

Stefano Follesa

Pane e Progetto

Il Mestiere di Designer



FrancoAngeli

FrancoAngeli

Serie di architettura e design

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Un ringraziamento a tutti gli autori che hanno accettato di partecipare al libro dedicando al confronto sui temi trattati parte del loro impegno. Ringrazio in particolar modo coloro che, pur senza conoscermi, hanno accettato con curiosità e simpatia un dialogo sul proprio operare.

Un ringraziamento a mia moglie Angela che mi ha accompagnato e sostenuto con esperienza in questo percorso, a Martina e Chiara per il tempo loro sottratto.

Un particolare e affettuoso ringraziamento a Elena Vannini che ha coordinato il progetto con serietà e competenza, tendendo i fili del rapporto con quarantacinque studi professionali.

Un ringraziamento, infine, a Irene Taddei, Anna Nuzzacci, Valentina Frosini, Chiara Mariotti, Elisabetta Lami e Vittorio Sanfilippo per il contributo dato all'organizzazione del corso di Arredamento e degli incontri di "Pane e Progetto".

Coordinamento Editoriale: Elena Vannini

Redazione: Angela Muroli

Progetto grafico e impaginazione: Follesa Associati

Grafica di copertina: Thomas Biscardi e Federica Fierro

Copyright © 2009 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Ristampa
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Anno
2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore. Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate)

la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota o in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO (www.aidro.org, e-mail: segreteria@aidro.org).

Stampa: Tipomozza, via Merano 18, Milano.

ISBN: 9788856804829

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Indice

Premessa	7	181	Angelo Mangiarotti
Il mestiere di designer	9	189	Enzo Mari
Davide e Gabriele Adriano	15	195	Alberto Meda
Sergio Asti	23	203	Alessandro Mendini
Antonia Astori	29	209	Simone Micheli
Mario Bellini	35	217	Miriam Mirri
Carlo Bimbi	43	225	Ludovica+Roberto Palomba
Cini Boeri	51	233	David Palterer
Andrea Branzi	57	241	Franco Poli
Aldo Cibic	63	247	Ambrogio Pozzi
Biagio Cisotti e Sandra Laube	71	255	Daniela Puppa
Antonio Citterio	77	263	Matteo Ragni
Donato D'Urbino e Paolo Lomazzi	85	269	Prospero Rasulo
Riccardo Dalisi	93	277	Denis Santachiara
Paolo Deganello	101	283	William Sawaya
Nathalie Du Pasquier	109	291	Luca Scacchetti
Nilo Gioacchini	115	297	George J. Sowden
Stefano Giovannoni	121	305	Matteo Thun
Gianfranco Gualtierotti	129	311	Paolo Ulian
Giulio Iacchetti	137	317	Giancarlo Vegni
Massimo Iosa Ghini	145	325	Gianni Veneziano
JVLT/JoeVelluto	153	333	Nanda Vigo
Ugo La Pietra	159		
Liliana Leone e Luca Mazzari	167		
Piero Lissoni	173		

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Premessa

“Pane e progetto” è il nome dato ad un ciclo di incontri con alcuni autori della scena italiana del design che ho curato all'interno della mia attività di docenza presso il Corso di Laurea in Disegno industriale della Facoltà di Architettura di Firenze.

Gli incontri, considerata la consueta mancanza di fondi dell'istituzione universitaria, si sono svolti grazie all'amicizia con alcuni autori, nata per lo più nel corso di mostre ed eventi a cui ho partecipato come progettista.

Il nome dell'iniziativa nasce da alcune considerazioni su un modo di intendere la professione, spesso comune a molte attività in campo artistico, nel quale tendono spesso ad annullarsi i margini di separazione tra vita professionale e vita privata. Scopo degli incontri era quello di mostrare agli studenti di un giovane corso di laurea diverse letture del mestiere di designer e, al contempo, differenti approcci all'attività progettuale. Gli incontri che si sono poi ripetuti per alcuni cicli, hanno preso col tempo una loro naturale evoluzione verso un dibattito che sempre più, nel confronto con gli studenti, si è indirizzato sui modi di costruzione di un percorso professionale, rivelando una grande curiosità per le regole di una professione ancora giovane (perlomeno nella sua autonomia disciplinare) e i cui scenari mutevoli sono alla base di una percezione d'incertezza.

Il libro nasce come naturale testimonianza degli incontri svolti, ma assume, nel percorso di redazione, una sua autonomia ideativa inseguendo nuove tematiche e differenti ambiti di riflessione.

Nell'elaborazione del volume ho scelto di allargare il confronto a nuovi autori seguendo una logica già adottata negli incontri, quella cioè di affiancare i nomi di giovani designer a quelli di autori ampiamente affermati, con la volontà di attraversare più generazioni del progetto e mostrare, in tale modo, l'evolversi della professione al mutare degli scenari di riferimento. Avrei voluto certamente coinvolgere molti più autori di quelli poi invitati, avevo certamente molte più curiosità da appagare, ma i limiti di leggibilità della pubblicazione mi hanno suggerito nel procedere, di soffocare il mio desiderio di confronto.

Il libro non vuole essere l'ennesima antologia del design italiano, credo non ce ne sia bisogno, ma una raccolta di riflessioni e confronti sul mestiere di designer, vari frammenti del globale della professione che messi insieme costruiscono la scena all'interno della quale il designer opera.

Le curiosità personali, stimolate dal rapporto con gli autori, mi hanno spinto ad approfondire maggiormente alcuni degli argomenti precedentemente affrontati negli incontri. Ho cercato di far emergere i lati nascosti dell'avvio della professione; la ricerca affannosa dei contatti, la partecipazione ossessiva agli eventi, quel periodo un po' confuso e un po' visionario che segna la partenza di un percorso professionale. Ho voluto altresì indagare sui motivi alla base della differente capacità di generare occasioni di progetto, sul rapporto che intercorre tra visibilità e qualità professionale, sul contrasto tra ideali e realtà del lavoro.

Il dialogo con chi ha partecipato si è svolto in vari luoghi della professione (studi professionali, Salone del mobile, Triennale, Università), nel corso di una o più conversazioni telefoniche, attraverso rispo-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ste scritte ad alcune mie domande. Ogni intervista è stata preceduta da una fase d'approfondimento, dalla lettura di testi e progetti che mi consentissero una maggiore conoscenza dei singoli percorsi personali. Nel rivolgere il libro ai giovani designer, ho ritenuto necessario affiancare ad ogni testo un breve profilo biografico che è, da un lato, complementare alla lettura, e, dall'altro, spunto per un approfondimento della conoscenza dell'autore. Ho chiesto ad ogni autore uno schizzo di progetto, che ritengo sia un vero testimone di diversità, ed alcune immagini con riferimento al testo e ad illustrazione del proprio linguaggio progettuale. Il lavoro di trascrizione si è svolto in un continuo confronto con gli autori che ha portato talvolta a modifiche anche sostanziali al testo iniziale.

Alla definizione del carattere del libro ha contribuito la lettura di alcuni testi che hanno affrontato, pur sotto differenti aspetti, argomenti analoghi. In primo luogo il bel volume scritto dallo scomparso Giulio Castelli insieme a Paola Antonelli e Francesca Picchi che porta il nome *La fabbrica del design*(1), certamente uno dei più bei libri sul design che abbia letto.

1) *La fabbrica del design*,
a cura di Giulio
Castelli,
Paola Antonelli,
Francesca Picchi,
Edizioni Skira
Milano, 2007

2) *Vivere Architet-
tando*,
Atti del convegno
Comune di Milano,
1982



Il carattere informale che gli autori hanno saputo e voluto dare ai testi è stato riferimento per la formula adottata, pur con coniugazione e finalità differenti, in questo lavoro. Altro testo che ha guidato questo mio viaggio tra le stagioni del design italiano è stato il libro *Vivere Architetando*(2) catalogo dell'omonima mostra svolta al Palazzo Dugnani di Milano nel Marzo dell'82 che raccoglieva i profili e le pulsioni dei giovani progettisti della generazione post-radical, in buona parte presenti in questo testo.

Le pagine a seguire raccontano percorsi differenti, attraversano più di cinquant'anni di storia del progetto, comunicano una passione forte per il proprio lavoro che è certamente il maggior contributo per chi si affaccia a questa professione.

Teiera Manon,
design Stefano
Follesa,
produzione
Bosa Edizioni,
Treviso

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Il mestiere di designer

I temi affrontati in questo libro indagano e definiscono la professione di designer nell'ambito di un confronto a più fasi con alcuni protagonisti del design italiano. Le parole che nelle pagine a seguire delineano l'essere e il fare di un mestiere in continuo divenire sono rivolte ai giovani studenti delle scuole di design, con l'intento di essere supporto alla lettura del lavoro altrui e contributo alla definizione del proprio operare. Obiettivo primario di questo lavoro è la definizione degli ambiti e degli approdi del mestiere, il libro si interroga sul cambiamento delle dinamiche di accesso alla professione e sui diversi modi di affrontare un percorso lavorativo.

A differenza di molte professioni in cui i percorsi d'accesso seguono tracciati, codificati e spesso disciplinati da norme deontologiche e garanzie legislative, il mestiere di designer è un mestiere libero, accessibile a prescindere dal percorso formativo, a chiunque abbia dimestichezza col progetto e possibilità di contatto con la produzione. Tuttavia nel nostro paese la figura professionale del designer nasce, in primo luogo, come una delle molte categorie in cui si esplicita la formazione dell'architetto. La stessa storia del design moderno italiano (il design nella sua accezione più ampia è stato sempre presente come restituzione formale dei bisogni della collettività) deve le sue fortune all'apertura culturale di alcuni architetti milanesi (Albini, Castiglioni, Caccia Dominioni, Gardella, Magistretti e Ponti) che, a cavallo fra le due guerre, raccolsero le sollecitazioni culturali provenienti da altri paesi europei e le applicarono alla produzione di poche aziende artigianali della Brianza. A partire dalla generazione dei maestri, per arrivare agli autori formati nella metà degli anni '80, i designer in Italia sono prevalentemente architetti che, per una propria vocazione progettuale, per mancanza di opportunità o di opportunità colte, si sono applicati alla piccola scala del progetto. Nel percorso "dal cucchiaino alla città" hanno acquisito una visibilità ancora possibile nei territori del design, per poi approdare talvolta alla costruzione dell'architettura.

Nella redazione del volume e nell'identificazione dei temi, mi ha sostenuto il confronto e talvolta lo scontro con alcuni autori anche tra coloro che non hanno preso parte al volume.

Adolfo Natalini è stato mio maestro, a lui devo fondamentalmente il senso del mio rapporto col progetto e la fiammella che ha generato il rapporto con le parole; Ugo La Pietra ha accompagnato buona parte della mia attività di designer, indirizzandola, sin dai primi incontri, al confronto col territorio; Enzo Mari è stato ed è riferimento teorico del mio operare.

Devo in particolare a Mari il merito di avermi aiutato, nell'ambito di un confronto a più fasi durante l'elaborazione del volume, a chiarire i limiti di un percorso che rischiava di esaurirsi nell'autocelebrazione di una categoria professionale. La critica al sistema della formazione, il rifiuto di una deriva edonistica del sistema di produzione delle merci, la rivendicazione della necessità di un ripensamento della funzione dell'artigianato, sono temi appartenenti al suo ruolo critico che, con i distinguo che ogni posizione necessita, ho condiviso e sui quali ho per buona parte impostato le domande rivolte agli autori. Il percorso stesso del libro parte da una riflessione e un confronto sulle due parole che stanno alla base degli incontri e del titolo dell'iniziativa: il pane e il progetto.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

IL PANE

La quantificazione del proprio operare è certamente un punto di partenza per la definizione di qualsiasi professione e lo è ancora di più per un'attività nella quale l'aureola di fascino, erroneamente creata dal sistema dei media, spinge talvolta ad un annullamento del valore del proprio lavoro in nome dell'appartenenza ad un mestiere ambito e ad alta visibilità. Con l'intento di definire nel confronto l'identità di un percorso lavorativo, ho voluto, in una pubblicazione prevalentemente rivolta ai giovani studenti di design, senza voler minimamente influire sui sogni e gli entusiasmi, mostrare con onestà gli aspetti positivi e le zone d'ombra di questa professione.

Il libro racconta quarantacinque storie bellissime, per molti versi non ripetibili, e le racconta non con la volontà di celebrare, bensì con l'intenzione di mostrare degli scenari, di far luce su alcune strade percorribili a partire dalla difficile fase di transizione tra percorso formativo e percorso lavorativo. La giusta lettura di queste storie, deve portare ad una riflessione sulla costruzione di un proprio ruolo all'interno di un sistema che richiede precise prese di coscienza e forti motivazioni. "Progettare – come scrive Ulian – non è solo un gioco di invenzione o di elaborazione estetica, ma è in prima istanza la veicolazione di un pensiero, di una posizione politica, di un dissenso verso gli aspetti di una realtà che non condividiamo"(1).

Le posizioni estremamente radicali espresse da Mari in più occasioni, ad esempio, sembrerebbero mettere in discussione il ruolo stesso del designer nella società in quanto eticamente pericoloso, nel promuovere la proliferazione di nuove merci, in un mondo già sufficientemente intasato dalle stesse. Ho ritrovato, a tale proposito, un vecchio intervento di Adolfo Natalini che vent'anni fa in un testo scriveva "la maggior parte degli oggetti che amiamo esistono già, sono intorno a noi da centinaia di anni e quindi sono queste le basi su cui lavorare, non occorre assolutamente fare niente di nuovo"(2).

Se prendessimo questo assunto come elemento di partenza di un viaggio nei territori della professione, porterebbe necessariamente ad una seria riflessione sull'utilità ed il ruolo delle nostre scuole di design, renderebbe necessario motivarne l'esistenza, individuarne al contempo gli scenari d'approdo e la funzione strategica. Diventa necessario, insomma, interrogarci sul nostro operare, e questo libro in tal senso ambisce con semplicità ad avviare delle riflessioni.

Fatti salvi i percorsi di chi ha attraversato la professione in altre stagioni ed in un rapporto stretto con l'industria, il confronto con gli autori individua nuovi scenari, emersi nel dialogo con Mari, o legati al particolare approccio al mestiere di alcuni dei progettisti invitati.

Un primo scenario si apre con una presa di coscienza della dannosità del sistema di proliferazione delle merci. Tale passaggio porta ad una riconsiderazione del ruolo stesso del designer, che deve necessariamente porre dei limiti etici al proprio operare, e trasformarsi talvolta da progettista di merci a ideatore di scenari. Ho affrontato questi temi nelle interviste con Davide e Gabriele Adriano e con Giulio Iacchetti, ma il lavoro di autori come Aldo Cibic in primis o di giovani come Andrea Maragno/ JoeVelluto testimonia che alcuni stanno già lavorando in questa direzione, ben definita da Branzi nel suo saggio *Sette gradi di separazione...* il mestiere che i giovani designer faranno è solo in parte legato al progetto di prodotto, ma farà soprattutto riferimento al profilo dell'art director, del consulente strategico, del comunicatore, del promoter, del ricercatore"(3).

È una direzione che da un lato spinge il progetto verso nuovi campi di applicazione, e dall'altro individua, nella costruzione di nuovi scenari, un approdo per le specifiche competenze del designer.

