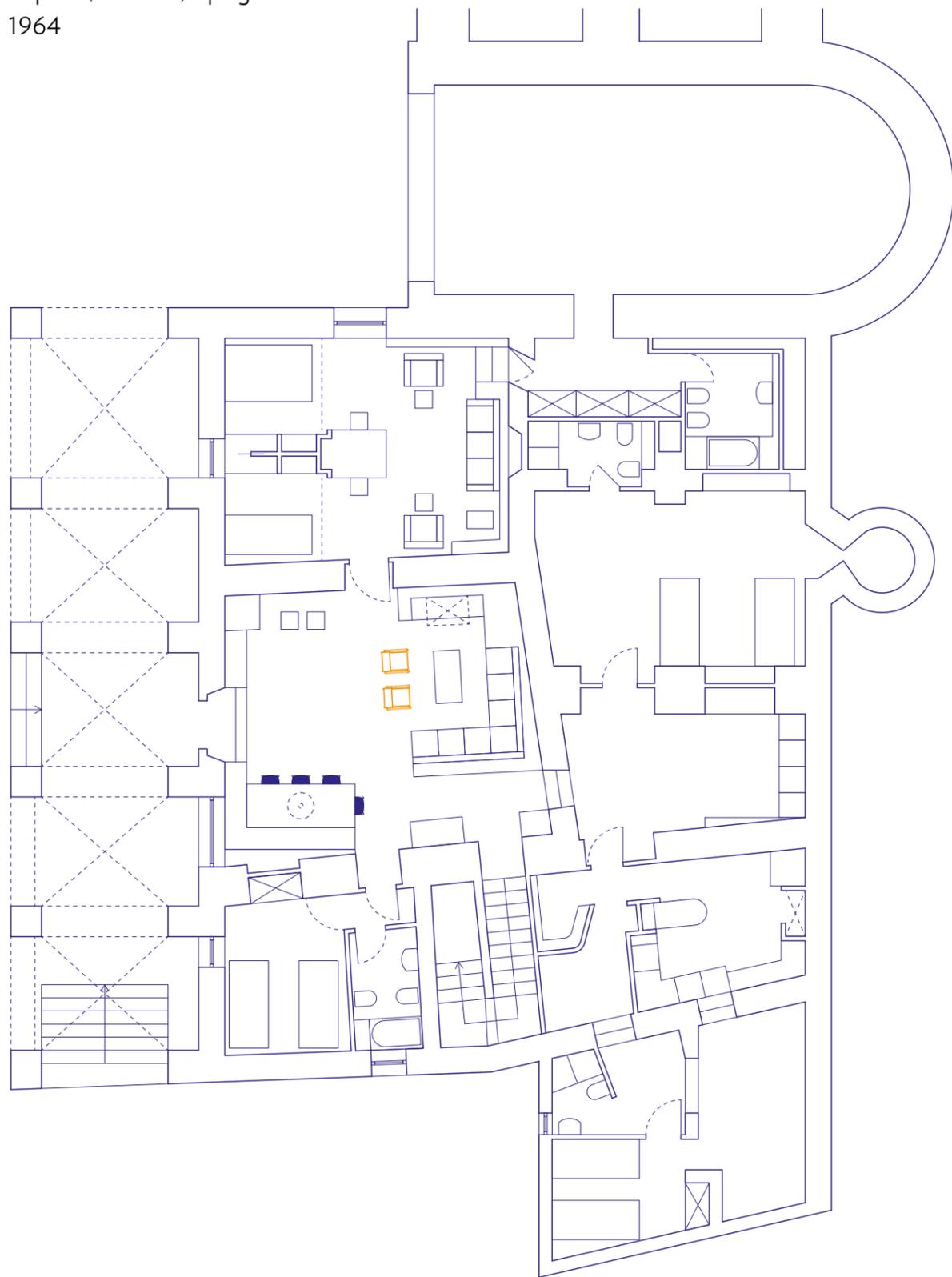
Manfred Vilhjalmsson
Smidshus
Alftanes, Islanda
1962



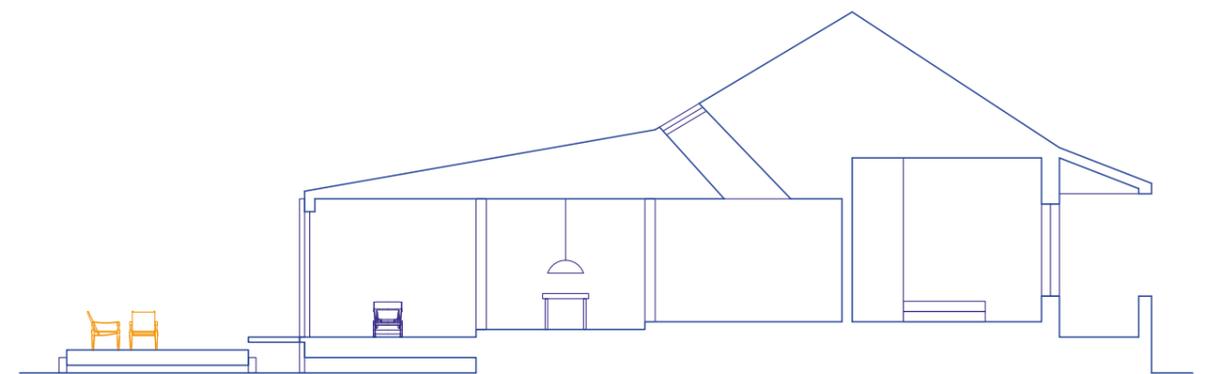
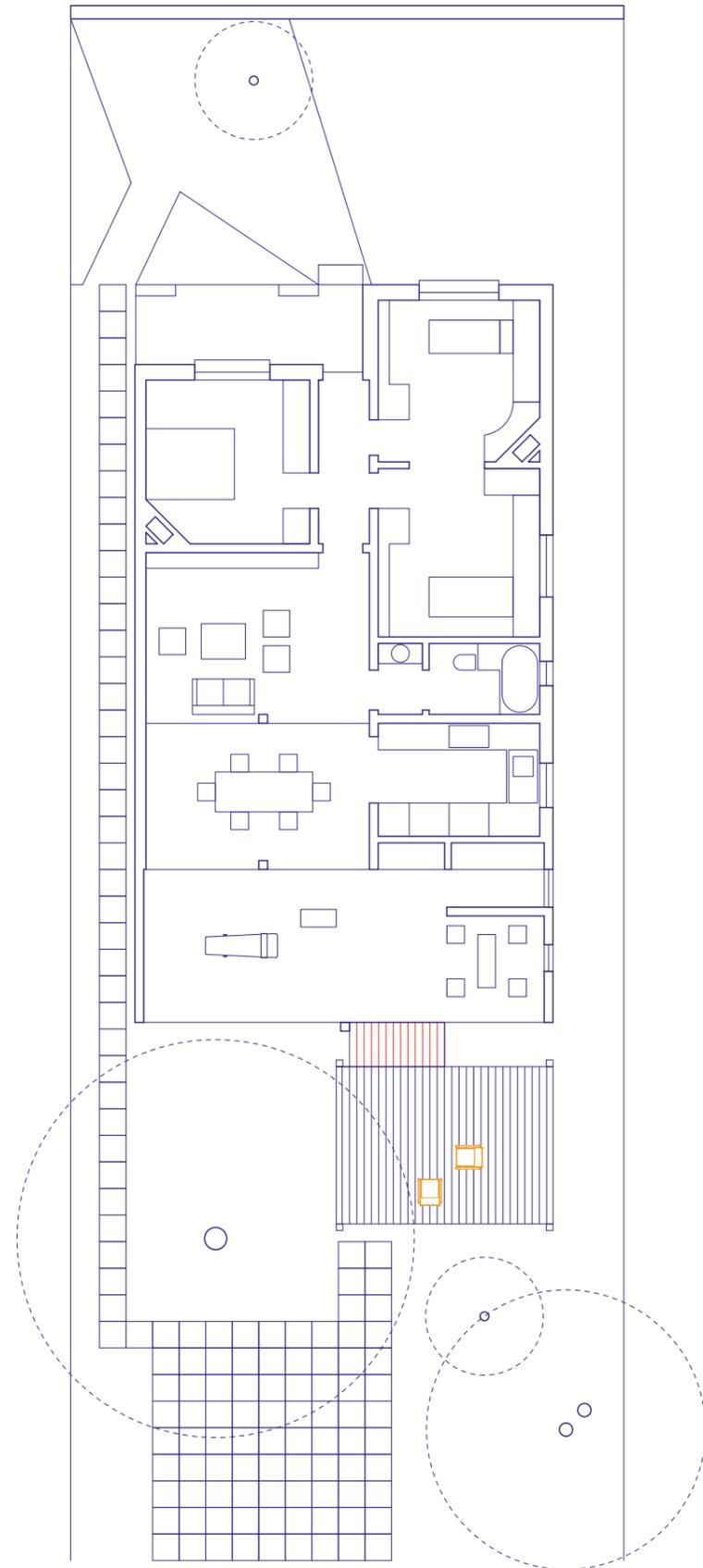
Wenche Selmer
Casa studio
Oslo, Svezia
1963



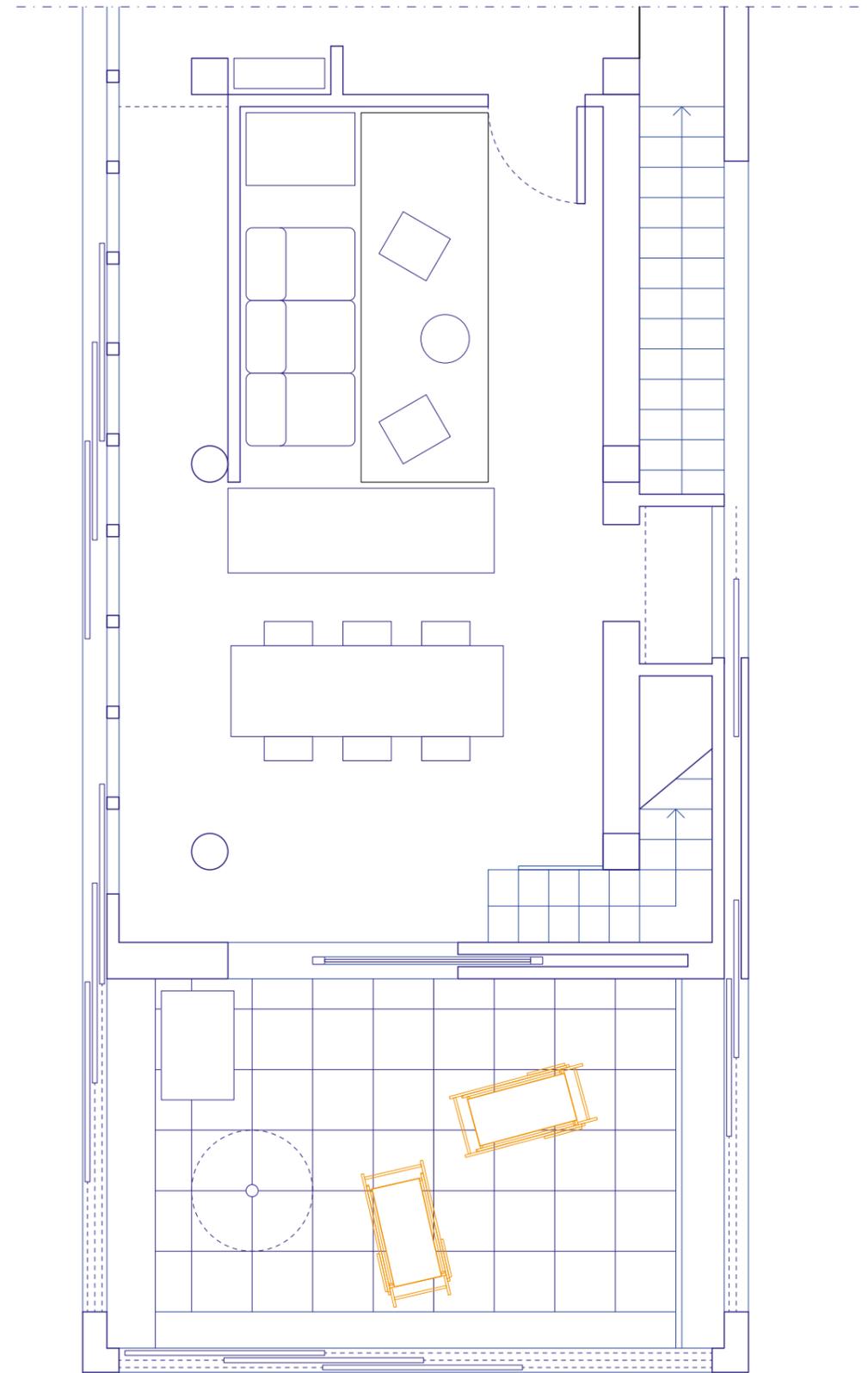
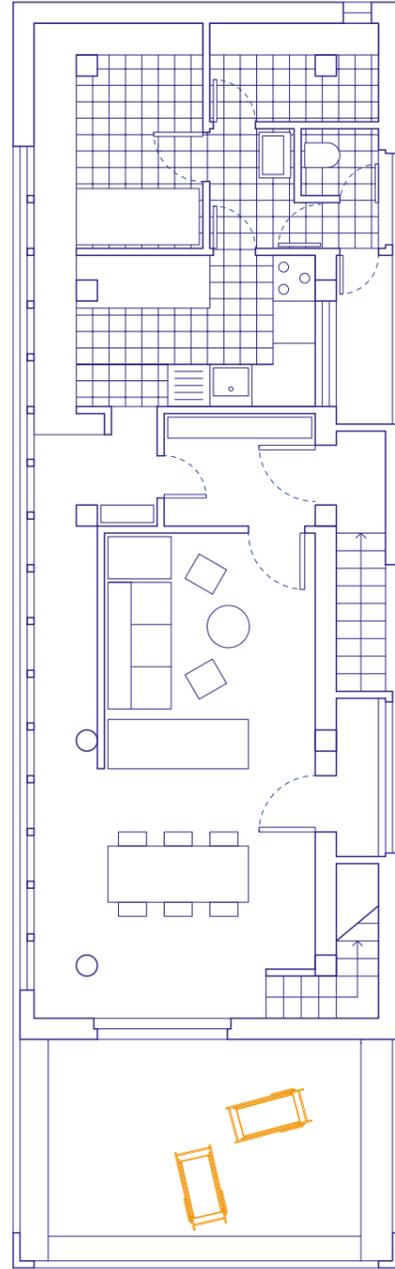
José Antonio Coderch de Sentmenat
Casa studio Pairal
Espolla, Girona, Spagna
1964



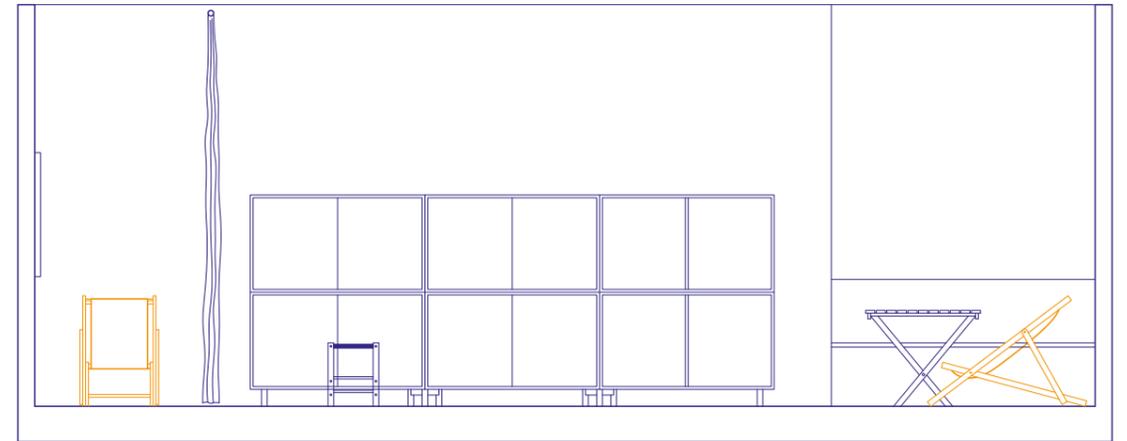
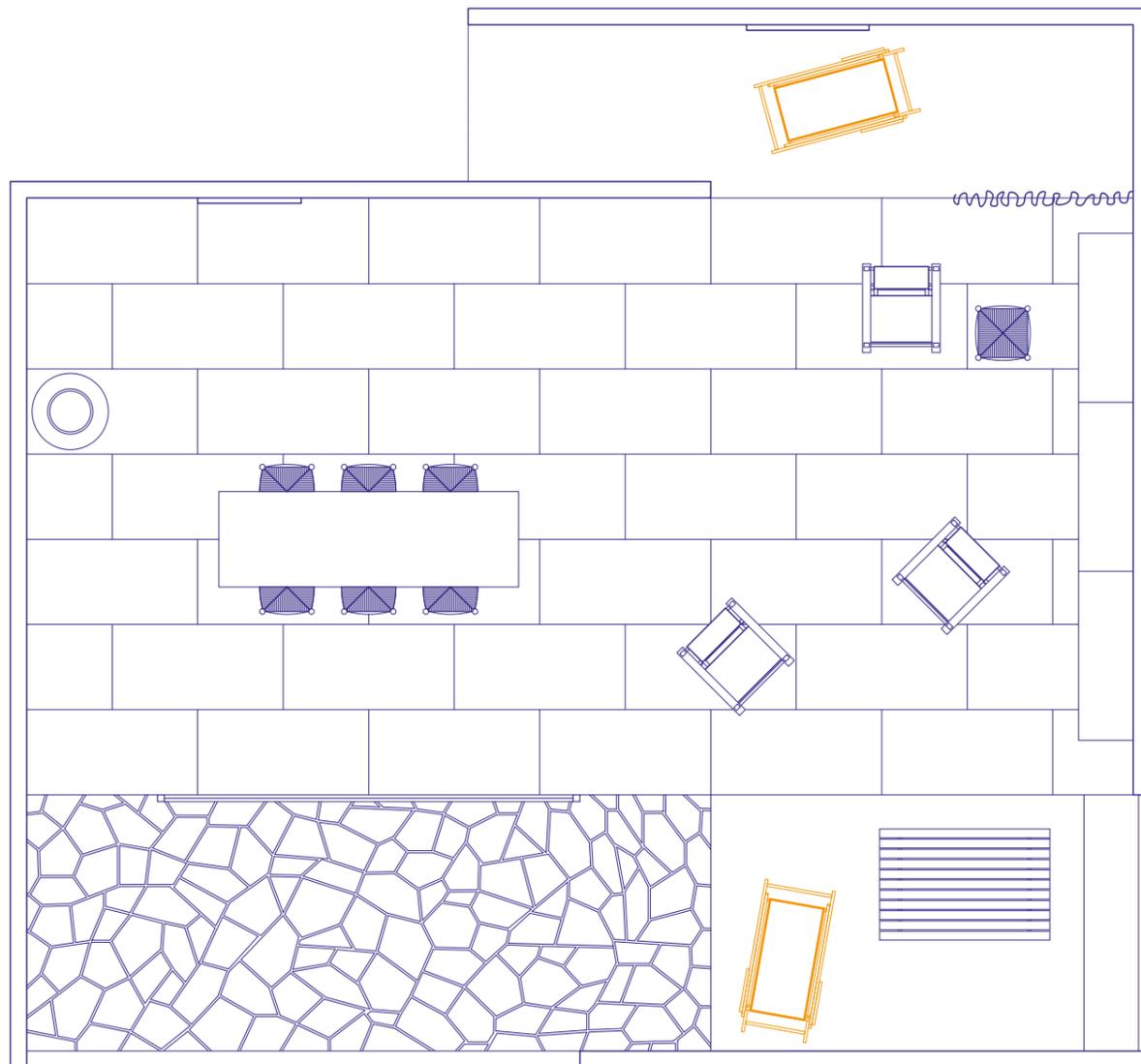
Glenn Murcutt
Murcutt house
Monsman, Sidney, Australia
1969



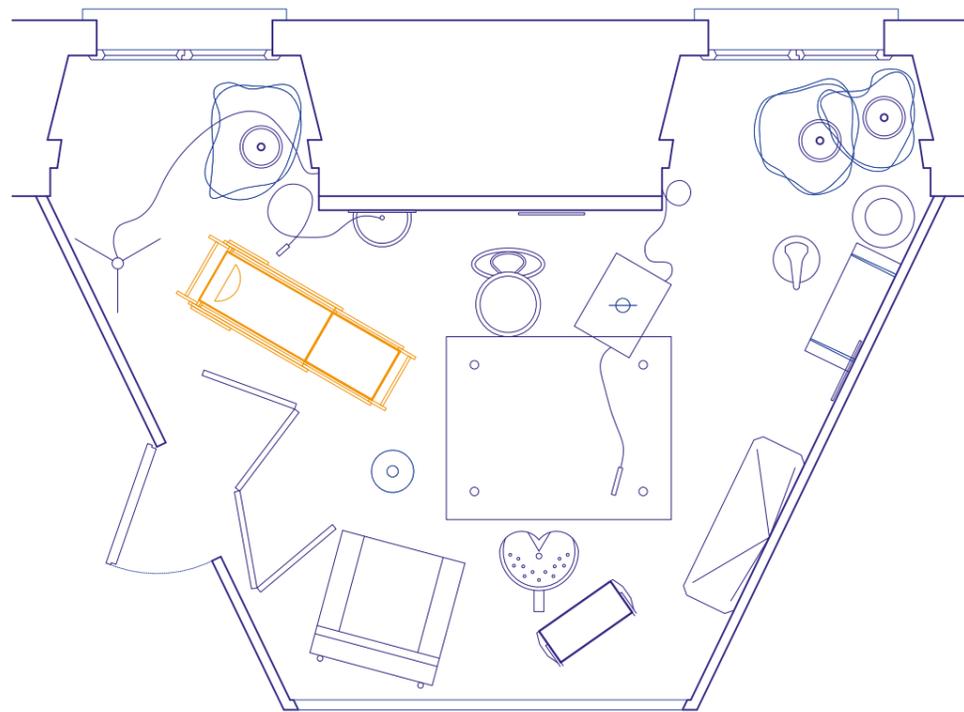
Luigi Figini
Casa al villaggio dei giornalisti
Milano, Italia
1933



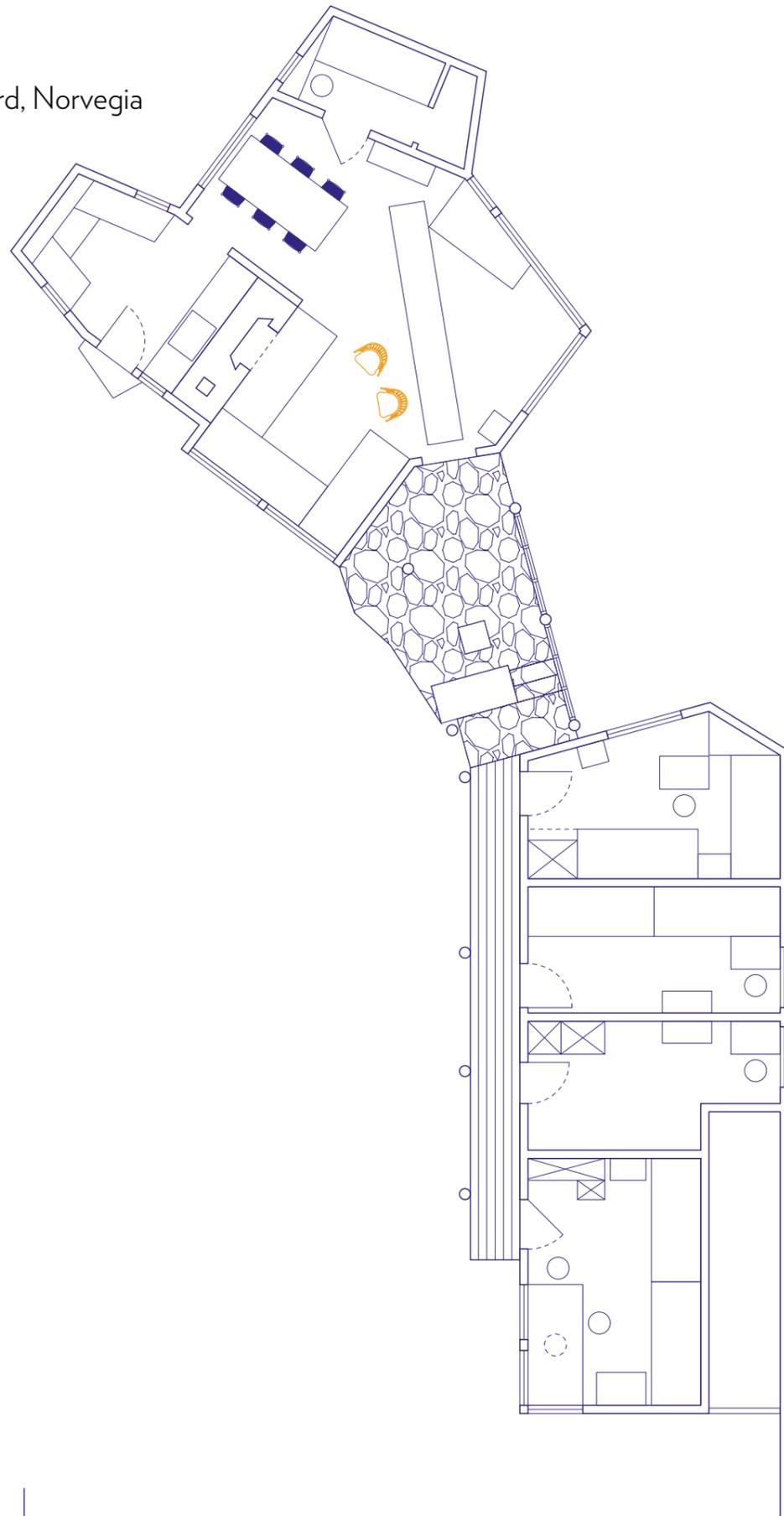
Luigi Figini & Gino Pollini
Ambiente soggiorno
VI Triennale di Milano, Italia
1936



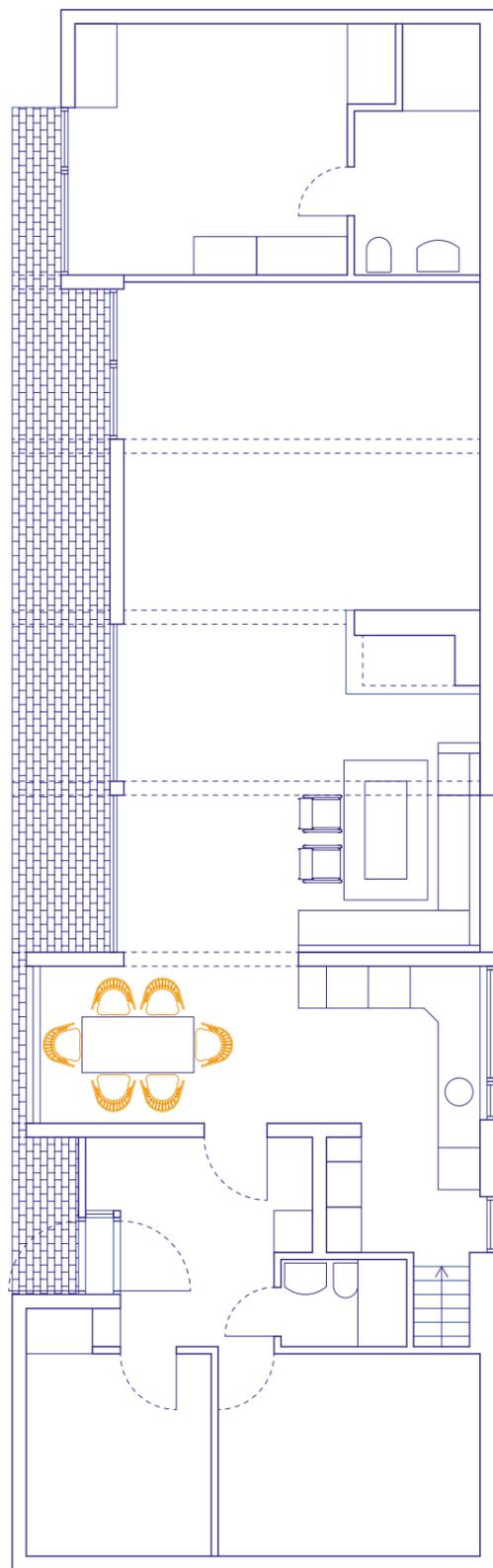
Achille & Pier Giacomo Castiglioni
Ambiente soggiorno
Colori e forme nella casa d'oggi, Villa Olmo, Como, Italia
1957



Knut Knutsen
Casa studio
Portor, Oslo Fjord, Norvegia
1946



Wenche Selmer
Casa studio
Oslo, Svezia
1963



02.02 L'oggetto non autoriale alla radice dell'oggetto d'autore

AMACA

SEDIA DI CHIAVARI

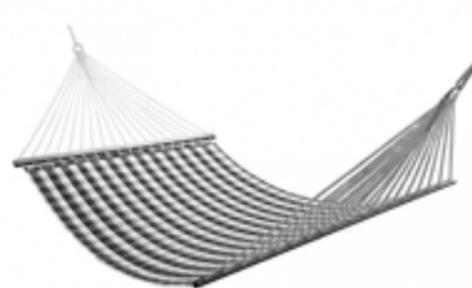
1500



Giuseppe Gaetano De Scalzi,
detto il Campanino
Sedia di Chiavari
1807



1807



Autore sconosciuto
Amaca
XV sec.



Autore sconosciuto
Sedia di Chiavari
1950 ca

1950

1940

Franco Albini
Amaca
1940



Gio Ponti
Leggera
prod. Cassina
1951



1951



Gio Ponti
Amaca
prod. Cassina
1957

1957

ROORKHEE CHAIR

1800



Autore sconosciuto
Rookhee chair
1800

Arne Norell
Sirocco safari
1936



1936

1917

Bernard Marstaller
Moretta
prod. Zanotta
1917



Charlotte Perriand
Poltrona Doron Hotel
prod. Cassina
1947



1947

1928



Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand
Fauteuil à dossier basculant
prod. Cassina
1928

Vico Magistretti
Sedia 905
prod. Cassina
1964



1964

1933

Kaare Klint
Safari
1933



Franco Legler
Oasis
prod. Zanotta
1968

1968

SEDIA IMPAGLIATA

N.D.

Autore sconosciuto
Sedia da impagnata
Data sconosciuta



Borge Morgensen
People chair
1940

1940

1800



Comunità Shakers
Sedia impagliata
XIX sec.

Vico Magistretti
Carimate
prod. Cassina
1963



1963



Jasper Morrison
Trattoria chair
prod. Mattiazzi
2009

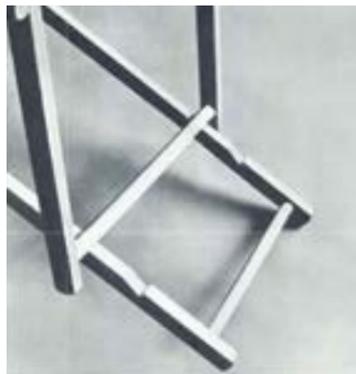
2009

SEDIA A SDRAIO

N.D.



Autore sconosciuto
Sedia a sdraio
Data sconosciuta



1946

Vico Magistretti
Baobab
prod. Campeggi
1995



Achille Castiglioni
Sdraio imperiale
prod. Zanotta
1983

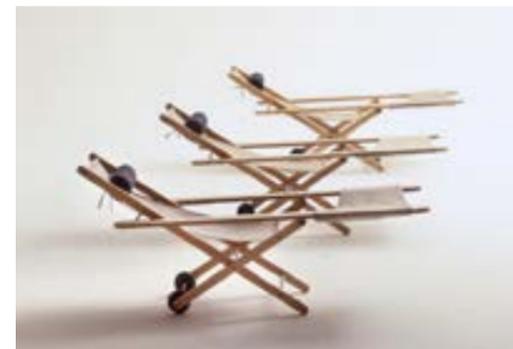


1983



Vico Magistretti
Baobab
prod. Campeggi
1995

1995



Vico Magistretti
Scriba
prod. Campeggi
1996



1996

SEDIA DA REGISTA

N.D.



Autore sconosciuto
Sedia da regista
Data sconosciuta



Jonathan De Pas, Donato D'Urbino
& Paolo Lomazzi
Sanremo 202
prod. Zanotta
1980

1980

1964



Gae Aulenti
April
prod. Zanotta
1964



Michele De Lucchi
Sedia per Unicredit
Pavillon Milano
prod. Cassina
2015

2015

1969

Sergio Nasti
Navy
prod. Zanotta
1969



Philippe Starck
Stanley
prod. Magis
2017



2017

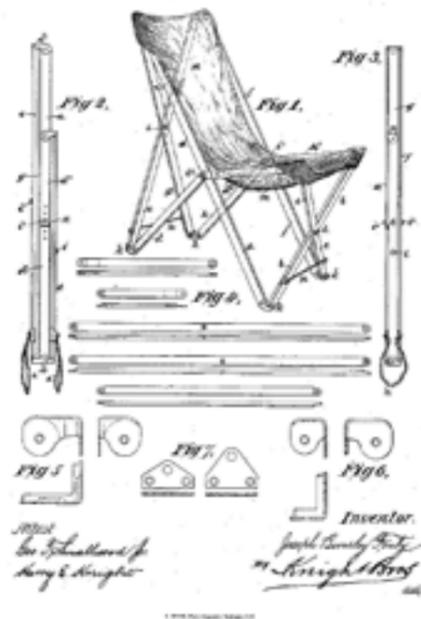
TRIPOLINA

1881



Joseph Beverly Fenby
Folding chair
1881

(No Model.)
J. B. FENBY.
FOLDING CHAIR.
No. 244,216. Patented July 12, 1881.



Lina Bo Bardi
Sedia per Casa Cirell
1958



1958

Vico Magistretti
Kenya
1995



1995

1881



Antonio Bonet, Juan Kurchan &
Jorge Ferrari Hardoy
BKF or Butterfly
1938



Jasper Morrison
Fionda
prod. Mattiazzi
2013



2013

WINDSOR CHAIR

1700



Autore sconosciuto
Windsor chair
XVIII sec.



1947

Hans Wagner
Peacock chair
1947



03.

IL PROCESSO GENERATIVO DEL PROGETTO: DALLA SEQUENZA FORMALE ALL'UNICUM

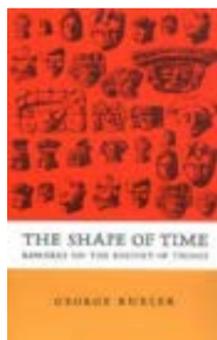
Nel precedente capitolo si è indagato l'uso dei manufatti non autoriali nelle architetture e negli oggetti d'arredo attraverso le operazioni di re-design dei grandi architetti del XX secolo. L'analisi degli oggetti presenti nelle architetture d'autore è stata di fondamentale importanza in quanto ha permesso la comprensione dei significati attribuiti dai singoli progettisti e di caratteristiche sottese ai manufatti stessi. Questa operazione ha inoltre consentito di ricostruire un catalogo aperto degli oggetti non autoriali, selezionati al fine di decodificarne l'evoluzione nel tempo. In questo processo di continua trasformazione, si sono individuati alcuni elementi invariati, che non mutano tra i diversi oggetti della *serie*, e elementi variabili che riguardano il rapporto tra le parti. La coesione, all'interno dello stesso manufatto, di queste due matrici li pone a metà tra la globalizzazione e la tradizione: le parti variabili permettono all'oggetto di adeguarsi alle influenze della tradizione locale, mentre le parti invariati lo rendono allo stesso tempo oggetto universale e identificabile nel mondo.

Attraverso due importanti scritti dello scorso secolo, quali *The Shape of Time* (1972) di George Kubler e *l'Opera Aperta* (1962) di Umberto Eco, si tenterà di rispondere a una serie di quesiti in merito alla loro natura e composizione. Di Kubler sarà analizzato il concetto di serie nell'ampio mondo delle forme del tempo, una forma *mentale* – da non confondere con l'immagine esteriore di un manufatto, il segno, perché esso – come un problema messo in luce da una sequenza di artefatti. In questa sede si intendono indagare le origini e i relativi sviluppi temporali; ricostruire, da un punto di vista teorico, il primo anello della catena e successivamente gli altri al fine di comprendere le logiche della loro evoluzione. La capacità degli oggetti non autoriali di essere aperti alle modifiche, all'adeguamento delle diverse condizioni culturali e sociali, andando oltre le mere mode stagionali, li ha resi capaci di perdurare nel tempo senza mai diventare obsoleti. Per tale ragione, infine, saranno evidenziate le dinamiche e le relazioni tra gli oggetti non autoriali e le successive re-interpretazioni d'autore al fine di afferrarne le ragioni e incorporarle nel processo del progetto contemporaneo.

03.01

Le forme nel tempo

Supponiamo che il nostro concetto di arte possa essere esteso a comprendere, oltre alle tante cose belle, poetiche e non utili di questo mondo, tutti in generale i manufatti umani, dagli arnesi di lavoro alle scritture. Accettare questa premessa significa semplicemente far coincidere l'universo delle cose fatte dall'uomo con la storia dell'arte¹.



G. Kubler, *The Shape of Time*, 1972.
Prima copertina.

Nel 1972 con *The Shape of Time* George Kubler propone un nuovo criterio e adeguati strumenti per guardare il mondo dell'arte, portando un cambiamento nel modo di concepire la storia delle cose. Tutto diventa arte. Questo cambio di prospettiva è possibile solo se si sposta l'attenzione dal punto di vista dell'uso verso quello dell'arte, alla desiderabilità delle cose, in quanto «l'uomo esce dalla sua naturale inerzia soltanto per la spinta di un desiderio e niente viene creato che non sia in qualche modo desiderabile»². Anche se gli studi artistici tendono a sottolineare maggiormente i caratteri qualitativi, al fine di ricavare il significato intrinseco dell'esperienza umana, e gli studi archeologici risaltano l'utilità, mirando a capire il processo di incivilimento, nei prodotti dell'essere umano si riscontrano sempre una percentuale di arte e una di utilità³. Entrambi sono presenti in ogni cosa, che siano utensili o opere d'arte, seppur in proporzioni diverse. Lo storico statunitense muove una forte critica al culto dell'autorialità e dell'opera unica, tipico della cultura occidentale degli ultimi secoli, mettendo in secondo piano l'artista, senza trascenderlo⁴. Questa particolare prospettiva consente la connessione indistinta tra oggetti d'autore e anonimi e la costruzione di una nuova storia dell'evoluzione dei manufatti che superi le differenze di concezione dei diversi progetti.

Generalmente, lo storico d'arte definisce le cose per tipi, scuole e stili. Kubler evidenzia quanto rudimentale sia questo modo di leggere il passato e la necessità di superare questo tipo di divisioni. Si è stati abituati a leggere la storia, così come le cose, a comparti stagni. Questa è per noi una realtà fatta da momenti indipendenti che si sommano ai precedenti senza alcuna influenza reciproca. Egli, infatti, rifiuta anche il concetto di stile della storia dell'arte tradizionale e rilegge il tempo e i suoi prodotti sotto una nuova

.....
1 G. KUBLER, *The shape of time*, Yale University Press, 1972, trad. it. *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, Giulio Einaudi editore, Torino 2002, p. 7.

2 Ibid.

3 Ivi, p. 22

4 G. ANGIONI, *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Il Maestrale, Nuoro 2011, pp. 73-74.

chiave: tutti gli eventi sono concatenati tra loro e oggetti prodotti distanti negli anni sono in realtà sempre connessi anche quando intuiamo una cesura rispetto al passato. Tutto è in continuità e tutto è in evoluzione⁵.

Secondo il pensiero di Kubler, il tempo non è riconoscibile in maniera diretta ma solo di riflesso, attraverso le testimonianze fisiche e visibili, come i prodotti e le opere che gli esseri umani hanno compiuto nell'arco della loro esistenza sulla terra. Esso si compone principalmente di due elementi: gli *eventi* che sono pensati come scosse categoriche di varia grandezza, annunciate da *segnali* incorporati, e gli *intervalli* che uniscono questi ultimi tra loro. «Le nostre linee di comunicazione con il passato furono quindi all'origine dei segnali che causarono delle scosse le quali emisero altri segnali e così via, in una sequenza di ininterrotta di eventi, segnali, eventi riprodotti, nuovi segnali, ecc»⁶. Le energie trasmesse dai segnali subiscono delle trasformazioni a partire dall'evento originale, fino al presente e l'interpretazione attuale di un evento passato non rappresenta che uno stadio ulteriore del perpetuo prorogarsi dell'impulso originale.

La conoscenza storica consiste di trasmissioni nelle quali il trasmettitore, il segnale e il ricevitore, sono tutti elementi variabili suscettibili di influenzare la stabilità del messaggio. Poiché, nel corso normale di una trasmissione storica, il ricevitore del segnale ne diverrà a sua volta trasmettitore, possiamo raggruppare insieme trasmettitori e ricevitori sotto la rubrica di relè. Ogni relè è la forma di deformazione del segnale originale⁷.

Il segnale ritrasmeso dal relè risulta deformato e complesso. In esso riscontriamo una parte *oggettiva* che consiste nel messaggio ricevuto e una parte *soggettiva* composta dagli impulsi del relè stesso. «Certi dettagli sembrano insignificanti e il relè li elimina; altri hanno un'importanza relativa data dal loro rapporto con gli eventi contemporanei al relè e quindi li esagera»⁸. Importante per la comprensione di questo passaggio è l'esempio del rinnovamento del mito, aggiornato da chi racconta: «quando l'antica versione diviene obsoleta al punto da essere intelligibile, essa viene riformulata in termini moderni e continua ad assolvere in questa veste gli stessi vecchi compiti interpretativi»⁹. Questo è ciò che avviene con le reinterpretazioni degli oggetti non autoriali. Un esempio è la sedia *Butterfly*

.....
5 G. KUBLER, *The shape of time*. cit., p. 8.

6 Ivi, p. 29.

7 Ivi, p. 30.

8 Ibid.

9 Ivi, p. 31.



Da destra: Tripolina; Antonio Bonet, Juan Kurchan e George Ferrari, *Butterfly*, 1938; Vico Magistretti, *Kenia*, Campeggi, 1995.

(1938) progettata da Antonio Bonet, Juan Kurchan e George Ferrari che esalta le caratteristiche formali dell'oggetto madre – la *Folding chair* di Fenby – o la *Kenia* (1995) di Vico Magistretti che esalta il movimento della seduta, riproponendo il meccanismo di apertura dell'ombrello. Il richiamo storico, quindi, non è mai completamente esatto e fedele all'originale a causa delle successive deformazioni. «Uno dei relè, [...] potrà forse scegliere di sottolineare gli aspetti tradizionali del segnale; un altro invece ne metterà in luce i caratteri nuovi»¹⁰.

I segnali indagati sono in realtà composti da due principali frammenti. Si può distinguere, innanzitutto, il *segnale proprio*, che prova l'esistenza della cosa stessa, il suo uso, che corrisponde in un certo senso al suo *significante*. Attrezzi e arnesi si riconoscono dal carattere funzionale del loro segnale che è unico e indica che una certa azione va compiuta in un determinato modo. Il martello, ad esempio, segnala che il manico nasce per essere impugnato e che la testa è un prolungamento del pugno di chi lo utilizza per conficcare il chiodo. Il *segnale aggiunto*, invece, attesta soltanto la presenza di uno o più *significati* altri. Le opere d'arte si riconoscono per un intricato complesso di segnali aggiunti, che aprono una porta attraverso cui il fruitore entra in connessione con l'artista, con il tempo in cui è stata prodotta l'opera e fa esperienza del ricco dominio in cui è stata plasmata. «Il valore di un'opera come dichiarazione esistenziale non può essere ricavato dai segnali aggiunti, né dai soli segnali propri. [...] È terribile pensare a un'esistenza senza significato, così come un significato senza esistenza cosa futile»¹¹. Mentre un utensile ha principalmente un valore funzionale e quando non è più utile viene scartato, un'opera d'arte va al di là dell'uso, resiste maggiormente al tempo perché è legata all'emozione emozioni e alle esigenze simboliche caratterizzate da un andamento più lento di quelle utilitarie. Gli oggetti d'uso non autoriali sono a cavallo tra un'opera d'arte vera e propria e gli

10 Ivi, p. 30.

11 Ivi, pp. 34-35.

arnesi. Ogni cosa, quindi, presenta un segnale proprio e un certo numero di segnali aggiunti, motivo per cui è possibile affermare che tutto ciò che viene prodotto è riconducibile al termine "arte".

Ogni manufatto prodotto dalla mente umana, secondo Kubler, rappresenta un avvenimento storico e, allo stesso tempo, la risposta a un problema a cui è sotteso un bisogno che lo giustifica. L'oggetto, in quanto soluzione del problema, non è mai esclusivo: è una delle possibili soluzioni che nel tempo possono essere generate per quella determinato tema. La soluzione iniziale a un generico problema viene definita *oggetto primo* e tutte le successive soluzioni non altro che *repliche*¹² che, insieme al problema, «costituiscono un'entità detta classe formale»¹³. La classe attesta il legame che esiste tra bisogno e oggetto, ma si può evincere un'ulteriore relazione tra le cose che dà vita alla cosiddetta *serie*. La serie, o sequenza formale, è «una rete storica di ripetizioni gradualmente modificate di uno stesso tratto»¹⁴, ovvero una rete composta da oggetti primi e repliche raccolte in serie finite collegate da eventi. Essa va oltre la tradizionale concezione degli stili e lega oggetti che cercano di rispondere a un medesimo problema. I manufatti possono mostrare aspetti differenti tra loro, legati al contesto storico e culturale in cui sono stati pensati, ma condividono alla base un pensiero comune. Più precisamente la sequenza formale è una successione aperta e suscettibile di estensione nel tempo. «Con oggetti primi e repliche intendiamo le principali invenzioni con tutto quel complesso di duplicati, riproduzioni, copie, riduzioni, trasposizioni e derivazioni che seguono nella scia di un'importante opera d'arte»¹⁵. In molti casi è impossibile riuscire a identificare gli oggetti primi nella massa di repliche. Se per la *Folding chair* di Joseph Fenby è possibile risalire all'oggetto primo grazie all'istituzione dei brevetti nel XIX secolo, più complesso è individuare l'oggetto primo legato alla *sedia impagliata*, che oltre ad avere una diffusione geografica ampia, ha radici molto lontane nella tradizione culturale contadina. Data, quindi, la natura sfuggente degli oggetti primi, la conoscenza delle sequenze, come stesso Kubler afferma, è principalmente basata sulle repliche.

Esiste, quindi, una connessione tra tutti gli oggetti, autoriali o anonimi. Questi condividono un pensiero di base che ne consente la collocazione

.....

12 Non viene fatto uso del termine copia in quanto nel linguaggio contemporaneo ha assunto un valore negativo.

13 G. KUBLER, *The shape of time*. cit., p. 42.

14 Ivi, p. 48.

15 Ivi, p. 50.



Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, *Salomne d'Automne*, Parigi, 1929.
Fonte:

all'interno di una stessa famiglia o classe e che dimostra come anche gli oggetti più rivoluzionari, che hanno apparentemente effettuato una rottura netta con il passato, siano in realtà ben radicati nella storia. Nel precedente capitolo si è dimostrata la relazione tra differenti oggetti a prescindere dallo *stile* di riferimento. Il *Fauteuil à dossier basculant* (1929), del gruppo Jeanneret, Le Corbusier e Perriand, per esempio, progettato in occasione del *Salomne de Automne* di Parigi, prende chiaramente ispirazione da un oggetto preesistente: la sedia da campo vittoriana. Utilizzata precedentemente dallo stesso Le Corbusier nel suo appartamento al numero 24 di *rue Nungesser et Coli*, viene reinterpretata in chiave del tutto nuova e in linea con i principi del Movimento Moderno. Questo aspetto dimostra come la storia sia un unico flusso ininterrotto di eventi, senza soluzione di continuità, in cui le cose del passato e del presente sono tra loro interconnesse:

Il flusso delle cose non conobbe mai un arresto totale [...] tutto ciò che esiste oggi è una replica o una variante di qualcosa che esisteva qualche tempo fa e così via, senza interruzione, sino ai primi albori della vita umana¹⁶.

Tutte le cose non sono altro che repliche gradualmente differenziate, più che da bruschi sbalzi inventivi, da minute alterazioni. Ogni replica operata dall'essere umano differisce dal suo modello per piccole divergenze e dimostra che non esistono azioni completamente nuove. Quando la variazione supera la copia fedele, possiamo parlare di invenzione. Quest'ultima può essere *artistica* se genera un nuovo oggetto primo, operando una radicale trasformazione dell'archetipo, oppure *utile*, se differisce da quest'ultimo solo per piccole scoperte basate sul semplice confronto con ciò che è già stato fatto¹⁷.

Per quanto riguarda le classi formali, invece è possibile operare due distinzioni: una temporale e una storica.

Dal punto di vista temporale individuiamo: le *classi continue*, la cui produzione non viene mai interrotta nel tempo e le *classi intermittenti* che subiscono arresti per poi ripartire a distanza di secoli. Le riprese delle classi intermittenti possono avvenire grazie all'introduzione di nuovi sistemi tecnologici. Tutti gli elementi della tradizione, infatti, possono essere riveduti alla luce delle possibilità aperte dall'innovazione. Può accadere, però, che non tutte le innovazioni provochino uno sviluppo immediato, sono spesso necessarie condizioni particolari affinché determinate soluzioni

¹⁶ lvi, p. 8.

¹⁷ lvi, pp. 78-87.

possano essere messe in atto. Nel ripartire le classi intermittenti possono ricadere nello gruppo culturale di origine o estendersi a comprendere differenti culture, dando vita al processo detto di *continuità delle culture*, in cui si creano nuove forme a partire dalla strada tracciata dagli antenati di un'altra civiltà, permettendo al lavoro di una civiltà estinta di sopravvivere e influenzare il lavoro di artisti anche a distanza di secoli.

In base all'aspetto storico delle classi formali si individuano, invece, le *classi guidate* e le *classi autodeterminate*. Le prime sono quelle che dipendono da modelli prodotti in un passato più o meno lontano, di cui un esempio è la *roorkhee chair* analizzata nel capitolo precedente. Questa seduta da campo, la cui prima apparizione risale al regno della regina Vittoria del Regno Unito (1837-1901), è stata precorritrice di una serie di arredi progettati nel XX secolo da importanti figure dell'architettura e del design internazionale. Si ricorda la *Moretta* (1917) di Bernard Marstaller, successivamente prodotta da Zanotta, la *Safari* (1920) disegnata dal milanese Roberto Menghi, la seduta per conversazione *Fauteuil à dossier basculant* della serie de *L'équipement de la maison* (1929) realizzati dal gruppo Le Corbusier, Perriand & Jeanneret per il Salon d'Automne, la *Safari chair* (1933) e la *Sirocco safari chair* (1936) rispettivamente di Kaare Klint e Arne Norell o la sedia *Oasis* (1968) prodotta da Zanotta su disegno di Franco Legler. Tutti questi oggetti sono la reinterpretazione in chiave contemporanea di un modello tradizionale, modificato nelle sue componenti dai diversi progettisti in linea con il loro pensiero. Le classi autodeterminate, rare e difficili da scoprire, invece rinnegano ogni rapporto con la tradizione precedente. Sostanzialmente,

queste sequenze guidate e autodeterminanti sono più che dei semplici sinonimi di tradizione e rivolta. Tradizione e rivolta suggeriscono l'idea di sequenze cicliche: la rivolta è collegata alla tradizione in un meccanismo ciclico, nel quale essa diventa tradizione per poi tornare a spezzarsi in frazioni rivoltose: e così via da capo [...] Ne consegue che i movimenti autodeterminanti sono necessariamente brevi, mentre i movimenti guidati diventano normalmente la sostanza della storia. In genere, le classi autodeterminate cessano di esistere quando divengono a loro volta delle classi guidate dai loro successi passati¹⁸.

Le diverse classi formali, quindi, sono presenti simultaneamente nei diversi momenti storici, determinando una compresenza di produzioni passate e produzioni nuove, anche se con età sistematiche differenti. Parafrasando la metafora dell'albero di Kubler, si può affermare che i singoli manufatti

.....

18 Ivi, pp. 143-144.

sono come i rami di un albero, alcuni dei quali continuano a crescere nel tempo, mentre altri si interrompono e muoiono¹⁹.

Qual è la missione dei progettisti oggi in merito agli oggetti non autoriali? Forse il loro compito, così come per lo storico di Kubler, è quello di «mettere in luce un disegno che era invisibile in precedenza, anche ai suoi contemporanei»²⁰ attraverso l'analisi delle forme del tempo e della tradizione. L'artista può riscoprire nelle opere del passato aspetti e valori sfuggiti a molti e mettere in atto quel sistema di forze che Nietzsche definisce come *retroattive del presente*²¹. «La ripresa di problemi vecchi in circostanze nuove è [infatti] sempre possibile e talvolta anche attuale»²²: spesso una vecchia soluzione soddisfa un bisogno meglio di una nuova, in quanto «il bisogno muta più lentamente delle soluzioni proposte a soddisfarlo»²³. Gli oggetti non autoriali portati all'attenzione nella presente ricerca, si fondano su bisogni primari dell'essere umano e risultano ancora validi, perché in grado ancora di raccontare qualcosa, anche a distanza di secoli dalla loro prima apparizione.

03.02

L'opera aperta

Un'opera d'arte, forma compiuta e *chiusa* nella sua perfezione di organismo perfettamente equilibrato, è altresì *aperta*, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irripetibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una interpretazione ed una esecuzione, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale²⁴.

Con queste parole Umberto Eco apre la sua ampia dissertazione sull'*Opera Aperta*, animando un dibattito culturale che caratterizzerà gli anni Sessanta. Il filosofo italiano definisce chiaramente come ogni opera d'arte possa essere interpretata in maniera diversa attraverso la sensibilità del proprio interprete. Un quadro, una tazza, una sedia, un qualsiasi manufatto frutto della mente e delle mani umane,

.....

19 Ivi, p. 8.

20 Ivi, p. 20.

21 Ivi, p. 167.

22 Ivi, p. 20.

23 Ivi, p. 138.

24 U. ECO, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2000, p. 34.



U. Eco, *Opera Aperta*, 1962.
Prima copertina.

ogni opera d'arte, anche se prodotta seguendo una esplicita o implicita poetica della necessità, è sostanzialmente aperta ad una serie virtualmente infinita di letture possibili, ciascuna delle quali porta l'opera a rivivere secondo una prospettiva, un gusto, una *esecuzione* personale²⁵.

Gli oggetti che accompagnano la vita quotidiana presentano questa caratteristica intrinseca, consentendo alle persone di adoperarli in contesti diversi da quelli immaginati dal loro autore. L'inserimento di un oggetto nello spazio è una riscrittura, senza modifiche nel corpo dell'oggetto, che costruisce una nuova relazione con gli elementi circostanti. Ognuno ha la possibilità di rileggere e rivedere in un oggetto determinati aspetti del proprio essere o le proprie aspirazioni, le proprie emozioni passate, presenti e future. In particolare, gli oggetti d'arredo possiedono a priori l'apertura definita da Eco e la capacità di rinascere agli occhi dell'interprete ogni volta sotto una nuova veste. Non è un caso, infatti, che i manufatti non autoriali, siano stati scelti e utilizzati dai grandi architetti del secolo scorso con presupposti sempre differenti. L'uso della sedia da regista da parte di Frank O. Gehry all'interno della propria abitazione a Santa Monica (1977) è differente dall'utilizzo che Glenn Murcutt fa della stessa seduta nella Marie Short House a Kempsey (1975).

L'architetto australiano traspone nella contemporaneità il *modus vivendi* della cultura aborigena locale, secondo cui «l'uomo non è proprietario della terra che abita, ma al limite ne è guardiano e tutore; per questo motivo l'ambiente costruito deve essere assolutamente rispettoso del luogo in cui si inserisce»²⁶. *Touch this earth lightly* è un motto in grado di restituire il significato alla base dell'abitare aborigeno, un'abitare nomade che Murcutt ingloba nel proprio pensiero architettonico, dall'involucro alla scelta degli oggetti d'uso. «Non è necessario costruire una frattura insanabile nella continuità della natura, il rifugio di cui necessita l'uomo deve essere il più lieve possibile, strutture atte all'uso richiesto appena appoggiate al suolo, per non creare discontinuità nella terra, per non separare la propria vita dal ritmo della natura»²⁷. L'insediamento deve essere sempre in simbiosi con il contesto, puntando alla massima valorizzazione del rapporto tra sito, clima e architettura. Chiaramente l'archetipo di riferimento è quello della tenda che, «dietro un'apparente fragilità, nasconde, in realtà, una logica insediativa basata su valori e contenuti molto forti capaci, però, di

25 Ivi, p. 60.

26 N. FLORA, P. GIARDIELLO, G. POSTIGLIONE, a cura di, *Glenn Murcutt. Disegni per otto case*, Clena Edizioni, Napoli 1999, p. 18.

27 Ivi p. 24.



non alterare il contesto»²⁸. Per tale ragione, il piano di calpestio della Marie Short House è rialzato da terra tramite un sistema di pilotis e i margini verticali si presentano come membrane attive che consentono il controllo della luce e della ventilazione naturale durante il giorno. Anche la scelta degli oggetti d'arredo risente di questa visione dell'abitare al punto da



Glenn Murcutt, *Marie Short House*, Kempsey, 1975.
In alto: vista dall'esterno.
A lato: vista dal soggiorno.

spingere Murcutt a prediligere le sedie da regista per la veranda, spazio di filtro tra interno e esterno. L'oggetto selezionato, oltre a essere leggero, ha la capacità di essere chiuso e collocato in un luogo altro, senza condizionare in maniera indelebile lo spazio e assecondando le esigenze di una vita nomade. Frank Gehry, invece, accetta e comprende a pieno il contesto storico, sociale e culturale della città di Los Angeles in cui tutto, «incluso il costruito, è in continuo movimento»²⁹ e asseconda le esigenze di un mondo che vive di apparenze. È opportuno sottolineare come «l'importanza dell'effimero in questa città, la coscienza del carattere transitorio e volatile di tutto ciò che ci circonda, un certo senso di obsolescenza, [sia] più portato al consumo

28 Ibid.

29 R. MONEO, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Mondadori Electa, Milano 2005, p. 212.



Frank O. Gehry, *Gehry House*, Santa Monica, 1977.

Da sinistra: vista zona pranzo; vista esterna dalla strada.

Fonte: F. Dal Co, K. Forster e S.H. Arnold, *Frank O. Gehry. Tutte le opere*, 1998.

che a una visione teleologica e finalista dell'universo. Si potrebbe giungere a dire che mortalità e mobilità sono termini complementari³⁰. Tutte queste caratteristiche, appartenenti al mondo della cinematografia e alla città stessa, si riversano in ogni aspetto della vita quotidiana, trasformando l'intero territorio in un continuo set. La mutabilità costante dell'architettura, insieme all'impiego non convenzionale dei materiali di scarto della società consumistica, dà forma a un particolare modo di concepire l'architettura che Gehry stesso definisce *cheapscape*. «Ogni evocazione dei caratteri di stabilità, compiutezza e decoro che tradizionalmente un'abitazione suburbana tende a comunicare, è esclusa: l'altro, che viene impiegato nelle anonime costruzioni utilitaristiche della città, entra a far parte del panorama di una sovvertita domesticità»³¹. La scelta di inserire le sedie da regista nella zona pranzo, infatti, nasce dalla volontà di trasformare l'intero spazio in una sorta di set hollywoodiano, sottolineando la precarietà dell'esistente e l'incessante mutamento dello spazio.

Un ulteriore caso esplicativo è la scelta di Franco Albini di utilizzare la *folding chair* di Joseph Fenby nelle sale espositive di *Palazzo Bianco* a Genova (1950). La sedia, nata come attrezzatura da campo in contesto bellico, si presenta leggera e pieghevole, al punto da essere riposta e trasportata facilmente. In linea con il pensiero di Giulio Carlo Argan sull'arte come esperienza educativa, alla base del dibattito artistico nell'Italia del dopoguerra, Franco Albini riconosce il valore pedagogico dell'arte e riorganizza gli spazi concedendo a ogni quadro o scultura lo spazio necessario per una corretta fruizione, consentendo alle opere e ai fruitori, il libero movimento nello spazio. Assistiamo al passaggio dall'idea *museo come cimitero delle opere*, in cui gli oggetti d'arte vengono conservati senza un ordine critico, al *museo*

30 Ibid.

31 F. DAL CO, K.W. FORSTER, H.S. ARNOLD, *Frank O. Gehry. Tutte le opere*, Electa, Milano 1998, p. 49.

come scuola in cui è previsto un rapporto diretto e attivo tra l'opera d'arte e il suo fruitore³². Albini riorganizza secondo un ordine preciso le opere da mostrare e prevede un sistema di binari e tiranti a parete che permette il libero movimento dei quadri, riducendo l'impatto dell'intervento sull'edificio storico. L'architetto milanese riconosce, quindi, nella sedia, conosciuta in Italia come *Tripolina*, la sua visione sul progetto. La leggerezza della sedia è un invito all'uso partecipato dello spettatore che può collocarla nello spazio secondo la propria sensibilità. Le caratteristiche dell'oggetto restano invariate, ma il senso e il significato attribuiti dall'interprete sono totalmente nuovi.



Franco Albini, *Allestimento per Palazzo Bianco*, Genova, 1950. Fonte: Fondazione Franco Albini.

Un'opera d'arte [quindi] è un oggetto prodotto da un autore che organizza una trama di effetti comunicativi in modo che ogni possibile fruitore possa ricomprendere l'opera stessa, la forma originaria immaginata dall'autore. In tal senso l'autore produce una forma in sé conclusa nel desiderio che tale forma venga compresa e fruita così come egli l'ha prodotta; tuttavia nell'atto di reazione alla trama degli stimoli e di comprensione della loro relazione, ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una sensibilità particolarmente condizionata, una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale³³.

32 P. MORELLO, *La museografia. Opere e modelli storici*, in F. DAL CO (a cura di), *sStoria dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, p. 408.

33 U. ECO, *Opera Aperta*. cit., p. 34.

Con il termine *interprete* non si fa riferimento solo all'architetto, responsabile del progetto, ma anche al comune fruitore: quest'ultimo nella scelta di un oggetto utile alla propria esistenza compie un atto di interpretazione. « [...] Entrambi i casi vanno visti come manifestazioni diverse di uno stesso atteggiamento interpretativo: ogni "lettura", "contemplazione", "godimento" di un'opera d'arte rappresentano una forma, sia pure tacita e privata, di "esecuzione"»³⁴.

Ogni opera è specchio della sensibilità del singolo interprete e può essere considerata una «*metafora epistemologica*: vale a dire che, in ogni secolo, il modo in cui le forme d'arte si strutturano riflette [...] il modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtà»³⁵. Eco spiega come l'opera dell'artista medievale, conchiusa e univoca, rifletta una concezione del cosmo come gerarchia di ordini chiariti e prefissati secondo regole ben definite in netta opposizione all'apertura e al dinamismo barocco, che segna l'avvento di una nuova consapevolezza scientifica, in seguito alle scoperte di Niccolò Copernico prima e di Galileo Galilei dopo. L'abbandono del centro necessitante della composizione, del cosiddetto punto di vista privilegiato, si accompagna all'assimilazione della visione dell'universo che ha definitivamente eliminato il geocentrismo e tutti i suoi corollari. All'inizio del XX secolo, invece, con la relatività generale teorizzata dal Nobel per la fisica Albert Einstein,

si fanno strada le logiche a più valori, che fan posto [...] all'*indeterminato* come esito valido dell'operazione conoscitiva, in questo contesto d'idee ecco che si presenta una poetica dell'opera d'arte priva di esito necessario e prevedibile, in cui la libertà dell'interprete gioca come elemento di quella discontinuità che la fisica contemporanea ha riconosciuto non più come motivo di disorientamento ma come aspetto ineliminabile di ogni verifica scientifica e come comportamento verificabile e inconfutabile del mondo subatomico³⁶.

Non sarà azzardato ritrovare nella poetica dell'opera "aperta", in cui ogni fruizione non è mai uguale a se stessa, le risonanze di queste tendenze della scienza. «In un mondo in cui la discontinuità dei fenomeni ha messo in crisi la possibilità di una immagine unitaria e definitiva, essa suggerisce un modo di vedere ciò in cui si *vive*, e vedendolo accettarlo, integrarlo alla

34 Ivi, p. 33.

35 Ivi, pp. 50-51.

36 Ivi, p. 52.

propria sensibilità»³⁷.

Gli oggetti non autoriali possiedono un altro tipo di apertura che sta nel loro *non progetto*. Essi hanno la capacità di evolversi e modificarsi, senza che la loro struttura di base venga alterata. In genere, essi non sono provvisti di un progetto definito e concluso come un'opera autoriale, ma sono frutto di un lavoro collettivo tramandato nel tempo di generazione in generazione. Questa caratteristica rende possibili, e lecite, tutta una serie di variazioni, necessarie alla loro sopravvivenza. Le diverse riproduzioni, copie, seppur apparentemente diverse tra loro, frutto della libertà dei singoli progettisti o artigiani che le hanno prodotte, condividono un'idea, un pensiero, una matrice che resta invariata. La matrice o radice è l'elemento primario che non ammette ulteriore riduzione, da cui si dirama l'evoluzione di una determinata classe di oggetti³⁸. Assistiamo, quindi, a un progetto aperto nel tempo e nelle componenti.

L'opera d'arte è una forma, e cioè un movimento concluso, che è come dire un infinito raccolto in una definitezza; la sua totalità risulta da una conclusione, e quindi esige di essere considerata non come la chiusura di una realtà statica e immobile, ma come l'apertura di un infinito che s'è fatto intero raccogliendosi in una forma. L'opera perciò ha infiniti aspetti, che non ne sono soltanto 'parti' o frammenti, perché ciascuno di essi contiene l'opera tutta intera, e la rivela in una determinata prospettiva. La varietà delle esecuzioni ha dunque il suo fondamento nella complessa natura tanto della persona dell'interprete quanto nell'opera da eseguire³⁹.

Si consideri per un momento il processo evolutivo che ha attraversato la sedia a sdraio. Nata per il campo militare, ha avuto un ampio uso sulle navi da crociera, fino a diventare oggi l'arredo balneare per eccellenza⁴⁰. Leggera e robusta, è realizzata con l'ausilio di materiali naturali poveri quali legno per il telaio portante e tela per la parte portata, con la possibilità di essere disposta in diverse configurazioni: chiusa e compatta ha uno spessore di pochi centimetri, aperta presenta generalmente tre inclinazioni, associate ad altrettante possibili posizioni. La sdraio, così comunemente denominata, è stata nel tempo riprodotta con piccole modifiche da ogni suo interprete: dall'inserimento di braccioli per rendere più confortevole il suo utilizzo al cambio di inclinazione, dalla diversa tipologia di stoffa sintetica

37 Ivi, p. 163.

38 A. REGAZZONI CANIGGIA, *Profilo di tipologia dell'arredo*, Uniedit, Firenze 1977, p. 16.

39 U. ECO, *Opera Aperta*. cit., p. 61.

40 A.A. LOMBARDI, *Distretto della sedia: design tra passato e futuro*, FrancoAngeli, Milano 2013, p. 14.



Da destra: Sedia a sdraio pieghevole; Vico Magistretti, *Poltrona pieghevole Piccy*, Fumagalli, 1946; Achille Castiglioni, *Poltrona-sdraio Imperiale*, Zanotta, 1983.

o naturale per la seduta, all'uso dell'acciaio per la struttura in sostituzione al legno. È stata anche oggetto di interesse di operazioni di re-design da parte di alcuni architetti importanti del secolo scorso, come Castiglioni e Magistretti. Achille Castiglioni nel 1983 ne ripropone una versione con un *frame* sottile in alluminio, che esalta la leggerezza e mobilità di cui l'oggetto si fa portatore, assecondando i movimenti del corpo. Il legno massello viene adoperato soltanto per i braccioli, unico punto di contatto con il corpo insieme alla tela che accoglie il corpo. Vico Magistretti, invece, progetta per Campeggi la sdraio *Piccy* utilizzando i materiali tradizionali, ma variando le proporzioni canoniche al fine di trasformare la seduta in una piccola poltroncina da spiaggia. Questi due casi aiutano a capire come, nonostante le modifiche, conseguenza della sensibilità del singolo progettista, la matrice dell'oggetto continui a essere presente e inalterata. Il nucleo che condividono non è formale, va oltre la definizione degli elementi e delle singole componenti in sé. La matrice che rende la sdraio quella specifica seduta e non un'altra, è rintracciabile nel sistema di connessione tra gli elementi, nei nodi, nel movimento reciproco tra le parti e nella seduta morbida in grado di avvolgere il corpo della persona. Ogni prodotto che condivide tale pensiero, è riconducibile alla matrice della sedia a sdraio, seppur formalmente e matericamente differente da essa.

Ogni esecuzione dell'opera non coincide mai con una definizione ultima di essa; ogni esecuzione la spiega ma non la esaurisce, ogni esecuzione realizza l'opera ma tutte sono complementari tra loro, ogni esecuzione, infine, ci rende l'opera in modo completo e soddisfacente ma al tempo stesso ce la rende incompleta poiché non ci dà insieme tutti gli altri esiti in cui l'opera poteva identificarsi. È forse casuale il fatto che tali poetiche siano contemporanee al principio fisico della *complementarietà*⁴¹.

.....

41 U. Eco, *Opera Aperta*. cit., p. 52.

Il caso presentato può essere esemplificativo di altre opere non autoriali che possono essere lette come opere aperte, perché rispecchiano la definizione data da Eco. Sono opere che non presentano un messaggio concluso e definito, una forma univocamente organizzata come nel caso di alcuni progetti d'autore, ma una possibile variabilità affidata all'iniziativa dell'interprete. Sono opere che non si presentano come finite che chiedono di essere rivissute e comprese in una direzione strutturale data, ma come *aperte*, che vengono portate a termine nello stesso momento in cui sono fruite esteticamente⁴².

L'apertura e la dinamicità di un'opera consistono [...] nel rendersi disponibile a varie integrazioni, concreti complementi produttivi, incanalandoli a priori nel gioco di vitalità strutturale che l'opera possiede anche se non è finita, e che appare valida anche in vista di esiti diversi e molteplici⁴³.

L'apertura dell'oggetto non autoriale è un processo che si è sviluppato nel corso dei secoli in maniera del tutto inconsapevole. La società, progredendo, ha abbandonato una visione monodirezionale, in cui ogni diversità è l'eccezione che conferma la regola. «L'apertura [...] è garanzia di un tipo di fruizione particolarmente ricca e sorprendente che la nostra civiltà va perseguendo come un valore tra i più preziosi, perché tutti i dati della nostra cultura ci inducono a concepire, sentire e quindi *vedere* il mondo secondo la categoria delle possibilità»⁴⁴. Nella contemporaneità si è giunti a una matura e consapevole apertura, definita da Eco con il termine *informale*. L'informale è solo uno degli ulteriori aspetti in cui si può declinare il concetto dell'*opera aperta*: la finalità non è più quella di comunicare un *unicum*, ma immaginare una pluralità di conclusioni in cui la definizione della forma parte dal rapporto comunicativo tra ricezione e intenzione. In tal senso,

Informale vuol dire negazione delle forme classiche a direzione univoca, non abbandono della forma come condizione di base della comunicazione. L'esempio dell'Informale, come ogni opera aperta, ci condurrà dunque non a decretare la morte della forma, ma una più articolata nozione del concetto di forma, *la forma come campo di possibilità*⁴⁵.

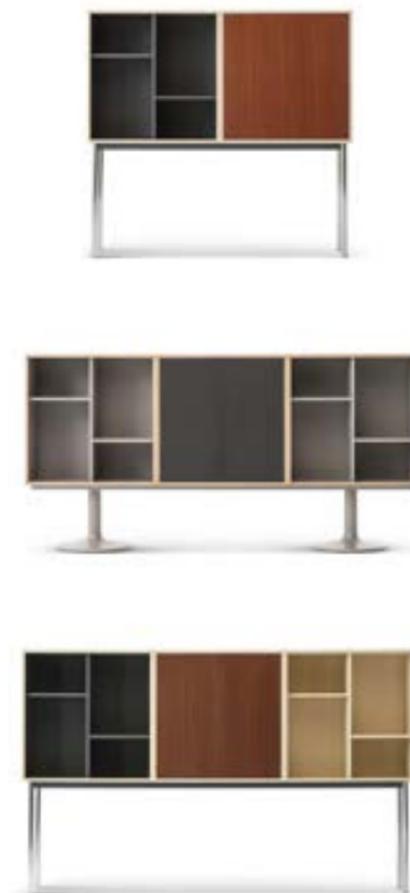
.....

42 Ivi, p. 33.
 43 Ivi, pp. 59-60.
 44 Ivi, p. 184.
 45 Ivi, p. 181.



Le Corbusier, Pavillon de l'Esprit Nouveau, Parigi, 1925.
Fonte: Fondation Le Corbusier

Le Corbusier, *Casiers Standard*, Parigi, 1925.
Fonte: Cassina



La forma, frutto di un campo di possibilità, che l'autore mette in atto e che il fruitore riceve – rivivendo quell'esperienza in base al proprio sentire – può essere trasferita dall'arte visiva e declinato al campo degli oggetti d'uso contemporanei? Parte di questa poetica, nella società odierna, è perseguita nel settore dell'arredamento da moltissime aziende, i cui prodotti hanno un punto di forza nel loro essere "aperti". Il "sistema componibile" sull'oggetto finito e compiuto è progressivamente entrato a far parte del mondo del design, a cominciare dai *Casiers Standard* di Le Corbusier. Progettati per il *Pavillon de l'Esprit Nouveau* del 1925, i *Casiers* sono come una «costellazione» di elementi che si prestano a diverse relazioni reciproche⁴⁶ e che possono essere disposti nel modo più opportuno, in base alle proprie esigenze, gusto e sensibilità. Esiste una struttura di base, un *software*, rappresentato dai moduli contenitori aventi altezza fissa e profondità/larghezza variabili, e dei *plug-in* come cassetti, ripiani, ante, rulli, o *pilotis* a diverse altezze, con caratteristiche cromatiche e materiche differenti, che possono essere combinati in una serie di infinita di possibilità

.....

⁴⁶ Ivi, p. 154.

permettendo l'ampliamento e la personalizzazione del *corpus* principale. Il plug-in è necessario, quindi, a svolgere una o più funzionalità già poste in essere dal software, estendendone le potenzialità e le condizioni d'uso da parte dell'utente. In questo modo il fruitore concorre alla definizione del progetto sulla base di una serie di segnali predisposti dall'autore, dando vita a un *Casiere* sempre diverso dall'altro, in cui però è sempre possibile leggere e riconoscere la struttura di base. Un «delicato equilibrio di un minimo d'ordine consentibile con un massimo di disordine»⁴⁷, in cui il fruitore prende le forme possibili messe in gioco dall'autore e le compone in una delle infinite soluzioni reversibili, che nel tempo egli stesso può continuare a cambiare.

L'autore offre [...] al fruitore un'opera da finire: non sa esattamente in qual modo l'opera potrà essere portata a termine, ma sa che l'opera portata a termine sarà pur sempre la sua opera, non un'altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà concretata una forma che è la sua forma, anche se organizzata da un altro in un modo che egli non poteva completamente prevedere: poiché egli in sostanza aveva proposto delle possibilità già razionalmente organizzate, orientate e dotate di esigenze organiche di sviluppo⁴⁸.