Un secondo scenario emerso è quello di un impegno progettuale all'interno di un rinnovato rapporto con l'artigianato. Questo fronte, che accompagna la disciplina dalla sua nascita, investe direttamente il mio lavoro attuale e quello del Corso di laurea in Disegno industriale dell'Università di Firenze all'interno del quale alcuni ricercatori come Vincenzo Legnante, Giuseppe Lotti, Paolo Pecile e Giampiero Alfarano, lavorano da anni su un rinnovato rapporto con i territori, nell'ottica di una tutela delle diversità culturali. Tale particolarità, tra altre – centralità del progetto, dimensione etica della professione, con figure quali Massimo Ruffilli, Alessandro Ubertazzi, Francesca Tosi ed altri... – della scuola fiorentina del design, si prefigura sin dalla sua nascita, come affermava lo stesso Spadolini in un testo del '90: "Durante i primi anni '50 all'interno della Facoltà di Architettura di Firenze, l'attività progettuale muoveva da una particolare realtà che trovava noi toscani molto vicini al tradizionale rapporto con l'artigianato"(4). Sono personalmente convinto che la necessità di un rinnovato confronto tra cultura

1) Paolo Ulian,
testo a pag. 311

2) Adolfo Natalini,
Il Design Italiano
situazione e
prospettive,
Atti del convegno,
Ed. EDIFIR,
Firenze, 1986

3) Andrea Branzi,
Sette gradi separazione - New Italian
Design,
Atti del convegno,
Ed. La Triennale di
Milano, 2007

4) Pierluigi Spadolini,
La crescita di una
ricerca in Design Ita-
liano: quale scuola?,
a cura di Nicola
Sinopoli,
Ed. FrancoAngeli,
Milano, 1990

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

5) *Giuseppe Lotti*,
Il letto di Ulisse
mediterraneo cose
progetti,
Ed. Gangemi,
Roma

6) *Renato De Fusco*,
Il design che prima
non c'era,
Ed. FrancoAngeli,
Milano, 2008

7) *Miriam Mirri*,
testo a pag. 217

8) *Mario Bellini*,
testo a pag. 35

del progetto e cultura del fare, la necessità di convogliare parte delle energie creative dei nostri studenti verso i territori dell'artigianato, sia strategica in un paese con grandi tradizioni manifatturiere che vede ogni giorno, con la chiusura di una bottega artigianale, l'interruzione di una tradizione tramandata di saperi che vengono definitivamente cancellati. Come sostiene il Lotti nel suo saggio: "... si pensi come nella nostra cultura non esistano più oggetti che si tramandano di generazione in generazione..."(5).

Di queste tematiche, affrontate in diverse interviste (Carlo Bimbi, Riccardo Dalisi, Liliana Leone e Luca Mazzari, Gianni Veneziano), è certamente precursore il lavoro di Ugo La Pietra che ha speso parte della sua attività professionale nella difesa e nella rivitalizzazione del patrimonio artigianale italiano. Un terzo scenario, individuabile nel lavoro di alcuni autori, parte dal rifiuto del ridisegno dell'esistente per approdare ad un rinnovamento tipologico che tende spesso ad escludere i territori dell'arredamento, già sufficientemente saturi di progetto. È il design sapientemente analizzato da De Fusco nel suo saggio *Il design che prima non c'era*(6) e ben descritto dalle parole di Miriam Mirri che nel suo testo dice: "La crisi economica e quindi produttiva che stiamo attraversando potrebbe essere l'indice di una necessità di cambiamento, per non disegnare oggetti duplicati mille volte ma cose che finora non sono state prese in considerazione"(7). Una filosofia che lega i progetti di autori quali Matteo Ragni, Giulio Iacchetti, Miriam Mirri e Paolo Ulian.

Tra le infinite sfumature di questa professione altri scenari, meno indagati perché più individuali, emergono dalla lettura dei testi; quello della sostenibilità ecologica dei prodotti, quello di un preciso lavoro sulle tecnologie ed i nuovi materiali come premessa all'innovazione tipologica (Meda, Santa-chiara), quello di un rapporto stretto con l'arte (Vigo).

IL PROGETTO

"... il mio modo di lavorare è sempre lo stesso: idee che vengono dalla testa, immaginate spesso ad occhi chiusi e talvolta, ancora più lucidamente, nella penombra del dormiveglia. Talvolta qualche segno sulla carta per verificare, annotare, descrivere, e animate conversazioni, sorrette da una inesauribile curiosità dialettica con i tecnici del committente secondo uno sperimentato metodo di partenze, tentativi, entusiasmi, delusioni, ripartenze..."(8) scrive nel suo testo Mario Bellini.

L'attività progettuale è il secondo argomento di confronto con gli autori. Il progetto di design è il convitato di pietra che, pur non presente come tema primario del libro, aleggia tra le risposte date.

Il libro si interroga sul progetto esclusivamente come fine ultimo del mestiere di designer, concentrandosi sulle modalità di accesso e di svolgimento della professione. Tuttavia nell'affrontare la diversità di percorso dei vari autori, si affrontano al contempo i temi del linguaggio e dell'approccio personale al progetto di design.

ALCUNE DOMANDE RICORRENTI

Non è mia intenzione, né credo di averne l'autorità, fare un'analisi critica dei contenuti delle conversazioni con gli autori. L'intenzione del libro è semmai quella di raccogliere una pluralità di contributi lasciando al lettore la libertà interpretativa. Tuttavia, a prescindere dalla sostanza delle singole risposte, ritengo sia necessario perlomeno motivare il ricorrere nei testi di alcune mie domande. Le conversazioni con gli autori non ripetono uno schema fisso di intervista.

Ho cercato per quanto possibile, sulla base della conoscenza personale dei progettisti o di informazioni cercate (esiste un'abbondante bibliografia che riguarda ogni singolo autore), di rivolgere ad ognuno domande specifiche legando la lettura di alcuni temi alle singole vicende personali. Alcune domande, fondamentali per l'identità del libro, ricorrono in più interviste, e mi piace, in questa introduzione, spiegarne i motivi e le intenzioni.

La prima formazione

La prima domanda che ho posto agli autori è generalmente relativa alle basi del proprio operare. Quasi tutti i testi partono dagli anni della formazione, alcuni cercano a monte l'ispirazione di un determinato percorso formativo, indagando sulle motivazioni che portano ad un rapporto col progetto, piuttosto che ad altri ambiti disciplinari. È opinione diffusa che un'attitudine al disegno costituisca un buon lasciapassare per gli studi di Architettura e Design. La scelta avviene in alcuni casi già alla

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

fine della scuola dell'obbligo (frequentazione di licei artistici, istituti d'arte), in altri come risposta ad un'attitudine manifestata durante gli studi secondari.

Ritengo che essere un buon disegnatore non rappresenti la dote primaria per affrontare una qualsiasi attività progettuale, e in tal senso mi piaceva capire quali apporti della formazione avessero contribuito, per gli autori intervistati, alla creazione di un percorso lavorativo e quali fossero al contempo, le cognizioni di base necessarie per affrontare la professione di designer.

A ciò si aggiunge la constatazione di quanto l'avvento dell'informatica, negli ultimi vent'anni, abbia modificato radicalmente gli scenari di accesso ad alcune professioni. Rispetto ad uno scenario di partenza nel quale molti giovani con una buona predisposizione al disegno affinavano nella formazione universitaria una cultura del progetto e una capacità di analisi critica, si manifesta ora uno scenario inverso dove i giovani, spesso a digiuno di tecniche di rappresentazione, apprendono nelle università programmi di renderizzazione degli oggetti, acquisendo buone capacità di rappresentazione ma poca cultura critica. Ciò da un lato sbilancia il progetto verso l'involucro delle cose, dall'altro crea l'illusione che l'oggetto si esaurisca nella sua rappresentazione. È uno degli obiettivi primari del nostro fare didattico, far capire allo studente che il progetto non è soltanto un disegno. I racconti dei singoli autori mostrano un legame talvolta forte tra i passi iniziali e lo sviluppo del percorso lavorativo.

Università e formazione

Alle domande sulla prima formazione si accompagna diverse volte una domanda sul sistema universitario. La storia del design è infatti, come afferma Branzi nel suo testo, una storia di scuole e il rapporto tra scuola e professione è uno dei temi più importanti e maggiormente indagati nelle conversazioni. L'università, nel libro, viene affrontata per come era (nei racconti di molti autori) e per come è attualmente e misurata in un progressivo decadimento del sistema nazionale della formazione. Chi, come molti degli intervistati, si occupa di ricerca e docenza all'interno delle istituzioni universitarie, non può assistere alla distruzione programmatica del sistema della formazione pubblica senza muovere alcuna critica. Ho sempre combattuto contro una gestione miope dell'Istituzione universitaria e condivido pienamente i giudizi critici sul decadimento del sistema trasversali ai vari autori.

Sull'insegnamento del design si potrebbero spendere fiumi di parole; mi limito, nei dialoghi con gli autori, ad una breve osservazione della situazione attuale nella quale si intersecano tre fattori di pari importanza: un grande interesse per la figura del designer, dimostrato dal numero sempre crescente di iscrizioni ai corsi, un progressivo smantellamento del sistema universitario pubblico che non può e non riesce ad avvalersi del contributo dei progettisti e dei teorici più bravi (salvo sottopagarli come consulenti esterni), un progressivo aumento, che segue i primi due fattori, delle scuole private di design (alcune con organizzazione e tradizioni esemplari) che, in tale situazione, trovano ampi spazi di espansione.

Questi tre punti vengono ampiamente analizzati nel libro e credo che la quasi totale uniformità di opinioni sul decadimento del sistema della formazione debba rappresentare un serio elemento di riflessione. Entrando nel merito della didattica universitaria, ho poi inseguito un personale dubbio su multidisciplinarietà e specializzazione partendo da una frase di Marco Zanuso⁹⁾: "La specificità del mestiere di progettare è molto più caratterizzante in senso unitario di quanto al contrario sia diversificante la specializzazione dei differenti campi di progettazione". Ho chiesto più volte agli autori (che in buona parte provengono da facoltà di Architettura con ordinamenti didattici molto larghi) un'opinione sulle differenze disciplinari tra architettura e design, sull'esistenza di una specificità metodologica del design, esprimendo forti dubbi sull'apporto sempre minore delle discipline umanistiche alla formazione di base, lì dove caratteristica primaria del design italiano è sempre stata quella di una particolare densità di supporti culturali e teorici propri della nostra specificità.

Il percorso professionale

La parte centrale delle interviste è quasi sempre dedicata al racconto del percorso professionale, spesso con riflessioni specifiche sui passi compiuti e sui movimenti culturali di riferimento. Molte storie si intersecano e raccontano con sufficiente approfondimento alcune stagioni del design italiano. svelandone piccoli aneddoti e curiosità. Quasi tutti i movimenti nati dal dopoguerra ad oggi sono presenti nei racconti dei vari autori, che analizzano nei testi le influenze culturali che tali correnti

*9) Marco Zanuso,
Il processo progettuale in Design Italiano: quale scuola?,
a cura di Nicola Sinopoli,
Ed. FrancoAngeli,
Milano, 1990*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

hanno avuto sulla formazione del proprio linguaggio. In egual modo viene analizzato il ruolo svolto da importanti momenti di sperimentazione quali le rassegne culturali di *Abitare il Tempo* a Verona che, per il contributo dato alla cultura del progetto in Italia, dovranno un giorno essere oggetto di una analisi più profonda. Nel sollecitare ad ogni autore un contributo alla definizione del mestiere ho più volte domandato quali siano stati i canali di accesso al lavoro, quale l'etica professionale, quali le regole non palesate. Riconosco di aver spinto le persone con cui mi son confrontato ad una narrazione più intima nella ricerca di un'identificazione tra autore e lettore come premessa alla costruzione di un proprio ruolo.

Milano, Firenze e altri luoghi

Nella individuazione di una geografia della professione, ho insistito più volte sul rapporto tra Firenze e Milano e, nelle interviste ad alcuni autori, ho indagato, spinto soprattutto da curiosità personali, sul ruolo che Firenze e la sua Facoltà di Architettura hanno avuto per questa disciplina durante gli anni '70. In uno dei pochi dibattiti svolti a Firenze sul design nel 1986 dal titolo *Il design italiano – Situazioni e Prospettive*, Gilberto Corretti, che ritengo uno dei più coerenti teorici della disciplina, si chiedeva come mai Firenze, che partorisce designer, non parla mai di design. "Sembrirebbe – affermava – che



*Lampada per TA
design Stefano
Follesa,
produzione:
Corpi Illuminanti*

qui il design non esista". Firenze, in effetti, pur avendo formato moltissimi autorevoli progettisti (quasi tutti poi fuggiti verso Milano) non ha più avuto un ruolo effettivo nella definizione della disciplina e nella scena attuale Torino e Venezia sembrano averne sostituito il ruolo di promotrice del dibattito culturale sulla disciplina. Ad ampliare le riflessioni sulla geografia del design italiano, le mie domande sulle città del design spingevano gli autori ad una introspezione sugli scenari futuri. Il rafforzamento dei territori, una rinnovata attenzione all'artigianato, una esaltazione delle diversità già esistenti tra i vari corsi laurea, potrebbero portare ad una nuova geografia della disciplina, ricalcando maggiormente, ad esempio, la distribuzione delle scuole di design e restituendo in un'ottica di complementarità, forza ai distretti produttivi regionali.

Gli architetti tornano all'architettura

La frase più cara ai progettisti, pronunciata da Rogers nel '52, "dal cucchiaino alla città" (poi ribaltata nel saggio di Orlandoni e Vallino sulle avanguardie radicali), descrive puntualmente il percorso professionale di molti autori che si è svolto, con assoluta linearità, dalla piccola alla grande scala. Analizzando il percorso della maggior parte degli autori che partecipano alla pubblicazione ed estendendo lo sguardo ai progettisti che non vi hanno partecipato, notiamo come l'attività di designer, che ha contraddistinto la fase iniziale della professione, sia spesso confluita in una più ampia attività progettuale a 360 gradi, tipica del fare dell'architetto. Mi sono chiesto più volte e ho domandato agli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

stessi autori il perché di questo cambio di direzione ottenendone una duplice lettura.

Una prima lettura è strettamente legata alla formazione. La formazione della maggior parte dei designer della seconda e terza generazione è avvenuta, come si è già affermato, all'interno di facoltà di Architettura dove il design rappresentava uno dei tanti rivoli disciplinari di una formazione ampia. L'architetto in Italia è sempre stato un po' un tuttologo che, con le armi dell'analisi e del progetto, ha attraversato campi disciplinari tra i più disparati, arrivando ad occuparsi con la stessa disinvoltura del progetto di un orecchino e dell'organizzazione di una grande metropoli. L'ampliarsi dei campi di interesse nel progredire della professione non rappresenta sempre una motivata scelta professionale, ma è al contrario talvolta la conseguenza delle differenti occasioni di progetto che si presentano.

Una seconda lettura riguarda invece più direttamente l'estendersi della disciplina. Di fronte ad una così ampia offerta di progetto, chi apparteneva ad una categoria professionale maggiormente tutelata dalla presenza di un albo ha scelto spesso di migrare verso territori più sicuri.

È chiaro che ad una tale analisi si contrappone una figura definita di progettista unico, che affronta differenti ambiti disciplinari come semplici passaggi di scala, ma ciò, va osservato, risulta essere in totale controtendenza rispetto alle scene attuali della formazione. Se la prerogativa del design italiano trova forza nella multidisciplinarietà dei suoi attori, allora il percorso verso la specializzazione ha forse nel nostro paese una minore ragion d'essere.

Il design prossimo venturo

La domanda che chiude quasi tutti i confronti con gli autori è rivolta all'individuazione degli scenari futuri per la professione. Nel suo libro *Design contemporaneo – mutazioni, oggetti, ambienti, architetture*(10), Patrizia Mello individua, con profondità di analisi, alcune delle tendenze in atto come premessa agli scenari futuri. Le strade possibili per chi intraprende la professione sono tante e i territori di interesse della disciplina vanno ampliandosi col progredire della sua diffusione. Questo libro non ha l'ambizione di una lettura del design che verrà, ma si limita a riportare alcune visioni di preoccupazione e altre letture positive che individuano ampi spazi di approdo per la disciplina. Il messaggio contenuto nei testi è che qualsiasi percorso si voglia intraprendere, deve partire da una definizione etica del proprio operare. Senza tale riflessione, il progetto si riduce ad una operazione meccanica o ad un gesto edonistico.

CONCLUSIONI COME NUOVA PARTENZA

I temi affrontati in questo libro nascono da problematiche precise affrontate sia come progettista sia all'interno dell'esperienza universitaria. Questa duplice condizione, che condivido con buona parte degli autori presenti nel libro, pone una maggiore responsabilità nel comunicare una corretta etica della disciplina. La crisi economica, che il nostro ed altri paesi stanno attraversando, porterà, a detta di molti analisti, a trasformazioni radicali per quasi tutte le professioni ed il design come disciplina di interfaccia con l'economia ne sarà certamente direttamente interessato.

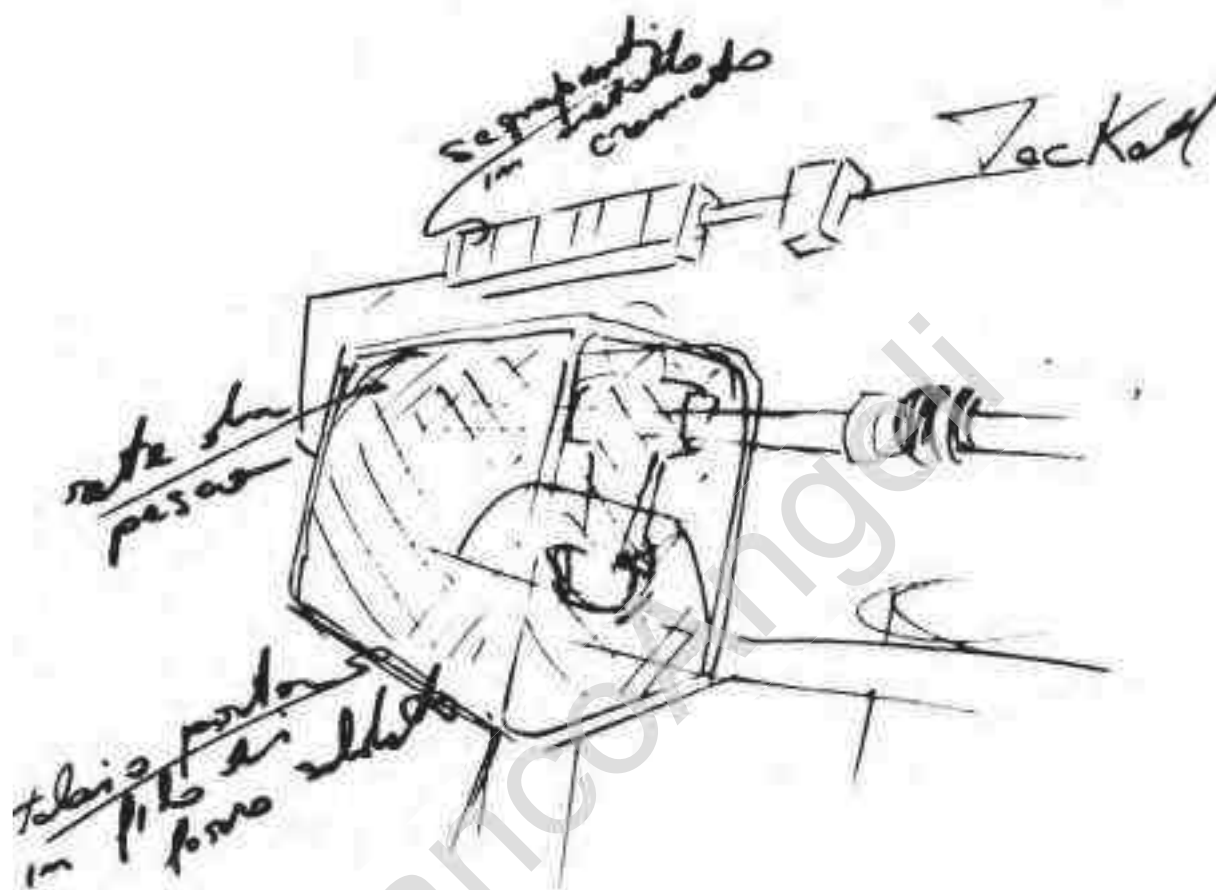
Tuttavia, come molti sostengono, queste trasformazioni rappresenteranno una sfida e un'opportunità per le generazioni a venire. La formazione dei nuovi designer riveste, in tale direzione, un ruolo decisivo per la definizione delle strategie che il nostro Paese in tale campo saprà intraprendere. La proposta, avanzata da Mari, che mi impegno a sostenere a seguito di questa pubblicazione, è quella di un seminario sulla formazione del designer che sappia definire ambiti didattici comuni pur all'interno di una giusta identità dei singoli corsi di laurea.

Ai futuri designer, spero questo libro dia maggiori chiavi di lettura e un contributo all'individuazione di una identità professionale che sappia convogliare, in un giusto percorso di vita, i sogni, la creatività, le ambizioni che ognuno di loro possiede.

Stefano Follesa
Firenze, 25 febbraio 2009

10) *Patrizia Mello,*
Design contemporaneo - mutazioni
oggetti ambienti
architetture,
Ed. Electa,
Milano

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



Daide e Gabriele Adriano

Adriano Design è il nome con il quale i fratelli Davide e Gabriele Adriano, architetti di formazione, firmano i loro progetti di industrial design ed architettura. Fin dagli anni dell'Università hanno ricevuto premi e riconoscimenti nazionali ed internazionali, segnalazioni e pubblicazioni.

Attivi nel mondo del design e dell'innovazione, nonchè membri dell'Osservatorio Territoriale ADI, Adriano Design, fin dagli esordi, partecipa a saloni nazionali ed internazionali e sviluppa progetti di prodotti innovativi per aziende come Scavolini, Centro Ricerche FIAT, Carpigiani, Foppapedretti, Ritmonio, Meritalia, Colomer, CMA, Industrie IFI, Melitta, Merlo, Bemis, Ferrero Kinder Sorpresa, Ogtm e Nobili Rubinetterie.

Disegnare tutto e accettare sempre la sfida che ogni cosa può essere progettata in maniera diversa e migliore... violare gli schemi, rimischiare le carte, inventare nuovi giochi e nuove regole affinché tutto ciò che disegniamo sia unico, inconfondibile e più funzionale dell'esistente.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

In tutte le interviste di questo libro si parte dalla formazione. Voi avete frequentato entrambi l'Istituto Tecnico per Geometri. In Italia in genere c'è una distinzione tra chi arriva alla Facoltà di Architettura da un liceo o un istituto d'arte e chi invece ha frequentato un istituto tecnico perché i secondi hanno spesso già un'indicazione di lavoro. Qual è il motivo per cui avete fatto questa scuola?

(D) La nostra scelta deriva un po' dalla nostra storia, nel senso che noi non siamo figli d'arte, non siamo figli di architetti e probabilmente se fossimo stati figli di architetti non avremmo fatto la scuola per geometri.

I nostri genitori e i nostri nonni arrivano dalla campagna, dalle Langhe dove si produce il vino e la figura del geometra è vista come una figura importante, e tu sai bene che quando uno sceglie a quale istituto iscriversi dopo le medie, non è che abbia le idee così chiare.

Quindi questa concretezza di scegliere una scuola che ti dia un mestiere secondo me arriva proprio da lì. Oggi se tornassi indietro farei una scuola umanistica, credo che ti dia tanti vantaggi, per quanto poi arrivato ad Architettura abbia capito quanto fosse importante la nostra formazione tecnica, sei molto avvantaggiato.

Se non altro noi abbiamo fatto un istituto molto duro e poi per me l'università è stata una grande festa, un grande piacere, mi sono divertito a fare Architettura. Mi è piaciuta tantissimo tutta la parte umanistica di Architettura, l'ho trovata stupenda, fantastica. Forse proprio perché venivo da una scuola tecnica, ho percepito la differenza nell'insegnamento dell'architettura, cosa che oggi si sta perdendo. Oggi le scuole di design stanno diventando degli istituti tecnici per geometri, manca la parte umanistica che è fondamentale, è importante l'aspetto tecnico, ma è altrettanto importante fare dei progetti colti, continuare a studiare l'aspetto umanistico della cultura del progetto.

Se dovessi fare un'altra facoltà oggi?

(D) Molto probabilmente mi iscriverei a Filosofia. Noi oggi stiamo lavorando su un progetto che vede uniti la Fondazione Merz, la Facoltà di Filosofia dell'Università di Torino e il nostro studio di design. È stata una bellissima esperienza, credo che il vero progetto possa nascere da questa unione delle scuole, l'arte in sé stessa è arte, così è anche per il design e la filosofia in se stessa sarà sempre e solo filosofia, ma se tu riesci a unire queste tre cose ne può uscire una bomba a livello progettuale.

Quali sono stati i vostri punti di riferimento, quali i docenti che vi hanno lasciato qualcosa o che vi hanno comunicato una passione verso questa professione?

(G) Sicuramente una figura di riferimento che noi abbiamo avuto nella Facoltà, e che ci ha instradato verso il disegno industriale è stato il prof. Giorgio De Ferrari. Immagina che l'università che noi abbiamo frequentato aveva un solo corso facoltativo di Disegno industriale e quando tu in Facoltà dicevi ai tuoi coetanei: "sto andando a seguire il corso di Disegno industriale", loro ti chiedevano: "cos'è il disegno industriale?". Oggi fare design è quasi una moda, mentre solo dieci anni fa era una discipli-

1998
Multifarmer
produzione
Merlo



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Davide e Gabriele Adriano

na per pochi. De Ferrari nel giro di un corso annuale, impostato con molto metodo e con altrettanta dedizione, è riuscito a farci venire la voglia, il desiderio di continuare ad occuparci di design. Noi siamo ancora appassionati di architettura, è una cosa che continuiamo a voler fare soprattutto partendo dall'esperienza del design, ma il rapporto con De Ferrari ci ha segnato una strada ben precisa legata alla piccola scala.



2006
Puzzle
seduta per contract
produzione
Metalmobil
Industrie IFI

Appartengo a una generazione precedente alla vostra, per la quale il disegno industriale nasceva talvolta dall'impossibilità di fare architettura. C'era un percorso di approdo all'architettura che partiva dalla piccola scala e attraversava gradualmente le varie scale del progetto. Per voi quella del design è stata una scelta voluta, o avete seguito un percorso di occasioni possibili?

(D) È stato tutto molto casuale, noi abbiamo iniziato a parlare di design quando eravamo ancora studenti. Un anno abbiamo deciso di organizzare un evento. Eravamo un gruppo ed alcuni di noi erano appassionati di computer, grafica, render. Un giorno parlando ci siamo detti: "perché non progettiamo un computer intelligente che guardi al futuro?", e abbiamo elaborato un documento comune di intenti. Siamo andati all'Olivetti (erano gli ultimi anni buoni di Olivetti), c'è stata data l'occasione di una riunione con i vertici ai quali abbiamo presentato una proposta che l'azienda ha deciso di appoggiare. Abbiamo sviluppato un progetto che tra l'altro è stato pubblicato anche sull'Arca, che si chiamava "Forma e Riforma - nuove forme per il computer". Abbiamo coinvolto dieci studenti e l'Olivetti ci ha messo a disposizione una sala dove poter fare ricerca per tre settimane e i migliori computer di quel periodo. Abbiamo fatto un lavoro di ricerca sul progetto dei computer, che ancora adesso, se uno va a vedere quel documento, quasi tutti i progetti sono stati sviluppati nel tempo da altri e sono arrivati recentemente sul mercato.

Quello che bisogna capire è che se non hai qualcuno che ti mette dentro certi canali l'unico modo per riuscire in questa professione è quello di crearsi delle opportunità. Questo progetto è stato una grande esperienza, ci ha creato un curriculum, la stessa Olivetti alla fine ci ha detto "appena usciti vi vogliamo assumere", ma noi non eravamo interessati all'assunzione e tra l'altro da lì a poco l'Olivetti subì un vero tracollo. Però quella esperienza ci permise di avere in seguito un appuntamento con il direttore della Giugiaro Design e da lì è nata una collaborazione come designer esterni, facevamo

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

dei progetti-spot per grossi marchi mondiali per cui loro lavoravano.

Quella è stata un'ottima scuola, si lavorava in tempi brevi per clienti importanti, un'esperienza che ci ha permesso ad esempio di conoscere personaggi come Michele De Lucchi, eravamo andati a fare alcuni modelli nel suo studio. Lo stesso De Lucchi ci aveva invitati ad andare a lavorare con lui, ma noi allora eravamo pieni di entusiasmo, non avevamo voglia di fermarci con nessuno e così anche a De Lucchi abbiamo detto di no, ma se tornassi indietro o se dovessi dare un consiglio a un giovane non rifarei la stessa scelta. Sono scelte che poi paghi su te stesso, quando sei giovane sei entusiasta e pensi di perder tempo ma non è così assolutamente, da persone come De Lucchi non c'è da perder tempo, c'è da imparare e basta.

L'inizio dell'attività professionale. Tanti designer iniziano con lettere e fax alle aziende, altri si presentano con dei disegni, altri ancora scelgono la strada dei concorsi. Qual è stato il vostro percorso?

(G) Quando abbiamo deciso di farci dei clienti nostri c'è stato un periodo durante il quale siamo andati a bussare alle porte delle aziende. E lì però siamo andati a cercare quelle aziende dove non andava nessuno. Uno dei nostri primi clienti è stato Merlo, ma l'occasione è stata grandissima, quella di disegnare il primo trattore agricolo che faceva la Merlo.

La Scuola di design dell'Università di Firenze, si caratterizza per una attenzione specifica ai territori, lavoriamo sul rapporto tra oggetti e luoghi tentando di scongiurare una definitiva scomparsa dell'artigianato. Secondo voi tra i committenti per le nuove generazioni di designer, potranno esserci le aziende artigiane, i consorzi di imprese o, per estensione, i comparti?

(G) Credo di sì, noi viviamo in un periodo che vede la morte di marchi noti e la nascita di nuovi gruppi. Questi nuovi gruppi faranno lo stesso percorso che hanno fatto i marchi noti che sono nati da piccole aziende ma con grande spirito. Probabilmente cambieranno anche i territori, secondo me ci saranno nuovi territori che si faranno avanti in Italia e fuori dal nostro Paese.

Vi esterno un mio dubbio. Molti di noi hanno un rapporto col design che oscilla tra la costruzione di un'etica professionale e l'adeguamento alle esigenze del mercato. Sempre più, a dispetto delle nostre aspirazioni ad un design democratico, saremo costretti a lavorare per le fasce alte del mercato e per la cultura del superfluo. Ci sono delle contraddizioni nel nostro operare?

(D) Per certi versi c'è una contraddizione perché talvolta il nostro operare va contro il concetto di prodotto industriale fatto per tutti, ottimizzando i costi e arrivando a un giusto prezzo, però è anche vero che bisogna vedere come tu ragioni. Se tu ragioni da un punto di vista commerciale paragonando lo studio a un'impresa, anche tu devi andare a cercare dove c'è ancora la possibilità di lavorare. Credo si debba essere elastici, bisogna capire che esisteranno sempre una Ferrari e un'utilitaria. Io credo che il designer debba avere una meta e questa ti permette di confrontarti con mercati diversi.

2008
WIFI
seduta urbana
produzione
Colomer
Barcellona
e-postcard è un
progetto realizzato
in occasione del
festival Brillo che
ha come obiettivo la
valorizzazione del
patrimonio artistico
delle città e la loro
promozione a livello
internazionale at-
traverso delle nuove
sedute urbane WIFI-
che si trasformano
in un forte strumento
di comunicazione e
diventano portali di
accesso ad una nuo-
va forma di social
network.
Le sedute sono
posizionate in luoghi
strategici e orientate
per regalare ai suoi
occupanti inserimen-
ti in scorci della
città particolarmente
suggestivi e identi-
ficativi



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Davide e Gabriele Adriano



2006
Rotola
produzione
Ogtm Officine
Meccaniche

2007
Tekell
Calciobalilla in
cristallo temperato
produzione
B.Lab Italia

Noi abbiamo dei clienti per i quali progettiamo armadi in plastica per la grande distribuzione e ci piace lavorare su un oggetto che costi pochi euro e che abbia un'"enorme distribuzione", è bellissimo e ci dà grandi soddisfazioni.