Questa visione amplia le prospettive del progetto contemporaneo rispetto a quelle del recente passato, instaurando un nuovo rapporto tra autore e fruitore. Non è una libertà condizionata dalla poche scelte consentite dal progettista. Non si propone «una "apertura" basata su di una collaborazione *teoretica, mentale*, del fruitore, che deve liberamente interpretare un fatto d'arte *già prodotto*, già organizzato secondo una sua compiutezza strutturale»⁴⁹. Non è semplice personalizzazione. Viene proposto un elemento apparentemente *vuoto* che l'utente può riempire con la propria vita, così come avviene nel pensiero della cultura giapponese. Il fruitore organizza e struttura, «collabora a *fare* l'opera»⁵⁰. Questo modo di intendere il progetto degli oggetti in cui «i segni si compongono come costellazioni in cui la relazione strutturale non è determinata, in partenza, in modo univoco, in cui l'ambiguità del segno non è ricondotta a una conferma finale della distinzione tra forma e lo sfondo, ma il fondo stesso diventa il soggetto del quadro»⁵¹, definiscono un'opera *informale*, una forma di apertura più matura e radicale.

.....

47 Ivi, p. 174.

48 Ivi, pp. 58-59.

49 Ivi, pp. 45-46.

50 Ibid.

51 Ivi, p. 158.

«L'informale mette così in questione, coi mezzi che gli sono propri, le categorie della casualità, le logiche a due valori, i rapporti di univocità, il principio del terzo escluso»⁵². In una condizione sociale in continua evoluzione, dove costantemente, e a fatica, si tenta di rimuovere una serie di preconcetti e «malattie sociali come il conformismo o l'etero-direzione, il gregarismo e la massificazione [...] frutto di una passiva acquisizione di standard di comprensione»⁵³, i progettisti hanno la responsabilità morale di migliorare lo *status quo*, tenendo conto di questi aspetti. Siamo tutti uguali, ma completamente diversi uno dall'altro, e viviamo in una società complessa che non possiamo ridurre a stereotipi. Il progetto del nostro abitare quotidiano deve quindi rispecchiare un'apertura vera verso tutte le individualità, rimescolando le carte del processo progettuale fino a oggi definito. L'artista dovrebbe «anziché subire la "apertura" come dato di fatto inevitabile, [eleggerla] a programma produttivo, ed anzi [offrire] l'opera in modo da promuovere la massima apertura possibile»⁵⁴. Il progetto della contemporaneità dovrà, quindi, essere una «opera aperta come proposta di un "campo" di possibilità interpretative, come configurazione di stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza, così che il fruitore sia indotto a una serie di "letture" sempre variabili»⁵⁵.

Queste brevi considerazioni si chiudono quindi con una domanda: È possibile avere esperienza di un mondo in cui le cose non sono esauribili con unico sguardo o parola, con gli orizzonti sempre aperti? Probabilmente sì, ma «è essenziale alla cosa e al mondo di presentarsi come 'aperti' [...] di prometterci sempre qualcos'altro da vedere»⁵⁶. È importante che l'apertura avvenga sia da chi progetta un oggetto sia dal mondo che lo deve accogliere: uno scambio mutevole in grado di rinnovarsi senza pregiudizi.

.....

52 Ivi, p. 159.

53 Ivi, p. 151.

54 Ivi, pp. 35-36.

55 Ivi, p. 154.

56 M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, pp. 381-383 in U. ECO, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2000, p. 55-56.

04.

MEMORIA DI UN OGGETTO

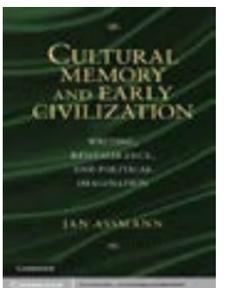
04.01

Memoria individuale e memoria collettiva

Non c'è cultura senza memoria e non c'è memoria senza cultura¹.

La cultura del ricordo è un fenomeno universale che «ha a che fare con la memoria che crea comunità»², basato in gran parte su forme di riferimento al passato. Negli anni Venti del XX secolo il filosofo e sociologo francese Maurice Halbwachs elaborò il concetto di *mémoire collective*, sostenendo l'importante ruolo della società nella formazione della memoria dei singoli. L'individuo che cresce nella solitudine totale non possiede memoria, essa si innesta e cresce nell'essere umano solo nell'ambito di un processo di socializzazione. Quella individuale non è mai strettamente personale come immaginiamo, in quanto legata a un gruppo e frutto della combinazione di memorie collettive; soltanto le sensazioni che sono connesse direttamente al corpo sono individuali in senso stretto. È solo il singolo ad avere una memoria, che è influenzata dalla collettività, mentre le collettività non hanno una memoria, o meglio, la memoria della collettività è determinata dalla memoria dei singoli membri. Nel capitolo de *La memoria culturale*, dedicato all'opera di Halbwachs, Jan Assmann scrive :

le collettività non hanno una memoria, è vero, ma esse determinano la memoria dei loro membri; i ricordi, anche i più personali, nascono solo mediante la comunicazione e l'interazione entro il quadro di un gruppo sociale. Noi non ricordiamo solo ciò che veniamo a sapere dagli altri, ma anche ciò che gli altri ci raccontano e ciò che da essi ci viene attestato e rispecchiato come significativo; soprattutto viviamo le nostre esperienze già in considerazione degli altri, nel contesto di quadri di significatività socialmente prestabiliti³.



Dall'alto:
M. Halbwachs, *La mémoire collective*, 1968.
Prima copertina.
J. Assmann, *Cultural memory and Early Civilization*, 1997.
Prima copertina.

.....
1 C. DI PASQUALE, *Antropologia della memoria. Il ricordo come fatto culturale*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 13.

2 J. ASSMAN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1997, p. 6.

3 Ivi, p. 11.



Entrambe le memorie, collettiva e individuale, sono dei fenomeni sociali. I ricordi che le determinano, infatti, nascono all'interno del gruppo, attraverso la comunicazione e l'interazione tra gli individui: «si ricorda solo ciò che si comunica»⁴. Pertanto, nel momento in cui la partecipazione, ovvero la comunicazione tra gli individui, si interrompe e i quadri di riferimento della realtà comunicata cambiano ne consegue una condizione di oblio⁵. Affinché esista la memoria all'interno di un gruppo, le idee devono avere forma concreta, diventare materialmente sensibili ovvero avere un senso attraverso la trasposizione del pensiero in un oggetto o simbolo⁶. Soltanto in questo modo è possibile ottenere una fusione indissolubile tra concetto e immagine, dalla cui interazione si sviluppano le *figure di ricordo*. Le figure di ricordo concretizzano e significano un pensiero attraverso la presenza fisica di un oggetto o altro elemento materiale. Un esempio in tal senso è rappresentato dalla *Red and Blue* (1918) di Gerrit Thomas Rietveld, diventata il manifesto della corrente neoplastica *De Stijl* grazie alla sua capacità di materializzare in un oggetto fisico i significati di quella esperienza artistica e culturale, associando dunque un'idea a un'immagine

.....
4 lvi, p. 12.
5 Ibid.
6 lvi, p. 13.

e dando concretezza a un ricordo. Altro caso è quello della tradizionale *Sedia di Chiavari*, simbolo di un fare artigianale secolare e prodotta con materiali dell'entroterra ligure che la rendono un oggetto collettivo e ricco di significati per quella comunità, permettendo alla memoria di un luogo, di una tradizione culturale e di una modalità di lavorazione artigianale di continuare a vivere. Le figure ricordo, spiega Jan Assman presentano di base tre caratteri fondamentali:

- a) *il riferimento temporale e spaziale*, ovvero le figure di ricordo hanno bisogno di essere materializzate in un determinato spazio e attualizzate in un determinato tempo. Lo spazio è il mondo concreto attorno all'io, il suo *entourage materiel*, fatto di utensili, mobili, ambienti, che ci offrono un'immagine di permanenza e di stabilità;
- b) *il riferimento al gruppo*. La memoria collettiva è insita nei suoi detentori e si può trasferire solo attraverso la partecipazione che attesta il legame al gruppo;
- c) *la ricostruttività*. La memoria procede in maniera ricostruttiva, dato che il passato non è in grado di conservarsi in essa in quanto tale: deve essere continuamente riorganizzata dai mutevoli quadri di riferimento del presente⁷.

Riguardo alla memoria collettiva il sociologo francese prosegue il suo discorso, scrivendo:

la memoria collettiva non si [deve] confonde[re] con la storia, [...] l'espressione memoria storica non è molto ben scelta, poiché associa due termini che in più di un punto si contrappongono. La storia, di certo, è il racconto dei fatti che hanno occupato il posto più grande nella memoria degli uomini. Ma così come sono letti nei libri, insegnati e imparati nelle scuole, gli avvenimenti passati sono scelti, raccolti e classificati secondo necessità o regole che erano sconosciute ai gruppi di uomini che hanno a lungo custodito il deposito vivente. Il fatto è che in generale la storia non comincia che nel momento in cui la tradizione finisce, cioè nel momento in cui la memoria sociale si estingue o si sfalda. Finché un ricordo sopravvive, è inutile fissarlo per iscritto o fissarlo comunque. Così, il bisogno di scrivere la storia di un periodo, di una società o di un personaggio, si desta solo nel momento in cui questi sono ormai troppo sprofondati nel passato per poter sperare ancora per molto di trovare attorno a sé molti testimoni che ne conservino qualche ricordo. Quando la memoria di una serie di fatti non ha più per supporto il gruppo che vi fu spettatore o ne udì il racconto dalla voce di chi vi partecipò o li vide, quando questa memoria si disperde

.....
7 lvi, pp. 16-17.

nelle menti di pochi individui isolati, persi in nuove società cui questi fatti non interessano più perché decisamente estranei, allora il solo mezzo per salvare questi ricordi è di fissarli per iscritto in un racconto. Infatti, mentre le parole e i pensieri muoiono, gli scritti restano. Se la condizione necessaria perché vi sia memoria è che il soggetto abbia la sensazione di risalire ai propri ricordi attraverso un movimento continuo, come potrebbe la storia essere una memoria, dal momento che fra la società che legge questa storia e i gruppi che furono un tempo testimoni o attori dei fatti narrati c'è discontinuità?⁸

Secondo Halbwachs, quindi, esistono tante memorie collettive ma una sola storia, che ha abbandonato ogni relazione con i gruppi, le loro identità, o altri punti di riferimento specifici. Pertanto, la storia non è una forma di memoria, in quanto non esiste una memoria universale bensì sempre e soltanto una collettiva, specifica di un determinato gruppo,

concreta riguardo all'identità: Ogni memoria collettiva ha per supporto un gruppo limitato nello spazio e nel tempo. Non si può raccogliere la totalità degli avvenimenti in un unico quadro se non a condizione di separarli dalla memoria dei gruppi che ne custodivano il ricordo, di recidere i legami attraverso cui erano uniti alla vita psicologica degli ambienti sociali dove si erano prodotti, e di non conservarne che lo schema cronologico e spaziale⁹.

La storia dispone del materiale delle memorie dei singoli gruppi, le raccoglie in maniera schematica svincolandole dai legami con la vita. La storia, infatti, comincia solo nel momento in cui la tradizione cessa e la memoria sociale si dissolve: «l'ambito di competenza dello storico inizia dove il passato non è più abitato, ossia non viene più occupato dalla memoria collettiva di gruppi viventi»¹⁰. Da un lato esiste, quindi, la memoria storica, definita da Halbwachs «come un oceano a cui affluiscono tutte le storie parziali»¹¹, che dall'esterno raccoglie le molte memorie in circolazione per comporle in un unico disegno, indipendente da gruppi e cornici, e che tende a sorgere proprio nel momento in cui la tradizione vivente della memoria dei gruppi è ormai tramontata; dall'altra parte c'è la memoria collettiva che vede dall'interno i ricordi che caratterizzano un certo gruppo, fortemente legata sia alla presenza fisica dei membri di quel gruppo, sia alle cornici sociali a cui essa si aggancia. Quest'ultima

.....

8 M. HALBWACHS, *La memoria collettiva*, Edizioni Unicopli, Milano 2001, p. 155.
9 J. ASSMAN, *La memoria culturale*. cit., p. 19.
10 Ibid.
11 M. HALBWACHS, *La memoria collettiva*. cit., p. 161.

per funzionare, [...] ha bisogno di una serie di cornici di riferimento – cornici a carattere sociale – che ne condizionano fortemente i contenuti. Al mutare di questi quadri sociali, mutano anche le memorie che del passato si hanno. Passo dopo passo, il gruppo sociale ricostruisce dunque anche il proprio passato, la propria tradizione, adattandolo ai quadri sociali del presente che avanza, così come esso progetta anche il proprio futuro¹².

La memoria quindi opera sia a ritroso sia in avanti: ricostruisce il passato e organizza presente e futuro. In tal senso, si genera indispensabilmente una compresenza tra “principio di ricordo” e “principio di speranza” nel medesimo istante storico¹³.

Per Halbwachs la memoria collettiva si può distinguere in due modalità, ovvero fare un uso del ricordo e del passato attraverso la “memoria comunicativa” e “memoria culturale”¹⁴. Alla prima fanno riferimento i ricordi di un passato recente, quelli comunemente definiti della memoria generazionale. La memoria comunicativa rappresenta il “ricordo biografico”, o vivo, si basa principalmente sul dialogo e l'interazione sociale spontanea e fa riferimento alle esperienze personali e alle condizioni quadro. Essa scompare con i suoi possessori¹⁵. La memoria culturale, invece, rappresenta il “ricordo fondante”, o la tradizione, si orienta su punti fissi del passato e non si conserva in quanto tale, ma si coagula in figure simboliche, come ad esempio gli oggetti, a cui si aggancia il ricordo. Tale ricordo assume un valore sacrale e religioso, da intendere nel suo significato etimologico dal latino *religare*, unire insieme. Gli oggetti, come i riti, le danze o il resto dell'*entourage materiel*, attualizzano il passato fondante, diventando la base su cui il gruppo fonda la propria identità. Il ricordo fondante, quindi, opera per oggettivazioni stabili, che hanno funzione di sostenere l'identità e il ricordo di uno specifico gruppo.

Il vissuto diviene memoria solo quando entra a fare parte di un bagaglio condiviso di esperienze, e ciò avviene se le persone che lo hanno esperito continuano a raccontarlo l'uno con l'altro, sancendo ogni volta un legame. Altrimenti il passato viene dimenticato, obliato da un gruppo che non c'è più, che magari nel tempo è cambiato, perché le relazioni sono mutate o sono state scisse¹⁶.

Il procedimento descritto accuratamente da Halbwachs stabilisce le

.....

12 M. BETTINI, *Radici. Tradizione, identità, memoria*, Il Mulino, Bologna 2016, p. 39.
13 Cfr. J. ASSMAN, *La memoria culturale*. cit., p. 17.
14 Cfr. Ivi, p. 24.
15 Cfr. Ivi, p. 25.
16 C. DI PASQUALE, *Antropologia della memoria*. cit., p. 13.

dinamiche di creazione della memoria collettiva e della tradizione culturale attraverso un processo di ricostruzione artificiale: il ricordo del passato non è qualcosa spontaneo, che si fissa naturalmente all'interno di una società, ma è una creazione culturale dell'essere umano che compie delle scelte sociali.

Noi diciamo che il morto «continua a vivere» nel ricordo dei posteri, come si trattasse di una prosecuzione quasi naturale, autonoma, dell'esistenza; in realtà si tratta di un atto intenzionale di rianimazione che il defunto deve alla ferma volontà del gruppo che non vuole abbandonarlo al dissolvimento, e lo trattiene invece come membro della comunità con l'aiuto del ricordo, portandolo con sé nel progredire del presente¹⁷.

Per mantenere vivo il ricordo si giunge, attraverso un «lavoro di rievocazione organizzata»¹⁸, dalla memoria comunicativa alla memoria culturale, che corrisponde alla tradizione di una comunità. Si assiste, in sostanza, a una fase di interpretazione dei contenuti passati, da trasferire nella società attuale che nel frattempo è mutata. La memoria culturale non si trasmette per eredità biologica, essa va mantenuta attiva attraverso le generazioni. La sua partecipazione però è sempre «differenziata», ovvero l'obiettivo di conservare è affidato a figure speciali come insegnanti, artisti e studiosi che sono i delegati al sapere¹⁹, che tracciano delle guide al fine di rendere efficace e valida la sua diffusione e trasmissione dei valori del passato nella contemporaneità. In egual modo anche gli arredi giocano un ruolo importante nel tramandare la cultura e la memoria grazie alla loro capacità di concretizzare dei ricordi in un oggetto che permane nel tempo.

04.02

Il ruolo dell'oggetto nel rito collettivo

La società dell'autenticità è una società della performance. Ciascuno esibisce se stesso. [...] La costruzione della propria identità non può tuttavia limitarsi al sé, ma deve svolgersi sullo sfondo di un orizzonte di significato sociale capace di conferirgli una rilevanza che vada oltre il proprio sé²⁰.

Le parole con cui il filosofo sud coreano Byung-Chul Han apre la sua recente

.....

17 J. ASSMAN, *La memoria culturale*. cit., p. 9.

18 C. DI PASQUALE, *Antropologia della memoria*. cit., p.39.

19 Ivi, p.28.

20 B.C. HAN, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano 2021, p. 29.

trattazione *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart* (2021) rappresentano un'attenta disamina delle "patologie" del mondo odierno e offrono una riflessione sulle modalità alternative di gestione delle dinamiche sociali in grado di liberare la società da un atteggiamento diffuso di narcisismo collettivo. Egli parte, innanzitutto, dal concetto di *atomizzazione della società*, ovvero di disgregazione delle masse, al punto da farle diventare entità amorfe, prive di quella forza e quel carattere che gli è stato solitamente attribuito in passato.

Ciò che rende la società di massa così difficile da sopportare non è [...] il numero delle persone che la compongono, ma il fatto che il mondo che sta tra loro ha perduto il suo potere di riunirle insieme, di metterle in relazione e di separarle²¹.

La frammentazione della comunità determina la formazione di piccoli microcosmi indipendenti, i singoli individui, che non riescono a instaurare tra loro nessun rapporto di tipo collettivo. A questa si affianca «l'avvento del concetto del *self-made-man*, l'uomo che si forgia con le proprie mani, colui che deve superare i problemi soltanto con le proprie forze, ha spianato la strada ad un nuovo tipo di totalitarismo che passa attraverso la frammentazione della comunità»²². Tale meccanismo, secondo Han, mette in atto un senso di egoismo negativo e di sfiducia sia nel prossimo che nella comunità più ampia, portando gli individui ad auto-isolarsi e a non riconoscersi più nel gruppo. Privati, quindi, della capacità di fare comunità che è la base del sano vivere civile, assistiamo alla svalutazione dei rituali e di tutto ciò che è in grado di renderci parte di un gruppo. Il filosofo coreano prosegue il suo racconto con la definizione del processo di *coazione a produrre* che muove l'essere umano all'ossessione verso la quantità, allo scopo di costringerlo a un maggior consumo²³. Questo secondo aspetto della cultura contemporanea neoliberista ha investito ogni campo della vita e dell'esperienza rendendo tutto ciò che ci circonda effimero, incostante, e trasformando il concetto di stabilità in qualcosa di molto più labile. In particolare, Han evidenzia come questa condizione di coazione permanente a produrre conduca a un "disaccasamento" (*Enthausung*), in conflitto con la condizione dell'abitare che è legata a un principio di durata²⁴. A tal proposito scrive:

.....

21 H.ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2019, p. 81.

22 A. BALDINI, *L'atomizzazione dell'individuo nella società contemporanea*, in «Redazione MCL del bene», 19 giugno 2015.

23 B.C. HAN, *La scomparsa dei riti*. cit., p. 14.

24 Ivi, p. 18.



B. C. Han, *Vom Verschwinden der Rituale (La scomparsa dei riti)*, 2021. Copertina originale.

A caccia di nuovi stimoli, eccitazioni ed esperienze oggi perdiamo la capacità di ripetere. Nei dispositivi neoliberali come l'autenticità, l'innovazione o la creatività è insita una coercizione permanente verso il nuovo. Ma, in fin dei conti, essi producono solo variazioni dell'Egualità. Il vecchio, ciò che è stato, che permette una ripetizione appagante, viene rimosso in quanto si contrappone alla logica proliferante della produzione. Le ripetizioni tuttavia stabilizzano la vita, il loro tratto essenziale è l'accasamento²⁵.

È evidente come l'intimazione incessante verso ciò che è nuovo e la ricerca costante di nuovi impulsi causino la perdita della capacità di replica. Allo stesso tempo, il senso di vuoto provocato dall'incapacità di attuare quella "ripetizione appagante", tipica del vecchio, porta l'uomo a ricercare nuovi stimoli: «per sfuggire al vuoto, ecco che consumiamo ancora più cose nuove, nuovi stimoli ed esperienze. È proprio il senso di vuoto a trainare la comunicazione e il consumo»²⁶. La coazione a produrre della società contemporanea altera il *modus vivendi* collettivo, fatto di ricorrenze e di condivisione, portando a un rifiuto verso l'indugiare, ovvero al soffermarsi nel flusso costante quotidiano.

L'indugiare, d'altro canto, presuppone cose che *durano*; se le cose vengono solo usate e consumate, ecco che indugiare diventa impossibile. E dal momento che la stessa coazione a produrre destabilizza la vita smontando *ciò che dura nella vita*, essa distrugge, anche la *resistenza della vita*²⁷.

Le relazioni risentono di questo aspetto al punto che «la community, oggi evocata in ogni dove, rappresenta [...] una forma merceologica e consumistica della comunità. Le manca qualsiasi energia compattante»²⁸. Se da un lato la comunità digitale è in grado di produrre connessioni tra gli individui, dall'altro lato è priva della forza necessaria per generare relazioni e legami stabili; forza che invece è propria dei riti. I riti, così come i simboli, stanno pian piano svanendo o perdendo significato e valore. «Oggi il mondo è assai povero di simboli: i dati e le informazioni non possiedono alcuna forza simbolica, per cui non consentono il riconoscimento»²⁹. Anche l'antropologa sociale Mary Douglas evidenzia la grande sfiducia che attualmente esiste nei confronti dei simboli: «"rituale" è diventato una brutta parola, equivalente a conformismo vuoto: assistiamo a una rivolta contro

.....

25 Ivi, p. 21.
26 Ibid.
27 Ivi, p. 14.
28 Ivi, p. 25.
29 Ivi, p. 12.

il formalismo, anzi, contro la forma»³⁰. Douglas, in particolare, interpreta il rito come una pratica simbolica di ricongiunzione dell'individuo con sé stesso e con gli altri e simboli come elemento di riconoscimento.

Secondo il mito che Aristotele racconta nel *Simposio* di Platone, originariamente l'uomo era una creatura sferica con due volti e quattro gambe. Visto che era troppo esuberante, Zeus lo tagliò in due per indebolirlo. Da allora l'uomo è un *symbolon* che si strugge per l'altra metà, per una totalità salvifica. Così, in greco mettere insieme si dice *symballein*. I riti sono, in questa accezione, anche una pratica simbolica, una pratica del *symballein*, in quanto riuniscono le persone e creano un legame, una totalità, una comunità³¹.

Gli individui, anche se non sono fisicamente insieme, nello svolgere un rituale si sentono comunque parte di una collettività. I rituali «tramandano e rappresentano quei valori e quegli ordinamenti che sorreggono una comunità. Creano una *comunità senza comunicazione*, mentre oggi domina una *comunicazione senza comunità*»³². Senza la partecipazione attiva delle persone non esiste una vera relazione, in quanto l'esperienza è condivisione e interazione in presenza con il coinvolgimento di tutti i sensi. Oltre a essere definibile come un atto simbolico, secondo Han, il rito è in grado di riportare la società a una condizione di "accasamento", ovvero la avvicina ai principi appaganti di stabilità e permanenza:

I riti si lasciano definire nei termini di *tecniche simboliche dell'accasamento*: essi trasformano l'essere *nel-mondo* in un *essere-a-casa*, fanno del mondo un posto affidabile. [...] Rendono il tempo *abitabile*³³.

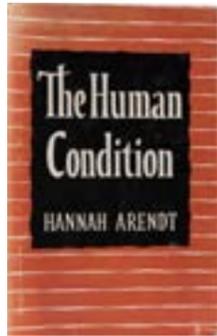
Attraverso il rito si ha la capacità di rendere stabile la vita sulla terra e la costruzione di un terreno sicuro e confortevole da condividere con gli altri. I riti generano una comunità della risonanza capace di costruire una nuova armonia³⁴.

Nel quadro rituale, le cose non vengono consumate o spese, bensì usate – così possono anche *invecchiare*. In preda alla coazione a produrre ci rapportiamo alle cose e al mondo non come utilizzatori, bensì come consumatori. Di ritorno, le cose e il mondo consumano noi. Il consumo

.....

30 Ivi, pp. 16-17.
31 M. DOUGLAS, *I simboli naturali. Sistema cosmologico e struttura sociale*, Einaudi, Torino 1979, p. 13.
32 B.C. HAN, *La scomparsa dei riti*, cit., p. 11.
33 Ivi, p. 12.
34 Ivi, p. 22.

senza scrupoli ci attornia insieme alla sparizione, che destabilizza la vita. Le pratiche rituali fanno sì che ci rapportiamo armoniosamente non solo con le altre persone, ma anche con le cose³⁵.



H. Arendt, *The human condition*, 1958. Prima copertina.

Durante la propria esistenza le persone cambiano innumerevoli volte casa e portano con loro ricordi che si cristallizzano più che nella dimora fisica in alcuni oggetti, che li accompagnano nel percorso della vita. Come affermato da Hannah Arendt in *The human condition*

Le cose del mondo hanno la funzione di stabilizzare la vita umana, e la loro oggettività sta nel fatto che gli uomini, malgrado la loro natura sempre mutevole, posso ritrovare il loro sé, cioè la loro identità, riferendosi alla stessa sedia e allo stesso tavolo³⁶.

Anche se le nostre vite sono soggette a repentini cambiamenti i riti, così come gli oggetti, intrisi di memoria e cultura, ci aiutano a sentirci parte del mondo anche a distanza. Sono elementi immateriali in grado di trasformare la nostra sopravvivenza sulla terra in un'esperienza ricca di significato. «Parafasando Antoine de Saint-Exupéry [dal libro *Citadelle*], potremmo dire che i riti sono nella vita ciò che le cose sono nello spazio»³⁷.

Come descritto nei capitoli precedenti, gli oggetti non autoriali hanno la capacità di resistere alla forza del tempo e di modificarsi per meglio adattarsi ai cambiamenti della società e la loro persistenza e sopravvivenza è dovuta (in parte) al loro legame con alcuni rituali collettivi, condivisi da una comunità che ne ha conservato il ricordo. Seppure nati in contesti diversi, essi sono stati utilizzati dalle popolazioni nei momenti di condivisione delle proprie esperienze quotidiane. Un esempio può essere rappresentato dalla sedia a sdraio, che con il boom economico del secondo dopoguerra è diventata simbolo delle giornate estive in spiaggia e che continua a resistere nel tempo definendo un sistema di relazione universale. Un altro esempio è la Moka, che sottintende un rituale diffuso all'interno di un'ampia comunità. Un rituale che può essere svolto anche singolarmente (senza inficiare il riconoscimento dell'individuo all'interno di una comunità) rafforzando la memoria collettiva. Quest'ultima, attraverso il culto di cui è protagonista, ha la funzione di rinnovare la partecipazione e di legare «l'uomo al suo prossimo creando, in quanto universo simbolico, uno spazio comune di esperienze, di attese e di azioni, il quale conferisce fiducia e orientamento

35 Ivi, pp. 14-15.

36 H. ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2019, p. 156.

37 B.C. HAN, *La scomparsa dei riti*, cit., p. 13.



Sdraio pieghevole utilizzate in una giornata d'estate al mare.

grazie alla sua forza legante e vincolante»³⁸. I riti racchiudono il senso della realtà e, conservandoli e trasmettendoli, si sostiene il mondo e l'identità dei singoli gruppi.

Walter Benjamin, tra le pagine di *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, ha affermato che i rituali sono il primo e originale valore d'uso che rende le cose antiche un'opera d'arte³⁹, e da cui è necessario partire quando si lavora con oggetti di una lunga tradizione.

04.03

Memoria immagine e memoria abitudine

Un giorno d'inverno, rientrando a casa, mia madre, vedendomi infreddolito, mi propose di prendere, contrariamente alla mia abitudine, una tazza di tè. Dapprima rifiutai, poi, non so perché, cambiai idea. Mandò a prendere uno di quei dolci corti e paffuti, chiamati *Petites Madeleines*, che sembrano modellati nella valva scanalata di una conchiglia di San Giacomo. E subito, meccanicamente, oppresso dalla giornata uggiosa e dalla prospettiva di un triste domani, mi portai alle labbra un cucchiaino del tè dove avevo lasciato ammorbidire un pezzetto di *madeleine*. Ma, nello stesso istante in cui quel sorso frammisto alle briciole del dolce toccò il mio palato, trasalii, attento a qualcosa di straordinario che accadeva dentro di me. Un piacere delizioso mi aveva invaso, isolato, senza nozione della sua causa. Di colpo,

38 J. ASSMAN, *La memoria culturale*, cit., p. XII.

39 W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2000, p. 25.

m'aveva reso indifferenti le vicissitudini della vita, inoffensivi i suoi disastri, illusoria la brevità, allo stesso modo in cui agisce l'amore, colmandomi di un'essenza preziosa: o meglio questa essenza non era in me, era me stesso. Avevo cessato di sentirmi mediocre, contingente, mortale. Donde mi era potuta venire questa gioia potente? Sentivo che era legata al sapore del tè e del dolce, ma lo sorpassava incommensurabilmente, non doveva essere della stessa natura. Donde veniva? Che significava? Dove afferrarla?⁴⁰.



Dall'alto: M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, 1927. Prima copertina.
H. Bergson, *Matiere et Memoire*, 1896. Copertina.

Nel capitolo introduttivo del primo volume *Du coté de chez Swann* del romanzo *A la recherche du temps perdu*, Marcel Proust introduce un episodio noto ai più come la *madeleine* o sindrome di Proust. Si tratta di un termine francese entrato nel linguaggio corrente con lo scopo di designare un'esperienza della vita quotidiana, un oggetto, un gesto, un colore, un sapore oppure un profumo che evoca in noi ricordi del passato. Nel caso specifico di questo passo, l'autore riceve un morbido dolcetto e assaporato il gusto comincia a rivivere la sua infanzia, rievocando in particolare le mattine in cui la zia gli offriva una *madeleine* al risveglio. Proust si meraviglia che il gusto sia lo stesso e comprende che i sapori possono vivere in noi a lungo, anche quando non ne abbiamo più memoria, e che i ricordi possono riaffiorare in un qualsiasi generico momento. Il romanzo è un lunghissimo viaggio nella memoria dello scrittore, presente e passata, ricco di flashback che lo spingono ad analizzarne le immagini da cui apprende come il tempo trascorso sia recuperabile; il cosiddetto "risveglio" avviene grazie a semplici oggetti, a sensazioni olfattive, visive o sonore su cui si basa la ricerca e il recupero del tempo che si credeva ormai perduto.

L'opera tradotta in italiano con il titolo *Alla ricerca del tempo perduto* è costituita da ben sette romanzi e si ispira alle teorie di Henri Bergson. La riflessione del filosofo francese parte dal rifiuto della concezione lineare del tempo della scienza, per la quale i vari istanti si succedono uno dopo l'altro. Se così fosse, scrive Bergson nell'*Evoluzione creatrice*,

non vi sarebbe [...] mai altro che il presente, nessun prolungamento del passato nell'attuale, nessuna evoluzione, nessuna durata concreta. La durata è il continuo avanzare del passato che rode il futuro e si gonfia mano a mano che avanza. Dal momento che si accresce di continuo, il passato si conserva anche all'infinito⁴¹.

Bergson fonda le sue teorie a partire dal concetto di durata, ossia

.....

40 M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann. Vol. 1*, Newton & Compton editori, Roma 1997, p. 37.

41 H. BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, Rizzoli Editore, Milano 2012, p. 48 (epub)

sull'esperienza interiore che l'uomo fa del tempo, attraverso la coscienza che si avvale della memoria per riportare alla luce le zone più segrete dell'animo, per cercare di comprendere il senso dell'esistenza e delle azioni. Quando i ricordi appaiono alla coscienza si aggiungono a percezioni analoghe del presente, le arricchiscono e si fondono con esse, secondo un flusso continuo.

La memoria, praticamente inseparabile dalla percezione, inserisce il passato nel presente, contrae così in un'unica intuizione i molteplici momenti della durata, e quindi, per la sua duplice operazione, è la causa per cui di fatto percepiamo la materia in noi, mentre di diritto la percepiamo in sé⁴².

Ciò che è passato, quindi, si conserva in modo automatico ed è soltanto la nostra mente a spingerlo nell'inconscio, per far riaffiorare alla coscienza ciò che interessa al presente. Se il passato non si potesse trattenere, sarebbe complesso spiegare chi siamo e cosa abbiamo fatto. Il corpo rappresenta un elemento liminale e allo stesso tempo di giunzione tra il futuro ed il passato, perché

conserva delle abitudini motorie capaci di mettere nuovamente in gioco il passato; esso può riprendere degli atteggiamenti in cui si inserirà il passato; o, meglio ancora, per la ripetizione di certi fenomeni cerebrali che hanno prolungato delle vecchie percezioni, esso fornirà al ricordo un punto d'inserzione nell'attuale, un mezzo per riconquistare un'influenza perduta sulla realtà presente: ma in nessun caso il cervello immagazzinerà dei ricordi o delle immagini. Così, né nella percezione, né nella memoria, né, a maggior ragione, nelle operazioni superiori dello spirito, il corpo contribuisce direttamente alla rappresentazione. Sviluppando quest'ipotesi sotto i suoi molteplici aspetti, spingendo così il dualismo all'estremo, sembrava che noi scavassimo un abisso incolmabile tra il corpo e lo spirito. In realtà, indicavamo il solo mezzo possibile per avvicinarli ed unirli⁴³.

Il corpo non è quindi un "magazzino" di ricordi, bensì uno strumento di selezione, capace di completare e illuminare la situazione presente⁴⁴. Si ha conoscenza della realtà attraverso la percezione, la quale offre un'immagine segmentata di essa e dura il momento in cui si effettua. «Non c'è percezione che non sia impregnata di ricordi. Ai dati immediati e presenti dei nostri sensi noi mischiamo mille e mille dettagli della nostra esperienza passata»⁴⁵. Queste percezioni si fissano sotto forma di ricordi nella memoria, dove

.....

42 H. BERGSON, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Editore Laterza, Bari-Roma 1996, p. 89.

43 Ivi, p. 189.

44 Ivi, p. 179.

45 Ivi, p. 55.

permangono inconsapevolmente. Bergson riconosce che «il passato si conserva sotto due forme distinte: 1° dentro dei meccanismi motori; 2° dentro dei ricordi indipendenti»⁴⁶. La prima corrisponde alla *memoria abitudinaria* (attiva o motoria) che ricade esclusivamente nell'ambito dell'organismo e che viene usata da esso quando si compie un'azione meccanica.

L'abitudine si acquisisce attraverso la ripetizione di uno stesso sforzo e come ogni esercizio abituale del corpo si è immagazzinato in un meccanismo che mette interamente in moto un impulso iniziale, in un sistema chiuso di movimenti automatici che si susseguono nello stesso ordine e occupano lo stesso tempo⁴⁷.

La seconda forma di conservazione del passato, invece, è la *memoria immagine* che costituisce la sostanza spirituale della coscienza e si identifica con la “durata reale” – nella quale la coscienza si risolve – attiva quando l'individuo pensa a diversi momenti della propria esistenza. Entrambe le memorie intervengono nel momento della percezione corporea. La memoria abitudinaria agisce immediatamente e, in quanto attiva, determina una reazione fisica e una conseguente risposta motoria a partire dalle esperienze passate tradotte dall'organismo in meccanismi automatici. Questi ultimi, derivanti dalla memoria abitudine, non sono altro che una selezione di alcuni tra i numerosi ricordi contenuti nella memoria pura. Per tale ragione fra le due memorie vi è uno forte rapporto di interconnessione.

Noi prendiamo coscienza di questi meccanismi nel momento in cui essi entrano in atto, e questa coscienza di tutto un passato di sforzi immagazzinato nel presente è certamente ancora una memoria, ma una memoria profondamente differente dalla prima, sempre tesa verso l'azione, posta nel presente e rivolta soltanto al futuro. Del passato ha conservato soltanto i movimenti intelligentemente coordinati che ne rappresentano lo sforzo accumulato; essa non ritrova questi sforzi passati nelle immagini-ricordo che li richiamano, ma nell'ordine rigoroso e nel carattere sistematico con cui si compiono gli attuali movimenti. A dire il vero, essa non ci raffigura più il nostro passato, ma lo mette in atto; e se merita ancora il nome di memoria, non è più perché conserva delle vecchie immagini, ma perché ne prolunga l'effetto utile fino al momento presente. Di queste due memorie, di cui l'una immagina e l'altra ripete, la seconda può supplire la prima e spesso darne anche l'illusione.⁴⁸

.....

46 lvi, p. 65.
47 lvi, p. 67.
48 lvi, p. 97.