Poi c'è capitata ad esempio l'occasione di questo tavolino calciobalilla, l'occasione di lavorare per un lusso che nemmeno conoscevamo. Noi non volevamo fare un prodotto di lusso, volevamo fare un prodotto di rottura e immagine per sostenere questa azienda al Salone del mobile di Milano e farla riconoscere. Abbiamo pensato "se facciamo un divano, bello o brutto che sia ci sono milioni di divani qua al Salone" e da lì poi è nata l'idea del calciobalilla, ma noi non pensavamo di venderlo in grandi numeri, pensavamo di fare un prodotto artigianale che lavorasse sull'immaginario. Abbiamo scoperto invece che c'è un mercato di élite per un oggetto di questo tipo e quello che per noi era un prodotto di immagine è diventato un prodotto di grandi vendite. È un oggetto che, essendo in cristallo, ha un prezzo molto alto eppure quest'anno ci siamo resi conto di quanto questo sia un mercato sconfinato. Le persone che possono permettersi questi prodotti sono persone di un certo tipo, che ragionano in un certo modo, che fanno un certo tipo di vita e che sono interessanti comunque, ed è interessante

conoscere i mercati, capire che il mercato ricco è un mercato che pensa in una data maniera, che ha una cultura di un certo tipo, che non è più colto di quello più povero. Se mi chiedi invece dove un designer debba porsi dei problemi è ad esempio nel mercato dell'automobile dove allora pensi all'ecologia, al risparmio energetico, quelli sono discorsi sui quali ci si può confrontare. Poi devi mettere in campo che oggi il designer deve diventare un consulente che porta la sua esperienza, di aver lavorato in settori molto differenti, di avere una certa cultura e che mette in discussione il progetto dall'origine. Non puoi dire "faccio il paraurti in un composto biodegradabile e ho fatto l'auto ecologica", perché è una stronzata.



Il vostro rapporto con l'università. Entrambi insegnate all'interno della scuola che vi ha formati. In Italia la maggior parte dei docenti che hanno davvero a che fare con il progetto sono docenti a contratto, esterni all'università, un tempo però

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



non era così e all'estero non lo è tuttora. È una anomalia del nostro paese?

(G) Sì è un'anomalia enorme. Noi siamo docenti a contratto in un'istituzione universitaria, quello con l'università è un amore-odio, da un lato c'è il piacere di rapportarsi con gli studenti, dall'altro c'è la delusione per un'istituzione che non riconosce assolutamente il tuo lavoro e il tuo ruolo. Ti considera come un fornitore che sottopaga e quindi tu hai questa consapevolezza di non sentirti minimamente legato a loro, di non sentirti retribuito nemmeno da un punto di vista morale per il tuo impegno. Ti senti precario all'interno di una struttura in cui in realtà hai talvolta un ruolo fondamentale.

In questo la politica ha delle grosse responsabilità. Abbiamo avuto un Ministro dell'Università che, a dispetto del suo essere di sinistra, non ha mosso un dito sul precariato universitario, e ora ancora una volta si riducono in Italia i fondi per l'Università senza percepire il valore strategico della ricerca.

(G) Tutti i governi hanno le loro colpe, non si sono mai mossi per non mettere in crisi un sistema economico, perché un'Università gestita in questo modo costa poco e lo Stato può permettersi di bruciare soldi in altri modi. In realtà chiudere gli occhi su un sistema di questo tipo è di comodo.

Con queste prospettive si rischia che tutti quei docenti che hanno lavorato per tanti anni nelle facoltà quasi a titolo gratuito vadano via sbattendo la porta...

(D) Ne siamo assolutamente consapevoli, ed è una cosa triste. Se questo accadrà, accadrà però anche un'altra cosa. Vedi, una volta l'università non doveva preoccuparsi del numero degli iscritti ma oggi le università sono all'interno di un sistema di competizione e devono preoccuparsi di dare una buona qualità dell'insegnamento. Se ci sarà questa fuga dalle università degli esteri, il sistema collasserà perché la qualità dell'insegnamento scenderà ancora e la gente non si iscriverà più a università di serie B. Ormai gli studenti sono disposti ad andare all'estero, sono disposti a cercare l'università giusta. La conseguenza sarà certamente quella di dare sempre più forza alle scuole private.

Rimanendo sulla formazione universitaria, quale è la vostra opinione sulla sempre maggiore

2008

Bajca è il nuovo "Smile Keypad" per chi non può fare a meno delle "emoticon". Attraverso connessione Usb, Bajca si connette al computer aggiungendo 16 tasti, ognuno rappresentante uno "smile" diverso: ogni emoticon non sarà più definito da una combinazione di tasti, ma avrà finalmente un pulsante dedicato. Nuove collezioni di pulsanti estenderanno il numero di emoticon che Bajca permetterà di scambiare sul web. I pulsanti saranno inoltre utilizzabili per creare gioielli da indossare e mostrare: ognuno rappresenterà la nostra "emoticon", quello che proviamo in ogni momento della giornata! Bajca è realizzato da Progind e nasce dall'idea di saldare in modo sempre più profondo la nostra vita "virtuale" con quella reale

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Davide e Gabriele Adriano

specializzazione e la conseguente proliferazione dei corsi universitari e sulla parcellizzazione della formazione?

(G) Il problema è gravissimo. C'è stato un momento in cui tutti criticavano l'università perché non preparava al lavoro. E così abbiamo fatto delle facoltà super specialistiche, quella di Disegno industriale è una ma anche quelle di Architettura seguono la stessa strada, e ciò non ha alcun senso, cioè



2006
Sentieri Urbani
un segno nel segno
per la città. Comuni-
care usando i 'sen-
tieri urbani' significa
"ri-disegnare" le
strisce pedonali,
segnali puramente
funzionali legati
alla normativa, che
però ci guidano e
ci indirizzano nel
traffico urbano
di tutti i giorni.
Sentieri Urbani è il
linguaggio 'comune'
che mancava per co-
municare l'identità
locale

la storia del design italiano è una storia di architetti che avevano una cultura di un certo tipo e si sono messi a fare design del prodotto proprio sulla base della loro cultura trasversale.

Una domanda sul rapporto col progetto e sulla vostra capacità di lavorare più sugli scenari che sui prodotti (come ci insegna il comune amico Giuseppe Lotti). Questa è una cosa che mi interessa moltissimo; nelle aziende e nei territori ci sarà sempre più bisogno di "situazioni" e sempre meno di singoli oggetti... Mi parlate del vostro modo di lavorare?

(G) Secondo noi non è più il momento di andare in un'azienda e dire: "ti disegno un prodottino, la poltroncina per la soffitta"; non c'è più bisogno dell'ennesima poltroncina e non è sicuramente una poltroncina a cambiare la produzione di un'azienda. C'è bisogno invece di capire dove deve andare un'azienda, quale direzione deve prendere, che tipo di prodotto fare, capire magari se devi continuare a fare delle sedie o se effettivamente devi cominciare a fare qualcos'altro e questa è strategia, allora sulla strategia poi si decide quali prodotti fare, con chi farli e verso quale mercato si vuole andare.

Il designer è un privilegiato perché ha a che fare con un sacco di aziende, di settori diversi con stili di produzione diversi, si interfaccia con le figure più alte delle aziende, quindi è un consulente privilegiato, non ci sono altre figure che abbiano questa facoltà di poter andare a vedere tutto ciò che riguarda l'azienda, di venire a conoscenza di tutto. Quindi capisci quali sono i settori che funzionano, che non funzionano, quali sono i sistemi di produzione che funzionano meglio, quali sono i problemi nelle linee di produzione, nelle reti commerciali, quali le case-history che hanno dato ragione e quelle

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

che invece hanno avuto torto.

Il grande vantaggio che può dare il designer alle aziende con cui collabora è questo, non è tanto il fatto di disegnare una cosa bella o brutta ma di comprendere quello che serve e quello che non serve, quale il settore che è ancora scoperto, i mercati giusti e quelli che invece sono ormai saturi e dove non c'è più ragione di andare. E poi un'altra cosa importante è riuscire a creare sinergia tra le aziende, noi non abbiamo mai aziende concorrenti, lavoriamo per settori diversi perché lavorando per settori diversi riusciamo a far collaborare le aziende tra di loro, questo vuol dire che in un Salone posso portare più prodotti di più aziende in uno stesso stand senza conflitti di interessi e riducendo moltissimo le spese. Ci si accorge che gira e rigira il Salone del mobile per esempio è ormai diventato un evento dove mezzo mondo arriva, allora secondo me è una visione troppo stretta quella di pensare che il Salone sia solo il Salone del mobile; è un evento importante dove se io ho una buona idea la porto perché la vetrina è mondiale e la visibilità è enorme.

La vostra visione dei rapporti con gli altri progettisti; ho sempre diviso i designer in due categorie: quelli che entrano in un'azienda e chiudono la porta e quelli che invece usano le aziende come territori di confronto con gli altri progettisti.

(D) Secondo me è giusto che la collaborazione inizi con i tuoi progetti, perché tu hai all'inizio un'idea chiara della direzione che vuoi dare. A quel punto però bisogna aprire e fare entrare persone che hanno capito con te qual è la direzione da seguire.

L'ultima domanda che vi faccio si ricollega in qualche modo alle riflessioni precedenti sulla formazione: quali i consigli e quali gli scenari futuri per i giovani che frequentano le nostre scuole?

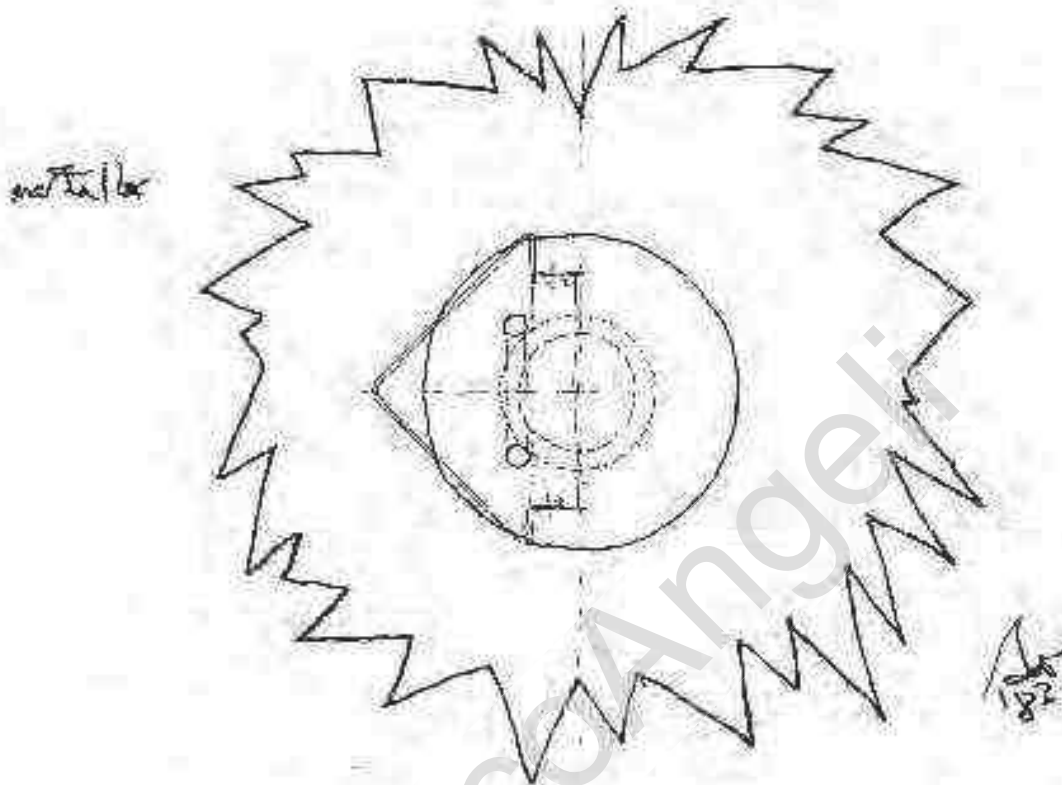
(D) Per prima cosa consiglieri un tirocinio in uno studio, almeno uno o due anni, scegliendo bene un professionista che abbia qualcosa da insegnarti. Adesso le scuole ti impongono un tirocinio di tre mesi, ma mi chiedo a cosa servano tre mesi. È fondamentale poi un'esperienza all'estero per imparare bene l'inglese. È importante per aprirsi nuove strade, perché non sappiamo se domani si lavorerà in Italia o da un'altra parte. Il mondo produttivo sta cambiando, c'è la possibilità di vedere la produzione spostarsi definitivamente verso altri paesi e l'unica lingua che in questo momento accomuna tutti è l'inglese. Poi è difficile, bisogna cogliere le occasioni, non è certo più il periodo per sedersi e mandare i curriculum, secondo me è il modo di presentarsi che fa la differenza, devi spiccare in mezzo a un mondo di progettisti, devi essere brillante. Il tuo curriculum deve essere un progetto, ma deve essere un bel progetto.

Il consiglio più grande è poi di lasciar perdere le aziende leader, neanche prenderle ad esempio, non c'è niente di più sbagliato di guardare al Salone del mobile come ad un esempio di mercato e di economia vincente.

Sempre più aziende vivono di immagine e sotto non hanno più sostanza.

*Davide e Gabriele Adriano
Milano, Aprile 2008*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



Sergio Asti

Si è sempre occupato di problemi inerenti l'architettura, l'arredamento e l'industrial design. È tra i fondatori dell'ADI, di cui è attualmente Socio Onorario. Ha tenuto corsi di insegnamento presso l'Istituto Superiore d'Arte di Venezia e l'Istituto Superiore Sperimentale della Prefettura di Shizuoka, in Giappone. Ha tenuto numerose conferenze all'estero: Francia, Germania, Portogallo, U.S.A., Giappone, Cina, India, Thailandia, oltre che in Italia e partecipato a giurie per concorsi di architettura e I.D. Collabora con varie, tra le più importanti, aziende nel settore dell'arredamento, dell'illuminazione, dell'automobile, dei casalinghi, e degli elettrodomestici. Molti sono i riconoscimenti ricevuti in varie occasioni: dalla Triennale al Compasso d'oro, dal MoMA, di New York ai premi ricevuti dal Ministero dell'Industria e Commercio francese e giapponese, alle varie Esposizioni della BIO di Lubljana. È stato invitato in più occasioni a realizzare esposizioni collettive e personali: in Italia, Canada, Stati Uniti, Giappone, Germania, Paesi Bassi, Svezia, Danimarca, Brasile, Francia. Molti suoi oggetti sono presenti nelle collezioni dei più importanti musei, e collezioni private. Numerose sono le pubblicazioni delle sue opere e dei suoi scritti sui principali libri e riviste tecniche e d'arte, in Italia e all'Estero.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Inizierei l'intervista parlando dei motivi che la portarono a frequentare la Facoltà di Architettura...

Ho sempre cercato di conoscere il più possibile e di capire. Mi è stato di grande aiuto l'essere molto curioso. Mi ha facilitato nel cercare e nel tentativo di sapere e capire qualcosa che fino ad allora non conoscevo. Ho sempre provato grande attenzione per tutto quanto la gente definisce artistico: arti figurative – dipinti, sculture, monumenti –, letteratura, musica..., per tutte quelle manifestazioni che consentono di vivere più gradevolmente, che ci guidano, giorno per giorno, attraverso quello che la gente

definisce "bello".

A Milano qualche incontro, qualche esposizione, i monumenti che si conoscono: Sant' Ambrogio, Le Grazie, Casa Rustici di Terragni, Muzio, qualche concerto, in libreria da Bocca in Galleria a sfogliare libri e riempirmi gli occhi di immagini.