I ricordi “appresi”, acquisiti volontariamente per ripetizione, sono i più utili⁴⁹, ma in realtà essi non possono esistere senza far riferimento alla memoria immagine; allo stesso tempo è grazie alla memoria abitudine che molti ricordi possono essere recuperati, riportati alla superficie e materializzati in ricordi-immagine. La memoria abitudine, considerabile come espressione dei meccanismi del cervello, coincidente con la durata reale della coscienza, è indipendente dalla sfera della materia e appartiene esclusivamente alle regioni dello spirito.

il passato sembra proprio immagazzinarsi, come avevamo previsto, sotto queste due forme estreme: da un lato i meccanismi motori che l'utilizzano, dall'altro le immagini-ricordo personali che ne delineano tutti gli avvenimenti con il loro contesto, il loro colore e il loro posto nel tempo. Di queste due memorie, la prima e veramente orientata nel senso della natura; la seconda, lasciata a se stessa, andrebbe piuttosto in senso contrario. La prima, acquisita grazie allo sforzo, resta sotto le dipendenze della nostra volontà; la seconda, totalmente spontanea, e tanto capricciosa nel riprodurre quanto è fedele nel conservare⁵⁰

Trasportando questi due aspetti della memoria nel campo dell'architettura, è possibile distinguere una memoria della forma, legata maggiormente all'immagine, che lavora per associazioni di figure, e una memoria del gesto, connessa in particolare al mondo degli oggetti d'uso. Per meglio comprendere questo passaggio, può essere interessante citare un episodio connesso alla reinterpretazione in chiave contemporanea della tradizionale caffettiera napoletana, da parte di due grandi architetti del panorama partenopeo e figure di spicco per il design italiano del secolo scorso: Riccardo Dalisi e Filippo Alison.

Riccardo Dalisi è stato docente di Progettazione Architettonica presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II e vincitore del Compasso d'Oro nel 1981 per la ricerca sulla caffettiera portata avanti in collaborazione con l'azienda italiana Alessi. Nel 2014, inoltre, è stato insignito del Compasso d'Oro alla carriera per il suo impegno sociale in numerosi progetti, tra cui si cita l'asilo del Rione Traiano a Napoli, costruito tra il 1969 e il 1971. Per la riproposizione della caffettiera, Dalisi lavora principalmente sull'aspetto iconico dell'oggetto tradizionale, ponendo la contemplazione in primo piano rispetto all'uso quotidiano. Nel dialetto locale la caffettiera napoletana prende

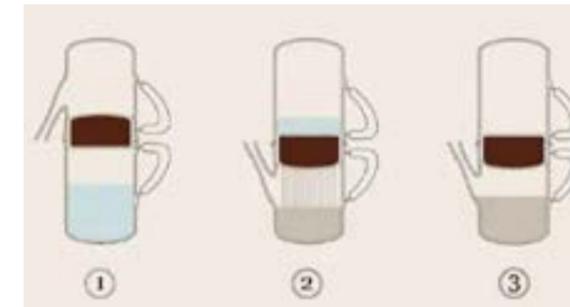
.....

49 lvi, p. 98.
50 lvi, p. 102.

Riccardo Dalisi,
*Animazione al Rione
Traiano, 1975.*
Fonte: Archivio Dalisi



Riccardo Dalisi,
*Ricerca sulla caffettiera
 napoletana, 1979-87.*
 A lato: caffettiera
 napoletana per Alessi.
 In basso: caffettiere
 antropomorfe.
 Fonte: Archivio Dalisi.



Caffettiera napoletana e
 fasi di preparazione del
 caffè.

anche il nome di *Cuccumella*, diminutivo del termine *cuccuma*, un vaso in rame o terracotta, in riferimento al materiale utilizzato originariamente. Progettata dal francese Morize nel 1819 ha avuto fortuna solo una volta giunta nel territorio napoletano, da cui poi si è diffusa all'interno delle case di tutti. Alla metà del XX secolo però viene sostituita dalla più semplice e celere *Moka Bialetti* che lavora secondo il metodo di estrazione della bevanda a pressione, in cui il vapore passa attraverso il filtro con il caffè macinato. La napoletana, dal canto suo, dopo una prima fase di riscaldamento dell'acqua, viene capovolta e attraverso il semplice principio di percolazione e filtraggio a caduta, sfrutta la forza di gravità per far scendere l'acqua, che attraversa il macinato di caffè e si deposita nel serbatoio sottostante. Dalisi progetta per Alessi una nuova napoletana, elegante e raffinata nell'immagine, realizzata quasi interamente in acciaio inox 18/10, fatta eccezione di uno dei due manici pensato in legno noce canaletto. Un oggetto che si configura come più bello che utile, come sostenuto da molti utenti a seguito delle problematiche emerse nella fase di preparazione del caffè. Le disfunzioni sono state determinate innanzitutto alla scelta del materiale che, oltre a fare lievitare i costi e il peso del manufatto, non permette una buona riuscita del caffè a differenza del tradizionale alluminio che, oltre ad essere alla portata di tutti, con il passare del tempo migliora la qualità del caffè prodotto. Alcuni utenti, inoltre, contestano l'eccessiva porosità del contenitore destinato alla macina del caffè, che causa un accumulo eccessivo di posatura sul fondo della bevanda. Questi aspetti, legati all'uso quotidiano, rendono questo oggetto più vicino a un qualcosa da contemplare, ammirare per la sua estetica, e poco adatto alla preparazione giornaliera di un buon caffè. Il valore della sua ricostruzione, quindi, è esclusivamente iconico.

Filippo Alison, al contrario, affronta il tema dell'oggetto della tradizione popolare napoletana partendo da presupposti ben diversi. Alison è stato docente di Arredamento e Architettura degli Interni presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II e noto per la sua importante ricerca condotta a partire dagli anni Settanta sugli arredi dei grandi architetti del Movimento Moderno, da Le Corbusier a Charles Rennie Mackintosh, da



Filippo Alison,
Collezione I Maestri per
Cassina, 1965-73.
Fonte: Archivio Filippo
Alison.



Gunnar Asplund a Frank Lloyd Wright, passando per Gerrit Rietveld e dando vita alla collezione “i Maestri” di Cassina, oggi ancora in produzione. Il tema della ricostruzione degli oggetti è un tema caro a Filippo Alison che sperimenta anche con la napoletana, di cui presenta una nuova versione, diversa nell’immagine e nelle proporzioni rispetto alla caffettiera classica, e in cui il valore della memoria gioca un ruolo fondamentale. Il progetto, in particolare, nasce da un preciso modo di intendere la memoria, che lo stesso Alison descrive in uno dei suoi taccuini:

La memoria è attiva, non è una fonte di archiviazione, ma facoltà attiva e ricostruttiva con la formazione del senso stesso del tempo. Essa viene ereditata dal passato e inserita in un processo di ri-categorizzazione, ovvero di ricostruzione attiva del senso. La memoria nel compito di esibire il passato, preserva il presente dall’affollamento, preserva cioè lo spessore del tempo⁵¹.

Il progetto di *Filumena* (1986), così chiamata in onore della balia d’infanzia di Alison, viene fuori da un attento studio delle modalità produttive

.....

51 Dalle scansioni del taccuino di Filippo Alison.

industriali dell’epoca, da un lato, e delle ritualità legate alla preparazione quotidiana del caffè napoletano, dall’altro. A proposito di quest’ultimo aspetto, legato al rito della preparazione del caffè, il grande drammaturgo Eduardo De Filippo in uno dei suoi monologhi più famosi racconta:



Monologo del caffè di
Pasquale Lojacono.
Fonte: Eduardo De
Filippo, *Questi Fantasmi*,
1945.

A noi altri napoletani, toglieteci questo poco di sfogo fuori al balcone ... Io, per esempio, a tutto rinunzierei tranne a questa tazzina di caffè, presa tranquillamente fuori al balcone [...] E me la devo preparare io stesso, con le mie mani, eh sono gelosissimo [...] la nuova generazione ha perduto queste abitudini che secondo me, sotto un certo punto di vista, sono la poesia della vita, eh già ... oltre a farvi occupare il tempo vi danno una certa serenità di spirito [...] Capirete che, dovendo servire me stesso, seguo le vere esperienze e non trascuro niente, ma proprio lo faccio con tutte le regole ... per esempio vedete professò, sul becco [...] ci metto questo coppitello di carta ... eh mo quello sembra niente questo coppitello, ma pure ci ha la sua funzione ... Eh già perché il fumo denso del primo caffè, che poi è il più carico, non si disperde, anzi rimane dentro e profuma tutto l’ambiente, e lo prepara per ricevere la sostanza, il caffè e ... Come pure, professò, ricordatevelo prima di versare l’acqua, che secondo me deve bollire per un paio di minuti per raggiungere quelle calorie ... prima di versarla vi dicevo, nella parte interna della capsula bucherellata ... No, no, dall’altra parte dove si versa l’acqua, voi chiudete la capsula, poi la capovolgete, dove si versa l’acqua ... Eh sul fondo, sentite, bisogna cospargervi in precedenza un mezzo cucchiaino di polvere appena macinata [...] Vedete quanto poco ci vuole per rendere felice un uomo: una mezza tazzina di caffè presa fuori al balcone con un poco di aria fresca, tranquillamente con un simpatico dirimpettaio⁵².

A differenza della caffettiera tradizionale, che è realizzata dagli artigiani a partire da un semplice foglio di latta sagomato e lavorato, per la realizzazione della sua caffettiera Alison utilizza tutti pezzi semilavorati, per assecondare la produzione dell’azienda la *Lino Sabbatini*, che realizza oggetti a partire dal

.....

52 Monologo del caffè di Eduardo De Filippo tratto dalla commedia *Questi Fantasmi*.

taglio e l'assemblaggio di materiali prefiniti. Nella tradizione napoletana, per ottenere un caffè forte, l'acqua viene prima filtrata attraverso la posa della volta precedente e poi rinfiltrata attraverso il caffè fresco. Alison, nel rispetto di questo rituale, decide di realizzare due filtri, posti uno sopra l'altro e uniti da un sistema a baionetta, per consentire il passaggio dell'acqua attraverso il caffè vecchio e quello fresco riducendo il numero di azioni. La caffettiera classica era inoltre pensata per essere usata sul focolare, non più in uso negli anni Ottanta. Alison predispone alla base di Filumena dei fori per la diffusione uniforme del calore, consentendone l'utilizzo sui fornelli a gas delle cucine moderne, caratterizzata da una fiamma maggiore. In questo caso, quindi, il valore dell'oggetto non è tanto nella sua immagine, ma è principalmente legato ai riti del quotidiano, emblematici del senso di identità di un gruppo. Per Alison, infatti, «la ricostruzione va oltre il campo

Filippo Alison, *Filumena*, Sabattini, 1986.
Fonte: Archivio Filippo Alison.



puramente formale e figurativo della replica: essa attinge a valori più ampi, rintracciabili solo con l'acquisizione di esperienza nel campo»⁵³.

Se da un lato Riccardo Dalisi opera attraverso l'esaltazione della forma e la contemplazione tipica di un'opera d'arte, dall'altro Filippo Alison basa il suo progetto sulla gestualità e la partecipazione della persona.

Nella presente dissertazione il valore degli oggetti della tradizione è letto soprattutto in relazione alla loro capacità di costruire una memoria del gesto, legata ai rituali derivanti dal loro uso quotidiano, in continuità con l'interpretazione di Alison.

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 che si riconnettono all'etica sociale o di gruppo, con la differenza che i valori storici delle arti figurative vengono acquisiti con la contemplazione dell'opera, i valori storici degli oggetti d'arredo 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 utilità⁵⁴.

In linea con questo pensiero, ai fini di un'opera di ricostruzione di oggetti del passato nella contemporaneità, è possibile affermare che «la memoria non è uno strumento, bensì il medium stesso, per la ricognizione del passato. [...] Chi cerca di accostarsi al proprio passato sepolto deve comportarsi come un individuo che scava. Ed è sicuramente utile, nello scavare, procedere secondo un progetto»⁵⁵.

Una visione in linea con un'idea eteronoma dell'architettura, in cui il ruolo sociale della disciplina è messo in primo piano ed elevato come fine ultimo dell'intervento. A tale proposito Alison specifica che «il ruolo sociale dell'architettura non si esaurisce nella costruzione dei grandi monumenti rappresentativi; essa deve entrare nella definizione quotidiana della sfera dei rapporti tra privato (l'individuo) e pubblico (la società)»⁵⁶. Attuando una rilettura degli oggetti della tradizione a partire dagli aspetti legati alla quotidianità degli individui che ne fanno uso, si intende operare nella direzione descritta da Alison, attraverso un intervento orientato a intensificare i rapporti tra l'individuo e il gruppo, rafforzando il senso di identità e collettività.

53 Dalle scansioni del taccuino di Filippo Alison.

54 F. ALISON, *I Maestri: ideologia della ricostruzione*, Editore, Città 2000, p. 76.

55 W. BENJAMIN, Walter, *Scavare e ricordare*, in BENJAMIN, Walter, *Opere complete. Scritti 1932-1933 Vol.5*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2003.

56 Dalle scansioni del taccuino di Filippo Alison.

05.

ARTIGIANATO E CULTURA LOCALE NELLA RICERCA DEL DESIGN MODERNO

05.01

Verso una tradizione orizzontale

Agli inizi degli anni Quaranta del Novecento, in diverse condizioni culturali e sociali, due donne sono riuscite a distinguersi in un panorama internazionale fortemente patriarcale, grazie alle loro ricerche nel campo dell'arredo, con particolare attenzione verso gli oggetti tradizionali e la produzione artigianale: Charlotte Perriand e Clara Porset, rispettivamente in Giappone e Messico. Il Giappone intraprende un processo di imitazione dell'Occidente tra la fine del 1800 e gli inizi del 1900 sotto la dinastia *Meiji*, con l'obiettivo di conquistare il mercato straniero. «All'indomani del primo conflitto mondiale per incrementare le esportazioni ha cercato di indirizzare e coordinare le iniziative private in modo tale da colmare rapidamente le distanze con l'Occidente»¹. Mentre in Messico la riforma post-rivoluzionaria del 1920-1930 ha introdotto l'architettura del Movimento Moderno all'interno del paese, aiutando così:

a rimuovere la persistente influenza della Beaux-Arts e a emancipare la cultura formale da assordanti modelli europei associati al controllo politico straniero [che] invece fu assorbito nell'"*imaginaire*" messicano come una forza vagamente universalizzante, significativo [...] per il conseguimento di un rapido "progresso" tecnologico².

La transizione all'architettura moderna in Messico e il processo di occidentalizzazione in Giappone hanno prodotto un forte contrasto tra la profonda e radicata tradizione locale e i modelli stranieri. Seppur in contesti storici e geografici differenti, grazie a un'affine educazione culturale sviluppata nell'Europa degli anni Venti, Charlotte Perriand e Clara Porset hanno condiviso un'unità di intenti nel portare avanti le loro

.....

¹ G. D'AMATO, *Storia del design*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 183.

² W.J.R. CURTIS, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Londra 2006, p. 493.

ricerche, incentrate principalmente sulla democratizzazione dell'arredo di buona qualità per tutte le classi sociali, la fusione tra tradizione culturale e pensiero rivoluzionario moderno, il sapiente incontro tra artigianato e nuove tecniche di produzione industriale e, infine, la passione per gli oggetti anonimi della cultura popolare.

Il lavoro fatto dalle due architetture sugli oggetti di vita quotidiana ha permesso ai valori e al significato delle culture e delle tradizioni del passato di sopravvivere nel tempo e di non far soccombere l'identità giapponese e messicana all'avanzata delle moderne trasformazioni della società, sempre più dominata dalle dinamiche economiche di un mercato globale e unificato nelle sue rappresentazioni. Il progetto non parte da una *tabula rasa*:

se [...] un individuo studia le esperienze passate, ne trattiene il meglio, cerca di aggiungere a sua volta qualcosa, magari anche poco ma quanto basta per migliorare la soluzione del problema, e poi passa le sue esperienze ad altri individui della generazione seguente, avrà fatto un lavoro per la specie e anche, in definitiva, per l'individuo che forma la specie³.

Dall'esperienza di Charlotte Perriand e Clara Porset si è dedotto che un rinnovamento degli oggetti tradizionali della vita quotidiana è possibile solo se accompagnato da una profonda analisi del luogo e delle abitudini delle persone. L'opera intrapresa dalle due architetture è assimilabile a quella del traduttore, il cui compito, come affermato da Walter Benjamin nel 1923, è quello di «redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione»⁴. L'assunto del filosofo tedesco è che nessuna traduzione è possibile se mira a somigliare all'originale, in quanto ciò che è scritto in un periodo storico e in un contesto, si depotenzia per senso e linguaggio in un altro periodo storico e in un altro contesto. «Le traduzioni [...] sono più che semplici trasmissioni [...]. In esse la vita dell'originale raggiunge, in forma sempre rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento»⁵. Così come due traduttrici, prima di immaginare nuovi progetti, Perriand e Porset hanno indagato la storia, la cultura, i costumi e le tradizioni delle persone, prestando particolare attenzione ai gesti e ai rituali della vita quotidiana, ai materiali naturali e locali. Hanno approfondito le tecniche della tradizione artigiana per poterle fondere con la nuova produzione industriale che in quegli anni si era ampiamente sviluppata.

.....

3 B. MUNARI, *Artista e designer*, Editori Laterza, Bari-Roma 2021, p. 113.

4 W. BENJAMIN, *Opere complete. Scritti dal 1906-1922 Vol.1*, Einaudi, Torino 2008, p. 509.

5 Ivi, p. 502.

Ciò che è tradizionale non è immutabile, ma diventa veicolo di principi e valori anche a costo di adeguarsi alle tecnologie e ai linguaggi dei nuovi tempi.

Qualunque dizionario ci dice che la tradizione è la somma delle regole, degli usi, delle innovazioni, raccolte durante la vita dell'uomo e trasmesse di generazione in generazione. Nella tradizione vi sono regole che scadono e regole che nascono. La tradizione è viva quando il suo apporto si rinnova continuamente⁶.

Il termine stesso di tradizione deriva dal latino *traditio-onis* che significa consegna, insegnamento, narrazione, ma deriva anche da *tradere*, tradimento, quindi nel suo significato di consegna è implicito il passaggio da una generazione all'altra attraverso un processo di interpretazione, conservazione e, allo stesso tempo, innovazione. Solo adeguando ciò che è parte di una tradizione, i valori permanenti possono persistere nel tempo. Questa chiara e semplice lettura della tradizione nella contemporaneità trova l'opposizione di un'ampia fetta di popolazione. Maurizio Bettini, docente di Filologia presso l'Università di Siena, afferma che nel dibattito culturale contemporaneo la tradizione è associata al concetto di identità, in particolare l'identità collettiva è erroneamente vista come il risultato diretto e univoco di una tradizione culturale⁷.

Queste persone sembrano dare insomma per scontato il fatto che l'identità sia un prodotto della tradizione, delegando con questo al passato [...] il potere di dirci «chi siamo» nel presente. [...] Tutto questo, però, non implica che si sia di fronte a una scelta rozzamente binaria: o dentro o fuori, o portatori passivi di un'identità tradizionale o individui che rifiutano ogni legame con la comunità di cui condividono la lingua e la cultura. [...] Se c'è qualcosa che caratterizza la cultura, infatti, è per l'appunto la sua capacità di mutare, di trasformarsi nel corso del tempo: appartenere alla specie umana significa, in primo luogo, possedere il dono e la possibilità del cambiamento – per sincerarsene basta voltarsi indietro e osservare con un minimo di attenzione ciò che definiamo «la storia»⁸

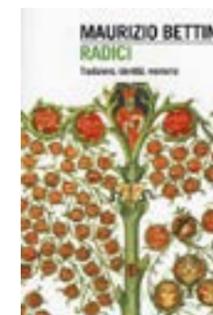
Non bisogna dimenticare mai che la cultura di ogni popolo si è sviluppata nel corso dei secoli attraverso profondi contatti e scambi proficui con le popolazioni limitrofe. I Greci, per esempio, devono molto all'interazione

.....

6 B. MUNARI, *Artista e designer*. cit., p. 38.

7 M. BETTINI, *Radici. Tradizione, identità, memoria*, Il Mulino, Bologna 2016, p. 6.

8 Ivi, p. 7-8.



M. Bettini, *Radici. Tradizione, identità, memoria*, 2016. Prima copertina.

con le altre culture sviluppate attorno al bacino del Mediterraneo⁹. Lo stesso vale per la tradizione antica del Giappone, frutto dell'influenza secolare della cultura cinese e coreana, o per i primi Romani, la cui *cifra meticcica* ha rappresentato «l'inizio e il nerbo della futura grandezza»¹⁰ della Città.

Ma il meticcio non sarebbe proprio ciò che, secondo i moderni teorici dell'identità europea e occidentale, bisognerebbe a ogni costo evitare? Se la mescolanza fra i popoli era riuscita a dar vita a un luogo oggi perfino mitologizzato – Roma, una delle nostre «capitali» culturali – non si vede perché lo stesso principio non possa continuare a valere anche per il dopo¹¹.

Il concetto di *causalità* che si è instaurato fra tradizione e identità – che è lo specchio della tradizione – viene definito dal filologo italiano Bettini come frutto dell'uso di un linguaggio quotidiano forviante, tanto che «quando si vuole indicare la tradizione culturale di un gruppo o di un paese, [...] l'immagine più ricorrente è quella delle radici. Queste sono le nostre radici, si dice, questo dunque siamo “noi”»¹². Chi non ha fatto uso almeno una volta di questa metafora dominante per definire il legame personale con la propria tradizione culturale?

Tramite l'immagine delle radici, dell'albero, [...] la tradizione si muta in qualcosa di biologicamente primordiale, che sta immerso nella terra, qualcosa che sorregge e nutre – chi? Ovviamente noi, la nostra identità. Il rapporto di determinazione fra tradizione e identità assume in questo modo l'aspetto di una forza che scaturisce direttamente dalla natura organica. Se un albero è quel certo albero perché è cresciuto da quelle radici, noi siamo noi perché siamo cresciuti dalle radici della nostra tradizione culturale. In un certo senso, è come se noi non potessimo essere altrimenti: se si dà retta a questa metafora, la nostra identità finisce ineluttabilmente per essere determinata dalle nostre radici, cioè dalla tradizione cui si appartiene¹³.

Accade quindi che la metafora delle radici ha la capacità di condizionare e suggestionare fortemente il nostro pensiero, il nostro intelletto e qualsiasi discorso che gioca sulle parole identità e tradizione.

Le immagini non sono oggetti neutri, anzi, molto spesso hanno la capacità di

9 Ivi, p. 23.

10 T. LIVIO, *Ab urbe condita*, 1, 8: «eo ex finitimis populis turba omnis sine discrimine, liber an seruus esset, auida novarum rerum perfugit, idque primum ad coeptam magnitudinem roboris fuit».

11 M. BETTINI, *Radici*, cit., pp. 23-24.

12 Ivi, p. 9.

13 Ivi, p. 16.

condizionare fortemente la nostra percezione della realtà [...]. L'immagine delle radici contiene in sé il sogno della *autochthonia*, come la chiamavano i Greci: la pretesa cioè di essere gli unici veri figli di una certa terra (autós e chthón «proprio di quella terra»), e per questo superiori a coloro che vi sono semplicemente sopraggiunti¹⁴.

La nostra identità si rispecchia in quello che respiriamo, l'acqua che beviamo o i cibi che mangiamo, spinge a salvaguardare da possibili contaminazioni la purezza della “propria terra” dallo straniero di turno, al punto da divenire motivo di conflitto e in casi peggiori a trasformarsi in strumento di morte¹⁵. È importante tener presente le parole nel testo *The Shape of Time* di George Kubler, in cui l'autore ricorda che «tutto varia secondo i tempi e i luoghi e non possiamo fissarci su una qualità [come la purezza] invariabile»¹⁶. La tradizione non può essere un credo, una fede stabile tempo da accettare a priori senza alcuna riflessione, ma può essere scardinata solo attraverso un pensiero critico. Deve essere inclusiva e non qualcosa che esclude l'altro, in quanto ciò porterebbe automaticamente alla sua morte.

Inutile dire che il ricorso alla metafora arboricola punta a questo scopo: costruire un vero e proprio dispositivo di autorità, che, attraverso i contenuti evocati dall'immagine, si alimenta di nuclei semantici forti quali la vita, la natura, la necessità biologica, la gerarchia di posizione e così via. [...] Una volta che questo dispositivo di autorità sia stato messo in movimento, la conseguenza non può che essere la seguente: l'identità culturale predicata attraverso la metafora delle radici viene estesa a un intero gruppo, indipendentemente dalla volontà dei singoli¹⁷.

La visione autoritaria della tradizione determina automaticamente un sistema verticale di relazioni, un apparato rigido calato dall'alto che bisogna subire per non essere tenuti fuori. Una prospettiva binaria, che non dà spazio alla complessità e alla ricchezza che da sempre hanno caratterizzato la vita sulla terra e che oggi risulta sempre più importante nel dibattito culturale. «Se Voltaire poteva scrivere che “ogni uomo nasce con il diritto naturale di scegliersi una patria”, a maggior ragione si dovrà dire che ogni uomo nasce con il diritto naturale di scegliersi una cultura»¹⁸. Ognuno dovrebbe essere libero di poter scegliere chi essere a prescindere dal suo

14 Ivi, pp. 11, 29.

15 Ivi, p. 30.

16 G. KUBLER, *The shape of time*, Yale University Press, 1972, trad. it. *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, Giulio Einaudi editore, Torino 2002, p. 152.

17 M. BETTINI, *Radici*, cit., pp. 17-18.

18 Ivi, p. 18.

luogo natio e lasciarsi contaminare dalla pluralità delle culture presenti. Per effettuare questo cambiamento è necessario attuare delle variazioni anche nel nostro linguaggio, nelle immagini e nelle associazioni che fanno riferimento ai termini tradizione e identità.

L'atto di cambiar metafore, nel campo di tradizione e identità, ci sembrerebbe particolarmente benvenuto data la natura della società contemporanea, in cui la facilità della comunicazione ci mette simultaneamente in possesso di tante esperienze culturali differenti e di tanti modi di vita alternativi. La nostra è una società che si allarga, una società sempre più orizzontale, in cui i modelli e i prodotti culturali delle altre comunità entrano sempre più frequentemente in parallelo o in serie con i nostri [...] La tradizione potrebbe benissimo essere immaginata come qualcosa che – orizzontalmente – si unisce con altri tratti distintivi, e assieme a essi contribuisce a formare l'identità delle persone [...] Si potrebbe ricorrere all'immagine, assai orizzontale, di fiume/affluenti¹⁹.

L'immagine del fiume presente nel saggio di Bettini è caratterizzata da una semplicità e bellezza unica. Il letto, o alveo, del fiume rappresenta idealmente la nostra vita, con un inizio e una fine che rispettivamente sono la sorgente e la foce. Durante il percorso della nostra esistenza l'acqua che approda nel nostro alveo non corrisponde solo a quello della sorgente d'origine, ma si rende aperta ad accogliere il flusso dei vari *affluenti*, che simboleggiano la molteplicità delle tradizioni. Si genera quindi un sistema fluido che legittima le mescolanze nella storia delle culture.

Metafore orizzontali della tradizione possono farci capire che si può benissimo appartenere a una certa tradizione senza però sentirsi prigionieri – che non siamo alberi, i quali non possono discostarsi dalle proprie radici pena l'inaridimento e la morte, ma se mai fonti e ruscelli, la cui acqua scorre e si combina in modo assai più libero. La tradizione orizzontale diventerebbe piuttosto una possibilità di vita da integrare con altre²⁰

La tradizione quindi non è qualcosa che viene dalla terra, che si mangia o che si respira: «essa è prima di tutto qualcosa che si costruisce e che si apprende. Senza un continuo lavoro di apprendimento qualsiasi tradizione si spegne in breve tempo»²¹. Infatti la sua forza non è semplicemente il fatto che essa viene dal passato, prossimo o remoto che sia, ma dal fatto che è condivisa attivamente dalle persone che la fanno vivere continuamente nel

.....

19 lvi, p. 27.

20 lvi, p. 28.

21 lvi, p. 32.

presente. A tal proposito, Munari ci ricorda che il progettista «non può operare se non ha una cultura viva, interdisciplinare, fatta di conoscenza di esperienze antiche ma ancor valide, di conoscenze attuali sui rapporti psicologici tra progettista e fruitore, di conoscenze tecnologiche attuali, di ogni esperienza usabile oggi»²².

A valle di quanto detto, possiamo attribuire alla missione svolta da Charlotte Perriand e Clara Porset un duplice valore: da un lato è conoscenza e ricerca utile per comprendere i valori intrinseci degli oggetti, della cultura materiale e immateriale di un dato Paese; dall'altra è uno strumento capace di riproporre l'uso dei manufatti attraverso un processo di adattamento alle contingenze della modernità. Un vero e proprio lavoro di «traduzione [che] non ha infatti valore in quanto *ergon* [ovvero somma di nozioni acquisite] bensì piuttosto in quanto *energeia* [in quanto principio infinito di attività]: essa non serve tanto, o non solamente, a mediare una conoscenza di opere ed epoche lontane bensì a influire sul presente, allargando l'orizzonte delle capacità espressive»²³. Con le loro opere le due designer hanno diffuso e compreso i valori culturali dei manufatti prodotti nel tempo, muovendo un altro passo nel lungo percorso chiamato tradizione.

05.02.

Charlotte Perriand e il Giappone

Charlotte Perriand si avvicina alla cultura orientale molto tempo prima del suo trasferimento in Giappone. Nel 1934, quando ancora impegnata nello studio di Le Corbusier a Parigi, incontra Junzo Sakakura con cui stringe una forte amicizia, assieme a Pierre Jeanneret e José Louis Sert. Sakakura dona a Perriand *The Book of Tea* scritto da Kakuzo Okakura (1906), che la designer francese utilizza in numerose occasioni durante le sue esperienze orientali, imparando la cultura del tè, il teismo, approfondendo «l'adorazione del bello, in contrapposizione alle miserie della vita quotidiana»²⁴ e la consistenza del vuoto presente all'interno della cultura giapponese.

Alle soglie degli anni Quaranta del XX secolo, Charlotte Perriand ha l'opportunità di approfondire da vicino la conoscenza della cultura



O. Kakuzo, *The book of Tea*, 1906.
Copertina originale.

.....

22 B. MUNARI, *Artista e designer*, cit., p. 39.

23 A. COSTAZZA, *Traduzione e tradizione. Fine della tradizione e traduzione inattuale*, in Testi e ricerche 10, Dipartimento di Storia della Civiltà Europea, Trento 1991, p. 10-11.

24 K. OKAKURA, *Lo zen e la cerimonia del tè*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2017, p. 11.



Charlotte Perriand in Giappone, 1954.
Fonte: Archive Charlotte Perriand.

nipponica. Il *Ministry of International Trade and Industry* (MITI) la invita, su consiglio dell'amico Junzo Sakakura, a trascorrere un anno in Giappone come consulente di progettazione per l'esportazione, con l'obiettivo di migliorare la qualità degli oggetti quotidiani da distribuire in occidente. Il 12 giugno del 1940, due giorni prima dell'invasione nazista di Parigi, Charlotte Perriand lascia la Francia dal porto di Marsiglia verso Kobe, dove arriva dopo un lungo viaggio di due mesi in nave.

Dal 1868, in seguito al cambiamento radicale della struttura politica del paese, che vede la fine del sistema feudale degli *shōgun* e il ripristino del potere imperiale, il Giappone inizia un processo di ammodernamento e industrializzazione conosciuto come periodo *Meiji*, con lo scopo di raggiungere le altre forze economiche e politiche mondiali. «La riforma dell'imposta fondiaria consentì allo Stato di assumere il ruolo di guida nel processo di rapida industrializzazione del Paese, svolgendo pertanto una funzione trainante nello sviluppo economico del Giappone moderno»²⁵. L'intervento statale nel settore industriale è orientato all'organizzazione di fabbriche modello, organizzate con tecnologie all'avanguardia e sulla base di nuovi processi manifatturieri occidentali.

.....

25 K. CAROLI, e F. GATTI, *Storia del Giappone*, Laterza, Bari-Roma 2006, p. 193.

Aprirsi all'Occidente significò aprirsi a nuove possibilità che avrebbero consentito al Paese di rafforzarsi e resistere alla pressione esterna. L'occidentalizzazione del Giappone *Meiji*, dunque, deve essere considerata alla luce del fatto che essa fu non un fine, ma uno strumento per realizzare il *fukoku kyōhei*, trattandosi di un processo in cui l'accoglienza di istituzioni, idee o usanze straniere non implicò necessariamente un rifiuto della tradizione *tout court*. [...] A un iniziale periodo in cui i vari aspetti della civiltà occidentale attrassero le attenzioni di molti giapponesi, seguì una fase di reazione caratterizzata dal recupero di una serie di valori, concezioni e soluzioni genuinamente nipponici²⁶.

In questa prospettiva di espansione, il Giappone prova a sviluppare manufatti finalizzati all'esportazione nel mercato estero, i quali però sono poco comprensibili agli occhi dei cittadini occidentali a causa delle profonde differenze nella cultura e nello stile di vita: un profondo senso di smarrimento come quello provato da Bob e Charlotte, protagonisti della pellicola *Lost in Translation* (2003), persi per le strade di una Tokyo ospitale, in cui tutti parlano una lingua sconosciuta e che allo stesso tempo faticano a interagire con la loro. *Materialismo* contro *teismo*. La storia e il modo di vivere in Giappone sono differenti da quelli occidentali, a partire dal valore che la cultura attribuisce al vuoto, che condiziona fortemente il modo di concepire gli spazi, priva di arredi all'interno della casa.

Col passare degli anni, il ministero decide di incoraggiare giovani studenti a viaggiare all'estero per studiare nuovi materiali, nuove tecniche costruttive e gli arredi occidentali. Ciò non basta a strutturare un export industriale di qualità, poiché il risultato di queste esperienze ha prodotto nel tempo solo sterili copie di oggetti occidentali in stile orientale, iper-decorati, inutili, definiti in maniera irriverente dagli stranieri con il termine *Japoneserie*.

Sono queste le ragioni che spingono lo Stato a selezionare un rilevante numero di esperti e consiglieri stranieri (*oyatoi gaikokujin*), in grado di trasmettere le loro conoscenze al popolo giapponese²⁷. Nel 1933 fu invitato in Giappone l'architetto tedesco Bruno Taut come consigliere dell'*Industrial Arts Research Institute of Sendai*, un laboratorio del governo per migliorare la tradizione artigianale. Nello stesso ruolo, all'interno dell'Ufficio per i prodotti stranieri, lo Stato giapponese assunse qualche anno più tardi Charlotte Perriand.

Al suo arrivo in Giappone, la Perriand scopre che il settore del design è caratterizzato da multiple tensioni al suo interno: tra vernacolare e

.....

26 Ivi, p. 193.

27 Ivi, p. 195.

Villa Katsura, Kyoto, 1981.
(Foto di Ishimoto Yasuhiro).
Fonte: Peter Blum Gallery



produzione di massa; eccellenti tecniche artigianali e nuove relazioni con l'industria; tradizione e innovazione²⁸. Nel primo mese del suo soggiorno viaggia per l'intero paese, visita importanti architetture, come il Palazzo Imperiale o la Villa Katsura, e opere minori come musei, fabbriche, negozi e ristoranti. Perriand studia attentamente le abitudini delle persone, vivendo a stretto contatto con loro, per meglio capire lo spirito e la sensibilità della loro cultura. Sarà particolarmente influenzata dal museo *Mingei Kan*, abbreviazione di *Minshuteki Kogei*, letteralmente "arte popolare fatta dalla persone per le persone". Il museo, fondato nel 1936 da Soetsu Yanagi, padre di Sori Yanagi, assistente di Charlotte durante la sua intera esperienza in Giappone, include una serie di oggetti quotidiani anonimi, prodotti da umili artigiani e contadini giapponesi. La bellezza di questi oggetti risiede nella loro funzionalità, economia e onestà, nelle forme che sono vera espressione degli usi e delle necessità delle persone²⁹. Per Perriand, questi

.....

28 BARSAC, Jacques, *Charlotte Perriand. Complete works. Volume 2: 1940-1955*, Scheidegger & Spiess, Zurich 2015, p. 21.

29 Ivi, p. 107.

oggetti anonimi sono il simbolo della verità dell'arte perché, «sono fatti con mezzi semplici e l'estrema semplificazione è il massimo livello di arte»³⁰. È per questa ragione che condividerà la stessa idea del gruppo Mingei, ovvero la difesa della produzione artigianale locale e il desiderio di introdurre la bellezza nella vita quotidiana di tutti: «la verità delle forme va cercata nei prodotti fatti per essere usati dalle persone»³¹.

Dopo un primo periodo di studio intenso, la designer francese comprende che per risolvere il paradosso del fenomeno dell'esportazione è necessario muoversi su due fronti. Innanzitutto, la sua posizione era quella di «non copiare l'occidente»³², ma conoscere lo stile di vita occidentale, comprenderne usi e costumi così dissimili dai loro, attraverso un lungo studio sulla cultura e il modo di vivere occidentale. Lo scopo della ricerca della Perriand è preservare l'artigianato usando una produzione interamente basata su materiali e tecniche locali, avendo appurato la qualità e la tradizione artigianale giapponese durante il suo primo mese di permanenza; scelta in parte obbligata, a causa del secondo conflitto mondiale in atto, che ha impedito l'utilizzo di materiali come acciaio, adoperato per l'aviazione e per il resto del materiale bellico. Obiettivo della Perriand è stato quello di modificare gli oggetti aderenti al vivere occidentale, a cui lo Stato nipponico voleva avvicinarsi, senza danneggiare la sensibilità del Giappone e puntando



Manifesto del film *Lost in Translation* di Sofia Coppola, 2003.



Charlotte Perriand discute della costruzione del *Red pine table* con due ebanisti, tra cui in primo piano Jiro Hayashi e sulla sinistra Junzo Sakakura traduce le sue idee, 1940.
Fonte: Archive Charlotte Perriand.

.....

30 «is done with simple means and the extreme simplification is the highest level of art» Ivi, p. 34.

31 «is done with simple means and the extreme simplification is the highest level of art» Ivi, p. 25.