A Como, durante la guerra, nell'illusione di essere al riparo da tutto, il Duomo, la Casa del Fascio, Sant'Elia, i Maestri Comacini. Non so dire se questo è il terreno che mi ha permesso

*Rivista l'Europeo
12 Novembre 1961
Il dibattito "Il catino
con firma".
Da sinistra:
Franco Albini,
Giulio Castelli e
Sergio Asti*



di crescere, ma certo male non ha fatto. Io, poi, faccio fatica a parlare di me, ma ho cercato di fare un quadro della realtà.

Il Politecnico a Milano, che ricordi ha di quegli anni... personaggi, aneddoti, compagni di studi...

La Facoltà era un modo privilegiato per vivere tra amici, stare insieme, sviluppare i progetti del mercoledì, in molte occasioni suscitando sorpresa e, perché no?, qualcosa di più (archi e colonne), discutendo il più possibile, disegnando, riempiendo decine di carte da lucido. Confrontarci e accorgersi che ci si trovava d'accordo su tanto, che c'era qualcosa in comune, gli stessi gusti, gli stessi interessi. Con spontaneità, certamente, senza calcoli. A quel tempo, sia durante la guerra, sia a cose finite, era grande il senso dello stare assieme, vicini. Si stabilivano relazioni spontanee frequentando gli stessi posti o le stesse persone: la scuola, le riunioni, il Piccolo Teatro, il Cinema, le Esposizioni. Senza risparmiare divertimenti e baldorie e tirar mattina, sia chiaro.

Finita la confusione degli allarmi aerei, nel furore di riprendere a vivere attivamente, tutto serviva. Non che l'università fosse un passatempo, anzi, ma proprio attraverso l'università era possibile fare e avere di più. I nostri punti di riferimento li avevamo a portata di parola. Chi ci aveva insegnato attraverso le opere realizzate, le pubblicazioni, i libri, era con noi, e con la stessa spontaneità che ci teneva uniti, tra di noi, potevamo altrettanto spontaneamente sederci, uno di fronte all'altro con Rogers, Albini, Gardella, Caccia Dominioni, Muzio, Portaluppi... i "maestri" ai quali ci ha legato, per tanti anni, la fiducia la simpatia ed una amicizia vera.

*1973
tv color Pally
produzione:
Brionvega*



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

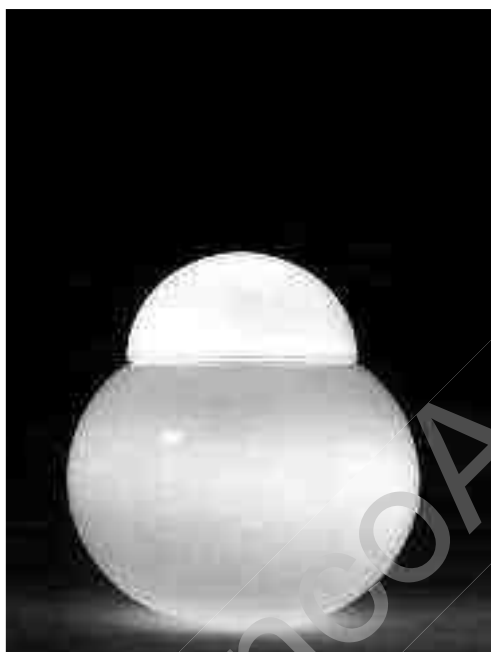
Sergio Asti

C'è qualcuno tra i docenti di quel periodo o tra i designer della prima generazione della scena milanese che in qualche modo ha segnato le sue scelte disciplinari (leggi anche come nasce il suo rapporto col design)?

La confidenza, ed anche un po' di disinvoltura, ci permettevano di non fermarci mai; ogni occasione era buona: la Scuola, la Triennale, i Concorsi Fotografici, le prime pubblicazioni, l'Europeo, i Congressi, i Castiglioni, Zanuso, Sottsass, Viganò, Rogers... Non c'era differenza tra noi (cioè, loro non facevano alcuna differenza, nei nostri confronti). Gli interessi comuni, l'interesse per l'architettura e il design, e tanti altri, erano facili da verificare. Non attraverso riti e procedure particolari: erano sufficienti qualche viaggio, qualche serata passata allegramente, a tavola, divertendoci. Vivendo non

1967
Candle
lampada da tavolo
produzione
Daruma
attualmente prodotta
dalla FontanaArte

1966
Sinuosa Marilyn
vaso
produzione
Luciano Vistosi



solamente di pensieri, parole e traguardi forse irraggiungibili.

La sua tesi di laurea. È stata il primo gradino di un percorso professionale o un episodio a sé stante, e quale valore ha avuto nella sua formazione?

Ufficialmente è stata l'occasione di un riconoscimento "ufficiale" e di un incoraggiamento da parte di Portaluppi. Non di più di un'esercitazione per constatare il grado di interesse, di partecipazione, di capacità di interpretare un problema. Un esercizio di composizione più ampio e certamente più approfondito. La fine di una esperienza ben viva vissuta con intensità e che, in seguito, ho cercato di portare avanti per tanti anni, come assistente, con Viganò e De Carli.

Come sono nate le sue prime occasioni di lavoro e i rapporti con le aziende?

Sempre e solamente attraverso la fiducia e la partecipazione. La fiducia di chi credeva in qualche idea da condividere, di chi aveva la smania di fare qualcosa di nuovo, che suscitasse curiosità, passione, partecipazione: arredamento, illuminazione, resine sintetiche, casalinghi, ceramica, vetro, marmo, e, più avanti, elettrodomestici, radio e tv, automobili... e, anche di chi, lontano, o lontanissimo, ha ritenuto che attraverso la pratica dell'"essere in sintonia", e solo attraverso questa pratica, si potesse ottenere il risultato sperato.

La fondazione dell'ADI nel '56. Come avvenne realmente e chi erano i personaggi che si confrontarono sia nella Rinascente sia tra i Designer?

L'ADI è, ancora una volta, la testimonianza del riconoscimento reciproco delle buone intenzioni, degli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



interessi che ognuno di noi voleva portare avanti e nei quali trovare, in ogni occasione, la prova di sentirsi legati uno all'altro. È nata dal volerci riunire, dal volerci sentire ancora più uniti. Eravamo poco più di una ventina, architetti, critici, industriali, grafici. Con l'ambizione, il desiderio, di evitare di andare, ognuno, per proprio conto e cercare di creare le condizioni perché, assieme, sia pure attraverso strade e strumenti e linguaggi diversi, si riuscisse a dare valore alla qualità cui ognuno di noi mirava. Senza alcuna ambizione pedagogica, sia chiaro, e la volontà di proteggerci in una "torre d'avorio" personale, e, invece, con la sola ambizione, infine, di raggiungere nuovi e buoni risultati.

C'era l'intenzione nobile di portare avanti la convinzione che quanto volevamo raggiungere, la qualità "sostanziosa e preziosa", servisse a tanti, se non a tutti, sapendo bene che ognuno di noi, poi, attraverso il progetto, le parole, le immagini, avrebbe trovato espressioni, interpretazioni sempre differenti, individuali, ben riconoscibili.

La Rinascente ha avuto una parte importante nell'esaltare il design e farlo conoscere. Attraverso gli strumenti di una attività mercantile, naturalmente, ma con il proposito di nobilitare il risultato e di mettere ben in vista il valore della qualità estetica, della rappresentazione di qualcosa che non nasca unicamente dalla pratica del profitto.

Il suo rapporto con gli studenti. Lei, come molti dei progettisti che hanno fatto la storia del design italiano, ha avuto una formazione multidisciplinare per poi orientarsi verso le forme di progetto a lei più consone. Qual è la sua opinione sulle attuali Facoltà di Disegno industriale e sul futuro dei nuovi autori?

Incontro volentieri e frequentemente progettisti, non sempre alle prime esperienze, o studenti, per una ricerca o per una tesi, e discuto senza risparmiarmi, perché mi sento intrigato in un interesse reciproco. Li ho davanti agli occhi, gli studenti, da circa venti anni a questa parte e credo di non sbagliare se mi accorgo che l'approccio è più di tipo meccanico, di immagine. Lo sviluppo del progetto è, più che altro e in molte occasioni, una esercitazione procedurale. Nella realtà quotidiana, da un po' di anni, nella realtà di ogni giorno constatiamo che le procedure seguite (il perché e il per come, i bla bla) assumono una parte preponderante, la pratica della tecnologia assume un peso sproporzionato (quasi un fine, certamente un alibi). La rappresentazione e l'informazione prevalgono sulla comunicazione. L'aspetto economico è più importante del significato, del valore, di quanto realizzato. Non sono in grado di giudicare (e anche lo fossi, non spetterebbe a me) se il puntare su questo modo di essere (a tutti i costi) sia lodevole, se mettere in un angolo la possibilità di comunicare ciò che è personale sia un segnale positivo.

Ho altre, differenti, ambizioni. Sono convinto che la tecnica è una strada da percorrere alla condi-

1961
vasi Marco
vetro
produzione
Salviati

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Sergio Asti

zione di arrivare ad un risultato che affascini, che ci renda consapevoli, che ci metta in condizione di partecipare, che ci metta nelle condizioni di condividere. Con passione, e non passivamente. La tecnica, come la "trovata", possono certamente essere di aiuto, ma difficilmente possono aiutarci a superare la curiosità, se non è costante e ostinata, ma, al contrario, illusoria e di breve durata. La tecnica, così ho imparato, consente di esaltare il materiale, di fargli esprimere la potenziale espressività, senza dover ricorrere alla sovrapposizione (il "decoro", talvolta indispensabile, tuttavia): ceramica, vetro, legno, pietra... Nei casi di prodotti "tecnici", la tecnica, se impiegata con sensibilità e misura, se

intesa come uno strumento e non come il traguardo più importante, ci aiuta nella giusta ed equilibrata composizione delle varie parti che compongono un prodotto ad alto contenuto di prestazioni pratiche, ci aiuta a comporre un prodotto non costretto alla sola testimonianza di una funzione materiale, bensì a qualcosa di più intrigante, affascinante, attraverso la qualità espressiva, estetica.

Può parlarci del suo sistema di lavoro e di come il computer ha modificato eventualmente il suo modo di progettare?

Con il computer non ho alcun rapporto, io disegno con la matita. Non posso esprimermi negativamente o positivamente. Non ho alcuna esperienza. Ho sempre fatto tutto con la matita e ho ottenuto buoni risultati e quindi vado avanti in questo modo. Ripeto, si disegna con la matita, le correzioni si fanno con la matita. I nostri occhi, la nostra sensibilità, i nostri sensi ci consentono di migliorare quello che noi crediamo migliorabile.

In una disciplina che non ha regole codificate, quali dovrebbero essere a suo parere le modalità di approccio alla professione, mi spiego, è corretto proporre i propri disegni alle aziende o si dovrebbe iniziare con i concorsi di progettazione o ancora le grandi rassegne del settore dovrebbero diventare palestre per le nuove generazioni di progettisti (vedi il lavoro fatto da Abitare il Tempo negli anni '90 con le rassegne culturali) o che altro?

Personalmente i miei rapporti di lavoro (l'ho già detto) sono sempre nati da rapporti di con-

fidenza, di partecipazione, in modo tale da sentirsi responsabili dei risultati. Ho sempre creduto che sia giusto e indispensabile lavorare con una azienda, non per una azienda.

Questa convinzione mi ha sempre condizionato nella partecipazione a concorsi, dove al di là delle definizioni di programma non è consentito il rapporto diretto, fisico, il conoscere le ragioni reali (se non quelle di ordine procedurale) che hanno spinto a bandire la gara. Il rapporto fisico è essenziale (un mio limite?) anche nel caso, a maggior ragione, di interventi che superino la dimensione "artigianale". Gli intoppi, veri o apparenti, procedurali, possono essere superati agevolmente e con buona volontà, attraverso un rapporto che consenta dialetticamente di "capire". Che consenta un arricchimento reciproco, il condividere scelte e necessità, per arrivare ad un risultato non di parte.



1986
vaso Kyoto
ceramica
produzione
Superego

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Sergio Asti

Uno sguardo al futuro della professione e un consiglio a chi muove ora i primi passi...

Non mi sento investito di tanta autorità: credo poco nei consigli, meglio suggerire, ma meglio ancora è l'esempio. Non mi stancherò di ripetere quanto ho detto prima e durante il nostro incontro: è necessario credere nel rapporto, sul confronto con l'altro. Che non implica, necessariamente, venir meno alle proprie convinzioni, fare a meno della propria ostinazione. Il "confronto" è necessario per saperne di più, per imparare e poter dire con maggiore convinzione cosa si ha in testa. Nessuno ha la verità in tasca, e questo significa dover disporre di una buona dose di umiltà, essere disposti a non pochi sacrifici (non a rinunce). Un invito a non indulgere nella autocelebrazione (che è poi una forma poco elegante di culto della personalità), un invito a non farsi sedurre dal termine "tendenza", a non accontentarsi del "concept" (termini tanto cari agli eruditi moderni) e tendere, invece, all'"oggetto" concreto e compiuto, ad andare avanti e conquistare "la forma".

Non adeguarsi al "così fan tutti", e scegliere una forma indolore, ma stimolante, certamente non cruenta, ma visibile, di anarchia... Evitare con cura la pratica dei progetti interscambiabili, provvisori, di breve durata. Meglio essere "progettisti" puntigliosi, meticolosi (tuttavia non astratti), sensibili alla realtà, che credono nel fare e nel vivere, convinti che il loro "fare" vada affrontato divertendosi, e non per divertimento, che creativi stagionali, provvisori, avventizi, che si accontentano di qualche presenza e di qualche ora da protagonista. Può essere di qualche utilità, inoltre, credere di fare qualcosa che non si esaurisca in una stagione. A usare cuore e cervello, in contemporanea, e non come optional. E anche, a non dimenticare da dove si viene.

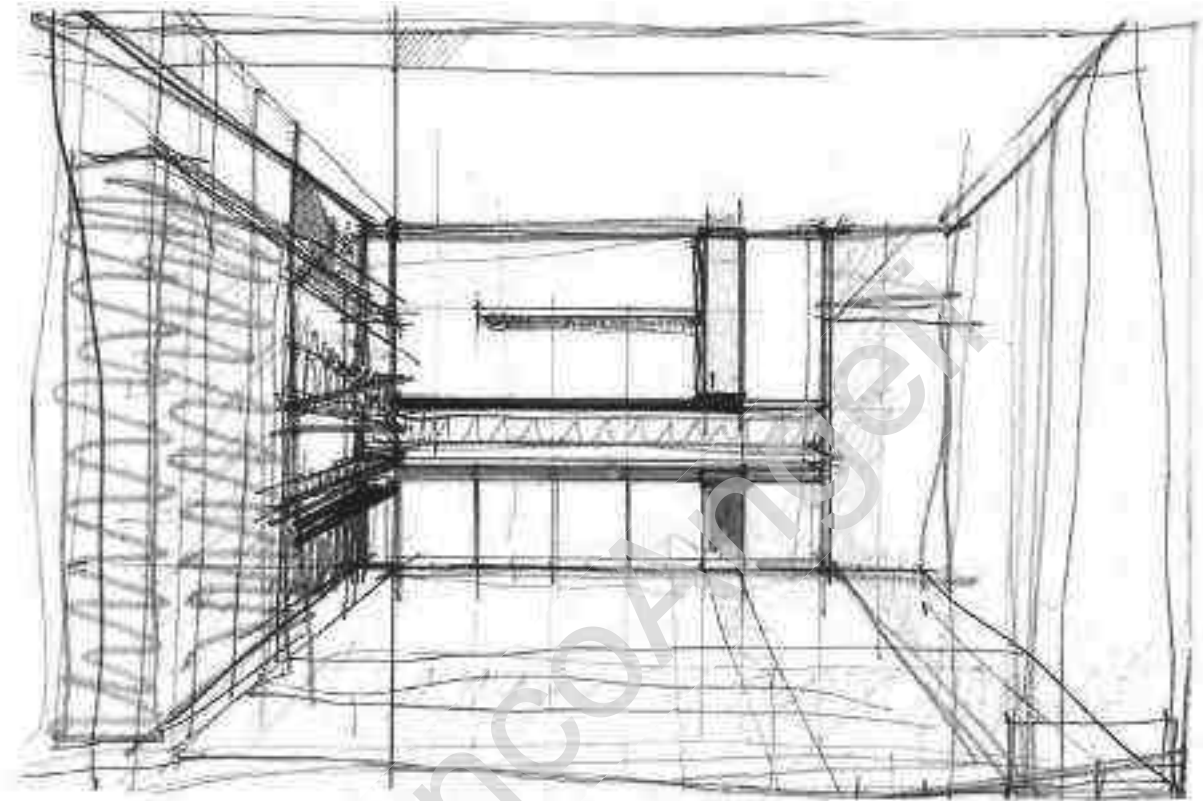
Se non c'è la passione e l'interesse a partecipare interamente, senza mezze misure, se non si è disposti a correre rischi, a giocarsi la reputazione, a farsi carico di tante responsabilità (anche quelle non personali) è difficile, molto difficile, arrivare a qualcosa di bello e di buono.