32 Ivi, p. 38.

alla produzione di manufatti in grado di passare «dalla tradizione al futuro con audacia»³³. Un modo per perpetuare la tradizione del paese, rispettando allo stesso tempo le memorie del passato e le contingenze del presente. L'intera opera della Perriand, dopo sei mesi di duro lavoro sul campo, si conclude con un'esposizione in cui sono raccolti tutti gli oggetti, limitatamente alle possibilità produttive del momento, necessari ad arredare un'ipotetica casa. «L'obiettivo era quello di creare una nuova prospettiva e di preservare il Paese dall'arte decorativa europea»³⁴. L'esposizione *A Contribution to the Interior Furnishings of a House in the Year 2601. Selection, Tradition, Creation* viene inaugurata a Tokyo nel marzo 1941 e due mesi più tardi trasferita ad Osaka. Perriand specifica la scelta del titolo all'ingresso dell'esposizione per aiutare i visitatori a comprendere il principio alla base del suo importante lavoro:

Selezione, di buoni esempi di oggetti quotidiani presi dalla produzione corrente e direttamente utilizzabili per la vita europea.

Tradizione, attraverso esempi fotografici di purissimi lavori del passato: oggetti quotidiani, architetture, mostrando che anche se c'è rottura nel contributo dell'era moderna, c'è anche continuità. Lo spirito della verità che ha portato questi lavori uno spirito eterno. Tutto ciò che cambia davvero è lo stile di vita e l'espressione tecnologica, coerente con il tempo.

Creazione. La vera tradizione non significa copiare, anche fedelmente, ma creare nel proprio tempo soggetto alle stesse leggi eterni. La creazione fa quindi parte della tradizione³⁵.

All'ingresso della mostra, inoltre, sono esposte due grandi stampe fotografiche: l'interno della villa imperiale di Katsura, che si apre sul giardino, e la Maison de week-end costruita nel 1935 a La Celle-Saint-Cloud da Le Corbusier e Pierre Jeanneret, la cui ricerca intrapresa è in linea con i temi sviluppati in Giappone dal XV secolo in poi. «Lo spirito moderno è molto simile ai principi tradizionali del Giappone»³⁶ che, come racconta Perriand, ha preso dall'Europa solo spazzatura perdendo la

.....

33 «from tradition to the future in boldness»

ibid.

34 Ivi., p. 80.

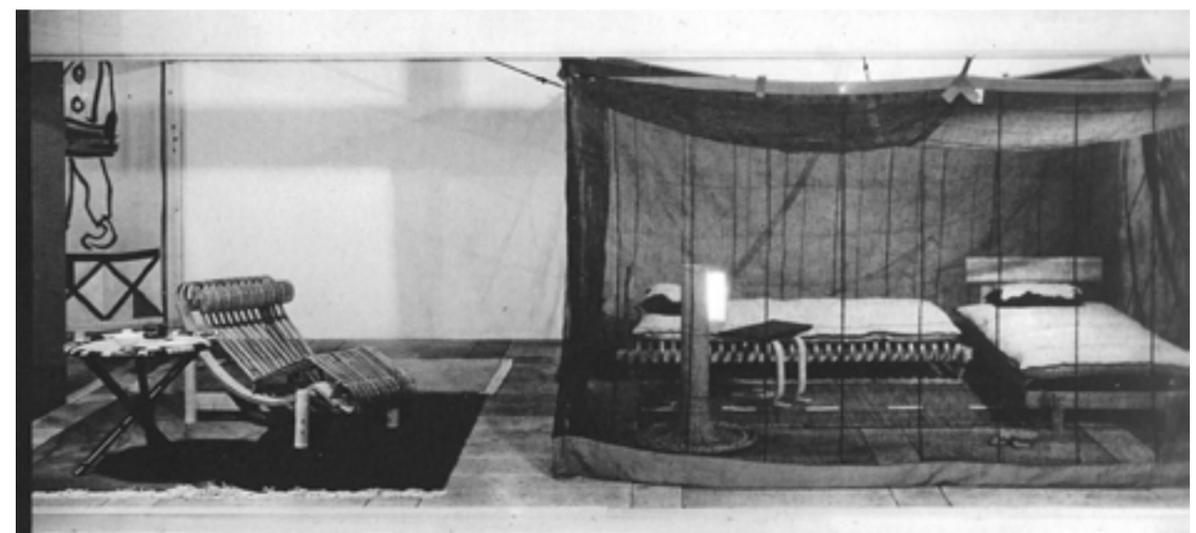
35 «Selection, of good examples of everyday object taken from currently production and directly usable for European life. Tradition, through photographic examples of the purest works from the past: everyday objects, architecture, showing that even if there is rupture in the contributions of modern era, there is also continuity. The spirit of truth that led to these works is an eternal spirit. All that really changes is lifestyle and technological expression, consistent with time. Creation. True tradition does not mean copying, even faithfully, but creating in one's own time subject to the same eternal laws. Creation is therefore part of tradition»

Ivi, p. 79.

36 Ivi, p. 80.



Charlotte Perriand,
Mostra A contribution of the interior furnishing of a house in the year 2601. Selection, Tradition, Creation, Tokyo, 1941.
Fonte: Archive Charlotte Perriand.



sua tradizione, pura e semplice. A tal proposito, con vena provocatoria, la designer separa con un nastro rosso i suoi oggetti dalle creazioni dei venerati Grandi Maestri giapponesi, presenti nelle accademie e nelle giurie, che lavorano replicando il passato senza fantasia³⁷. Beffeggia questi oggetti, mettendoli sullo stesso piano delle opere di arte anonima e popolare³⁸. Il confronto offende le caste superiori e i conservatori giapponesi che non tardano a far arrivare numerose critiche in merito alle scelte effettuate sugli oggetti per l'esposizione, come gli economici sgabelli, originari di Taiwan (considerati inferiore solo per essere un paese all'epoca sotto il dominio giapponese). Charlotte Perriand risponde che:

Il prezzo o la ricchezza dei materiali non conferiscono un valore sicuro. Accanto a un tavolo che costa mille yen, uno sgabello popolare che costa cinque yen può essere altrettanto nobile. L'uno non esclude l'altro. Non c'è contraddizione nel metterli fianco a fianco. Se il controllo dei prezzi impone delle restrizioni, preferisco selezionare da materiali economici, la migliore qualità e cercare attraverso la tecnica il design economico dell'oggetto³⁹

Alla critica di Sôestu Yanagi, riguardante l'eccessivo uso del bambù, utilizzato a suo parere soltanto per il fascino mistico che infonde negli occidentali, la Perriand in maniera decisa sostiene: «mi sono accontentata di cercare di mostrare che era possibile inventare, fare qualcosa di diverso dal copiare eternamente forme preesistenti»⁴⁰.

All'interno della mostra ci sono due progetti particolarmente rappresentativi del lavoro di Perriand in Giappone: il *Bamboo Bed* e la *Cantilever Chair*, vero connubio tra artigianato tradizionale, uso di materiali locali e interpretazione del moderno stile di vita occidentale verso cui il paese cerca di avvicinarsi. I temi principali affrontati riguardano la gestualità delle azioni quotidiane e la filosofia di vita giapponese, elemento immateriale che lega l'innovazione e la tradizione.

Charlotte Perriand,
Chaise Lounge Bamboo,
1941.
Fonte: Cassina.

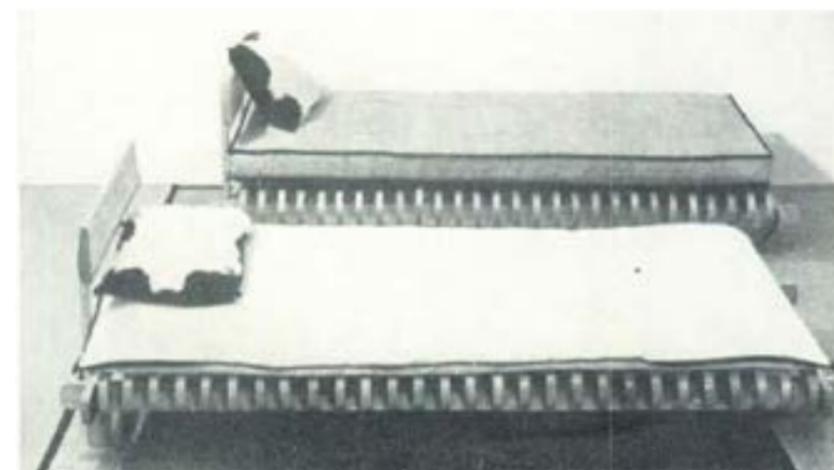
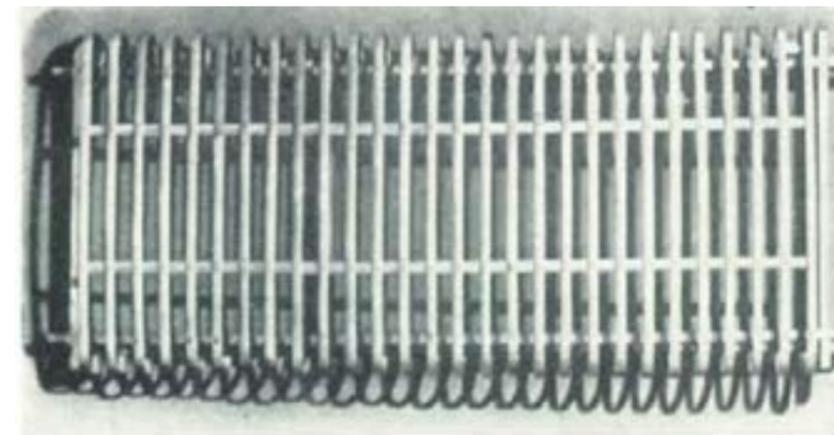


37 lvi, p. 82.

38 lvi, p. 90.

39 lvi, p. 88.

40 lvi, p. 93.



Charlotte Perriand,
Bamboo Bed, 1941.
Fonte: Domus n. 219.

Il *Bamboo Bed*, pensato seguendo gli stessi principi tecnici e estetici della *Chaise Longue* in bambù di Charlotte Perriand, è costituito da un telaio che sorregge sottili doghe, parallele al lato corto, su cui poggia il materasso – per gli occidentali – o il futon – per i giapponesi. Una struttura che aderisce perfettamente al corpo e ai suoi movimenti restituendo l'impressione di dormire sospesi. Le caratteristiche del materiale sono sfruttate al massimo e la sua flessibilità garantisce un comfort maggiore rispetto alle classiche reti occidentali. A quel tempo i letti non esistevano ancora in Giappone, pertanto la Perriand ha dovuto soddisfare allo stesso tempo le esigenze degli occidentali e la domanda della popolazione locale, abituata a dormire con un futon sul tatami in una stanza multiuso. Interessante, a tal proposito, è il parallelo tra il *Bamboo Bed* e la casa tradizionale giapponese che è costituita da un telaio in legno con pavimento ad un livello sopraelevato rispetto alla quota del suolo. Sul telaio in legno, sul pavimento quindi, è posto il tatami su cui è possibile dormire sospesi tra terra e cielo. La stessa sensazione viene proposta nel progetto del letto in bambù, elemento intangibile della tradizione che continua a persistere nel tempo, permettendo allo stesso tempo l'incontro tra due culture.

Da sinistra:
Alvar Aalto e Aino
Marsio, *Paimio Chair*,
1931-32.
Kidokoro Umonji,
Cantilever Chair.

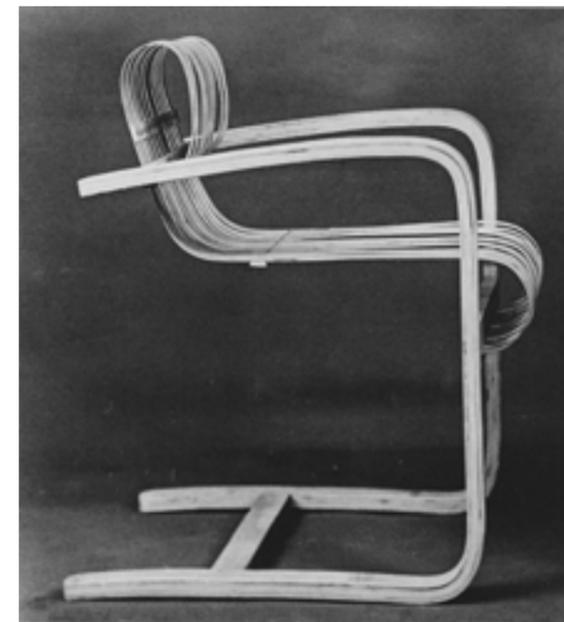
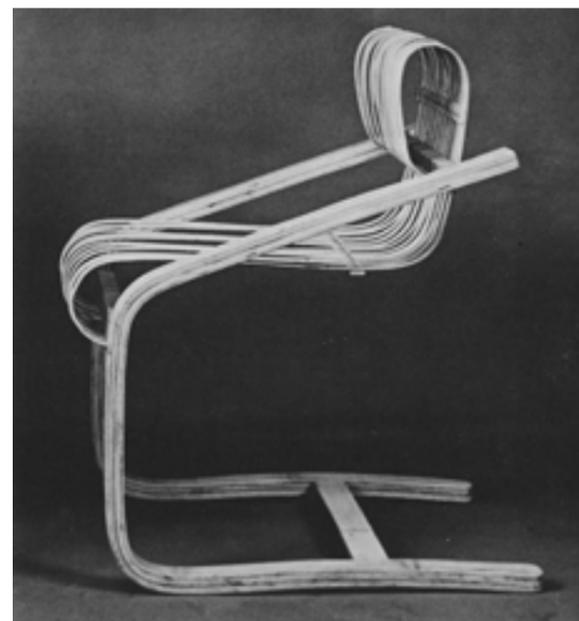


Il secondo esempio analizzato è la *Cantilever Chair*, chiaramente ispirata alla *Paimio Chair* (1931-32) in legno curvato disegnata da Alvar Aalto e sua moglie Aino Maria Marsio per l'omonimo sanatorio in Finlandia. La *Cantilever*, disegnata da Kidokoro Umonji, utilizza un compensato curvato per la struttura portante e sottili doghe parallele in bambù per la parte portata della seduta. La Perriand, colpita dall'oggetto durante il suo tour in giro per il Giappone, nota delle piccole ingenuità del giovane progettista e prevede alcune modifiche, come per i punti di attacco delle doghe portati ad aderire alla forma del corpo sfruttando al massimo l'elasticità del bambù. In questo modo il peso viene distribuito uniformemente su tutta la sedia mentre quest'ultima, come il letto, si adatta ai movimenti del fruitore che appare come sospeso⁴¹. Il bambù, grazie alle sue caratteristiche tecniche, cambia forma a seconda del peso delle persone e permette all'oggetto maggiore elasticità. Anche in questo caso si tratta di un manufatto legato alla gestualità, nato dallo studio del corpo e delle azioni degli orientali durante la loro vita quotidiana. La forma della sedia e il suo movimento, infatti, ricordano il modo di sedersi sulle ginocchia (*seiza*), che dondolando con il corpo svolgono le loro attività sul *tatami*.

Posizione *seiza* durante
la cerimonia del the.



.....
41 Ivi, p. 82.



Charlotte Perriand,
Cantilever Chair, 1941.
Fonte: Archive Charlotte
Perriand.

Questa mostra è un punto di partenza, non un punto di arrivo [...] in sei mesi ho avuto solo il tempo di fare una rapida indagine sulle possibilità aperte ai designer giapponesi. Sono immensi, ed è dopo questa esplorazione preliminare [...] che dovrebbe iniziare il vero lavoro.⁴²

Questa esperienza ha messo in luce l'approccio dell'architetta francese al design, una filosofia che ha portato avanti per tutta la sua vita, basata su pochi punti fondamentali:

industrializzare le forme utilitaristiche impeccabili e impersonali, abbassare i costi e lasciar all'artigianato rinato il compito di umanizzare per complementi. Per creare arredi sottili, complessi e sensibili come il corpo umano. Questo è il nostro compito⁴³.

Charlotte Perriand ha mostrato un sentimento forte per la diversità culturale e ha dimostrato che ogni popolo può coltivare la sua unicità e arricchirla attraverso il dialogo con il prossimo. Uno slancio di progresso e libertà⁴⁴.

.....
42 Ivi, p. 11.

43 «industrialize the impeccable and impersonal utilitarian forms, lower costs and leave to revived craftsmanship the task of humanizing by complements. To create furnishings as subtle, complex, and sensitive as the human body. That is our task»
Ibid.

44 Ivi, p. 78.

05.03.
Clara Porset e il Messico

A metà del XX secolo un'altra figura femminile, meno nota nel panorama architettonico internazionale, ha lavorato duramente per integrare la cultura tradizionale con la sensibilità moderna: Clara Maria del Carmen Magdalena Porset y Dumas, nata nel 1895 a Matanzas, città cubana, da una famiglia particolarmente facoltosa.



Clara Porset.
Fonte: Archivio Clara Porset.

Da subito ha l'opportunità di viaggiare e di studiare, a New York prima presso la *School of Fine Art* della *Columbia University* e dopo alla *School of Interior Decoration*⁴⁵. Nel 1928 si trasferisce a Parigi per tre anni dove frequenta il corso di Arte all'*École des Beaux Arts* e di Estetica a *La Sorbonne* e dove studia architettura e prodotto d'arredo nell'*atelier* di Henri Rapin⁴⁶. Interessata alle teorie e alle pratiche del *Bauhaus*, ha l'opportunità di studiare design di mobili al *Black Mountain College* in North Carolina dove incontra Josef Albers e la moglie Annelise Else Frieda Fleischmann, noti insegnanti della scuola fondata da Walter Gropius.

Nel maggio del 1935, esiliata da Cuba a causa della sua partecipazione agli scioperi universitari in opposizione al governo di Carlos Mendieta, Porset decide di rifugiarsi in Messico in quegli anni caratterizzato da un fermento economico, culturale e intellettuale ispirato alla Rivoluzione Messicana.

Durante questo periodo, la costruzione di Città del Messico come uno spazio unico e vivificante per discutere di politica radicale, arte e cultura era saldamente radicata nell'immaginario dell'autenticità etnica e culturale indigena del Messico⁴⁷.

Qui riesce a conciliare i suoi ideali architettonici con il pensiero politico socialista, rivestendo ruoli di primo piano all'interno del *Taller de Gráfica Popular* (TGP), dove fiorisce sotto la guida del suo fondatore Leopoldo

.....

45 R. SHEPPARD, *Clara Porset and the Writing of a Political, Intellectual and Lived History of Interior Design in Post-Revolutionary Mexico* [Conference presentation], 55° Congreso Internacional de Americanistas, San Salvador, El Salvador, 2015 July 12-17.

46 L. NOELLE, *Clara Porset. A Modern Designer for Mexico*, in «do.co.mo.mo», 46, 2012, p. 55.

47 «During this time, the construction of Mexico City as a uniquely invigorating space for debating radical politics, art, and culture was firmly rooted in imaginings of Mexico's indigenous ethnic and cultural authenticity»

R. SHEPPARD, *Clara Porset*. cit., 2015.



Da sinistra: Josef Albers e Annelise Else Frieda Fleischmann.

Mendez, e della *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR), un gruppo composto da artisti, scrittori, intellettuali e architetti socialisti che credono, in quanto militanti attivi, nella funzione sociale dell'arte e nell'obiettivo di democratizzare la produzione culturale secondo una prospettiva politica antimperialista⁴⁸. All'interno del LEAR incontra il suo futuro marito, Xavier Guerrero, membro fondatore del movimento muralista post-rivoluzionario messicano, che è interessato alla rifondazione dell'identità messicana attraverso la scoperta e il recupero di un'autentica cultura nazionale radicata in tradizioni indigene e popolari.

Il rapporto di Porset con Guerrero l'ha portata ancora più avanti nella rivisitazione indigena della cultura messicana e probabilmente ha anche aumentato la sua conoscenza dei materiali e delle tecniche tradizionali messicane per la costruzione di mobili⁴⁹.

Nel 1940 Porset e Guerrero partecipano a un concorso denominato *Organic Design for Home Furnishing*, organizzato dal *Museum of Modern Art* (MoMA) di New York, malgrado il nome dell'architetta cubana non compaia nel catalogo del concorso a causa di una cultura retrograda e maschilista. Il loro progetto dal titolo *Rural Furniture* ottiene uno dei quattro premi, il primo risultato della ricerca che la Porset ha svolto durante tutta la sua vita in Messico. La sua ispirazione viene dal vernacolo e combina manufatti industriali e artigianali intrisi di tradizione, credendo fermamente che il design messicano contemporaneo debba essere radicato nella ricca storia artigianale del paese⁵⁰. La fede di Porset nell'artigianato e nell'industria,

.....

48 L. NOELLE, *Clara Porset*. cit., p. 55.

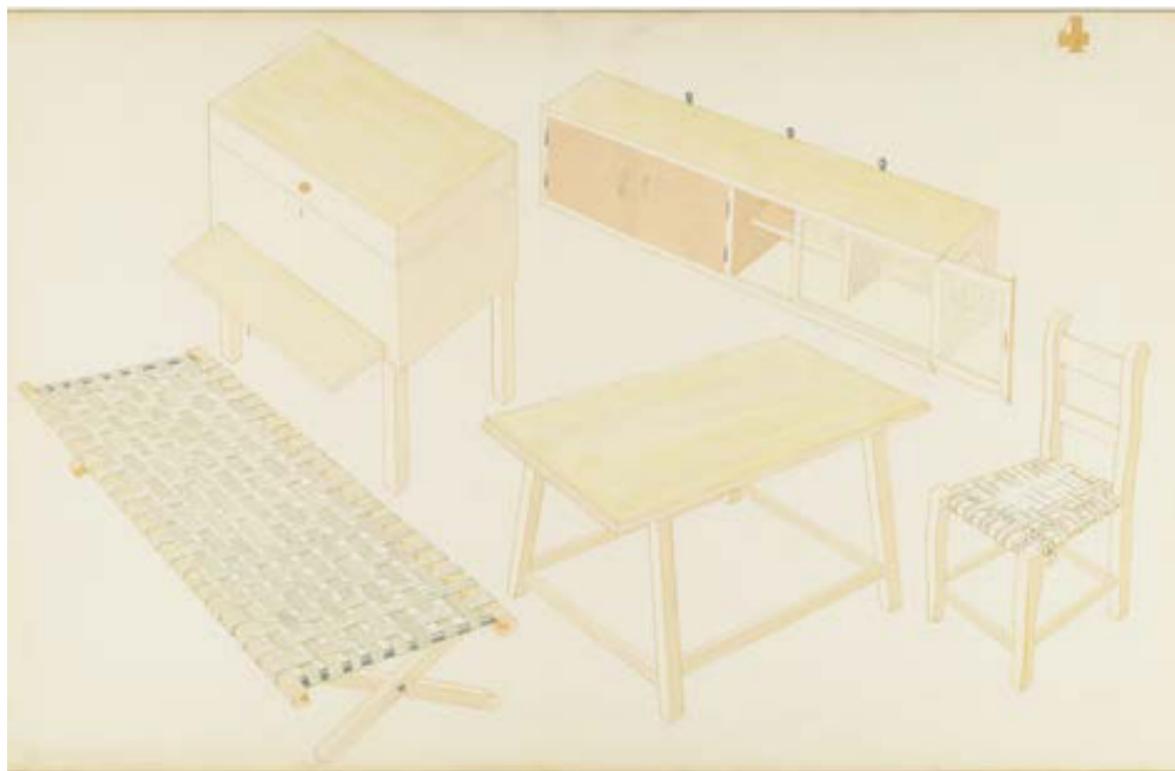
49 «Porset's relationship with Guerrero drew her yet further into the indigenista reimagining of Mexican culture and also likely increased her knowledge of traditional Mexican materials and techniques for furniture construction»

R. SHEPPARD, *Clara Porset*. cit., 2015.

50 L. NOELLE, *Clara Porset*. cit., p. 56.



E. F. Noyes, *Organic Design for Home Furnishing*, 1941.
Copertina del catalogo della mostra.
Fonte: MoMA.



unita alla convinzione che l'una possa ispirare l'altra, derivano dalla sua formazione internazionale e dai suoi anni di ricerca sul patrimonio folcloristico messicano⁵¹.

L'obiettivo di tutta la sua opera è stato rendere accessibili arredi di qualità e oggetti d'arte della vita quotidiana a tutta la popolazione, attraverso un dialogo tra design moderno e realtà tradizionale messicana⁵². È a tale scopo che durante la sua carriera avvia numerosi progetti sia con produttori messicani che con gli architetti del Movimento Moderno, tra cui Max Cetto, Enrique Yáñez, Mario Pani e soprattutto Luis Barragán. Clara Porset progetta per l'architetto messicano varie sedute che ritroviamo in numerose opere tra cui *Casa Gálvez* (1955) e *Casa Estudio Barragán* (1948).

Nella pagina precedente:
Clara Porset e Xavier Guerrero, *Rural Furniture*, 1941.
Fonte: *Organic Design for Home Furnishing*, MoMA.



L'arredo più noto è la *Butaque*, utilizzata da Barragán così frequentemente da essere, per molti anni, erroneamente attribuita a lui. La *Butaque* o *Miguelito* è il simbolo della sua missione in Messico: reinterpretazione di una sedia anonima rinvenuta nelle abitazioni rurali del Mexico e dell'isola dei Caraibi, è progettata per cancellare le differenze economiche e sociali attraverso un buon design accessibile a tutti. La sedia, di origine spagnola, è stata assorbita e adattata alla vita in Mexico diventando un'espressione popolare e culturale autenticamente messicana. È un vero e proprio arredo *mestizo*, realizzato con telai di legno fatti a mano in piccoli laboratori, prodotta in ogni regione del paese con piccole variazioni da ogni artigiano locale⁵³.

Butaque all'interno degli ambienti di Casa Estudio Barragán, 1948.
Fonte: A. Rikken Martínez, *Luis Barragán 1902-1988*, 1996.

51 M.P. GARCÍA, *Cuba rediscovers Clara Porset. The Matanzas-born designer is introduced to a new generation*, «Cuban Art News», 8 Luglio 2014.

52 R. SHEPPARD, *Clara Porset*. cit., 2015.

53 B. MARÍN, *El legado de Clara Porset: la mujer que revolucionò México con una silla*, «El País. Icon



Porset per molti anni si è impegnata a reinventare le *butaques* studiando le diverse tipologie per identificare le forme più robuste e confortevoli, nonché i rivestimenti della seduta. Alcune delle sue versioni migliori sono state progettate per il *Mexico City Country Club* e per l'*Hotel Pierre Marqués* ad Acapulco. Nelle sue re-interpretazioni si riscontra

un rimando che si muove in due direzioni, da una parte all'indietro, come progressiva appropriazione e ri-creazione dell'antichità, dall'altra verso il futuro, in quanto prodotto transitorio, in vista di una superiore riunificazione di antichità e modernità⁵⁴.

Clara Porset mira a combinare tecniche e materiali di costruzione tradizionali messicani con la semplicità nel design funzionalista e l'uso

Design», 12 agosto 2019.

54 A. COSTAZZA, *Traduzione e tradizione. Fine della tradizione e traduzione inattuale*, in Testi e ricerche 10, Dipartimento di Storia della Civiltà Europea, Trento 1991, p. 9.

di tecniche di produzione in serie industriale. Seleziona principalmente materiali rustici e naturali per i suoi mobili, affermando che l'uso di «palme, trame di tulle, pino messicano e legno di cedro rosso [fornisce] un'ulteriore affinità psicologica tra l'abitante e gli arredi a causa del carattere regionale messicano che hanno»⁵⁵. Porset si auspica che il risultato di questo sforzo combinato in un oggetto coerente soddisfi il bisogno umano di funzionalità e bellezza, eliminando elementi non essenziali e abbracciando la semplicità del pensiero moderno.

Nelle pagine di importanti riviste come *Arquitectura México* ed *Espacios*, ha sostenuto che lo sviluppo industriale del design deve essere considerato come parte integrante del progetto più ampio dello stato messicano. Secondo Porset, l'accelerazione dello sviluppo economico del Messico porterebbe ad aumentare le produzioni industriali piuttosto che quelle legate all'artigianato, compromettendo l'identità culturale del Paese. Pertanto, ha invitato organizzazioni culturali statali e scuole tecniche private a gestire questa transizione tra artigianato e produzione semi-industriale e industriale, preservando le arti popolari.

Nel 1952 viene invitata a partecipare alla mostra *El arte en la vida diaria* presso l'*Instituto Nacional de Bellas Artes* di Città del Messico. La curatela della mostra è stata un'opportunità irresistibile per presentare al paese una visione dinamica e inclusiva del design messicano moderno che abbraccia sia l'industria che l'artigianato. In un momento in cui molti designer credevano che l'artigianato potesse essere modernizzato solo sostituendo la manualità con la meccanizzazione, Porset apprezza entrambe le lavorazioni per le loro qualità distintive e esorta gli altri professionisti a fare lo stesso.

Porset ha visto più specificamente che il design industriale ha il potenziale per aiutare a livellare le differenze di classe elevando gli standard di vita e la cultura popolari. Ha anche cercato, attraverso lo sviluppo del design industriale messicano, di preservare l'autonomia culturale del paese, in particolare dagli Stati Uniti⁵⁶.

In occasione della mostra la designer cubana incarica un fotografo di riempire l'edificio con giganteschi fotomontaggi dell'evoluzione dell'artigianato e

.....

55 «Porset more specifically saw industrial design has having the potential to help level class differences by elevating popular living standards and culture. She also sought through the development of Mexican industrial design to preserve the country's cultural autonomy, particularly from the United States»

R. SHEPPARD, *Clara Porset*. cit., 2015.

56 «palm, tulle weaves, Mexican pine and red cedar wood provided a further psychological affinity between inhabitant and furnishings due to the regional Mexican character they have»
Ibid.

dell'industria messicana e presenta una selezione di oggetti artigianali, tra cui arredi, tessuti e strumenti raccolti in giro per il territorio messicano. In tutta la sua carriera Porset ha promosso il buon design per tutti selezionando arredi quotidiani industriali ben progettati e innalzando il tenore di vita delle persone. Attraverso questo evento

[...] ha quindi invitato le organizzazioni culturali statali e le scuole tecniche, nonché i mecenati privati delle arti a gestire questa transizione tra produzione artigianale e semi-industriale o industriale preservando le arti popolari, sostenendo lo sviluppo delle arti industriali e promuovendo una mentalità popolare che ha cancellato divisioni tra arti espressive e arti utilitaristiche⁵⁷.

Inoltre, lo sviluppo del design su scala industriale ha anche contribuito alla formazione di un Messico unificato e indipendente, sia economicamente che culturalmente. «Come già accadeva in architettura, sosteneva Porset, il Messico aveva bisogno di attingere alla sua storia insolitamente ricca nelle arti plastiche per conferire al design industriale messicano il suo carattere unico»⁵⁸.

Successivamente all'evento della mostra, ha espresso con forza i suoi dubbi sulla mancanza di sostegno da parte degli industriali messicani, che preferiscono concentrarsi su prodotti stranieri piuttosto che su quelli tradizionali messicani.

L'unica vera occasione per migliorare la vita domestica popolare è stata l'ambizioso progetto dell'edificio residenziale *Centro Urbano Presidente Alemán* (CUPA) progettato da Mario Pani nel 1949 a Coyoacán, nella capitale Città del Messico. Il complesso residenziale comprende oltre mille appartamenti distribuiti su un gruppo di sei edifici. Porset viene incaricata della progettazione di arredi *low cost*, adattabili agli spazi interni da proporre in vendita ai nuovi residenti. Nel suo pensiero un simile progetto avrebbe innalzato «gli standard di vita generali, portando efficienza e arte nelle circostanze quotidiane di tutti»⁵⁹ grazie alle potenzialità del design industriale. I suoi arredi hanno la capacità di catturare esteticamente la

.....

57 «Porset therefore called on state cultural organizations and technical schools as well as private patrons of the arts to manage this transition between artisanal and semi-industrial or industrial production by preserving popular arts, supporting the development of industrial arts, and promoting a popular mentality that erased divisions between expressive and utilitarian arts»
Ibid.

58 «As was already occurring in architecture, Porset argued, Mexico needed to draw on its unusually rich history in the plastic arts to give Mexican industrial design its own unique character»
Ibid.

59 «general living standards, bringing efficiency and art into the daily circumstances of everyone»
Ibid.



In alto: Clara Porset, *El Arte en la Vida Diaria*, 1952. Copertina catalogo della mostra.
A lato: mostra *El Arte en la Vida Diaria*.





In alto: Mario Pani,
*Centro Urbano
 Presidente Aleman
 (CUPA)*, Città del
 Messico, 1949.
 A lato: Clara Porset,
*Arredi a basso costo per il
 progetto CUPA*, 1949.



venerazione simbolica locale e combinarla con il processo di modernizzazione dello stato messicano post-rivoluzionario. Nonostante le buone intenzioni, i suoi mobili restano in gran parte ignorati e irrilevanti per la vita quotidiana dei nuovi abitanti, e la causa può ancora una volta, essere individuata nel mancato sostegno del governo e degli industriali del paese. Entrambi non hanno creduto fino in fondo nel progetto di cambiamento sociale e culturale dell'architetta cubana. «Le sue innovazioni nella tradizione incarnano gli ideali stessi del Movimento Moderno e, allo stesso tempo, può essere considerata come una delle pioniere del regionalismo, tenendo conto non solo degli elementi per la produzione di mobili ma dell'intero ambito dell'architettura degli interni»⁶⁰.

Al giorno d'oggi il suo approccio sarebbe considerato intelligente e contemporaneo, ma oltre settant'anni fa, quando l'artigianato era regolarmente considerato goffo e arcaico e il patriarcato dominava le dinamiche sociali, è stato quasi ignorato. È proprio pensando al tempo, al luogo e al contesto sociale in cui ha operato, che il lavoro di Clara Porset può essere considerato un'operazione culturale, progettuale e politica incredibilmente coraggiosa e visionaria.

.....
 60 «Her innovations within tradition embody the very ideals of the Modern Movement and at the same time, she can be considered as one of the pioneers of Regionalism, taking into account not only the elements for the production of furniture but the complete scope of total interior design»,
 L. NOELLE, *Clara Porset*. cit., p. 59.

06.

EMERGENZA COME ATTIVATORE DELLA PROGETTUALITÀ

06.01

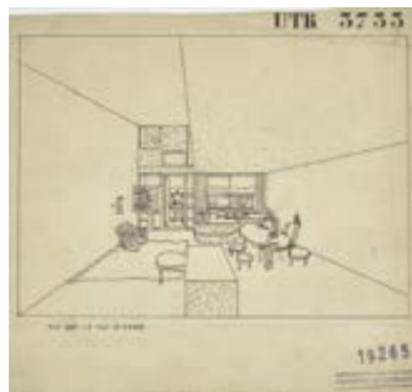
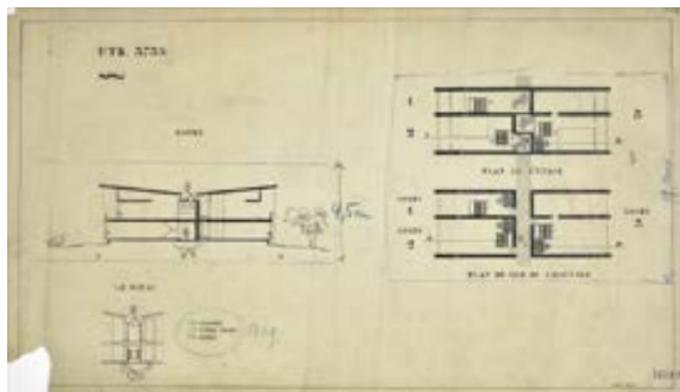
Progettare in e-mergenza

Il termine emergenza deriva dal latino *emergere*, composta di *e-* «fuori» e *mergere* «tuffare, sommergere», ovvero ciò che appare all'improvviso dalla superficie calma. Adoperato genericamente con una accezione negativa, sta a indicare una circostanza imprevista, accidentale, un momento critico o di improvvisa difficoltà, che richiede un intervento immediato, necessario dalla particolare situazione. Esistono diversi episodi che possono innescare una situazione di emergenza: calamità naturali, quali terremoti, frane o alluvioni; guerre e/o distruzioni; esodi forzati causati da carestie. La condizione dell'emergenza diventa per gli architetti un vero e proprio momento per la ricerca di nuove soluzioni e strategie, basate su principi di transitorietà, mobilità, flessibilità e smontabilità. Dal XIX secolo in poi, numerosi progettisti in Europa e negli Stati Uniti si sono interessati a queste tematiche a seguito dello scoppio del secondo conflitto mondiale. Alle soglie degli anni Quaranta, mentre l'Europa è in piena guerra, Le Corbusier elabora una proposta per una dimora temporanea, *Les Maisons Murondins*, per gli esuli di guerra che trovano accoglienza e sicurezza nel territorio francese. Il sistema di rifugi preesistente non fornisce una soluzione alla crisi in atto a causa dei lunghi tempi di costruzione, e per questo Le Corbusier immagina che i ripari di emergenza possano essere costruiti da coloro che li abiteranno, senza manodopera specializzata, con i materiali reperibili in loco come argilla e legno¹. Questo aspetto giustifica la scelta del nome "*Murondins*" che è una *portmanteau word*, una parola macedonia composta dall'intreccio di *mur*, muro, e *rondin*, tronco d'albero. Il progetto prevede unità abitative, di cui la più ampia è quella per sei abitanti², e unità

.....
1 W. BOESINGER, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète*, Editions Girsberger, Zurigo 1950, p. 94.

2 La casa è separata nella sua larghezza dal tetto. La prima metà è alta due piani e la seconda ha solo un piano terra. Pertanto, il tetto viene spostato verso l'alto e tagliato in due per coprire entrambe le parti e per far entrare la luce attraverso una grande finestra che percorre l'intera lunghezza dell'edificio.

A lato: Le Corbusier, *Les
Maison Murondins*, 1940.
In basso: Le Corbusier,
*Unite d'Habitation
Transitoires*, 1944.
Fonte: Fondation Le
Corbusier.



legate agli spazi di vita collettiva tra cui i luoghi per l'apprendimento. Mai approvata dal governo, la proposta viene ripresa qualche anno più tardi, nel 1944, da Le Corbusier stesso per l'*Unite d'Habitations Transitoires*. L'architetto francese parte dalla precedente esperienza per dare risposta al problema della ricostruzione del dopo guerra con abitazioni d'emergenza. In quanto transitori, gli edifici impattano minimamente al suolo, ancorati direttamente al terreno con fondazioni minime. Peculiare è l'adozione di elementi standard e prefabbricati, quali un blocco cucina-bagno, un corpo scala e infissi che possono essere spostati e adattati alle esigenze delle persone nel tempo. Le materie prime impiegate per la costruzione, come le *Murondins*, sono povere e in parte reperibili dal contesto circostante tra cui sono presenti il battuto per la costruzione dei muri e piccole travi in cemento per le strutture di solai e tetti. Il progetto messo in atto da Le Corbusier è una risposta al deficit di alloggi e un tentativo di superare l'appiattimento del classico modello architettonico a scatola.