Di cui tutti noi, compresi tutti gli altri, abbiamo bisogno, per una vita più dolce e più bella e più serena, più gentile.

Sergio Asti

Milano, Settembre 2008

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



A to i Astori

Antonia Astori nasce a Melzo (Milano) nel 1944. Si laurea in Industrial e Visual Design all'Athenaeum di Losanna nel 1966. Dal 1968 collabora in qualità di designer con l'azienda italiana Driade, realizzando importanti progetti di sistemi e di mobili, intesi come "architetture da camera" e contribuendo a definire l'immagine aziendale con allestimenti ed esposizioni. All'attività di designer affianca quella di architetto d'interni con progetti per abitazioni, uffici, showroom, negozi. Il ruolo di Antonia Astori sulla scena nazionale e internazionale si completa con la presenza a importanti eventi, da un'iniziale, ma indimenticabile, Eurodomus a Torino nel 1971, sotto l'egida di Gio Ponti alla Mostra Il Cosmo Driade: Immagine del Design Italiano al Museo Die Neue Sammlung di Monaco nel 2006.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

La sua adolescenza è trascorsa tra l'Italia e l'Argentina seguendo l'attività di suo padre. Quale è stata la sua formazione pre-universitaria e in che modo nelle scelte fatte da lei e da suo fratello ha influito la figura paterna?

In Argentina ho trascorso parte dell'infanzia e della mia prima adolescenza sono rimasta sentimentalmente legata a quella terra, dove spesso sono tornata anche per legami famigliari. Al mio rientro in Italia ho frequentato il Liceo Artistico delle Suore Orsoline in via Lanzzone a Milano. Una scelta felice che ha orientato i miei passi successivi. Il mio impatto con Milano è stato duro, una città in pieno contrasto col mio precedente vissuto. Gli studi a cui mi sono da subito appassionata mi hanno aiutato a superare un momento difficile. Mio padre era ingegnere, un pioniere nel campo della prefabbricazione in cemento armato. Aveva una forte personalità, intraprendente, ottimista, sempre rivolto al futuro: credeva nel progresso. Mio fratello Enrico ha ereditato la sua energia, lo spirito imprenditoriale, il desiderio di andare sempre oltre il conosciuto. Per quanto mi riguarda, credo di aver ereditato la sua professionalità e passione per la fabbricazione: il mio lavoro sui sistemi è la trasposizione ad uso domestico del pensiero di mio padre.

li studi di isual e Industrial Design all'Atheneum di Losanna agli inizi degli anni '60. Quali i motivi di una scelta già decisamente orientata e che ricordi ha degli anni di formazione universitaria?

L'Athenaeum di Losanna aveva in quegli anni una sede a Milano.

Il programma di studi mi sembrava consono alla mia personalità e logico proseguimento dei miei studi precedenti. A quei tempi non avevo un vero progetto di vita e di lavoro, direi che è stata una scelta razionale ma anche emotiva. Ho un buon ricordo di quegli

anni; essendo in pochi studenti, era più facile stabilire un rapporto intenso sia tra noi che con i professori. In particolare ricordo Nanda Vigo che, pur essendo solo pochi anni maggiore di noi studenti, insegnava Visual Design. Una personalità fortissima e spazzante, che è riuscita a trasmettermi la curiosità indispensabile per scoprire nuovi orizzonti. Altri ottimi insegnanti più pragmatici – ricordo in particolare Franco Frascini e Adelmo Rancaroli –, mi hanno insegnato il mestiere; subito dopo la laurea ero in grado di disegnare concretamente un mobile o progettare un interno senza bisogno di altre esperienze. Penso ci fosse una grande differenza tra il Politecnico e l'Athenaeum di Losanna. Il Politecnico aveva un programma di studi più vasto, dava una preparazione teorica e scientifica molto più approfondita e si proponeva di formare 'architetti' nel senso nobile del termine. L'Athenaeum, come ho già detto, aveva un taglio più pragmatico, focalizzato sul design, il visual design e l'architettura d'interni. Le altre materie erano assolutamente complementari.

Quali erano in quei giorni i suoi rapporti con la cultura del design milanese ed i suoi protagonisti?

In quel periodo non avevo frequentazioni o rapporti personali con la cultura del design milanese tutto è avvenuto più tardi, dopo la nascita di Driade.

el '68 a distanza di due anni dalla sua laurea, inizia insieme a suo fratello Enrico e a sua moglie Adelaide Acerbi, l'avventura Driade, partendo da un suo primo progetto di cubi componibili che avete presentato al Salone del mobile. rano quelli i suoi primi lavori di design al di fuori dell'esperienza universitaria o in quei due anni c'erano state altre esperienze di progetto?

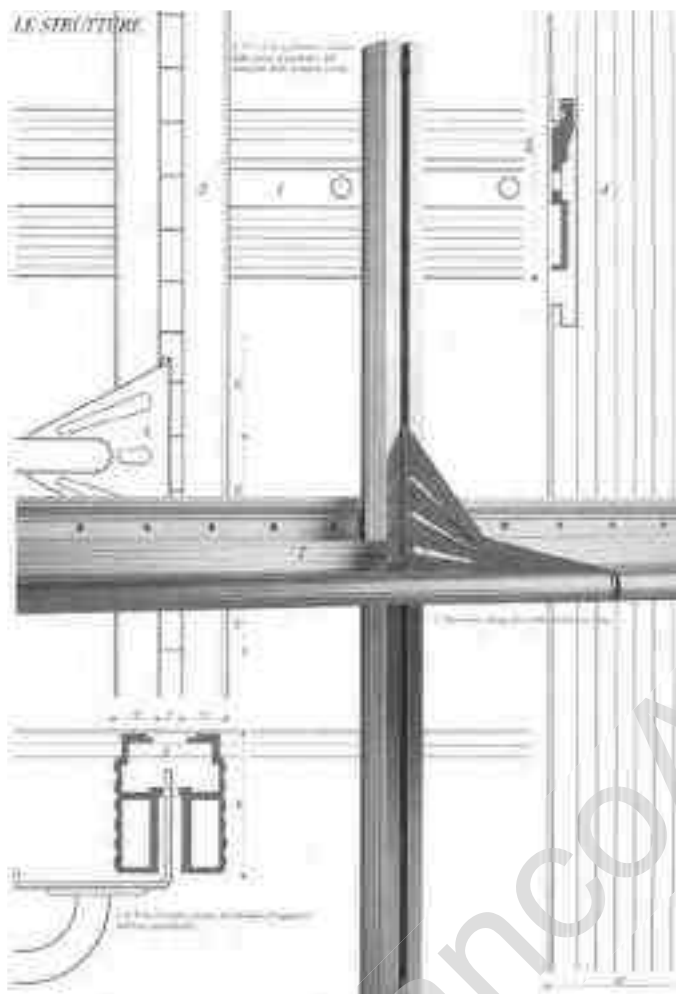
I miei progetti di design sono nati con Driade. In quei due anni ho realizzato qualche progetto d'in-



*Antonia Astori con
Enrico Astori ed
Adelaide Acerbi
negli anni '70*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

A to i Astori



1986
Kaos
dettaglio del sistema
a cremagliera

terni in ambito familiare. Nel '67 mi sono sposata e l'anno seguente è nata la mia prima figlia. I miei pensieri non erano rivolti esclusivamente al lavoro.

Può raccontarmi come nasce Driade e quali i primi passi per far conoscere l'azienda e la sua filosofia produttiva?

Driade nasce dalla volontà di mio fratello Enrico di staccarsi dal gruppo familiare legato alla prefabbricazione, per intraprendere una nuova attività nel campo del mobile, un mondo che sempre lo aveva affascinato. Fin da subito, la dialettica tra i mobili definiti e i sistemi di contenimento è alla base della filosofia dell'azienda.

Il successo immediato di Driade, presentata per la prima volta al **del mobile 1968**, credo sia stato determinato dalla sinergia che si era creata tra la personalità di mio fratello, di mia cognata e la mia. Il mio primo sistema 'Driade 1' suscitò curiosità da parte degli addetti ai lavori e mio fratello intuì la necessità di una forte operazione d'immagine per dare visibilità e riconoscibilità all'azienda. Affidò ad Adelaide Acerbi la comunicazione che comprendeva un **manifesto Driade** di Silvio Coppola, un catalogo con le fotografie di Aldo Ballo e una scatola con i modellini del sistema 'Driade 1' **titolata 'Il gioco del design'** da inviare ai giornalisti. La comunicazione ha avuto per Driade una grande importanza oltre ai cataloghi, sono stati realizzati Manuali d'Arredamento e libri sull'Abitare, curati dai migliori storici del design, con intento sia promozionale che didattico.

li anni della nascita di Driade corrispondono all'affermazione dei gruppi radicali quali erano i vostri

contatti con i gruppi "fiorentini" e con i movimenti artistici di quel periodo?

In questi anni non avevamo rapporti con i gruppi radicali. Solo più tardi i designer legati a quei gruppi hanno lavorato per Driade, da Massimo Morozzi ad Adolfo Natalini, Paolo Deganello, Pietro Derossi. Personalmente ero affascinata dal Radical Design, seguivo con curiosità il lavoro di Sottsass, Superstudio, Archizoom, attraverso pubblicazioni e mostre. A volte si ama il diverso da noi.

Negli anni '70 era molto forte il dibattito tra i designer che intendevano questo lavoro come espressione di forma funzione legato alla produzione industriale e i designer dei gruppi radicali. Sicuramente anche mio fratello e mia cognata guardavano con interesse il Radical Design, ma Driade allora perseguiva un'altra strada. Erano gli anni in cui l'azienda esprimeva un'immagine unitaria definita dal dialogo tra i miei sistemi e i mobili di Enzo Mari; un'immagine da alcuni definita 'calvinista'. Solo a partire dagli anni '80 (salvo alcune eccezioni) mio fratello inizia l'esplorazione di nuovi linguaggi che oggi caratterizza l'azienda. Ho conosciuto quasi tutti i designer dei gruppi radicali, anche se non c'è stata con loro un'intensa frequentazione. Tra i tanti incontri, ricordo quello con Adolfo Natalini verso la fine degli anni '70, quando Isa Vercelloni – allora attenta ed autorevole direttrice della rivista CasaVogue – ci propose una visita al Superstudio. Quel giorno conobbi una persona straordinaria con una forte visione e profondo sapere. Successivamente, quando incontrai Oscar Tusquets, provai una sensazione analoga. Negli anni '80 conobbi Paolo Deganello e Massimo Morozzi, grazie alla loro collaborazione con Driade. Di Deganello mi colpì l'intelligenza e l'amore per una polemica costruttiva di Morozzi l'entusiasmo nel concepire il design in senso ludico, un gioco ma un gioco serio.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

"Oikos", all'inizio degli anni '70 rappresenta uno dei primi esempi di sistema componibile che abbraccia le varie zone funzionali dell'abitazione. I riferimenti dei sistemi componibili nascono fuori dall'Italia, credo quasi parallelamente dalla cultura tedesca (scuola di Francoforte), dalla scuola scandinava e dai Casiers Standard di Le Corbusier. Quali sono stati per lei i riferimenti di Oikos sia funzionali che di linguaggio?

Quando racconto il mio lavoro, sono solita proiettare alcune immagini che considero le mie radici: la casa giapponese, un interno di Loos degli anni '20, il Bauhaus di Gropius, i Casiers Standard di Le Corbusier ed infine la casa Farnsworth di Mies van der Rohe degli anni '50. In quegli anni sono stati esplorati tutti i sistemi che, successivamente, noi designer abbiamo riproposto. 'Oikos' nasce per risolvere il contenimento della casa in modo unitario, come materiale da costruzione dello spazio domestico. Il linguaggio ha chiari riferimenti al razionalismo ma anche a Mondrian e al De Stijl.

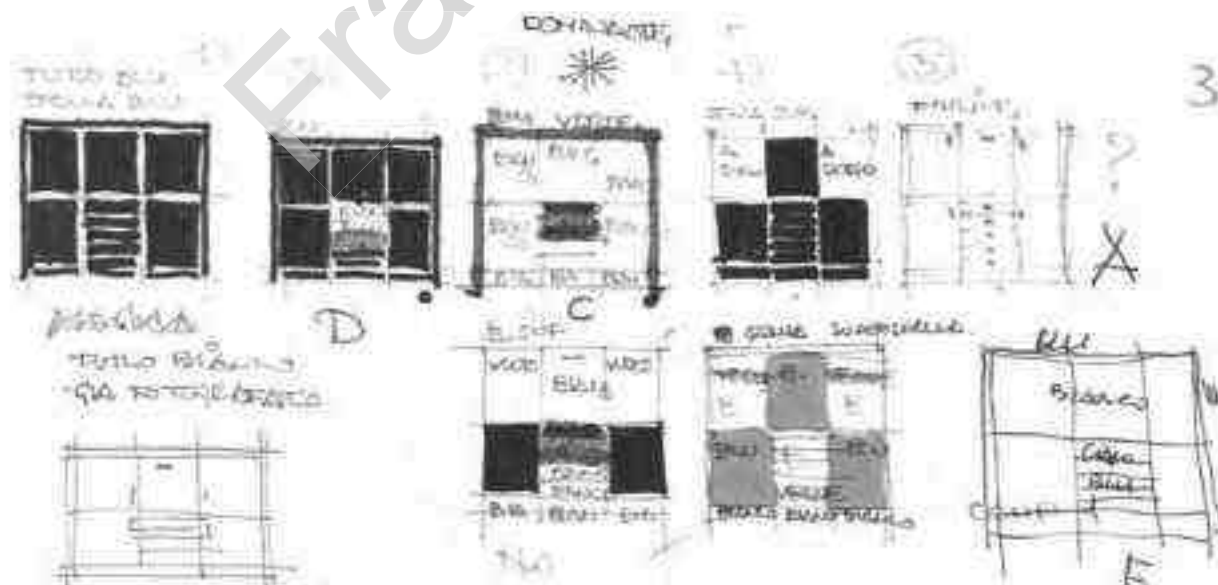
Una volta avviata Driade, e parallelamente all'impegno continuo nell'azienda con prodotti che spaziavano dalla scala dell'oggetto a quella del sistema, lei avvia una propria attività indipendente come progettista, sia nel campo del disegno industriale che in quello dell'arredamento (abitazioni, allestimenti, negozi). Driade diventa a quel punto uno dei committenti del suo studio o l'azienda e lo studio si legano in un'unica attività?

Fino all'83 il mio lavoro si è svolto all'interno dello studio Lambda, che condividevo con mia cognata Adelaide Acerbi ed era parte integrante degli uffici Driade in Via Fatebenefratelli a Milano. Poi ognuno di noi ha seguito una propria strada per meglio potenziare, ma anche differenziare, le nostre personalità. Mio fratello ha trasferito gli uffici Driade presso la fabbrica, a Fossadello di Carso, in provincia di Piacenza mia cognata ed io ci siamo separate fondando ognuna un proprio studio. A questo punto Driade è diventata per noi un committente, ma un committente importante che assorbe gran parte del nostro lavoro mai è venuto a mancare il dialogo e uno stretto rapporto tra noi.