A partire dal 1939, sempre in Francia, Jean Prouvé porta avanti una ricerca sullo studio della prefabbricazione leggera, basata principalmente su soluzioni che consentono facilità di costruzione e montaggio, la riduzione dei costi di produzione e della mano d'opera, l'impiego di materiali eco-compatibili, la possibilità di smontaggio e di riciclo degli elementi e l'innalzamento del comfort abitativo. Numerosi sono i progetti sviluppati dall'architetto francese durante il conflitto mondiale. Nel 1939 progetta per l'esercito il *Pavillon 3x3*, montabile da tre uomini con componenti trasportabili da una persona sola, prodotto in serie e realizzato in ottocento esemplari fino allo scoppio della guerra³. Nello stesso anno su commessa del ministro della Ricostruzione Dautry realizza ottocento unità del *Pavillon 8x8* (1939), che sarà ulteriormente approfondito l'anno seguente con il *Pavillon 8x12* o *Pavillon Démontable* (1940), progettato insieme a Pierre Jeanneret, destinato ad accogliere i dipendenti e i dirigenti del nuovo stabilimento SCAL (*Société Centrale des Alliages Léger*) di Issoire⁴. I due architetti si trovano a fronteggiare la scarsità di risorse, in particolare dell'acciaio, dovute al progressivo blocco dei trasporti dovuto alla guerra e si ingegnano per limitarne l'utilizzo.

L'industria automobilistica e le altre industrie che producevano beni di consumo dovettero trasformare le loro attrezzature per produrre materiale bellico. Il tipo di domanda che si verificò nel periodo bellico impose un nuovo (sia pure temporaneo) senso di responsabilità ai disegnatori industriali.

3 D. DE NARDI, *Jean Prouvé e la prefabbricazione*, «Materia», 37, 2002.

4 Ibid.

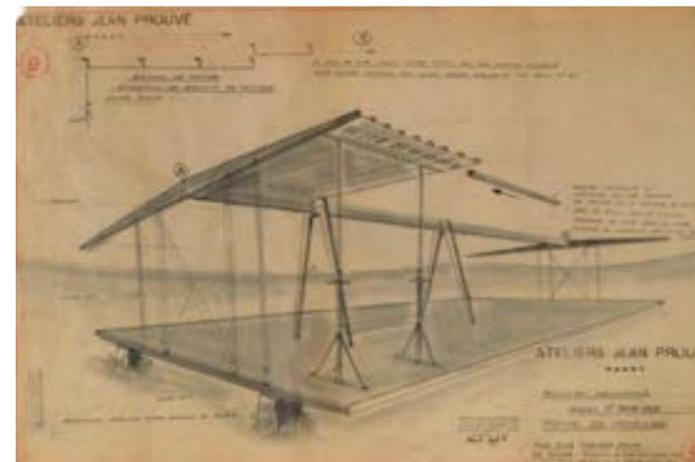
[...] I gruppi di progettazione trovarono reali richieste di prestazione nel «complesso funzionale» imposto dallo stato di guerra. La necessità di progettazione genuina (progettazione per l'uso invece di progettazione per la vendita) impose una disciplina più sana di quella imposta dal mercato. La scarsità di alcuni materiali forzò questi progettisti, che restavano nell'ambito del consumismo, a una maggior coscienza dell'uso dei materiali e delle altre limitazioni imposte dalla guerra⁵

Prouvé e Jeanneret adattano il progetto ai vincoli bellici e presentano una versione quasi interamente realizzata in legno, fatta eccezione per l'utilizzo del portale assiale. Partizioni scorrevoli traforate modulano lo spazio interno che si protende verso l'esterno con una terrazza coperta. Nel 1944, invece, al termine del conflitto mondiale, Prouvé progetta il *Pavillon 6x6* destinato a ricollocare le vittime della Lorena e della Franca Contea. Tutti questi progetti pensati durante il periodo di emergenza bellica ruotano intorno al principio costruttivo del "portico assiale", ideato e brevettato dallo stesso Prouvé nel 1938. L'architetto francese, affascinato dalla perfezione delle automobili e degli aeroplani, tenta di applicare il processo di prefabbricazione della produzione industriale al settore edilizio e risollevarlo dal suo stato di arretratezza. La costruzione del telaio metallico smontabile si basa su un modulo largo 8 metri, dimensione legata alle prestazioni della pressa piegatrice delle *Officine Maxéville*, che lavora lamiera di 4 metri ciascuna giuntate poi tra loro. Negli anni Prouvé perfeziona costantemente il sistema, affrontando il problema dell'emergenza con soluzioni veloci, economiche e adattabili. Il materiale scelto per il telaio è una lamiera in acciaio, che consente di ridurre al minimo l'utilizzo del metallo, difficilmente reperibile a causa del conflitto mondiale, e lasciando libertà nella scelta materica dei pannelli di tamponamento (genericamente in legno). Tale sistema, che permette di organizzare con grande libertà e fluidità lo spazio interno, viene adattato alle diverse situazioni e esigenze del tempo. La reversibilità del processo di montaggio, ottenuta attraverso semplici giunzioni o giustapposizioni degli elementi, consente infatti una facile trasformazione dello spazio evitando la totale demolizione della costruzione e garantendo l'evoluzione della cellula abitativa nel tempo.

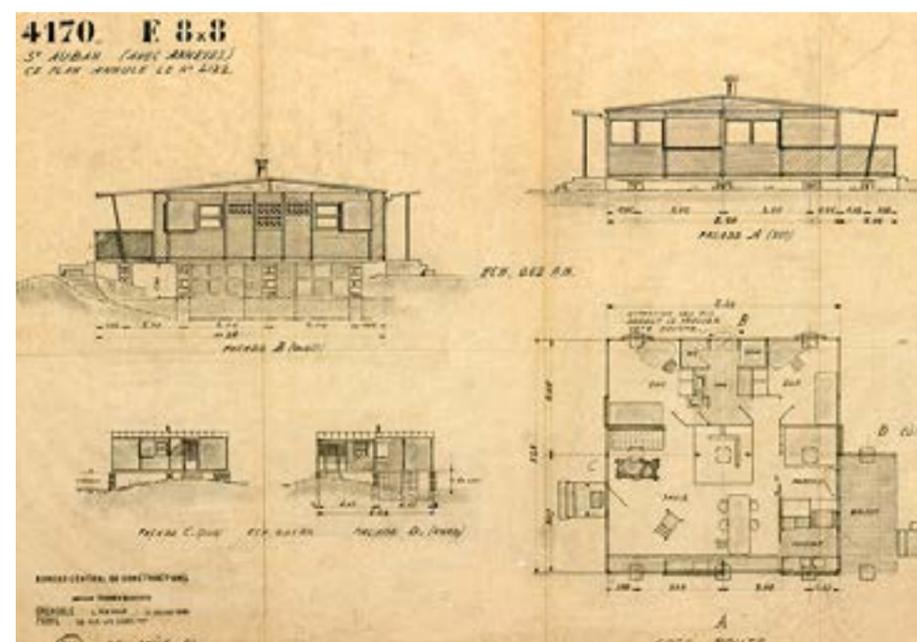
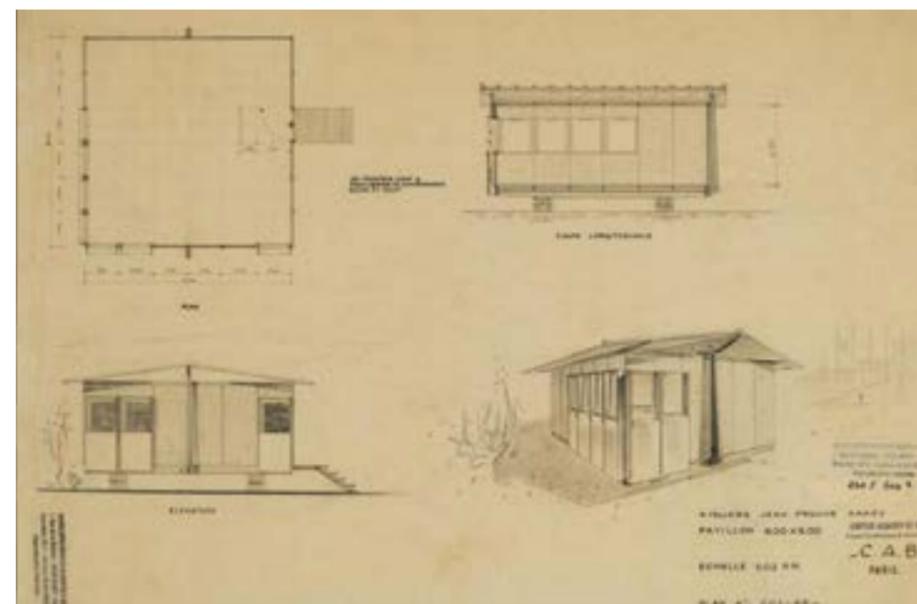
La lobby imprenditoriale non crede nelle possibilità di uno sviluppo della carpenteria metallica applicata al settore edilizio (preferendo produrre casseruole piuttosto che case) e la grande occasione rappresentata dalle necessità della ricostruzione post-bellica, malgrado le iniziali commesse (e

.....

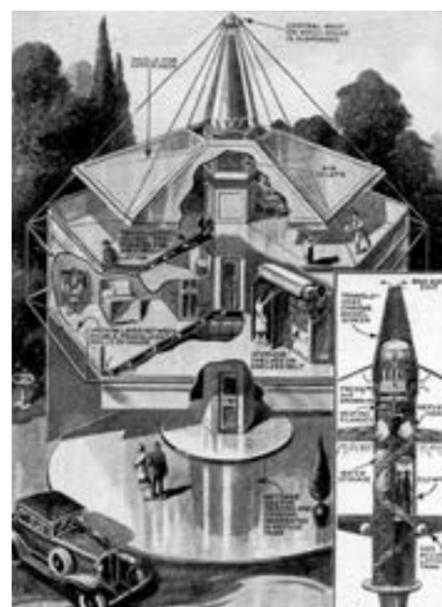
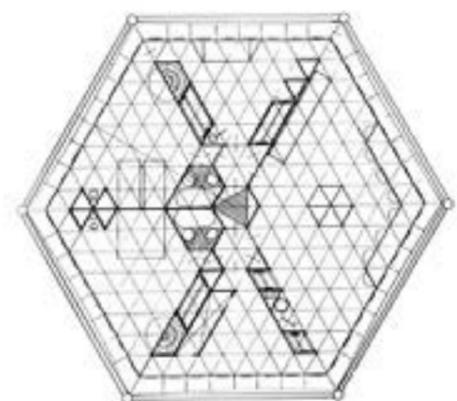
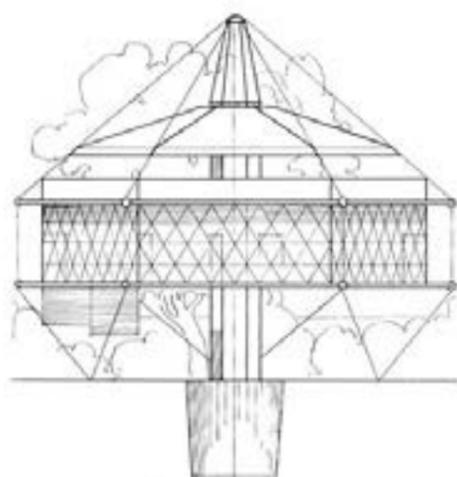
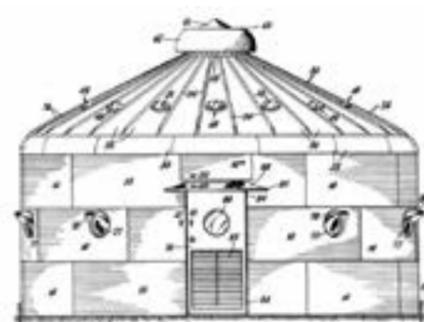
⁵ V. PAPANÉK, *Progettare il mondo reale. Il design: come è e come potrebbe essere*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1973, p. 38.



Dall'alto: Jean Prouvé, *Pavillon 8x12*, 1940.
Jean Prouvé, *Portale assiale per Pavillon Demontable pour la SCAL*, 1940.
Jean Prouvé, *Pavillon 6x6*, 1944.
Jean Prouvé, *Pavillon 8x8*, 1939.
Fonte: Centre Pompidou.



In alto:
Buckminster Fuller,
Wichita House, Kansas,
1944. Prospetto e viste
del prototipo realizzato.
In basso: Buckminster Fuller,
Dymaxion Dwelling Machine,
1927. Pianta, prospetto,
assonometria e modello.



promesse) del Ministero per la ricostruzione, viene sprecata, preferendo ai materiali metallici il cemento armato 'materiale patriottico'⁶.

Mentre la seconda guerra mondiale si avvia verso la conclusione, nel continente americano la fabbrica di aerei *Beech Company* di Wichita (Kansas) commissiona un nuovo prototipo di casa a Buckminster Fuller per rispondere all'emergenza abitativa. È l'occasione per Fuller di riprendere un precedente progetto degli anni Venti, la *Dymaxion Dwelling Machine* (1927), una casa prodotta in serie, economica, facilmente trasportabile⁷ ed efficiente dal punto di vista ambientale⁸. Il nuovo progetto di Fuller che prende il nome di *Wichita House*, è concepita come un insieme composto da parti industrializzate, tutte assemblate in loco e introduce i concetti di scomponibilità e aggregabilità. La sua forma si distacca dalla rigida pianta esagonale della *Dymaxion* e propone un nuovo volume emisferico sormontato da un camino solare troncoconico che induce la ventilazione naturale. La nuova forma circolare, inoltre, riduce al minimo la perdita di calore e la quantità di materiale necessario per la costruzione. L'intera cellula abitativa rinuncia a essere sospesa ad un unico elemento centrale come la *Dymaxion*, distribuendo i suoi carichi attraverso una serie di leggeri sostegni a terra. Nonostante le migliorie apportate, la *Beech Company* decise di non investire più sulla proposta di Fuller, convinta che la potenziale clientela non fosse ancora pronta ad affrontare l'esclusiva estetica macchinista⁹. «Oggi l'interesse per questi progetti è mantenuto vivo dall'attività personale di pochi architetti che hanno deciso di misurarsi con l'idea di ridare una dimensione etica e sociale alla professione»¹⁰.

Tra i progettisti più audaci c'è sicuramente il giapponese Shigeru Ban, che dagli anni Novanta si dedica a progetti di soccorso post-catastrofe,

.....

6 D. DE NARDI, *Jean Prouve*. cit., 2002.

7 La casa utilizzava sospensioni a tensione da una colonna centrale o un albero, vendute al prezzo di una Cadillac, e potevano essere spedite in tutto il mondo nel proprio tubo di metallo e montate in poche ore. Il termine stesso *Dymaxion* che è coniato combinando frammenti di tre parole: *dy* (dinamico), *max* (massimo) e *ion* (tensione).

8 Fuller progettò una casa che veniva riscaldata e raffreddata con mezzi naturali, che produceva la propria energia, era resistente ai terremoti e alle tempeste e realizzata con materiali permanenti e ingegnerizzati che non richiedevano altra manutenzione. Potresti facilmente cambiare la planimetria secondo necessità, ad esempio stringendo le camere da letto per ingrandire il soggiorno per una festa. La ventilazione *downdraft* attirava la polvere sui battiscopa e attraverso i filtri, riducendo notevolmente la necessità di aspirare e spolverare. I ripiani *O-Volving* non hanno richiesto piegature; gli armadi rotanti ti portavano i vestiti. Un nucleo di servizi igienici completamente prefabbricato, innestato all'interno, completa i servizi dell'abitazione.

9 <https://arquitecturaviva.com/obras/wichita-house>

10 A. NUFRIO, *Le abitazioni di emergenza nel contesto internazionale*, in OTTOLINI, Gianni (a cura di), *Il progetto delle residenze speciali. Spazi e arredi*, Edizioni Unicopli, Milano 2008, p. 142.

intervenendo nei luoghi colpiti da terremoti, guerre o tsunami, con un'architettura veloce, semplice, economica e resistente, in grado di rispondere immediatamente al momento di difficoltà in cui le persone riversano. Pioniere delle strutture in tubi di cartone (PTS), nel 1995 Ban disegna un rifugio temporaneo, le *Paper Log House*, di 16 mq per i sopravvissuti del terremoto di Kobe. Le case, ispirate all'architettura locale, posano su normali casse di plastica utilizzate per il trasporto delle birre, che riempite con sacchi di sabbia garantiscono l'isolamento dall'umidità dell'interno e ne costituiscono le fondazioni, evitando l'uso del getto di calcestruzzo. «Marie Decol ci ricorda che questo progetto probabilmente non avrebbe funzionato se fosse stato costruito in alcune zone dell'Africa. Qui le cassette di plastica sono considerate al pari di un bene di prima necessità e vengono utilizzate per trasportare alimenti destinati alla vendita nei mercati locali»¹¹.



Shigeru Ban, *Paper Log House*, Kobe, 1995.

Mentre il tetto è realizzato con un tessuto analogo a quello delle tende da campo, per garantire la corretta circolazione dell'aria e per restituire l'atmosfera delle case giapponesi tradizionali, le pareti sono costituite da tubi di cartone affiancati. In particolare, la realizzazione degli elementi costruttivi in cartone precompresso consiste nell'avvolgere la carta riciclata attorno a un tubo di alluminio, tramite uso di collanti naturali. Una volta essiccata la carta, il tubo viene sfilato e le colonne ottenute vengono impermeabilizzate con la cera. Lo stesso sistema di tubi in cartone è ripreso dall'architetto come sostegno per le tende dei campi profughi in Ruanda (Africa), costruiti in seguito alla violenta guerra civile del 1994 che ha

.....

¹¹ Ivi, p. 140.

generato numerose vittime e circa due milioni di sfollati. In questo caso, la soluzione adottata consente di evitare il taglio di ulteriori alberi e di utilizzare al metallo, di scarsa quantità.

Nelle situazioni d'emergenza sembrano improvvisamente annullarsi tutte le abilità di gestione del territorio e si vanifica la possibilità di strutturare luoghi che, pur nelle ristrettezze di mezzi e di tempi a disposizione, consentono condizioni di vita privata e comunitaria di qualità. La logistica d'emergenza si confronta continuamente con i tempi corti della risposta all'urgenza e con i tempi lunghi di maturazione dei progetti¹².

Gli esempi riportati, realizzati in tempi diversi, in luoghi distanti tra loro e in risposta a differenti emergenze, presentano numerosi aspetti in comune. Un ruolo importante è dato alla semplicità di realizzazione tramite connessioni elementari che consentono di velocizzare il processo di posa in opera. Si riscontra poi un uso di elementi costruttivi standardizzati che mira a limitare i lavori e tempi di produzione e l'impiego di materiali facilmente reperibili sul territorio, che evitano l'importazione di da zone lontane.

Caratteristiche che possiamo rilevare anche negli oggetti d'uso o i manufatti non autoriali nati per un contesto di emergenza. Questi oggetti nascono in principio con l'intento di rispondere a questioni di carattere pratico durante lo svolgimento delle campagne militari. La *Folding chair* di J.B. Fenby, per esempio, viene ideata per i militari, nasce per essere confortevole, trasportabile, leggera e facile da riporre. La rookhee chair è interamente smontabile grazie al sapiente gioco di incastri a secco tra elementi in legno e cinghie in cuoio. Anche la sedia da regista, nell'immaginario collettivo associata al mondo del cinema e del teatro, nasce come seduta da campo dei generali: tramite un sistema di chiusura a cerniera può essere appiattita fino ad occupare uno spazio di pochi centimetri ed essere facilmente trasportata. Queste sedute, seppure diverse per luogo e contesto di origine, condividono alla base un uso di materiali leggeri, lavorazioni e manualità dell'artigianato locale, velocità di montaggio e facilità di trasporto; tutti aspetti che li rendono prodotti funzionali e adatti ai contesti bellici



Sedia da regista usata da Stanley Kubrick durante le riprese dei suoi film.

.....

¹² Ibid.

senza rinunciare alla robustezza e alla comodità della seduta¹³. Esauriti i loro scopi militari, gli oggetti sono entrati a far parte della sfera domestica e collettiva, grazie al riconoscimento delle loro peculiarità: la facilità di chiusura che caratterizza la tripolina, per esempio, è adeguata all'attuale vita quotidiana perché utile in caso di ospiti e adeguata a un momento di relax. Gli autori ignoti di questi manufatti hanno tratto ispirazione da ciò che accadeva e dai materiali che avevano a disposizione, hanno immaginato sistemi elementari che non richiedessero studi ardui. La condizione critica di emergenza, che impone risposte rapide e attente, ha stimolato l'ingegno dei progettisti. Senza partire da una *tabula rasa*, ma sfruttando i soli dati a disposizione sono riusciti a trarre soluzioni interessanti alle problematiche del momento.

06.02

Ricerca e sperimentazione di Charles e Ray Eames

Il progetto è come un esperimento che nasce dal contatto e dall'osservazione diretta dell'emergenza [...] [e] i materiali e le tecnologie utilizzate ricordano quelli che si possono comunemente incontrare¹⁴.

In seguito all'avvento in Europa del regime totalitario di Hitler, importanti figure del panorama architettonico del Movimento Moderno, si trasferiscono negli Stati Uniti. In particolare, la guida di Eliel Saarinen, presso la *Cranbrook Academy of Art* a Bloomfield (Michigan), è di vitale importanza per la formazione della nuova generazione di designer americani, come Eero Saarinen (figlio di Eliel), Charles Eames, Ray Kaiser e Harry Bertoina, attiva dal secondo dopoguerra.

Sarà proprio l'amichevole collaborazione fra Saarinen e Eames a spostare l'orientamento della Cranbrook Academy dall'artigianato al disegno industriale. Inoltre, non è difficile immaginare come questo lembo di Scandinavia trapiantato in America sia maturato l'interesse dei due designer per la modellazione del compensato di legno¹⁵.

La prima occasione per Charles Eames e Eero Saarinen è il concorso *Organic*

13 A. A. LOMBARDI, *Distretto della sedia: design tra passato e futuro*, FrancoAngeli, Milano 2013, p. 43.

14 A. NUFRIO, *Le abitazioni di emergenza*, cit., p. 141.

15 G. D'AMATO, *Storia del design*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 139.

Design in Home Furnishing, bandito nel 1940 dal *Department of Industrial Design of Moma*, sotto la direzione di Eliot Noyes e con la partecipazione in giuria dell'architetto finlandese Alvar Aalto e Marcel Breuer, docente presso il Bauhaus di Dessau. L'intento del concorso è di immaginare un sistema di arredi e attrezzature per l'abitazione contemporanea in linea con i forti cambiamenti prodotti dal meccanismo moderno.

«In privato, a casa, la maggior parte di noi vive ancora nel disordine dell'eredità del diciannovesimo secolo. Gran parte di questi mobili antiquati e irrigiditi non sono più in sintonia con le esigenze estetiche odierne, e sono certamente lungi dall'essere adatti alle nostre esigenze»¹⁶.

L'economia, la politica e il destino delle nazioni in guerra sono stati condizionati dall'industria che ha stravolto le abitudini delle persone, ma non aveva ancora alterato l'uso dello spazio domestico. Charles Eames e Eero Saarinen, vincono il concorso con ben due progetti in due categorie su nove: *Seating for a living room* e *Other furniture for a living room*. Per la prima sviluppano una sedia, una poltroncina, una poltrona da conversazione e chaise-longue, mentre per la seconda categoria immaginano un gruppo di contenitori composti da elementi smontabili, intercambiabili e proporzionati su di un modulo di circa 45 cm. L'elemento che accomuna entrambi i progetti è la ricerca di un prodotto dal costo di fabbricazione contenuto e dal basso prezzo di vendita; aspetto che si rivela appropriato per l'emergenza della guerra in corso¹⁷. In merito al progetto dei giovani designer, l'allora direttore del Moma, Eliot Noyes, scrive:

Un'innovazione significativa è stata che, nel caso delle sedie di Saarinen ed Eames, è stato impiegato un metodo di produzione mai applicato in precedenza ai mobili per realizzare un guscio strutturale leggero costituito da strati di colla plastica e impiallacciatura di legno modellati nelle forme tridimensionali. Va tenuto presente, tuttavia, che gli aspetti teorici o sperimentali del design erano necessariamente limitati dalle strutture esistenti dei produttori collaboratori¹⁸.

Nella pagina successiva: Charles Eames e Eero Saarinen, *Armchair for conversation*, 1941. Fonte: *Organic Design for Home Furnishing*, MoMA.

16 E. NOYES, *Organic design for home furnishings (Catalogo della mostra)*, The Museum Of Modern Art, New York 1941, p. 4.

17 G. D'AMATO, *Storia del design*, cit., p. 137.

18 «A significant innovation was that, in the case of chairs by saarinen and eames, a manufacturing method never previously applied to furniture was employed to make a light structural shell consisting of layers of plastic glue and wood veneer molded in the three-dimensional forms. It should be born in mind, however, that the theoretical or experimental aspects of design were necessarily limited by existing facilities of the collaborating manufacturers»

E. NOYES, *Organic design*, cit., p. 4.



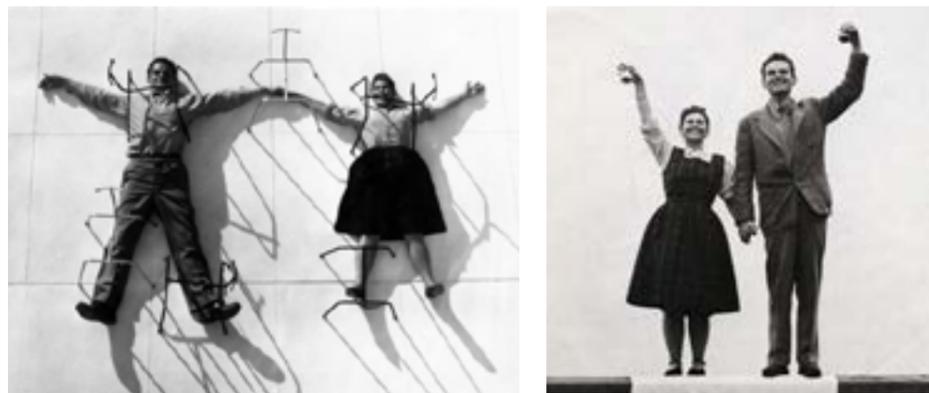
L'oggetto più famoso e rappresentativo dell'intera proposta è la poltrona da conversazione che racchiude in un'unica scocca organica l'elemento schienale, seduta e poggiatesta, a cui si innestano quattro gambe indipendenti con la funzione di sostegno. Un'idea che parte «dalla conoscenza della produzione scandinava di Eero, in particolare del design aaltiano»¹⁹, che viene esaltata e introdotta da un livello maggiore di complessità. Gli arredi di Alvar Aalto, progettati in collaborazione con la moglie Aino Marsio, nascono osservando la lavorazione dei tradizionali scii da neve, che prevedono un trattamento a freddo che usufruisce della naturale umidità del legno di betulla. La prima tecnica studiata insiste sulla curvatura del legno multistrato: fogli di legno molto sottili vengono collocati uno sopra l'altro, con venature incrociate, per evitare che si possano piegare tra di loro, e fissati con una colla naturale; il pannello successivamente posto all'interno di una pressa, ne mantiene la posizione fino alla completa asciugatura. Tale sistema viene adoperato per la realizzazione della *Poltrona 41*, progettata in occasione della realizzazione del sanatorio di Paimio (1931), in Finlandia. La seconda tecnica, invece, prevede l'utilizzo del legno massello, tagliato longitudinalmente nelle parti prossime alla curvatura, assemblato con colla a fogli sottili di betulla. Una volta piegato nella forma desiderata, il legno viene bloccato in una pressa. Questa tecnica è stata utilizzata per lo *Sgabello 60*, progettato per la biblioteca di Viipuri (1935) e in particolare per le tre gambe che sostengono la seduta circolare, composta da un anima di legno massello racchiusa da due strati di compensato. La curvatura messa in atto da Aalto, ideata con la collaborazione di Otto Korhonen, proprietario dell'azienda produttrice di mobili Artek, avviene lungo un solo piano, su un'unica direttrice, a differenza di «Eames e Saarinen [che] curvano il compensato conferendo al proprio modello una nota scultorea e tridimensionale, assente nei modelli del maestro finlandese»²⁰. Gabriella D'Amato evidenzia come



Dall'alto:
Alvar Aalto, *Poltrona 41*, Sanatorio di Paimio, 1931.
Alvar Aalto, *Sgabello 60*, Biblioteca di Viipuri, 1935.

.....

¹⁹ I. FORINO, *Eames. Design totale*, Testo&Immagine, Bologna 2002, p. 10.
²⁰ G. D'AMATO, *Storia del design*, cit., p. 137.



Eames accoglie i suggerimenti offerti dai mobili organici e da quelli razionalisti, modificandone tuttavia l'accento di totale continuità. Gli elementi delle sue sedie e poltrone in legno, seppur modellati ancora più plasticamente di quelli di Alto vengono, infatti, per così dire, "segmentati" in parti autonome che costituiscono le sedute, gli schienali, i poggiatesta²¹.

Successivamente, Charles Eames inizia una ricerca insieme alla moglie Ray Kaiser per la produzione degli oggetti progettati con Eero Saarinen nel concorso del 1940, al fine di superare alcune problematiche tecniche. È da queste premesse che parte, alle soglie della guerra, la ricerca di Charles Eames e Ray Kaiser. L'emergenza del secondo conflitto mondiale diventa terreno di sperimentazione e motore trainante, soprattutto nella prima fase della loro opera. I due coniugi producono nella loro abitazione familiare a Los Angeles i primi esperimenti sul *Molded Plywood* con lo scopo di individuare nuove soluzioni per il lavoro del compensato. Nella loro casa in California costruiscono la *Kazam! Machine*²², un macchinario per incollare e stampare grazie alla pressione esercitata da una membrana gonfiabile su



21 Ivi, p. 145.

22 I. FORINO, *Eames*, cit., p. 49.

strati di compensato apposti su stampo in gesso in cui sono annegate delle resistenze elettriche che accelerano la reazione dei collanti. L'esperimento era concepito per risolvere il problema delle curvature complesse in un unico elemento di compensato. Il processo di lavorazione richiede dalle quattro alle sei ore per definire la formatura immaginata e l'elemento deve poi essere rifinito manualmente dall'artigiano²³.

I primi oggetti, derivanti dalla messa a punto della nuova tecnica, sono alcune sculture elicoidali di Ray Kaiser, *Plywood Sculptures*, ma è solo fra il 1941 e 1943 su richiesta della marina militare degli Stati Uniti (*US Navy*) che i coniugi hanno l'occasione di sperimentare realmente questa nuova tecnica. La marina militare si trova ad affrontare il problema dei supporti per il soccorso dei soldati impegnati nel nuovo conflitto mondiale. In particolare, le stecche metalliche utilizzate per sostenere i militari feriti, provocano durante il trasporto ulteriori lesioni alle persone per le vibrazioni nel metallo. A partire da questi presupposti Charles e Ray Eames realizzano nuovi sostegni per arti fratturati, imbracature di primo soccorso per braccia e gambe e lettighe per feriti, impilabili, leggere e quindi facilmente trasportabili in situazioni complesse. La *leg o arm split*, così come il *body litter*, vengono sviluppati a partire da un foglio di compensato su cui in un primo momento sono effettuati tagli e fori di diverse dimensioni. I tagli hanno la funzione di evidenziare e agevolare i punti di curvatura dell'elemento, studiati attentamente seguendo le proporzioni e l'anatomia del corpo. Durante le fasi di soccorso i tagli nel compensato sono studiati per permettere l'inserimento della stoffa, al fine di bloccare e rendere solido il corpo all'oggetto, risolvendo le vibrazioni delle stecche metalliche.



Ray Kaiser, *Plywood Sculpture*, 1941-43. Fonte: Eames Office.



Charles Eames e Ray Kaiser, *Leg Splint*, 1942. Fonte: Victoria and Albert Museum.

Conclusa la seconda guerra mondiale, l'uso dei macchinari per l'emergenza militare si adattano per la produzione di nuovi oggetti d'arredo per

23 Ivi, p. 25.



il quotidiano. Iniziano i progetti in compensato curvato finalizzati al *furniture design*, realizzano una piccola collezione di arredi impilabili per bambini e alcuni prototipi giocattolo che rimandano al mondo animale come il famoso *Elephant*. Le sperimentazioni portate avanti durante la guerra hanno inoltre permesso agli Eames di comprendere la necessità di scomporre gli oggetti in più parti: l'idea della scocca unica presente negli arredi del concorso *Organic Design* viene abbandonata²⁴ e scomposta in parti più piccole da assemblare, rendendo così il processo di produzione più semplice ed economico.

Nella pagina precedente, dall'alto: Charles Eames e Ray Kaiser, *Arm Splint*, 1942. Charles Eames e Ray Kaiser, *Body Litter*, 1942. Charles Eames e Ray Kaiser, *Leg Splint*, 1942. Fonte: Eames Office.

Egli assumeva il ruolo di selezionatore e di assemblatore, [...] un po' come gli artisti figurativi realizzano *collages* e assemblaggi. Eames portò l'era delle macchine alla sua inevitabile conclusione, facendo uso solo di quei materiali edilizi ben progettati che già esistevano [...] dedicò le sue energie all'arte della giunzione e della composizione²⁵.

Le connessioni sono un elemento caratteristico della produzione degli Eames che sostengono un *light-weight approach* con la tecnologia, utilizzata come mero strumento, attraverso un procedimento di addizione di elementi semplici e con materiali industriali già esistenti; tecnica utilizzata non solo nella produzione di oggetti d'arredo, ma anche in campo architettonico come dimostrato dalla loro residenza privata *Case study house 8*²⁶.

L'esperienza dell'emergenza bellica da momento critico, caratterizzato da molteplici limitazioni delle libertà e nell'uso delle materie, è diventato per gli Eames un spazio di sperimentazione reale in cui interrogarsi su alcune questioni architettoniche e offrire una risposta adeguata in tempi coerenti.



Charles Eames e Ray Kaiser, *Case study house 8*, Los Angeles, 1949.

24 L'obiettivo della scocca unica sarà raggiunto con l'avvento dei materiali plastici all'inizio degli anni Sessanta e in particolare con la tecnica a iniezione.

25 I. FORINO, *Eames*, cit., p. 21.

26 Ivi, p. 35.

07.

SOSTENIBILITÀ E NUOVE TECNOLOGIE

07.01

Il pensiero a monte del progetto

Il *Climate Clock*, firmato dagli artisti Gan Golan e Andrew Boyd, svetta sul grattacielo *Metrome* di *Union Square* a New York dal 19 settembre 2020. L'opera è il *final countdown* per la nostra Terra prima di raggiungere il *punto di non ritorno*, ovvero l'innalzamento delle temperature di oltre 1,5° C che condannerebbe il pianeta e la vita degli esseri viventi all'estinzione. L'iniziativa ha come obiettivo la sensibilizzazione dell'intera popolazione sulle tematiche ambientali che mai come oggi risultano di estrema importanza. «L'umanità ha il potere di aggiungere del tempo, ma solo se lavoriamo collettivamente e misuriamo i nostri progressi rispetto a obiettivi ben definiti»¹, così recitano le parole dei due artisti sul sito dell'iniziativa. Non è semplicemente un monumento, ma un movimento che pian piano si sta espandendo e che ha visto l'installazione inserita all'interno della città di Seoul e di Glasgow, dove quest'anno si è tenuto l'importante incontro mondiale tra tutti i paesi dell'ONU per un vertice globale sul clima. La *Conference Of Parties (COP26)* tenutasi dal 31 ottobre al 12 novembre 2021, si è conclusa con non pochi rimpianti da parte di molte associazioni (WWF) e ong (Greenpeace), delusi dall'accordo come lo stesso presidente della conferenza Alok Sharma. Il *Glasgow Climate Pact* prevede l'impegno in primis nel contenere l'innalzamento delle temperature entro gli 1,5°C, in linea con l'Accordo di Parigi (2015), ma anche nel revisionare i target di emissioni di CO₂ al 2030, implementando obiettivi più stringenti nelle contribuzioni definite a livello nazionale; nel ridurre, non più eliminare come inizialmente previsto, l'uso di carbone e combustibili fossili *unabated*². Si è richiesto di ridurre le emissioni di metano, arrestare i finanziamenti pubblici all'estrazione di petrolio e gas *unabated*, invertire i processi di deforestazione e trovare un accordo sul commercio di acciaio e alluminio.

.....
1 «Humanity has the power to add time to the Clock, but only if we work collectively and measure our progress against defined targets» - <https://climateclock.world/>

2 Il termine unabated indica i combustibili fossili sprovvisto di sistemi di cattura e di stoccaggio per l'anidride carbonica (CO₂) emessa.

Dall'alto: *Climate Clock* a New York, 2020; a Glasgow, 2021; a Seoul, 2021.



L'intero accordo non ha visto l'unanimità dei paesi partecipanti, ma solo la stipula di accordi parziali tra diverse nazioni. Inoltre, non sono apparsi termini di scadenza specifici, concedendo ancora campo libero a chi vorrà fare uso di combustibili fossili. Greta Thunberg, la giovane attivista svedese, ricorda che «siamo di fronte a una minaccia esistenziale. Questa è la crisi più grave che l'umanità abbia mai subito. Noi dobbiamo innanzitutto prenderne coscienza e fare qualcosa il più in fretta possibile per fermare le emissioni e cercare di salvare il salvabile³». Alla precedente conferenza sul clima, nel dicembre del 2018, la giovane attivista svedese accusa i leader di paesi membri affermando:



Greta Thunberg durante il suo discorso alla COP25 di Madrid nel 2019.