Antonia Astori con
Adolfo Natalini negli
anni '80

1975
schizzi preparatori
composizioni Oikos



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

A to i Astori

Il mio studio si trova tuttora in via Rossini 3, un luogo storico per il design, sede anche dello Studio Nizzoli, dello studio DePas-D'Urbino-Lomazzi e, per alcuni anni, anche dello Studio Mendini.

Quando apro il mio studio nell'83 mi trovo in una situazione privilegiata sviluppando per Driade un lavoro che non riguarda solo il design ma anche la creazione dell'immagine aziendale, attraverso gli allestimenti. Un lavoro affascinante ed impegnativo che ha occupato gran parte del mio tempo. Altri committenti sono arrivati per conoscenza, avendo sempre avuto – per mia scelta – un piccolo studio, non ho avuto l'assillo di procurare molti lavori. Ho comunque svolto l'attività di progettista d'interni in abitazioni private, negozi ed uffici. Questo lavoro relativo agli interni è stato per me molto importante, alcuni dei miei lavori di design derivano da queste esperienze.

Driade si presenta da subito come un grande "laboratorio estetico" attorno al quale ruotano al suo fianco, alcune delle figure più importanti del design italiano; Mari in una prima fase, De Pas D'Urbino e Lomazzi, Nanda Vigo, Castiglioni, Deganello, Mendini e Morozzi negli anni '70, siete voi a scoprire Starc nei primi anni '80, e poi Ron Arad, Lovergrove, To o Ito, Sipe , sino ad arrivare all'ultima



1993
Pantos
sistema ad ante pieghevoli e scorrevoli
produzione
Driade

generazione con Fukasawa, Yoshioka, Miki Astori, Locatelli e tanti altri, in un continuo intrecciarsi di linguaggi, ideologie progettuali e tipologie. Tutte queste sollecitazioni sembrano però non aver influito sul suo stile che è sempre stato essenziale, privo di cedimenti a formalismi e caratterizzazioni stilistiche. Quanto in realtà, tutti questi stimoli esterni hanno influito sulla sua formazione di progettista e da quali di questi autori ha avuto qualche sollecitazione?

Con Driade ho avuto la straordinaria possibilità di incontrare e conoscere moltissimi designer, ma non solo, anche storici dell'architettura e del design, fotografi, giornalisti, intellettuali appartenenti a discipline diverse. Questi incontri hanno sicuramente influito sul mio percorso intellettuale e lavorativo ma non ritengo abbiano segnato in modo diretto la mia progettazione. Il lavoro sui sistemi, come diceva Le Corbusier, è più prossimo all'architettura che al design. Direi che per vocazione mi sono dedicata alla struttura degli ambienti, lasciando ad altri la creazione dei tanti bellissimi mobili ed oggetti che, congiunti al mio lavoro, costituiscono 'l'arte di abitare' secondo Driade.

Tra i tanti incontri, voglio ricordare quello con Enzo Mari. Un incontro importante per Enrico, per Adelaide e per me. Negli anni '70 Enzo disegna per Driade alcuni mobili straordinari, dal divano Day-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Night al tavolo Frate, firma con me il progetto del componibile 'Bric', e contribuisce alla definizione dell'immagine aziendale di quel periodo. Un'esperienza unica per me è stata la 'costruzione' del catalogo 'Per capire cos'è l'Oikos', un manuale di progettazione per gli architetti. Un vero lavoro di gruppo coordinato da Enzo, un lavoro che non conosceva fretta ed approssimazione e che mi ha fatto capire l'importanza della riflessione e del continuo perfezionamento nella formulazione di un progetto.

Ho spesso accompagnato mio fratello Enrico ad incontri con designer; un'esperienza interessante per me ma soprattutto per lui che poi seguiva lo sviluppo dei loro progetti. Tra i tanti incontri ne cito uno casuale, non programmato. Verso la metà degli anni '80 ero con Enrico ad Hannover all'inaugurazione di un negozio di Rainer Krause (che successivamente fondò la propria azienda "Anthologie Quartett"). Un piccolo spazio espositivo assolutamente rigoroso, unica eccezione la maniglia d'ingresso: un vero gioiello; sia io che mio fratello ne rimanemmo colpiti. Era stata disegnata da Borek Sipek che conoscemmo quella sera. Iniziò così una collaborazione straordinaria tra Sipek e Diade, che dura tuttora.

L'ultima evoluzione del suo percorso progettuale è la Astori DePonti Associati. Può raccontarmi su quali basi nasce questa nuova avventura...

Dopo la laurea in Architettura al Politecnico di Milano ed esperienze lavorative in Italia e all'estero, mio figlio Nicola ha deciso di intraprendere l'attività professionale al mio fianco. AstoriDePontiAssociati è nata quindi dal desiderio di potenziare e dare continuità al mio lavoro.

Parliamo del suo linguaggio progettuale e del suo sistema di lavoro tra lapis, modelli e computer...

Quando progetto, parto da una visione d'insieme per poi arrivare alla definizione del dettaglio, sia per quanto riguarda il design che per l'architettura d'interni o gli allestimenti. I primi disegni vengono realizzati da me al tecnigrafo, poi sviluppati con modelli o direttamente al computer. Direi che il mio linguaggio progettuale si basa sulla geometria, una ricerca continua dell'esattezza nel definire le proporzioni. È un linguaggio che accomuna i sistemi e i mobili definiti che alcuni critici hanno definito 'architetture da camera'.

L'insegnamento del design. Quasi tutti i componenti dell'azienda, fondatori, figli, nipoti hanno una formazione legata alla cultura del progetto. Quale è la sua opinione sull'insegnamento di questa disciplina nel nostro paese?

I componenti della mia famiglia hanno una formazione precedente al nuovo ordinamento della Facoltà di Architettura; potrei dire, in modo generico, una buona formazione. Quello che mi ha colpito, durante incontri con studenti del nuovo ordinamento, è la mancanza di una conoscenza dell'architettura per chi sceglie il corso di laurea in Design e viceversa per chi sceglie il corso di laurea in Architettura. Penso sia giusto specializzarsi ma anche guardare ciò che avviene in mondi affini al proprio.

Sempre di più in Italia si vanno restringendo le possibilità per i nuovi progettisti, sempre meno si trovano imprenditori disposti a rischiare su progetti che non danno garanzie economiche alle aziende. Quella della autoproduzione è una strada che consiglierebbe ad un giovane autore o ritiene che non ci siano più gli spazi per avventure che non abbiano dietro grandi possibilità di investimento?

Penso che ci sia sempre spazio per nuove avventure. Non so se per realizzarle sia necessario avere delle garanzie economiche, ma quello che sicuramente bisogna avere è un progetto, spirito imprenditoriale, senso dell'avventura e del rischio; caratteristiche che poche persone possiedono. Chi non ha caratteristiche imprenditoriali e vuol fare il designer deve per forza rivolgersi alle aziende, ma non prima di aver elaborato un linguaggio forte. Per elaborarlo è necessaria la conoscenza del passato, la percezione del presente, un duro lavoro portato avanti con tenacia, ed infine la capacità di trasmettere una propria poetica all'imprenditore.

Antonia Astori

Milano, 28 Settembre-18 Novembre 2008

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



rio e i i

Mario Bellini (1915, Milano) è architetto e designer di fama internazionale, vincitore, tra gli altri, di 8 Compasso d'oro e di prestigiosi premi d'architettura. Ha insegnato e tenuto conferenze nelle maggiori sedi culturali del mondo ed è stato direttore di *Domus*. Le sue opere sono nelle Collezioni dei più importanti Musei. Il MoMA di New York, che gli ha dedicato una grande mostra monografica, ospita nella Permanent Design Collection 25 sue opere. Ha realizzato opere quali il quartiere Portello della Fiera di Milano, il Centro esposizioni di Villa Erba sul lago di Como, il Tok o Design Center in Giappone, Natuzzi America H.Q. in USA, l'ampliamento della Fiera di Essen in Germania, l'ampliamento della National Gallery of Victoria, Melbourne. Nel corso della sua lunga carriera ha lavorato con aziende quali Artemide, B B, Brionvega, Driade, Cassina, Erco, Flou, Ideal Standard, Lamy, Heller, Meritalia, Natuzzi, Olivetti, Yamaha, Renault, Rosenthal, Smeg, Tecno, Venini, Vitra.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Le chiederei di affrontare questa prima domanda da due punti di vista opposti del suo percorso professionale: quello attuale che guarda ai numerosi Compasso d'oro, ai venticinque suoi oggetti presenti al MoMA (dove nell'8 ha avuto l'onore di una retrospettiva), alla vice-presidenza dell'ADI, alla direzione di Domus, a quella che è certamente una delle più prestigiose carriere in campo internazionale, e quello invece del Mario Bellini dei primi anni '60 all'inizio della sua professione. Che rapporto aveva allora con il foglio bianco e che rapporto ha ora con foglio, lapis e altri sistemi di cattura delle idee?

Non è mai girata molta carta attorno a me nei momenti più ispirati durante i miei percorsi creativi. Sono sempre stato convinto, e lo sono sempre più oggi, che sia molto meglio usare la testa, gli occhi, le mani. So disegnare bene, anzi molto bene. Ma ho sempre evitato, forse istintivamente, di correre il rischio di far naufragare nell'autocompiacimento di un bel disegno la forza nascente di un'idea. Un'idea che ha invece bisogno di concentrazione, continue verifiche sul campo, molti reiterati tentativi per essere portata al punto in cui sembra capace di disegnarsi da sé. Sono passati quasi cinquant'anni da quando per la prima volta ho risposto a una precisa richiesta di un committente: disegnare un mobile per una manifestazione che si sarebbe tenuta a Mariano Comense, nella mitica Brianza. Ricordo ancora il momento emozionante in cui proprio camminando a passo di carica durante quella che è stata la mia prima visita a uno stabilimento di produzione mi viene in mente – subito con lucidità – quello che sarebbe stato il mio primo mobile. Annotata frettolosamente l'idea con un lapis da falegname su una scatola di cerini, sempre camminando, questo tavolo, la mia prima opera, sarebbe stato il mio primo Compasso d'oro.

Anni in cui il lapis era lo strumento principe...

In questi ultimi anni l'inarrestabile irruzione negli studi di design e di architettura degli strumenti di rappresentazione digitali ha certamente modificato e spesso stravolto i nostri processi di immaginazione e di descrizione. Ciò nonostante, ancora oggi, soprattutto per quanto riguarda il design, il mio modo di lavorare è sempre lo stesso: idee che vengono dalla testa, immaginate spesso a occhi chiusi e, in qualche caso, ancora più lucidamente, nella penombra del dormiveglia. Talvolta qualche segno sulla carta per verificare, annotare, descrivere, e animate conversazioni sorrette da una inesauribile curiosità dialettica con i tecnici del committente secondo uno sperimentato metodo di partenze, tentativi, entusiasmi, delusioni, ripartenze. Metodo che si è dimostrato, per me, di una straordinaria vitalità ed efficacia. Per scoprire che il risultato finale, anche se generato e mosso da una prima intuizione non sarebbe mai stato immaginabile e descrivibile, o disegnabile, se non dopo un lungo percorso evolutivo – una specie di viaggio darwiniano – che porta alla creazione di un essere nuovo.



Un passo indietro alla Milano del dopoguerra e agli studi che precedono il periodo universitario. Cosa la spinse ad iscriversi al Politecnico e da che formazione è arrivato agli studi di architettura?

Ho sempre amato le arti in genere e soprattutto le "belle arti". Forse ciò mi veniva da ascendenze di famiglia: papà, nonna, zio, lo zio Dandolo Bellini. E perciò gli studi di architettura mi sono parsi una attraente prospettiva perché, a differenza di Ingegneria o dell'Accademia, offrivano una sintesi tra

1960
iribini ellini
otssass

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

rio e i i

gli aspetti pragmatico-costruttivi e quelli artistici. Ho cominciato molto precocemente a disegnare e dipingere e ricordo di aver costruito a sette anni la mia prima "casa": una vera costruzione in mattoni, con porta, camino e decori, fatta con le mie mani a Cavaria, in provincia di Varese, nel parco dei miei nonni dove eravamo sfollati durante la guerra. Poi ho frequentato, per ragioni logistiche, il liceo Scientifico "Vittorio Veneto" a Milano, anche se avrei preferito una giusta miscela di scientifico e classico. A ciò ho sopperito con le lezioni di Luciano Anceschi, mio professore di filosofia, e con molte letture.



1968
ranco assina e
ario ellini
nello ho room
assina ilano da
lui progettato
1970
talo upi e
ario ellini
1980
ario ellini
e arisa elisario a
os Angeles
1973
ogos 50 60
produzione
Olivetti

Quali erano i suoi interessi disciplinari negli anni della frequentazione della Facoltà di Architettura e quale poi il tema della sua tesi di laurea?

Così come non si diventa poeta iscrivendosi a Lettere, né si diventa pittore frequentando le Accademie, sono convinto che non si diventi designer o architetto solo iscrivendosi ai rispettivi corsi di laurea. In questi casi è condizione necessaria, anche se non sempre sufficiente, essere dotati di un solido, specifico talento. E sarà allora uno stimolo supplementare approfittare dell'opportunità che ci è offerta non solo per studiare, ma anche per coltivare quegli interessi e frequentazioni capaci di arricchire la nostra formazione. Ai miei tempi, mi riferisco agli anni '55-'59, gli architetti-professori più interessanti erano migrati quasi tutti a Venezia, ma il mio corso ha avuto ugualmente la fortuna di avere Ernesto Rogers e Gio Ponti. Io mi sono laureato con Rogers con una tesi-progetto: un edificio per abitazioni in un delicato punto del centro storico di Milano, una sfida tra modernità e tradizione. Le "preesistenze ambientali" tanto care a Rogers. Seguivo avidamente le maggiori riviste di architettura, soprattutto la Casabella di Rogers, mi appassionavano gli scritti di Theodor Wiesegrund Adorno, di Dino Formaggio, e facevo viaggi di studio in Italia e in Europa.

Oltre a Rogers e Ponti, in quegli anni insegnavano al Politecnico anche Ramelli e Portaluppi. Che ricordi ha dei professori e dei compagni di percorso alla fine degli anni '50?

Di Rogers ci indignavano gli ostacoli con i quali si tentava di impedire il suo passaggio da professore incaricato a professore di ruolo in Caratteri stilistici dei monumenti. Era un vero intellettuale indipendente, già ricco di prestigio e commesse professionali (con i BBPR) e forse ciò infastidiva il sistema accademico. Gio Ponti nonostante il suo multiforme e straordinario talento pareva lo si volesse confinare nella sua cattedra di Arredamento. Si è scoperto più tardi il suo grandissimo valore: il grattacielo Pirelli e la Montecatini sono ancora oggi tra i pochi monumenti della modernità a Milano. Così come i suoi arredi e



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

molti dei suoi oggetti restano tra i maggiori capolavori della storia del design.

Con Ponti e Rogers ho poi un legame particolare: il primo fondò e diresse a lungo Domus, il secondo la condusse per un biennio nell'immediato dopoguerra. Io l'ho guidata per sei anni, a partire dal 1986.

Il preside di Facoltà Piero Portaluppi ci ispirava allora molta diffidenza per la sua lunga navigazione nelle stanze del potere politico ed economico che ce lo faceva apparire come un reazionario conservatore. Svanite le giovanili semplificazioni ideologiche si deve ora riconoscere che gli si deve molto in termini di restauri, salvataggi e solide opere appartenenti al patrimonio del '900 milanese.