Voi parlate soltanto di proseguire con le stesse cattive idee che ci hanno condotto a questo casino, anche quando l'unica cosa sensata da fare sarebbe tirare il freno d'emergenza. [...] Se è impossibile trovare soluzioni all'interno di questo sistema, allora dobbiamo cambiare sistema⁴.

È opportuno un atto di *response-ability*, riprendendo il gioco di parole di Donna Haraway, ovvero una responsabilità compatta e collettiva, «l'abilità di generare risposte dinanzi alle urgenze del presente»⁵ afflitto dalle conseguenze dell'Antropocene⁶. La filosofa americana si chiede se sia necessario continuare ad aver fede illimitata nella tecnologia «riparatrice» «che trarrà in salvo i suoi figli poco obbedienti ma molto intelligenti»⁷ e se non sia piuttosto utile cercare un'altra strada da percorrere per salvaguardare la vita sulla terra.

Nel suo rapporto con l'ambiente, l'uomo è unico tra tutti gli animali, i quali si auto-adattano al mutare dell'ambiente (lasciando crescere una pelliccia più forte d'inverno o evolvendo in una specie completamente nuova in un ciclo di mezzo milione d'anni); solo l'uomo trasforma la terra stessa adattandola ai suoi bisogni e ai suoi voleri (eteroadattamento)⁸.

3 <https://time.com/person-of-the-year-2019-greta-thunberg/>

4 Ibid.

5 D. HARAWAY, *Chthulucene, sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma, 2019, p. 7.

6 Epoca geologica in cui le attività umane hanno inciso fortemente sui processi geologici.

7 D. HARAWAY, *Chthulucene*, cit., p. 16.

8 V. PAPANEK, *Progettare il mondo reale. Il design: come è e come potrebbe essere*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1973, p. 170.

È giunto, forse, il momento per l'essere umano di lasciare il posto da protagonista e riconsiderare il rapporto con le altre specie e con la natura come un'alleanza, che presuppone cura e premura, in un co-abitare la terra in modo responsabile. Al momento vige ancora uno sguardo miope verso le problematiche del presente e le possibilità nel futuro: un futuro che si rivela essere in bilico se non avviene una rapida presa di coscienza dello *status quo* e delle azioni intraprese nell'ultimo secolo. Dal secondo dopoguerra, infatti, il sistema economico si è basato tutto sulla cultura dello spreco e dell'usa e getta, dando vita al meccanismo dell'obsolescenza programmata allo scopo di vendere sempre più. «L'industria blandiva il pubblico perché accettasse prontamente qualunque cosa fosse nuova o diversa»⁹. Tutto ciò ha implicato nel tempo un vasto impiego di energie e risorse, un accumulo di rifiuti e, di conseguenza, un impatto ambientale che il nostro pianeta sta manifestando di non poter sopportare per molto tempo ancora.

Non vi sono dubbi che il principio di obsolescenza possa in molti casi andar bene. Per esempio, le siringhe da ospedale da buttar via: si eliminerebbe in parte, in questo caso, la necessità di costose autoclavi e di altre apparecchiature per la sterilizzazione. Nei paesi sottosviluppati, o in situazioni climatiche in cui la sterilizzazione appare difficile o impossibile, un'intera serie di strumenti chirurgici e odontoiatrici da eliminare dopo l'uso è senza dubbio di grande utilità. Kleenex e pannolini da buttar via saranno certamente bene accolti¹⁰.

Victor Papanek non condanna a prescindere l'usa e getta, ma sostiene che è insensato proseguire su questa logica quando i rischi sono di gran lunga maggiori dei benefici ricevuti, e si chiede quale sia il destino dei prodotti dopo il loro consumo.

I cimiteri di automobili fiancheggiano le nostre autostrade da costa a costa. Perfino questi insulti al paesaggio vantano a loro favore un processo di invecchiamento terribilmente lento che li riduce in polvere dopo una decina d'anni. Le nuove materie plastiche e l'alluminio, invece, non si disintegrano e l'idea di affogare in un mare di lattine di birre usate non è certo una bella prospettiva per il futuro¹¹.

Oggi continuiamo costantemente a produrre, anche quando non c'è una richiesta effettiva, in molti casi l'attivazione del desiderio per l'acquisto di un nuovo modello è affidato alla pubblicità, ma fino all'inizio del secolo

.....

9 lvi, pp. 39-40.

10 lvi, p. 87.

11 lvi, p. 87.

scorso le dinamiche erano ben diverse,

se occorre una nuova sedia, una carrozza o un paio di scarpe, il consumatore andava dall'artigiano, gli diceva quello che voleva, e l'articolo veniva costruito per lui. Oggi, la miriade di oggetti d'uso quotidiano sono prodotti su larga scala a un livello di utilità e di gusto spesso senza alcuna relazione con le necessità del consumatore¹².

L'unica obsolescenza esistente era relativa esclusivamente all'invecchiamento del materiale e in quel caso l'oggetto non veniva subito gettato via. L'oggetto, parte di una particolare comunità, veniva curato e reintegrato per poter continuare a vivere nel tempo.

Gettar via i mobili, i mezzi di trasporto, i vestiti e gli elettrodomestici può presto portarci a pensare che i matrimoni (e gli altri rapporti personali) siano articoli da buttar via e che su scala globale le nazioni, e magari anche interi subcontinenti, sono da buttar via come il Kleenex. [...] Non si dà un valore a ciò che viene gettato via¹³.

Dagli anni Cinquanta abbiamo fatto la conoscenza di due obsolescenze artificiali, ovvero generate dalla mente umana e non naturali come in precedenza: la prima è quella tecnologica, che si genera nel momento in cui si scoprono nuovi macchinari che consentono di realizzare nel modo migliore un oggetto o ottimizzarne la produzione; la seconda è l'obsolescenza "programmata", che avviene quando in fase di progetto si stabilisce la fine della vita di un prodotto entro un lasso di tempo prevedibile, tramite l'uso di materiali qualitativamente inferiori o di elementi importanti non riparabili. Da non escludere una terza obsolescenza, definita da Papanek, "stilistica" che consiste nell'immissione nel mercato, con una certa cadenza temporale, di un prodotto che automaticamente rende obsoleto quello precedente e che spinge le persone a gettarlo quando ancora perfettamente funzionante¹⁴.

A fronte della presente crisi climatica è opportuno un cambio di programma e del sistema che ci siamo costruiti. Abbiamo il dovere morale di provvedere a misure per salvaguardare il nostro pianeta, a partire dal significato della corretta definizione del termine *sostenibilità*. Negli ultimi decenni, il concetto di sostenibilità è stato molto spesso frainteso e mal interpretato,

.....

12 lvi, p. 170.

13 lvi, p. 84.

14 lvi, p. 40.



Stefano Boeri, *Bosco Verticale*, Milano, 2014.

sia dai media che da personaggi di cultura del mondo dell'architettura. Il *Bosco Verticale* di Stefano Boeri, per citare un esempio, è stato definito dagli autori stessi un modello per gli edifici residenziali sostenibili del futuro, simbolo di biodiversità. Apparentemente due grattacieli dall'aria *green* nella zona di Porta Nuova a Milano, con alberi e arbusti che si affacciano alla città dai balconi, ma andando ad analizzare in maniera approfondita la sostenibilità ambientale dell'intervento, scopriamo che «i costi di installazione e di manutenzione del verde verticale sono per ora sicuramente sfavorevoli rispetto alle aree verdi tradizionali»¹⁵. La sostenibilità non deve assolutamente essere di facciata, pura apparenza, ma è un comportamento consapevole in ogni fase del ciclo vitale di un manufatto. La sostenibilità non va intesa banalmente attraverso l'uso di materiali naturali, come ad esempio il legno, anche perché recenti studi¹⁶ affermano che le grandi deforestazioni hanno portato ad una riduzione delle risorse di legno, e la scelta di un'essenza rispetto ad un'altra, non risulta più conveniente per la produzione e soprattutto per la vita sul pianeta. Quindi per poter definire un'opera *green* non è sufficiente, la sola scelta di una materia prima naturale,

.....

15 <https://www.inexhibit.com/it/case-studies/il-bosco-verticale-di-boeri-da-fenomeno-ad-archetipo/>

16 <https://www.greenpeace.org/italy/storia/7150/deforestazione-e-diffusione-di-nuovi-patogeni/>

in quanto nell'intero processo di produzione entrano in gioco tutta una serie di aspetti di fondamentale importanza che non terminano con la definizione del prodotto finale. Il progettista deve tenere conto dell'approvvigionamento dei materiali rispetto ai luoghi di produzione¹⁷, l'utilizzo di macchinari per la lavorazione, il packaging, il piano di manutenzione richiesto negli anni dal tipo di materiale, lo smaltimento e la gestione dei rifiuti del prodotto o di alcune sue parti alla fine del loro ciclo di vita. La revisione dell'intero processo di produzione e consumo del prodotto è utile al fine di contrastare il sistema oggi diffuso, basato sul consumismo e l'iper-produzione, in cui

ciò che conta è l'apparenza, la forma piuttosto che il contenuto. Ad esempio, aprendo l'involucro di una penna stilografica per un regalo, troveremo prima l'involucro del negozio, poi il pacchetto, astutamente avvolto in carta metallizzata o in carta pesante, legato con un nastro di finto velluto, cui sono stati attaccati dei fiocchi già fatti. [...] Dopo aver aperto l'involucro di carta, troviamo una piccola scatola grigia di cartone. La sua unica funzione è proteggere il vero e proprio «astuccio da regalo». [...] Sotto una fodera di (finta) seta, adagiata su un cuscino di (falso) velluto, la penna stilografica si rivela [...] la penna stessa è solo un lavoro confezione. [...] Tuttavia, qualunque sia il materiale dell'astuccio, troviamo al suo interno una cartuccia d'inchiostro di polietilene (costo, cartuccia inclusa, 20 lire) collegata a un pennino. Così, più dell'80 per cento del materiale, e come minimo, il novanta per cento del costo consisteva nella confezione»¹⁸

Ciclo sostenibile di consumo e produzione.



.....

17 L'uso di una materia prima lontana dalle fabbriche comporterebbe un elevato inquinamento a causa dei trasporti. Usare il legno teak, attualmente in fase di estinzione, risulta molto oneroso sia perché si sviluppa nei territori del sud-est asiatico, le Filippine, e sia perché la sua esportazione in un territorio come quello europeo risulterebbe svantaggioso da un punto di vista economico e ambientale.

18 V. PAPANAK, *Progettare il mondo reale*. cit., pp. 171-172.

La scelta dei materiali e dei processi assume un ruolo fondamentale nella gestione dell'intero processo progettuale. Deve essere una scelta ponderata che parte da riflessioni sul reale uso a cui è destinato il prodotto, sulla durata effettiva del prodotto e le condizioni del contesto in cui deve essere inserito, del suo smaltimento e del nuovo ciclo che attiverà.

In tutto questo processo bisogna anche evidenziare il senso della durata di un manufatto, che trascende la sua materialità. Molti prodotti presentati ai saloni ogni anno sono generati dalla logica della novità del mercato e, quindi, privi di sostanza culturale e di veri valori.

Il desiderio di novità da parte dell'artista genera un desiderio di novità ugualmente forte nello spettatore e nel consumatore fino a quando la novità per la novità diventa l'unico possibile metro cui rifarsi¹⁹.

Tali manufatti sono destinati ad avere vita breve, in quanto presentano in partenza un grado di obsolescenza, non solo materica, ma anche di senso, di contenuti su cui si fonda e trasmette. Gli oggetti anonimi, invece, sono legati a bisogni reali, che siano psicologici o culturali, e non indotti dal mercato, non legati ad uno status sociale. Questi aspetti hanno permesso alla sedia da regista o alla tripolina di resistere a qualsiasi tentativo di attribuzioni elitarie e di *status* sociale, diffondendosi tra tutte le persone grazie alla loro alta qualità e al basso prezzo. Sono autentici e non hanno bisogno di convincere per essere acquistati. Il senso della durata è, quindi, anch'esso una vera forma di sostenibilità. Le forme, intese alla maniera di Kubler, che durano nel tempo indipendentemente dal materiale con cui sono costruite, trascendono la loro semplice utilità e diventano parte integrante dei processi sociali.

Una società che vuole avviarsi verso uno sviluppo sostenibile, cioè uno sviluppo che sappia conciliare innovazione e conservazione, ha bisogno di superare una cultura che riconosce come primario il valore della quantità di ciò che si possiede e si consuma contro il valore della qualità di ciò di cui si può fruire, a cui si può accedere, di cui si può godere e che non necessariamente deve essere consumato. Quindi ha bisogno di una cultura del progetto capace di interpretare i limiti ambientali non come semplici vincoli e confini al proprio territorio di intervento, ma come nuove opportunità di ricerca e sperimentazione²⁰

La sostenibilità oggi è un principio eticamente imprescindibile nel progetto

.....

19 Ivi, p. 44.

20 L. PETRONI, Gli oggetti usa e getta: l'ipertelia, «Op.cit», 100, settembre 1997, p. 30.

e acquista valore nel momento in cui è il risultato di una ricerca e un pensiero fatto a monte, non superficiale. La vera sostenibilità consiste nel realizzare manufatti con un vero senso, basati su valori permanenti e non effimeri, altrimenti conviene non far nulla per non alterare ulteriormente un equilibrio già precario.

07.02

La produzione tra tecnologie avanzate e tecnologie tradizionali

Dall'avvento della seconda rivoluzione industriale il rapporto tra artigianato e industria è stato al centro del dibattito culturale per oltre un secolo. L'invenzione di nuove macchine alla fine del XIX secolo rivoluziona i classici sistemi di produzione, sostituendo il lavoro artigianale, e l'industria si trova sin da subito a fabbricare un gran numero di articoli a causa della diffusa domanda di beni di consumo, legata all'urbanesimo che fa seguito alla rivoluzione industriale²¹. L'introduzione della produzione in serie su larga scala porta delle variazioni sostanziali nella definizione del processo ideativo di un manufatto, ponendo il valore del progetto in primo piano rispetto al passato.



Riferendoci alle produzioni più antiche [...], l'opera dell'artigiano può considerarsi addirittura priva di progetto. Ciò si riscontra in quelle operazioni meramente esecutive, ovvero di copia dei modelli preesistenti. In questo stadio, per così dire, primordiale, l'artefice non si avvale di alcun grafico progettuale, trovandolo come incorporato nella forma-modello che imita e replica. Ad un livello superiore, l'oggetto artigianale può essere realizzato sulla scorta di un progetto, ma esso non precede l'esecuzione,

Catena di montaggio nel sistema di produzione industriale in serie.

.....

21 F. ALISON, e R. DE FUSCO, Artidesign, Altralinea Edizioni, Firenze 2018, p. 61.

nasce in sincronia con la lavorazione, che, diciamo così, progetta la forma nel suo farsi. Questo si verifica specialmente per alcuni campi condizionati da una tecnica particolare: modellazione ceramica, soffiatura del vetro, ecc²².

Il progetto tradizionale, che vede l'artigiano come ideatore/esecutore allo stesso tempo, è una sorta di schema prefissato ma suscettibile di manipolazione in corso d'opera. «Per l'attività artigianale, il progetto è solo un momento del processo ideativo-esecutivo, interno al processo stesso - l'artigiano classico progetta mentre esegue - non distinguibile cioè come fase a sé stante e comunque *sui generis*»²³. Dal lato della produzione industriale, invece,

il progetto è una specie di idea platonica, *ne varietur*: si sa che la macchina non potrà che stamparlo in migliaia di esemplari, senza che nessuna modificazione o adattamento possano aver luogo nel corso della lavorazione. Il progetto deve quindi comprendere in sé, nel suo tracciato, la coscienza di tutte le condizioni tecniche inerenti alla sua realizzazione; deve implicare la corrispondenza dell'oggetto a tutte le esigenze pratiche cui deve servire, e non solo alle esigenze di questo o di quell'individuo o gruppo sociale, ma alla media delle esigenze collettive, e porsi quindi come uno standard²⁴.

Il progetto di un oggetto industriale avviene a opera di un professionista, in genere esterno all'ambiente di produzione, e prevede un grado di definizione maggiore rispetto a quello artigianale. Esso deve contenere tutte una serie di indicazioni fondamentali per i rispettivi esecutori e non ammette imprevisti o variazioni in corso d'opera.

La cultura industriale classica pensava a un mondo semplificato e trasparente come una catena di montaggio. Quello che invece appare [oggi] è un mondo complesso, in cui l'alta tecnologia può combinarsi nelle più diverse forme con tecnologie mature ed anche con l'artigianato, in cui antiche conoscenze possono essere riciclate per nuovissimi campi di impiego; in cui insomma, invece dell'attesa omogeneizzazione dei modelli culturali e produttivi ad un'unica razionalità dominante, si riscoprono le diversità. Se è vero che il mondo sta diventando il 'grande villaggio planetario' è vero anche che in questo villaggio si parlano molte lingue, si coltivano diverse tradizioni. E a questa varietà di forme in cui oggi si configura la produzione corrisponde un'altrettanto ampia varietà di forme in cui si attua l'attività del progetto. L'ambiguità semantica del termine 'design' è il riflesso di questa molteplicità

.....

22 Ivi, p. 62.

23 Ivi, p. 89.

24 G.C. ARGAN, Progetto e destino, Il saggiatore, Milano 1965, p. 137.

di condizioni in cui ha luogo l'incontro tra la cultura industriale e la cultura del progetto²⁵.

Renato De Fusco e Filippo Alison affermano che nel contesto post-industriale, il superamento dell'idea della grande serie e l'introduzione delle nuove macchine a controllo numerico ha reso possibile recuperare all'interno della produzione industriale tutta una serie di aspetti del lavoro artigianale²⁶. Il nuovo sistema dell'*Artidesign*, così definito da Alison e De Fusco, prende gli aspetti positivi dell'artigianato tradizionale e dell'industria e li fonde insieme. Dell'artigianato aggiorna la tecnologia, restando in equilibrio fra le tecniche artigianali e i costosi impianti industriali, consentendo un livello ampio di sperimentazione. Come l'artigianato, l'*Artidesign* lavora su commessa e presenta una certa flessibilità nella lavorazione con la duplice possibilità di trasformare gli oggetti attraverso sia il metodo meccanico (macchine) che manuale (attrezzi)²⁷. L'aspetto *handmade*, infatti, si è dimostrato insostituibile soprattutto per molti manufatti strettamente legati al corpo umano, grazie alla sua aderenza alle esigenze di ciascun utente e per la qualità stessa del prodotto finale.

Ci riferiamo a quelle lavorazioni, frequenti nel campo dei mobili, in cui la manifattura meccanica si arresta a un certo punto e per certi componenti che vengono affidati all'attività dell'artigiano, sia perché il processo produttivo di un oggetto è di per sé tecnicamente eterogeneo, sia perché si vuole diversificare ciascun esemplare della serie, sia perché in definitiva risulta più economica una manifattura mista e integrata. Peraltro l'esplicita ammissione da parte dei produttori della suddetta promiscuità operativa porterebbe all'ideazione di un progetto più libero ed articolato e non totalmente condizionato da una sola tecnologia²⁸.

Portare avanti la tradizione artigianale, e in particolare quella di una comunità, determina un valore aggiunto per l'oggetto sia da un punto di vista culturale che tecnico in quanto permette la sopravvivenza di determinate tradizioni che a loro volta intensificano il senso di identità della comunità. Ad esempio, nelle fabbriche dell'azienda italiana *Poltrona Frau* a Tolentino, oltre alla presenza di macchinari avanzatissimi, come scanner che individuano le imperfezioni presenti all'interno del cuoio per verificarne l'adattabilità agli oggetti, sono contemporaneamente presenti

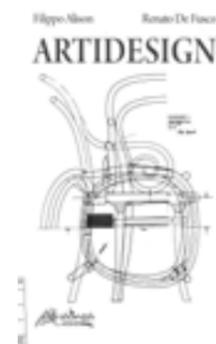
.....

25 E. MANZINI, La materia dell'invenzione. Materiali e progetto, Arcadia Edizioni, Milano 1986, p. 31.

26 F. ALISON, e R. DE FUSCO, Artidesign. cit., p. 62.

27 Ivi, p. 49.

28 Ivi., pp. 24-25.



F. Alison e R. De Fusco, *Artidesign*, 2018. Copertina originale.

attività svolte manualmente dagli artigiani locali sulla base di esperienze secolari relativamente alla lavorazione del cuoio.

Per quanto riguarda il rapporto con la produzione industriale, invece, l'*Artidesign* mira ad un prodotto finito e omogeneo ma dichiara esplicitamente la natura eterogenea delle parti e conserva l'interesse per il progetto, ammettendo la sua revisione in fase esecutiva e un eventuale ri-collaudato del prodotto nel tempo. Inoltre, affianca i materiali tradizionali a quelli semilavorati, prediligendo macchinari semplici e flessibili²⁹. Parallelamente, infatti, allo sviluppo di nuovi macchinari si sono avviate ricerche avanzate sui materiali che hanno introdotto plastiche biodegradabili e totalmente riciclabili, come il PLA derivante dalla macinazione del mais o dagli scarti del pomodoro, consentendo di riconvertire i materiali con cui vengono realizzati i nuovi prodotti in un'ottica più sostenibile.

Nell'*Artidesign*, pur conservandosi valori progettuali ed operativi di grande flessibilità (e qui sta il suo vantaggio sul design), si semplifica molta parte della gamma suddetta: il progetto è quasi totalmente definito, la tecnica quasi adattabile esclusivamente al prodotto da costruire (e qui sta il suo vantaggio sull'artigianato)³⁰.

Si tratta di un sistema produttivo in cui tutte le parti lavorano in maniera sinergica tra loro e in tempi relativamente ridotti. Spiega a tal proposito Ezio Manzini che

in particolare l'integrazione tra progettazione e macchine a controllo numerico o linee robotizzate permette (entro i limiti consentiti dal sistema) di realizzare variazioni del prodotto praticamente in continuo, senza bisogno di interrompere la linea produttiva. L'integrazione dell'apparato commerciale con gli approvvigionamenti, la produzione e il magazzino consente infatti di lavorare tendenzialmente su commessa, e le soluzioni tecniche adottate permettono di apportare, su una base sostanzialmente omogenea, delle variazioni che mirano a connotare diversamente il prodotto finale³¹.

In particolare, «la tendenza del mercato a richiedere oggetti «personalizzati» e comunque intesi come variazione all'interno della serie»³², congiuntamente associati alla lavorazione su commissione, sono resi possibili senza dover

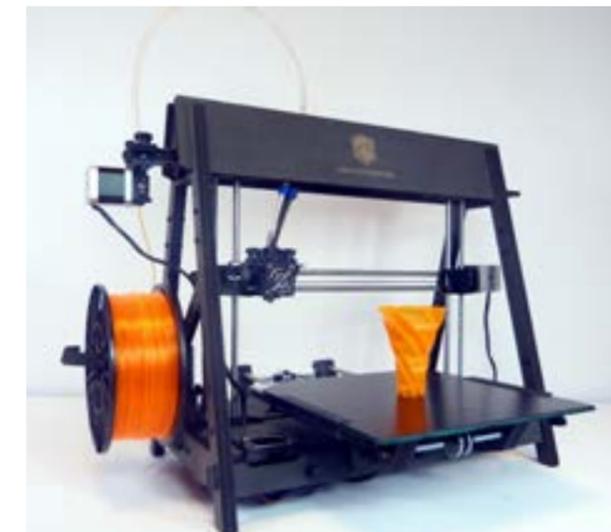
.....

29 Ivi, p. 131.

30 Ivi, p. 93.

31 E. MANZINI, *Artefatti. Verso una nuova ecologia dell'ambiente artificiale*, Domus Academy, Milano 1990, p. 52.

32 F. ALISON, e R. DE FUSCO, *Artidesign*, cit., p. 93.



Da sinistra: Macchina laser a controllo numerico; Stampante 3d.

ricorrere a costosi impianti computerizzati, ma sfruttando le moderne macchine a controllo numerico e di stampa 3D. Con questi macchinari, sempre più accessibili sul mercato e a disposizione di un gran numero di persone, è possibile ottenere prodotti in poco tempo e con un uso di risorse minimo, direttamente dal proprio pc tenendo sotto controllo i diversi parametri e ritornando sull'elemento specifico per modificarlo arbitrariamente in base alle esigenze del progetto.

Lo sviluppo tecnologico ha un'influenza assai rilevante sul modo di interpretare e concepire il progetto di un manufatto, in quanto apre tutta una serie di possibili scenari³³.

Questo progresso [scientifico e tecnico] ha un tale potere d'attrazione che chi progetta dimentica l'altro progresso, ossia il procedere verso altre persone. Il progresso scientifico e tecnico ha un tale ascendente che qualsiasi tentativo di creazione responsabile è considerato un passo indietro³⁴.

È importante quindi concepire, contemporaneamente allo sviluppo del progetto, quali sono le tecnologie da adoperare per la realizzazione del prodotto, per non dover successivamente modificare il prodotto in base ai macchinari esistenti. Questo apre al progettista una grande gamma di possibilità creative e permette di sfruttare nel migliore dei modi le potenzialità degli strumenti tecnologici al fine di esaltare le caratteristiche del manufatto progettato. La ricerca delle nuove tecnologie e il loro uso

.....

33 Si pensi a cosa è accaduto a cavallo tra gli anni Sessanta e Ottanta con l'avvento dei materiali plastici nel settore dell'arredamento e dell'architettura.

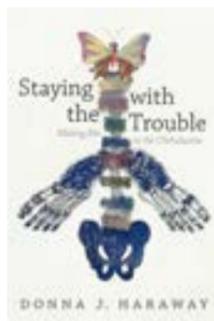
34 V. FLUSSÉR, *Filosofia del design*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 52.

è soltanto uno dei mezzi a disposizione per raggiungere uno scopo e non può sostituirsi a esso. Capita molto spesso che nel rincorrere un nuovo sistema tecnologico se ne diventi vittima e non si riesca a utilizzarlo per le sue vere potenzialità. Quindi, per non diventare succubi della macchina è necessario uno studio approfondito dell'oggetto da realizzare finalizzato a comprendere quali possano essere i macchinari adatti a semplificare alcuni momenti della fase produttiva. Così facendo la macchina si adatta al processo progettuale definito dal progettista e non viceversa.

07.03

Le conseguenze sul progetto

I giochi sono già fatti, è troppo tardi, non ha alcun senso cercare di migliorare le cose adesso, o quantomeno non ha senso avere una fiducia attiva l'uno nell'altro, soprattutto nella nostra capacità di lavorare e giocare in favore di un mondo che rinasce. [...] Questo atteggiamento è comprensibilissimo nel bel mezzo della sesta estinzione di massa sperimentata dal pianeta Terra, mentre le guerre ci divorano, l'estrazione delle risorse procede in maniera sconsiderata e miliardi di persone e altre creature soccombono alla povertà a causa di una cosa chiamata "profitto", "potere" o "Dio". [...] C'è una sottile differenza tra riconoscere la portata e la serietà di questi problemi e soccombere a una futuribilità astratta, con la sua inclinazione alla disperazione suprema e le sue politiche di estrema indifferenza³⁵.



D. Haraway, *Staying with the Trouble*, 2019.
Prima copertina.

Con fare ironico e pungente Donna Haraway esordisce nell'introduzione del suo libro *Chthulucene* con un monito a effettuare un cambio di rotta, abbandonando gli ideali di potere, profitto o religione. Per uscire dalle devastazioni prodotte dall'uomo è opportuno scendere dal piedistallo e iniziare a co-abitare con gli altri esseri viventi nel rispetto della natura. Oggi le forme di deresponsabilizzazione che costituiscono un vero rischio del nostro tempo impediscono alle persone di prendere atto di quello che sta succedendo. Ognuno è complice e parte attiva di questa condizione, compresi coloro che progettano cose, architetture, oggetti per le persone. Progettare, dal latino tardo *proiectare*, vuole dire gettare avanti, inserire nella società un qualcosa che non è indifferente ma ha ripercussioni sul contesto locale, e in quanto atto intenzionale è inscindibile dal concetto di responsabilità. Vilém Flusser, a tal proposito, scrive che

.....

35 D. HARAWAY, *Chthulucene*. cit., p. 16-17.

chiunque si trovi a progettare oggetti d'uso (chiunque produca cultura) getta ostacoli sul percorso altrui e non può fare nulla per evitarlo ... Ma occorre tener presente il fatto che quando si tratta di realizzare e dare forma a oggetti ci si deve confrontare con la questione della responsabilità e che questo consente innanzitutto di parlare di libertà in rapporto alla cultura. La responsabilità è la decisione di rispondere di qualche cosa di fronte ad altre persone. Significa lealtà verso gli altri. Se decido di rispondere dei progetti che realizzo, allora nell'oggetto d'uso che ho ideato pongo l'accento sull'aspetto intersoggettivo e non su quello oggettivo. E quanto più, in fase di realizzazione del mio progetto, dirigo l'attenzione sul semplice oggetto (quanto più irresponsabilmente lo progetto) tanto più l'oggetto sarà d'intralcio per coloro che verranno dopo di me e il margine di libertà nella cultura verrà a restringersi³⁶.

Tra le pagine di *Progetto e destino* anche Argan pone l'accento sul significato di progettare che non è un verbo e nemmeno un'azione riservata a pochi, ma un vero senso di responsabilità: «si progetta contro la pressione di un passato imm modificabile affinché la sua forza sia spinta e non peso, senso di responsabilità e non colpa, non si pianifica la vittoria ma il comportamento che ci si propone di tenere nella lotta». Il progetto è struttura, poiché traccia linee secondo cui si svolgerà l'esistenza della società e, allo stesso tempo, nega che queste siano rigidamente prefissate. Il progetto esprime delle possibilità ed è la forma delle intenzionalità.

Alle soglie degli anni Cinquanta, Papanek denuncia «l'incapacità della progettazione tradizionale a far fronte agli autentici problemi sociali»³⁷ e propone un progetto di design guidato da principi etici e morali, ecologici e inclusivi, legati alle reali esigenze delle persone nel mondo reale.

Se la progettazione è responsabile dal punto di vista ecologico essa è anche rivoluzionaria. Tutti i sistemi economici - il capitalismo privato, il socialismo di Stato, le economie miste - si basano sull'assunto che si deve acquistare di più, consumare di più, sprecare di più, buttar via di più e perciò distruggere la vita sulla terra. Se si vuole che il *design* sia ecologicamente responsabile, esso deve prescindere da preoccupazioni per il prodotto nazionale lordo. Voglio sottolineare una volta di più che il progettista è molto più responsabile dell'inquinamento di quanto non lo siano tanti altri³⁸.

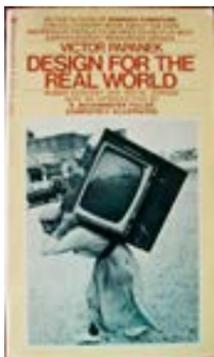
Il designer di origine austriaca afferma che è necessario svincolarsi dalle logiche del mercato, evitando di percorrere un nuovo prodotto solo perché viene fiutato che ci si può ricavare un certo profitto dalla sua messa in

.....

36 V. FLUSSÉR, *Filosofia del design*. cit., p. 53.

37 V. PAPANEK, *Progettare il mondo reale*. cit., p. 301.

38 Ivi, p. 226.



V. Papanek, *Design for the real world*, 1971.
Prima copertina.

commercio. Un pianeta con le spalle al muro dal punto di vista ecologico ha l'obbligo morale di affrontare un problema come quello dell'inquinamento da ogni punto di vista: dallo spreco delle materie prime all'inquinamento dei prodotti buttati via e in fase di decomposizione.

È chiaro che i problemi della crisi climatica globale sono parte di una realtà complessa, rispetto alla quale è impossibile immaginare di trovare una soluzione in maniera singola, senza il coinvolgimento della collettività.

Nessun problema può essere risolto isolatamente. E nessun sottoproblema offre la soluzione finale al problema [...], più di quanto una singola radio non possa essere considerata la risposta al problema globale delle comunicazioni. La crisi alimentare [o ecologica che sia] è un problema di sistemi, in cui ogni singola parte può essere risolta se c'è una sufficiente spinta per un impegno politico, sociale ed economico³⁹.

A questo punto viene da chiedersi se da progettisti è possibile dare un contributo per la crisi attuale e quali strategie possono essere messe in atto a questo scopo. «Indispensabile è la capacità di guardare le cose in modi nuovi»⁴⁰, scrive Papanek nel suo volume *Design for the real world*, immaginare una progettazione integrale e non superficiale come si è abituati a vederla.

La progettazione integrale coinvolge tutto: tenta di prendere in considerazione tutti i fattori e le variabili che bisogna tenere presenti quando si tratta di prendere decisioni. La progettazione integrale totale è di interpolare tenendo conto degli «scenari» di quel futuro che tenta di costruire. La progettazione integrale totale e anticipatrice è l'atto di pianificare e di dar forma tenendo conto di tutte le discipline: un atto condotto continuamente nello spazio che sta tra una disciplina e l'altra⁴¹.

A partire da questo concetto e dalle considerazioni esposte nei due paragrafi precedenti di seguito si proverà a delineare una nuova strategia operativa per il progetto del prodotto d'arredo. «Per lavorare in modo più intelligente, bisogna rovesciare l'intera pratica del *design*»⁴² ammonisce Papanek. Per semplicità di esposizione e comprensione, si è deciso di suddividere l'intero processo progettuale in due macro parti: la prima interessata alla fase di produzione e la seconda relativa alla fase d'uso di un generico oggetto. Per quanto riguarda il processo produttivo, si parte dall'approvvigionamento

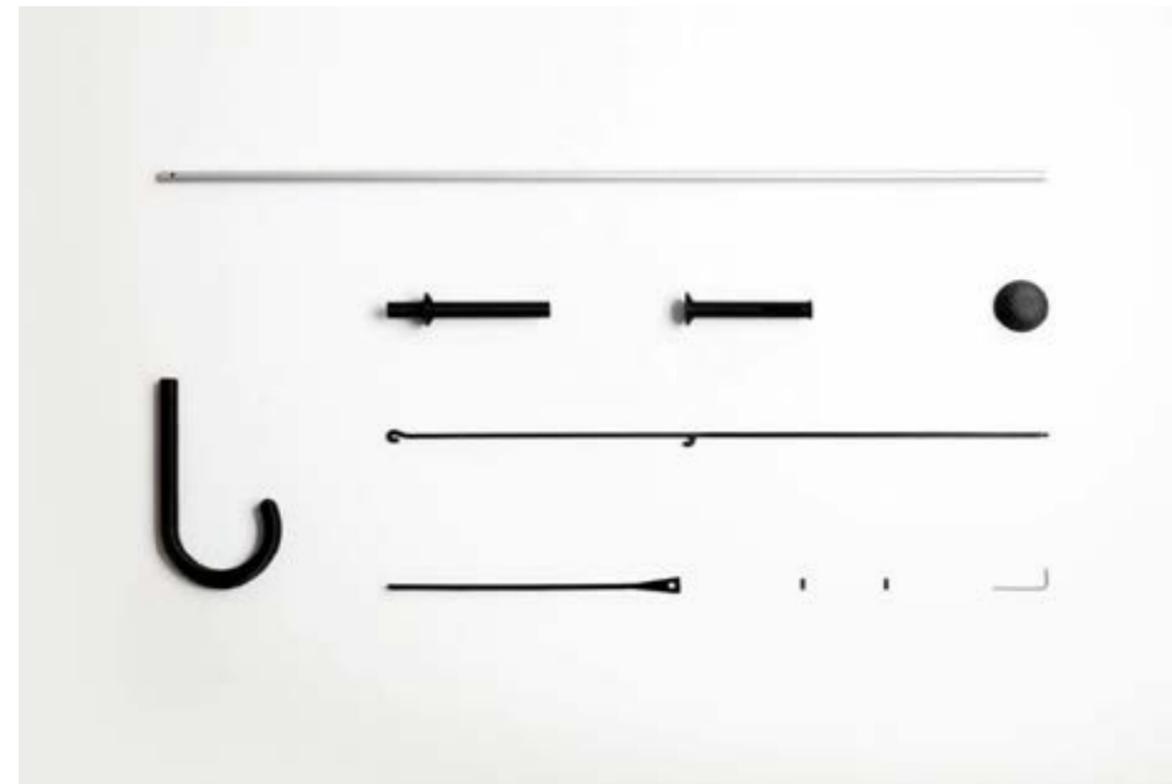
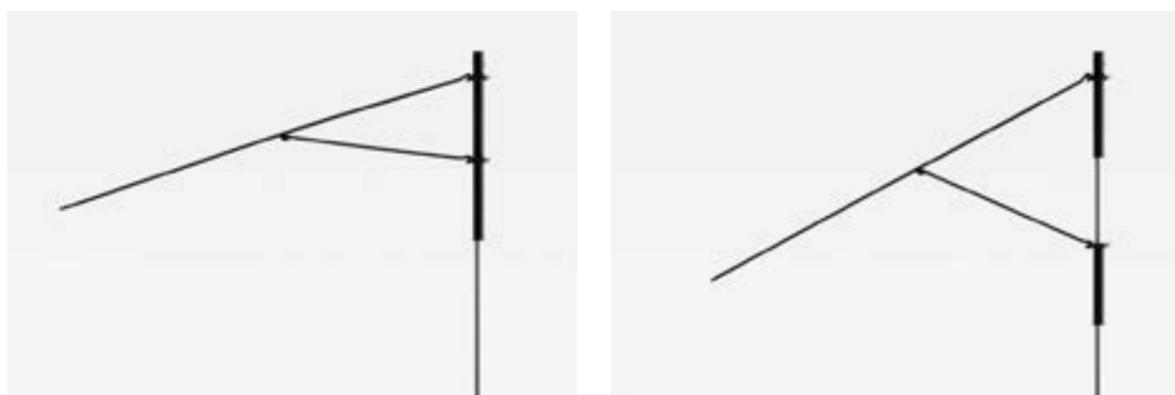
.....
39 lvi, p. 252.

40 lvi, p. 149.

41 lvi, p. 302.

42 lvi, pp. 100-101.

delle materie prime, necessarie alla realizzazione dei manufatti. Tenendo fede alle problematiche dell'inquinamento ambientale, sarebbe importante immaginare che i luoghi in cui le materie prime vengono prese siano vicino ai centri di lavorazione e produzione. Avere tali luoghi all'interno di una regione, o un'area non eccessivamente estesa, permette di ridurre in primis i consumi legati alla fase di trasporto, oggi estesi nel raggio extracontinentale, impattando il meno possibile sull'ambiente. Inoltre, sarà possibile tenere in vita le realtà locali, dando la possibilità di mantenere e diffondere particolari lavorazioni artigianali tipiche dell'area e tenere così attiva nel tempo la memoria culturale di quel determinato luogo. Un simile sistema si rifà al modo di produrre dell'epoca pre-industriale, e in particolare ai metodi di produzione diffusione degli oggetti non autoriali, che venivano costruiti recuperando i materiali nelle aree prossime alla produzione dell'oggetto abbassando i costi di produzione. Tale soluzione semplice nell'idea, ma complessa nella fase di attuazione, necessiterebbe di molto tempo per la sua reale realizzazione ed è per tale ragione che si è pensato a un sistema alternativo, immediatamente applicabile. Come dedotto con l'esperienza della ricostruzione del modello della *Lampadina* dei fratelli Castiglioni riportata nel capitolo uno, è possibile partire da materiali e elementi che si possono comunemente reperire in un comune negozio sotto casa o nelle immediate vicinanze con un raggio di pochi chilometri: i cosiddetti semilavorati, che risultano più economici e di più facile reperimento di quelli allo stato grezzo. Al posto di ricercare sempre un prodotto nuovo e partire da una *tabula rasa*, si può partire da una serie di oggetti che la società ci mette a disposizione quotidianamente senza dover introdurre ulteriori nuove lavorazioni per la costruzione di un manufatto. In questo modo, oltre a eliminare o ridurre al minimo le lavorazioni, è possibile introdurre un concetto in genere assente durante la fase di progetto per l'uso di un determinato manufatto: la manutenzione. Potendo acquistare elementi di ricambio a cui tutti possono accedere, e non esclusivi di un'azienda, è possibile sostituire degli elementi danneggiati nell'oggetto e ripristinarne le funzionalità. La fase di progetto del prodotto, quindi, non si esaurisce con la sua realizzazione, ma prosegue nel tempo, aiutando, tra le altre cose, il consumatore a superare la resistenza a buttar via gli oggetti. Un importante e recente esempio in questo senso è rappresentato dal progetto dello studio italiano *Pocodisegno* che ha reinventato un oggetto d'uso quotidiano, quale l'ombrello, in un'ottica nuova e sostenibile. I due designer, Gianluigi Frezzini e Fabrizio Gagliano, dopo aver studiato attentamente i meccanismi dell'oggetto, hanno rilevato che il punto debole è da rintracciare nelle aste strutturali che reggono il telo, che puntualmente si rompono spingendo



il consumatore a buttare l'intero ombrello e acquistarne uno nuovo. Lo studio di *Pocodisegno* mira a prolungare il ciclo di vita del prodotto e ridurre la quantità di rifiuti, trasformando «il comune ombrello usa e getta in un oggetto durevole e riparabile, dotato di componenti sostituibili – un tema importante, quello della riparazione degli oggetti, e molto caro al *Right to Repair movement*, secondo cui “riparare un prodotto non dovrebbe costare di più che comprarne uno nuovo”⁴³. Il progetto, denominato U211, è interamente realizzato con componenti facilmente smontabili e sostituibili nel tempo, attraverso un sistema di giunti semi-aperti che permette di cambiare solo il componente danneggiato. Fatta eccezione per le viti, utili a fissare il manico con l'asta centrale dell'ombrello, tutti i componenti sono realizzati tramite l'utilizzo di una stampante 3D con filamento di natura organica, sfruttando intelligentemente le vere potenzialità della macchina. Questi aspetti rendono l'ombrello facilmente riciclabile e sostenibile per l'ambiente, in linea con il pensiero del *Right to Repair movement*, dal cui sito internet si legge che

i prodotti non dovrebbero essere disegnati solo per svolgere dei compiti, ma

.....

⁴³ <https://www.domusweb.it/it/design/gallery/2021/05/03/u211-lombrello-che-pu-essere-riparato.html>
 F. GRILLO, U211, l'ombrello riparabile progettato per durare, «Domus», 5 maggio 2021.

Sopra e nella pagina precedente: Pocodisegno, U211, 2021. Fonte: Domus web (5 maggio 2021)



Enzo Mari, *Proposta per un'autoprogettazione*, 1973.
Dall'alto: foto e scheda con disegni di una sedia; Enzo Mari e i modelli proposti da autoprodurre; copertina originale.

anche per essere riparati ogni volta che ce n'è bisogno. Per fare in modo che vengano costruiti prodotti che siano facili da riparare abbiamo bisogno di pratiche che facilitino il disassemblaggio"⁴⁴.

Viene fuori un'idea di progetto che si sottrae al controllo delle industrie, come già sviluppato da Enzo Mari negli anni Settanta con *Proposta per un'autoprogettazione*. Il lavoro di Mari è un'operazione critica che consiste nell'offrire istruzioni per la realizzazione di mobili e disegni progettuali al fine di realizzare modelli per una società diversa, con un modo di produrre diverso⁴⁵. In questo modo viene data la possibilità a tutti di costruirsi l'oggetto con le proprie mani, in maniera semplice ed efficace, come ha dimostrato anche il sistema *do-it-yourself* di Ikea.

Insieme all'idea di manutenzione è possibile innescare un processo che induce le persone a prendersi cura e a riparare gli oggetti, così come i rapporti interpersonali, senza dover buttare tutto all'aria al minimo intoppo. Di conseguenza il progetto dovrà prevedere dal principio una semplicità nella fase di assemblaggio, possibilmente attraverso sistemi a secco. Questo comporta una complessità maggiore durante la fase di elaborazione del progetto, che dovrà tenere sotto controllo ogni aspetto legato alla struttura dell'oggetto; al suo assemblaggio, allo smontaggio, alla sostituibilità dei pezzi, ecc. In questo scenario e le connessioni tra gli elementi dell'oggetto assumono un ruolo importantissimo. Inoltre, per rendere effettiva una produzione locale in ogni parte del globo, il progetto dovrà avere la capacità di essere aperto e condiviso da tutti, così come avvenuto in passato con gli oggetti non autoriali. Si prenda, ad esempio, la sedia impagliata che è tra gli oggetti per eccellenza più diffusi su tutto il territorio occidentale. Esso prevede una struttura globalmente definita nelle sue parti, ma suscettibile di modifica da parte dei singoli artigiani, che lavorano per migliorarne l'elemento o per arricchirlo con le espressioni della cultura locale. Questo è stato possibile fino agli albori dell'era industriale, quando il valore di un manufatto risiedeva nella sua produzione e il progetto poteva essere condiviso e modificato da tutti. Attualmente, invece, la società industriale ha dirottato tutta l'attenzione sul processo d'ideazione, che prima era ad appannaggio esclusivo dell'opera d'arte, unica a cui era riconoscibile l'autore, e in un certo senso su cui vigeva il copyright. Questo modo di vedere gli oggetti ha

.....
44 <https://www.domusweb.it/it/speciali/domusfordesign/2021/da-enzo-mari-al-diritto-di-riparare-sappiamo-ancora-progettare-in-autonomia.html>
N. TABARELLI GRILLO, Da Enzo Mari al diritto di riparare: sappiamo ancora progettare in autonomia?, «Domus», 7 aprile 2021.
45 E. MARI, *Autorogettazione?*, Edizioni Corraini, Mantova 2021, pp. 38-45.

implicato una chiusura del progetto, bloccato nella sua idea iniziale e non più modificabile.

È possibile riprendere il fenomeno che ha caratterizzato la diffusione degli oggetti anonimi, a cavallo tra il globale e il locale, rivedendolo e riformulandolo in base ai metodi e agli strumenti contemporanei. A tale proposito il modo più veloce e intelligente per condividere nella società attuale un'opera, che sia essa un'idea, un oggetto, un pensiero, è attraverso il web. I software progettati secondo le logiche dell'*open source*, come Linux o Wikipedia, si basano su questo concetto, consentendo a ciascun utente di modificare il programma, oltre che di utilizzarlo. Così facendo il consumatore collabora allo sviluppo del prodotto, contribuendo alla creazione di un



Da sinistra: logo sistema operativo Linux; logo dell'enciclopedia Wikipedia.

progetto collettivo⁴⁶. Nella società contemporanea le dinamiche adoperate nei modelli di informatica libera e aperta potrebbero accompagnare il progetto contemporaneo di un oggetto fisico. L'idea maturata durante uno degli incontri avuti con il professore Alberto Bassi, docente dello IUAV di Venezia e tra i massimi esperti in Italia di design anonimo, permetterebbe a ognuno di scaricare il progetto con un semplice click e realizzare l'oggetto con pochi e semplici passaggi. È possibile quindi utilizzare i materiali a disposizione nelle immediate vicinanze e, con il supporto di un artigiano, o personalmente, effettuare le lavorazioni necessarie. In alternativa, è possibile immaginare delle nuove botteghe, come i *fablab* dotati di macchinari quali stampanti 3D o CNC, localizzate in vari punti sul territorio. All'interno delle botteghe saranno elaborati su richiesta i prodotti, come in passato, per non avere oggetti inutilmente costruiti e mai venduti, andando contro le logiche della produzione costante.

L'intento di fondo non è pensare di cambiare le logiche del sistema globale,

.....

46 C. RATTI, Architettura open source. Verso una progettazione aperta, Einaudi editore, Torino 2014.

solo attraverso il progetto di pochi e semplici elementi d'arredo. Sarebbe un'illusoria e folle utopia solo immaginarlo, ma come Vilém Flusser ricorda, è opportuno trovare «un modo per avvicinarci a una soluzione dei problemi etici in fase di progettazione»⁴⁷. Lo scopo è di sensibilizzare tutti, come il *Climate Clock*, nei confronti di una tematica fondamentale per la sopravvivenza sulla terra di tutte le specie viventi, perché solo insieme con forme di collaborazione è possibile sopravvivere. Quello che si propone è quindi la messa in atto di un reale cambio di prospettiva e di mentalità nella gestione della realtà quotidiana, a partire soprattutto dalle piccole cose.

.....

47 V. FLUSSÉR, Filosofia del design. cit., p. 67.

II. I. Esiti della ricerca

La tesi presenta una serie di risultati che in prima istanza consentono il raggiungimento di una serie di conoscenze rispetto alla fenomenologia dell'oggetto non autoriale e successivamente come contributo teorico con l'esplicitazione di una strategia d'azione per il progetto di riproposizione del prodotto d'arredo non autoriale, mettendolo a sistema le questioni riguardanti le dinamiche della società contemporanea.

Nel primo capitolo è emerso che gli oggetti non autoriali sono spontanei, veri, semplici, senza aggettivi, per riprendere le parole di Gio Ponti, che fondano la loro essenza su principi e significati vicini alle esigenze primarie delle persone. Non seguono le mode e sono privi di una qualsiasi componente elitaria che invece contraddistingue alcuni prodotti del Design contemporaneo. Sono oggetti democratici, accessibili a tutti per il loro basso costo, senza nessuna distinzione di classe, e caratterizzati da un uso delle risorse sostenibile e ecologico, riducendo al minimo i materiali di scarto e usando gli scarti di altre lavorazioni per la propria realizzazione. Sono oggetti logici e essenziali nelle loro forme, rappresentativi di un'etica che rifiuta l'invenzione a tutti i costi per stupire le persone, che respinge la pura ricerca estetica o il desiderio esclusivo di industrializzazione quando è a discapito della funzionalità o dei reali bisogni delle persone. La loro giusta forma, a cui è sottesa una particolare intelligenza costruttiva e progettuale, è conseguenza spontanea dell'aderenza ai bisogni fondamentali dell'uomo. Sono scelti per la loro aderenza all'uso e non importa chi li ha progettati. Inoltre, la fenomenologia non autoriale è ricca di stratificazioni, frutto di piccole migliorie individuali, che nel tempo hanno originato un vero progetto collettivo, permettendo a tali oggetti di entrare a far parte della cultura di un popolo e diventare dei contenitori di memoria, carichi di valori affettivi e esperienziali.

Nel secondo capitolo sono riportati alla luce altri due importanti valori legati al fenomeno dell'oggetto non autoriale. In una prima indagine, che vede lo studio del rapporto tra oggetto anonimo e architettura d'autore, è emerso come ogni oggetto non autoriale possa essere interpretato in mille modi

diversi, in base alla sensibilità del proprio interprete, senza che la sua la sua singolarità risulti alterata. Sono oggetti che si presentano essenziali nel loro aspetto, apparentemente “vuoti”, in cui ogni persona può trasferire il proprio essere e riempirlo di significati. Questo aspetto si attua maggiormente negli oggetti d’arredo non autoriali; in quanto privi dell’impronta e delle forti connotazioni dell’ autore, essi sono “aperti” ad accogliere e trasferire valori altri. Nella seconda operazione, relativa all’evoluzione dell’oggetto anonimo nel tempo, si è identificata un’ “apertura” nel *non progetto* dell’oggetto non autoriale. Non essendoci un progetto definito che difendesse l’idea in ogni sua parte, i manufatti sono stati capaci di modificarsi ed evolversi, lasciando inalterata la matrice dell’oggetto originale. Un progetto “aperto” del tutto inconsapevole che ha permesso a tutti di dare il proprio contributo.

Se da un lato con i primi tre capitoli si sono rivelate le qualità intrinseche degli oggetti non autoriali, raggiungendo uno dei primi obiettivi proposti dalla tesi, nei due capitoli successivi è stato possibile rintracciare le ragioni che ne hanno permesso la permanenza nel tempo. Nel quarto capitolo si è compreso come la sopravvivenza degli oggetti non autoriali sia in parte dovuta al loro legame con i rituali collettivi condivisi dalla comunità, permettendo così di conservarne il ricordo. Il rito è una pratica simbolica in cui avviene la ricongiunzione dell’individuo con sé stesso e con gli altri membri del gruppo, tramandano i valori che sorreggono una comunità e hanno la forza necessaria per generare relazioni e legami stabili tra le persone. Senza il processo di socializzazione, di comunicazione e interazione tra gli individui, la memoria collettiva si cancella e ne consegue l’oblio. Gli oggetti non autoriali sono i simboli in cui si cristallizza la memoria culturale; elementi di riconoscimento che uniscono, intrisi di memoria, che ci aiutano a sentirci parte del mondo e di un gruppo anche quando le distanze ci separano. Attraverso gli oggetti si mantiene in vita la memoria culturale e si concretizzano i ricordi. Il ricordo del passato però non è spontaneo, esso è piuttosto una creazione culturale dell’essere umano per la società; sono le persone stesse che tengono in vita gli oggetti, in quanto si riconoscono in essi.

Anche la tradizione, oggetto del quinto capitolo, è qualcosa che non si genera naturalmente, ma è frutto di una costruzione e, senza un continuo lavoro di apprendimento, qualsiasi tradizione si spegne in breve tempo. La sua forza sta nel fatto che è condivisa attivamente dalle persone che la fanno vivere continuamente nel presente. La tradizione per vivere deve necessariamente rinnovarsi. Non è immobile e non deve essere difesa da contaminazioni esterne, perché tutto quello che oggi è definito tradizione è tale perché generato da scambi continui tra le popolazioni. Si tratta

di una visione conforme alla società contemporanea in cui i modelli e i prodotti culturali delle altre comunità entrano sempre più frequentemente in parallelo con i propri. In particolare, attraverso l’opera di Charlotte Perriand e Clara Porset si è dimostrato come sia possibile un lavoro sul rinnovamento della tradizione, permettendo la sopravvivenza della cultura materiale o immateriale del passato, attraverso, ad esempio, gli oggetti o le modalità dell’artigianato locale. Quello di Perriand e Porset si è rivelato un vero e proprio lavoro di traduzione, utile non solo alla conoscenza di opere ed epoche lontane, ma anche capace di influire sul presente, allargando l’orizzonte delle capacità espressive.

Nel sesto capitolo è stata indagata la progettazione in condizioni di emergenza che ha fatto rilevare delle affinità tra gli oggetti non autoriali e i diversi progetti di Le Corbusier, Jean Prouvè, Buckminster Fuller, Shigeru Ban, Charles Eames e Ray Kaiser. In particolare, si è riscontrato un uso di elementi costruttivi standardizzati che mira a limitare i lavori e tempi di produzione, mentre l’impiego di materiali facilmente reperibili sul territorio, evita l’importazione di materiale da zone lontane. Un ruolo importante poi è assunto dalla semplicità di realizzazione tramite connessioni semplici che permette di velocizzare anche il processo di realizzazione e esecuzione del manufatto. Questi aspetti sono validi e meritano di essere ripresi non solo nelle condizioni di emergenza, ma anche nel progetto contemporaneo dove questi principi sono spesso dimenticati o messi da parte dai designer per inseguire le velleità del mercato e del profitto.

Nell’ultimo capitolo si raggiungono gli ultimi due obiettivi della ricerca che consistono nella definizione di una metodologia d’azione per la riproposizione degli oggetti non autoriali, tenendo conto delle dinamiche e delle complessità della società contemporanea, rispettando i principi etici del progetto anonimo e integrando le nuove tecnologie con le pratiche artigianali. Si è proposto un cambio di prospettiva in un’ottica sostenibile, al fine di rispondere concretamente al problema dell’inquinamento ambientale. Innanzitutto, il progetto “aperto” non autoriale viene tradotto in un’ottica rinnovata nel concetto di *open source*, in linea con i moderni sistemi digitali che ne permettono la diffusione su larga scala. Si propone di compiere l’approvvigionamento dei materiali in base alle disponibilità presenti sul territorio circostante, usando all’interno del progetto elementi già sul mercato, che è possibile acquistare in un comune negozio nelle vicinanze della propria abitazione. Un altro principio alla base della metodologia proposta è la semplicità di assemblaggio e l’uso di elementi standardizzati, reso possibile tramite l’adozione di sistemi a secco, permette di sostituire in qualunque momento le parti danneggiate e ripristinare le

funzionalità del prodotto a tutti gli effetti, riducendo i materiali di rifiuto. Sulla base delle presenti condizioni, una serie di benefici possono essere apportati all'interno del processo progettuale, al punto da:

- favorire e proseguire lo sviluppo del progetto collettivo tipico del fenomeno non autoriale, attraverso le piattaforme web, permettendo a ognuno con la propria esperienza di proporre una versione nuova o migliorata dei manufatti;
- incentivare il processo di manutenzione dei prodotti, scardinando l'idea consolidata dell'usa e getta;
- moderare l'impatto sull'ambiente tramite la riduzione dei consumi legati alle fasi di trasporto, avvicinando i luoghi di approvvigionamento dei materiali ai luoghi di produzione;
- proporre la realizzazione di un manufatto attraverso due modalità: con il *do-it-yourself* o con il supporto di un artigiano, contribuendo alla sopravvivenza della particolarità produttive locali. Queste modalità tengono conto delle macchine a controllo numerico e stampanti 3D presenti in larga parte sul territorio, permettendo di ridurre i costi e i tempi nella fase di prototipazione e di realizzazione, senza dover ricorrere a costosi impianti.

La tesi condotta ha portato alla definizione delle caratteristiche del fenomeno dell'oggetto non autoriale del passato, indagando le ragioni che ne hanno permesso di giungere fino a noi. Una volta ricostruita la fenomenologia sono state esplicitate le logiche per la riproposizione dei manufatti non autoriali in una versione rinnovata nel contesto contemporaneo. In particolare, facendo riferimento all'approccio del *Vision in Product design* si è giunti alla conclusione della prima fase di *deconstruction/preparation* e si è affrontato soltanto il primo step della fase finale di *designing*, che prevedeva la determinazione del contesto futuro in cui inserire l'elemento oggetto di studio. Se da un lato i dati fino ad ora raccolti sono presentati come un punto di arrivo rispetto alle questioni poste in principio, allo stesso tempo essi possono costituire la base per lo sviluppo di un ulteriore lavoro di ricerca, che si pone in continuità con quello appena conclusosi. Lo scopo di quest'ultimo è perseguire gli ultimi due momenti della fase di *designing* del metodo *ViP*, che corrispondono a: la definizione della relazione che intercorre tra gli oggetti e le persone nel nuovo scenario; lo sviluppo del progetto del manufatto non autoriale in tutte le sue parti, aprendo così a nuovi scenari del progetto contemporaneo.

Bibliografia generale

ARENDETT, Hannah, *The human condition*, University of Chicago, U.S.A. 1958, trad. it. *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2019.

ARGAN, Giulio Carlo, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965.

BALDINI, Alessandro, *L'atomizzazione dell'individuo nella società contemporanea*, «Redazione MCL del bene», 19 giugno 2015.

BARSAC, Jacques, *Charlotte Perriand. Complete works. Volume 2: 1940-1955*, Scheidegger & Spiess, Zurich 2015.

BENJAMIN, Walter, *Per collezionisti poveri*, in BENJAMIN, Walter, *Opere complete. Scritti 19330-1931 Vol.4*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2002.

BENJAMIN, Walter, *Esperienza e povertà*, in BENJAMIN, Walter, *Opere complete. Scritti 1932-1933 Vol.5*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2003.

BENJAMIN, Walter, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in BENJAMIN, Walter, *Opere complete. Scritti 1934-1937 Vol.6*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2004.

BENJAMIN, Walter, *Sul concetto di storia*, in BENJAMIN, Walter, *Opere complete. Scritti 1938-1940 Vol.7*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2006.

BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Francoforte 1955, trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2000.

BYUNG-CHUL, Han, *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, Ullstein Buchverlage, Berlin 2019, trad. it. *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano 2021.

CACCIARI, Massimo, *Interno e esperienza (note su Loos, Roth e Wittgenstein)*, in *Nuova Corrente*, n. 79/80, 1979, pp. 368-381.

CAFIERO, Gioconda, *Il valore dell'interno tra contemplazione e partecipazione*, B. di M., Napoli 2002.

CAROLI, Rosa, e GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Laterza, Bari-Roma 2006.

CURTIS, William J.R., *Modern architecture since 1900*, Phaidon, Londra 1982, trad.it. *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Londra 2006.

DAL CO, Francesco, a cura di, *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997.

DE NARDI, Diego, *Jean Prouve e la prefabbricazione*, «Materia», 37, 2002.

DOUGLAS, Mary, *I simboli naturali. Sistema cosmologico e struttura sociale*, Einaudi, Torino 1979.

ECO, Umberto, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2000.

FOCILLON, Henri, *Vie de formes*, Presses Universitaires de France, Parigi 1934, trad.it *La vita delle forme*, Giulio Einaudi editore, Torino 2002.

FRAMPTON, Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli editore, Bologna 2017.

GARCÍA, Mayra Pombo, *Cuba rediscovers Clara Porset. The Matanzas-born designer is introduced to a new generation*, «Cuban Art News», 8 Luglio 2014. <https://cubanartnews.org/2014/07/08/cuba-rediscovers-clara-porset/>

GIARDIELLO, Paolo, *Esistente, preesistente, persistente*, in GIARDIELLO, Paolo, *Nell/Sul. Frammenti di una ricerca impaziente*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2017.

GLANCEY, Jonathan, *Haus proud: The women of Bauhaus*, «The Guardian», 7 novembre 2009. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/nov/07/the-women-of-bauhaus>

HARAWAY, Donna, *Chthulucene, sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma, 2019.

JULLIEN, François, *Il n'y a pas d'identité culturelle mais nous défendons les ressources d'une culture*, Édition de L'Herne, Parigi 2016, trad.it *L'identità culturale non esiste*, Giulio Einaudi editore, Torino 2018.

KUBLER, George, *The shape of time*, Yale University Press, 1972, trad.it *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, Giulio Einaudi editore, Torino 2002.

LÉVY, Pierre, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Éditions La Découverte, Parigi 1994, trad.it *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 1996.

MANZINI, Ezio, *Artefatti. Verso una nuova ecologia dell'ambiente artificiale*, Domus Academy, Milano 1990.

MANZINI, Ezio, *La materia dell'invenzione. Materiali e progetto*, Arcadia Edizioni, Milano 1986.

MARÍN, Begoña, *El legado de Clara Porset: la mujer que revolucionó México con una silla*, «El País. Icon Design», 12 agosto 2019. https://elpais.com/elpais/2019/08/05/icon_design/1565010329_239660.html

MASSOBRIO, Giovanna, e PORTOGHESI, Paolo, *La seggiola di Vienna*, Martano Editore, Torino 1975, ed.cons. *Casa Thonet. Storia dei mobili in legno curvato*, Editori Laterza, Bari 1980.

MONEO, Rafael, *Inquietud teórica estrategia proyectual en la sombra de ocho arquitectos contemporáneos*, Actar, Barcellona 2004, trad.it *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Mondadori Electa, Milano 2005.

NOELLE, Louise, *Clara Porset. A Modern Designer for Mexico*, «do.co.mo.mo», 46, 2012, pp. 54-59.

NUFRIO, Anna, *Le abitazioni di emergenza nel contesto internazionale*, in OTTOLINI, Gianni (a cura di), *Il progetto delle residenze speciali. Spazi e arredi*, Edizioni Unicopli, Milano 2008.

NUNZIANTE, Pietro, *Le cose che contano*, «Op.Cit», 142, novembre 2011, pp. 33-43.

OKAKURA, Kazukō, *The book of tea*, Putnam's sons, Londra 1906, trad.it *Lo zen e la cerimonia del tè*. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2017.

PARMESANI, Loredana, a cura di, *Alessandro Mendini. Scritti di domenica*, Postmedia books, Milano 2016.

PANTALEÓN, Carlos, e PARODI, Anibal, *Cronomueble. Cronología comparada del diseño del mueble, 1750-1999*, Universidad de la República, Montevideo 2017.

PELÀEZ IGLESIAS, Alfredo Nicolàs, *Itinerario de mariposas. Relaciones entre los espacios domésticos y el sillón BKF*, Universidad de la República, Montevideo 2018.

PETRONI, Lucia, *Gli oggetti usa e getta: l'ipertelia*, «Op.cit», 100, settembre 1997, pp. 21-32.

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. 1*, Gallimard, Parigi 1919, trad.it. *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann. Vol. 1*, Newton & Compton editori, Roma 1997.

RATTI, Carlo, *Architettura open source. Verso una progettazione aperta*, Einaudi editore, Torino 2014.

RED., *Charlotte Perriand in Giappone*, «Domus», 219, maggio 1947, pp. 55-58.

RED., *Sedie Messicane*, «Domus», 281, aprile 1953, pp. 50-51.

RUDOFSKY, Bernard, *Architecture without architects*, Doubly & Company, New York 1964, trad.it *Architettura senza architetti*, Editoriale Scientifica, Napoli 1977.

SHEPPARD, Randal, *Clara Porset and the Writing of a Political, Intellectual and Lived History of Interior Design in Post-Revolutionary Mexico* [Conference presentation]. 55° Congresso Internacional de Americanistas, San Salvador, El Salvador, 2015 July 12-17.

https://www.academia.edu/18288204/Clara_Porset_and_the_Writing_of_a_Political_Intellectual_and_Lived_History_of_Interior_Design_in_Post-Revolutionary_Mexico

TANIZAKI, Jun'ichirō, *In'ei raisan*, Chuokoron-Shinsha, Tokyo 1962, trad.it *Libro d'ombra*, Bompiani, Milano 1965 (2017).

THORNTON, Peter, *Authentic decor. The domestic interior (1620-1920)*, Crescent Books, New York 1984, trad.it *Il gusto della casa. Storia per immagini dell'arredamento (1620-1920)*, Mondadori, Milano 1985.

TROPEANO, Ruggero, *L'arredo utile*, «Domus», 979, aprile 2014, pp. 118-131.

VIGNELLI, Massimo, *Lella Vignelli*, «Domus», 980, maggio 2014, pp. 34-36.

ZUMTHOR, Peter, *Atmospheres. Architectural environments. Surrounding objects*, Birkhauser Verlag, Basel 2006, trad.it *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Mondadori Electa, Milano 2007.

ZEVİ, Bruno, *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi editore, Torino 2017.

Rapporto spazio, individuo e oggetto

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Parigi 1957, trad. it. *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1975 (2006).

BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Éditions Gallimard, Parigi 1968, trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Bologna 2007.

BODEI, Remo, *La vita delle cose*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011.

D'AMATO, Gabriella, *Abitare tra gli oggetti*, «Op.cit.», 74, gennaio 1989, pp. 16-25.

FLUSSÉR, Vilem, *Vom stand der dinge: eine kleine philosophie des design*, Steidl, Göttingen 1993, trad.it *Filosofia del design*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

LA CECLA, Franco, *Non è cosa. Vita affettiva degli oggetti*, Elèuthera, Milano 2013.

OTTOLINI, Gianni, *Forma e significato in architettura*, Laterza, Roma 1966, ed.cons. Maggioli Editore, Sant'Arcangelo di Romagna (RM) 2007.

VITTA, Maurizio, *Le voci delle cose. Progetto idea destino*, Giulio Einaudi editore, Torino 2016.

VITTA, Maurizio, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Giulio Einaudi editore, Torino 2008.

Memoria e Tradizione

ALISON, Filippo, *I mobili dei maestri: la ricostruzione nella Collezione Cassina "i Maestri"*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1987.

ALISON, Filippo, *Frank Lloyd Wright: designer of furniture*, Fratelli Fiorentino, Napoli 1997.

ALISON, Filippo, *I Maestri: ideologia della ricostruzione*, Editore, Città 2000.

ANGIONI, Giulio, *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Il Maestrale, Nuoro 2011.

ASSMAN, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Monaco 1992, trad. it. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1997.

BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopia*, Polity Press, Cambridge 2017, trad. it. *Retrotopia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2017.

BENJAMIN, Walter, *Il compito del traduttore*, in BENJAMIN, Walter, *Opere complete. Scritti 1906-1922 Vol.1*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2008.

BENJAMIN, Walter, *Scavare e ricordare*, in BENJAMIN, Walter, *Opere complete. Scritti 1932-1933 Vol.5*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2003.

BERGSON, Henri, *L'evoluzione creatrice*, Rizzoli Editore, Milano 2012.

BERGSON, Henri, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Editore Laterza, Bari-Roma 1996.

BETTINI, Maurizio, *Radici. Tradizione, identità, memoria*, Il Mulino, Bologna 2016.

CONNERTON, Paul, *How modernity forgets*, Cambridge University Press 2009, trad.it. *Come la modernità dimentica*, Einaudi editore, Torino 2010.

COSTAZZA, Alessandro, *Traduzione e tradizione. Fine della tradizione e traduzione inattuale*, in *Testi e ricerche 10*, Dipartimento di Storia della Civiltà Europea, Trento 1991.

DI PASQUALE, Caterina, *Antropologia della memoria. Il ricordo come fatto culturale*, Il Mulino, Bologna 2018.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Paris 1968, trad.it *La memoria collettiva*, Edizioni Unicopli, Milano 2001.

LUCCHETTI, Lia, HAGEN, Trever, TOTA, Anna Lisa, a cura di, *Sociologie della memoria. Verso un'ecologia del passato*, Carocci editore, Roma 2018.

MAAS, Winy, *Reinterpretare il passato*, «Domus», 1036, giugno 2019, pp. 604-605.

Arredamento e Design tra artigianato e industria

- ALISON, Filippo e DE FUSCO, Renato, *Artidesign*, Altralinea Edizioni, Firenze 2018.
- ALISON, Filippo e BOSSI, Agostino, *Il seno di Elena e il fuoco di Napoli*, Oxiana edizioni, Napoli 2006.
- D'AMATO, Gabriella, *L'arte di arredare: la storia di un millennio attraverso gusti, ambienti, atmosfere*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- D'AMATO, Gabriella, *Storia del design*, Bruno Mondadori, Milano 2005 .
- DE FUSCO, Renato, *Storia dell'arredamento*, UTET, Torino 1985.
- FORINO, Imma, *Eames. Design totale*, Testo&Immagine, Bologna 2002.
- GIARDIELLO, Paolo, *L'insegnamento tra Arredamento e Design: dizionario minimo sulle discipline dell'interno Architettonico*, in *Area* n.79+, aprile 2005, pp. 55-59.
- GRILLO, Francesca, *U211, l'ombrello riparabile progettato per durare*, «Domus», 5 maggio 2021.
- LOMBARDI, Anna A., *Distretto della sedia: design tra passato e futuro*, FrancoAngeli, Milano 2013.
- MALDONADO, Tomas, *Disegno industriale: un riesame*, Feltrinelli, Milano 1992.
- MARI, Enzo, *Autorogettazione?*, Edizioni Corraini, Mantova 2021.
- NOYES, Eliot, *Organic design for home furnishings (Catalogo della mostra)*, The Museum Of Modern Art, New York 1941.
- PAPANEK, Victor, *Design for the Real World*, Thames&Hudson, London 1985, trad.it. *Progettare il mondo reale. Il design: come è e come potrebbe essere*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1973.
- PRAZ, Mario, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti del gusto nella decorazione interna attraverso i secoli*, Longanesi, Milano 1964, ed. cons. Ugo Guanda Editore, Parma 2012.
- REGAZZONI CANIGGIA, Adelaide, *Profilo di tipologia dell'arredo*, Uniedit, Firenze 1977.
- TABARELLI GRILLO, Nicolò, *Da Enzo Mari al diritto di riparare: sappiamo ancora progettare in autonomia?*, «Domus», 7 aprile 2021.

Oggetto anonimo/ non autoriale

- AA. VV., *Achille Castiglioni*, Electa, Milano 1984.
- N.D., *Gli "anonimi" che hanno cambiato la nostra vita*, «Domus», 811, gennaio 1999, pp. 81-93.
- BASSI, Alberto, *Design anonimo in Italia: oggetti comuni e progetto incognito*, Electa, Milano 2007.
- BASSI, Alberto, *Design. Progettare gli oggetti quotidiani*, Il Mulino, Bologna 2013.
- DORFLES, Gillo, *L'anonimo non è banale*, in «Ara - architettura arte e design moda», 1, 2003, p. 92.
- ECO, Umberto, *Anche questi fenomeni debbono far parte di un panorama del design italiano, altrimenti non si capisce né cosa sia l'Italia, né cosa sia il design*, in «Italian Re Evolution. Design in italian society in the eights», catalogo della mostra, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla 1982.
- FORINO, Imma, *Anonimo vs firmato = etica vs gadget?*, «Il Giornale dell'Architettura», 51, 2007, p. 43.
- GIEDION, Siegfried, *Mechanization takes command: a contribution to anonymous history*, Oxford University Press, London 1948, trad. it. *L'era della meccanizzazione*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1967.
- ITO, Fumiko e PICCHI, Francesca, a cura di, *Naoto + Jasper = Super normal*, «Domus», 894, luglio 2006, pp. 68-73.
- MANG, Karl, *Geschicht des modernen Möbels*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1978, trad.it *Storia del mobile moderno*, Editori Laterza, Bari 1987.
- MORRISON, Jasper, *Immacolata concezione*, «Ottagono», 188, 1996, pp. 54-56.
- MUNARI, Bruno, *Da cosa nasce cosa*, Laterza, Bari-Roma 1996.
- MUNARI, Bruno, *Artista e designer*, Laterza, Bari-Roma 1971.
- MUNARI, Bruno, *Compasso d'oro ad ignoti*, «Domus», 545, aprile 1975, pp. 25-30.
- NERI, Gabriele, *Un designer Super Normale*, «24 ORE cultura», 2011, pp. 33.
- PERON, Anna, *Muji filosofia del design essenziale e atemporale*, «This Marketers Life», 23 dicembre 2015.
- <https://www.thismarketerslife.it/stories/muji-la-filosofia-del-design-essenziale-e-atemporale>
- PONTI, Gio, *Senza aggettivi*, «Domus», 268, marzo 1952, p. 1.

CASI STUDIO

<http://www.atlasofinteriors.polimi.it/>

AA. VV., *Barragà. Opera completa*, Tanais Ediciones, Madrid 1995, trad.it
Barragà. Opera completa, Logos, Modena 1996.

AA. VV., *Luigi Figini - Gino Pollini. Opera completa*, Electa, Milano 1996.

BOESINGER, Willy, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète*, Editions
Girsberger, Zurigo 1950.

BOUILHET-DUMAS, Sophie, FOREST, Dominique e LICITRA, Salvatore, a cura di,
Gio Ponti archi-designer, Silvana Editoriale, Milano 2018.

DAL CO, Francesco, FORSTER, Kurt W., ARNOLD, Soutter H., a cura di,
Frank O. Gehry. Tutte le opere, Electa, Milano 1998.

FLORA, Nicola, GIARDIELLO, Paolo, POSTIGLIONE, Gennaro, a cura di, *Glenn
Murcutt. Disegni per otto case*, Clena Edizioni, Napoli 1999.

IRACE, Fulvio, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Electa, Milano 1989.

MOLLER, Henrik Sten, e UDSSEN, Vibe, *Jorn Utzon Houses*, Living Architecture
Publishing, Copenhagen 2006.

PANSERA, Anty, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi&C., Milano 1978.

PIVA, Antonio, e PRINA, Vittorio, *Franco Albini 1905-1977*, Electa, Milano
1998.

POSTIGLIONE, Gennaro, a cura di, *Cento case per cento architetti*, Taschen,
Modena 2007.

RED., *L'abitazione di un architetto*, «Domus», 99, marzo 1936, pp. 1-7.

RIGGEN MARTINEZ, Antonio, *Luis Barragà 1902-1988*, Electa, Milano 1996.

SAVI, Vittorio, *Figini e Pollini. Architetture 1927-1989*, Electa, Milano 1990.