Il mio corso di laurea contava allora meno di cento iscritti. Che tempi... Con me c'erano, tra gli altri, Italo Lupi e Marco Romano, entrambi rimasti cari amici.

Lei si laurea nel '59 e subito dopo la sua laurea entra come consulente alla Rinascente che in quegli anni aveva sostenuto la nascita del Compasso d'oro e si poneva come promotrice di uno stile italiano nell'arredamento. Era nel posto giusto al momento giusto...

La mia carriera è cominciata a cavallo di un razzo. Un po' per caso, un po' per necessità. Nel senso che mi ero appena sposato e in procinto di diventare padre. Subito dopo la laurea in Architettura, nel 1960 il mio incontro con il mondo del design fu del tutto fortuito grazie all'opportunità di una consulenza, che mi ha dato la possibilità di sperimentare il progetto di mobili, di lampade e di oggetti, presso l'Ufficio Sviluppo della Rinascente, allora retto da Augusto Morello che si rivelerà un eccezionale talent scout. È stata una scuola di guerra, un'esperienza interessantissima. In soli due anni io ho capito come si faceva a disegnare mobili, oggetti, lampade, e che cosa significavano la produzione e il marketing. Saperi che non mi erano mai stati trasmessi, avendo frequentato una facoltà di Architettura.

E che cosa è successo? Un mobile che avevo disegnato in quei primi due anni, ha avuto un "Compasso d'oro", nel 1962, una cosa per uno così giovane come me assolutamente inaspettata. Due anni dopo – il premio era biennale – ho avuto ancora un "Compasso d'oro" per la prima macchina che ho disegnato come consulente della Olivetti. Consulenza iniziata quando Morello, costretto a chiudere la sua struttura sperimentale, mi presentò Roberto Olivetti che mi offrì, dopo solo una breve conversazione, una seconda incredibile opportunità. Disegnare le nuove macchine elettroniche per una società che era allora già un mito in fatto di cultura, architettura e design.

La storia della Olivetti, dove lei è entrato nel 1963, è una storia bellissima. Che memorie ha di quel periodo, per esempio quale era la sua prima sede di lavoro e quali i suoi compiti?

Non sono mai "entrato" da nessuna parte. Non sono entrato alla Rinascente dove Augusto Morello, dopo qualche mese, mi aveva proposto di divenire designer-dirigente. Non sono entrato in Olivetti dove anche Roberto Olivetti, dopo qualche anno, mi aveva fatto la stessa proposta. Ho sempre tenuto molto alla mia totale indipendenza. Il mio rapporto con la Olivetti è stato dunque di consulenza. Una consulenza durata 35 anni che mi ha visto subito come responsabile per il design di un nucleo – in un primo tempo quello delle macchine di sistema, poco dopo di tutte le macchine elettroniche consumer –, parallelo e complementare a quello di Ettore Sottsass. Nucleo fondato da me, assumen-



1977
ab 1
produzione
assina

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Mario Bellini



197
Area
produzione
Artemide

do collaboratori e disponendo di strutture e staff in un intero fabbricato a Ivrea. In tutto eravamo più di cinquanta persone e io rispondevo direttamente all'amministratore delegato.

C'era qualcosa di speciale in questa azienda, un atteggiamento aperto, che ti dava la possibilità di realizzare idee nuove. Io ho avuto la fortuna incredibile di divenire consulente per Olivetti proprio quando moriva l'elettromeccanica e nasceva l'elettronica. È stata una rivoluzione incredibile, sono scomparse gran parte delle leve e ingranaggi, tutti i componenti funzionali di una macchina potevano essere messi in rapporto tra loro solo attraverso fili e quindi questo ti consentiva di reinventare la tipologia delle macchine. Da verticali trasformarle in orizzontali, piatte, trasversali, seguendo un'altra priorità di valori che era quella di ridare intensità e capacità di significare alla macchina, non tanto e non solo quello di renderla capace di entrare in rapporto funzionale con l'utente, ma proprio di ridare dignità a questo rapporto. Credo di aver avuto la fortuna straordinaria in quegli anni, di inventare alcune nuove tipologie, quella della macchina da calcolo trasversale, quella della macchina per scrivere elettronica, cunei piatti e invenzioni morfologiche, che non esistevano prima, non avevano precedenti. A partire da considerazioni proprio di natura ambientale, di significato, di valore comunicativo. Un'esperienza straordinaria, erano talvolta delle

prime assolute: la prima macchina elettronica da tavolo da calcolo programmata, la prima macchina elettronica per scrivere. Questo mi ha dato la soddisfazione di ricercare e creare nuovi tipi, di accendere nuovi rapporti tra uomo, macchina, spazio. Credo sia questo il valore della mia esperienza con Olivetti.

Come iniziò la sua carriera di progettista e quando e dove aprì il suo primo studio?

Nel corso della mia consulenza con Olivetti ho aperto il mio primo studio a Milano in società con Marco Romano all'interno della Umanitaria, dove anche Giovanni Romano, il vecchio architetto razio-



001
ol au ent
produzione
talia

nalista, papà di Marco, aveva la sua attività. Abbiamo battezzato la società Design Italiana. Design nel senso generale di progetto, in cui facevamo architettura, interni e design. Fin dai miei inizi non ho mai accettato di identificarmi con un'azienda o un cliente, né con un settore delimitato. Poco dopo la breve esperienza all'Umanitaria aprì il mio primo studio da solo. In una sede straordinaria: nel

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

cinquecentesco Seminario Arcivescovile milanese di corso Venezia. In questo meraviglioso palazzo metto su un piano il mio studio e in un altro piano trasferisco la mia attività per Olivetti. Sono stato travolto fin dalla laurea dal design, ma l'architettura è stata sempre presente nella mia mente e nei miei progetti. Mentre ero loro consulente, per esempio, la Olivetti mi aveva chiesto di disegnare una facoltà di Informatica che sarebbe stata costruita ad Ivrea. Avevo fatto un progetto molto interessante. Poi si era fermato tutto per mancanza di fondi. La mia carriera di architetto comincia solo con gli anni '80. D'altra parte gli otto Compasso d'oro vinti uno dopo l'altro e i grandi successi internazionali coronati con una mostra al MoMA nel 1987 mi impedivano di aprire subito un altro fronte professionale, un fronte così impegnativo.

Poi a seguire il rapporto con Cassina e in rapida successione con le principali aziende di produzione industriale del nostro paese.

È stato il mio primo Compasso d'oro, ovvero il tavolo prodotto da Sandro Pedretti, a portarmi da Cassina. Perché poco dopo Pedretti chiude la sua attività di mobiliere e io resto con il Compasso d'oro in mano e un tavolo senza produttore. Mi faccio presentare a Cesare Cassina, il cui nome era già un mito. E mi faccio precedere dalla consegna del mio tavolo da poco premiato. Alla fine a produrre il tavolo sarà Dino Gavina, ma quell'incontro a Meda sarà decisivo nella mia carriera. Perché in questa stessa occasione proprio Cesare Cassina mi chiede di entrare nella sua squadra di architetti. Perché allora i designer erano tutti architetti. C'erano già Gio Ponti, Vico Magistretti, Gianfranco Frattini, Ico Parisi, Paolo Deganello, Carlo e Tobia Scarpa. La prima persona con cui sono entrato in contatto è stato Francesco Binfaré, giovane che sarebbe diventato presto direttore e animatore del Centro Ricerche Cesare Cassina.

Nel 1966 Cesare Cassina fonda con Pierino Busnelli la C&B che diventa in breve un simbolo del nuovo design italiano. Chiedono anche a me, oltre a Magistretti, Zanuso e Scarpa, di iniziare la collezione per questa nuova avventura imprenditoriale. Nasce così Amanta, primo imbottito con scocca in fibropoliestere formata a stampo che ha un travolgente successo finendo nelle case e negli uffici di mezzo mondo.

Quali dei suoi lavori di quegli anni ritiene avessero le migliori intuizioni progettuali?

Sono ancora particolarmente affezionato al mio primo disegno per Cassina, ovvero un sistema di imbottiti – il 2 – costruito soltanto con cuscini a volume rettangolare privi di struttura e uniti tra di loro con larghe cinture e bretelle. Era il '64 e il minimalismo molto di là da venire... È del '67 la proposta profetica di Bar-a-Sutra per il MoMA, un'anticipazione inaspettata dei milioni di auto monovolume che invaderanno il mercato dopo più di dieci anni. Ricordo anche il secondo successo per C&B, Le Bambole, disegnate nel

'72. Ancora un imbottito, praticamente privo di strutture, poggiato a terra, che esplora la potente carica semantica di un enorme cuscino. Quattro anni dopo, per Cassina, un'altra creatura cui sono altrettanto legato: la Cab, prima sedia mai realizzata interamente in cuoio, ancora oggi più viva che mai. Costruita, non rivestita perché sotto la sua tenace e flessibile pelle c'è solo un leggero scheletro in acciaio, che ha il disegno dell'archetipo della sedia, quella che risale indietro fino ai tempi dei faraoni. Da allora a oggi sono stati prodotti più di 500 mila esemplari. Potrei citare ancora: il lavoro per Brionvega con il Totem, il mangiadischi Pop per Minerva-Grundig, le lampade Chiara e Area, rispettivamente per Flos e Artemide, la Divisumma 18 per Olivetti e molto altro ancora...



001
entro culturale
orino
in corso di realizzazione

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Mario Bellini



007
randPiano
produzione
lou

La sua attività professionale, che non possiamo certo restringere nelle poche pagine di un'intervista, è stata un crescendo di successi e riconoscimenti. Come è cambiato il suo vivere di progetto con il procedere della sua carriera?

Non è cambiato granché. Il bello di questo lavoro è che non si vive né di ricordi, né di nostalgia. Ogni volta, quando si intraprende un nuovo progetto, è come fare un altro viaggio e allora ti entusiasmi delle nuove cose che scopri, dei risultati che raggiungi e questi sono l'oggetto di tutto il tuo amore, di tutta la tua cura. Quando riparti con un altro lavoro anche il fuoco del tuo interesse si sposta e nuovi pensieri vengono in primo piano.



007
tardust
produzione
eritalia

Il 1987, l'anno della sua retrospettiva al MoMA, è anche l'anno in cui nasce la Mario Bellini Associati, ora Mario Bellini Architect(s). È dagli anni '80 che il suo lavoro inizia a frequentare sempre con maggiore forza i territori dell'architettura. Come avviene questo cambio di direzione?

Nel '87 il MoMA (Museum of Modern Art di New York) ha dedicato una mostra personale alla mia attività nel campo del design. In questo contesto è iniziato negli anni '80 – dopo venti anni di sospensione tattica – a farsi sentire insostenibile il richiamo dell'architettura, che mi ha spinto a rallentare con il design per cimentarmi con una nuova sfida ad aprire anche il fronte della grande scala, della città e dei grandi spazi costruiti. È stato come ricominciare un'altra volta, prendere nuovi rischi, rifondare una seconda vita prendendo le distanze dalla prima ma senza sconfessarla. Non è stato facile né ovvio, ma è stato emozionante riscoprire e coltivare un talento e una passione tenuti a lungo vivi nel cuore e nella mente, in attesa di liberarne tutto il potenziale. Sono seguiti i primi importanti incarichi, in Italia e in Giappone, e molti concorsi internazionali che hanno comportato la sfida diretta con i migliori architetti e con i grandi temi pubblici. Procedendo a ritroso: la nuova sede della Deutsche Bank a Francoforte, il nuovo Museo delle Arti Islamiche al Louvre di Parigi, il Museo della città di Bologna, la grande Biblioteca centrale di Torino, la National Gallery of Victoria a Melbourne, la Fiera di Essen, e molti altri.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Ci sono professioni per le quali l'avanzare dei tempi ha disegnato ambiti di competenza sempre più ristretti. Per esempio cinquant'anni fa un muratore pavimentava, realizzava gli intonaci, piastrellava, imbiancava e metteva infissi e sanitari; ora ad ognuna di queste fasi del lavoro corrisponde un mestiere. Lei viene da una scuola che insegnava ad affrontare tutte le scale del progetto, e attualmente si occupa di design, allestimenti, arredamento e architettura vede un futuro (o un presente) nel quale ci sarà il progettista di orologi e quello di posate o la componente creativa di questa professione non consentirà mai una vera e propria specializzazione?

Se si guarda alla mia storia professionale si comprende quanto io detesti la specializzazione. La specializzazione è la tomba della creatività. Sarebbe come ritenere che per disegnare uno stadio, una cattedrale o una sedia si debba già aver fatto queste stesse esperienze. L'idea che esistano progettisti specializzati in sbarchi di ascensori mi fa rabbrivire. Esistono, purtroppo esistono. Per quanto mi riguarda provo l'emozione più forte quando devo affrontare un tema nuovo, una sfida di cui non conosco il percorso, sorretto soltanto dall'entusiasmo e dalla curiosità di raggiungere un risultato con la forza della mente e dell'intuizione.

Guardiamo allo stato attuale del disegno industriale in Italia. Lei crede che l'esplosione delle scuole di design che va di pari passo ad un periodo non felice per il sistema produttivo, potrà portare a nuovi scenari evolutivi?

L'esplosione di scuole e il moltiplicarsi di aspiranti designer, così come l'espandersi o il contrarsi dei sistemi produttivi, registrano semplicemente un fenomeno evolutivo della cultura e dei modi del consumo. Ed entrambi nel complesso non possono che essere responsabili di eventuali nuovi scenari evolutivi.

Il grande successo del design italiano nasce da una precisa collaborazione tra cultura progettuale e cultura imprenditoriale. Cosa crede che oggi manchi di più nel nostro paese, buoni progettisti o buoni imprenditori?

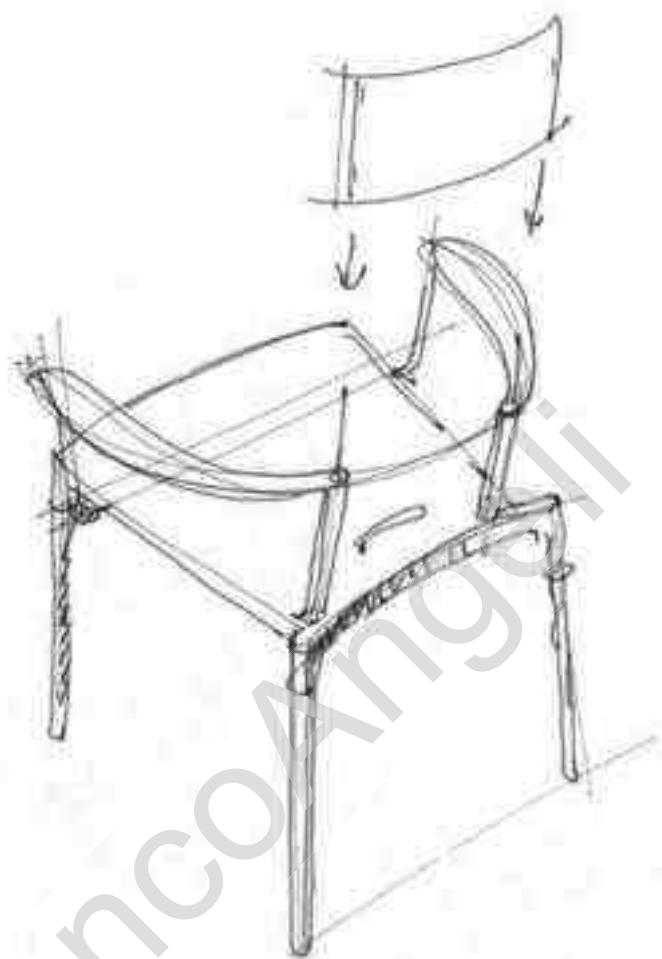
Mi pare che siano entrambi presenti in abbondanza, anzi in sovrabbondanza. I progettisti in tutto il mondo, dall'Australia al Sudamerica, alla Cina, all'Europa. Gli imprenditori praticamente solo in Italia. Gli uni sono necessari agli altri e si condizionano l'un l'altro sorridendosi.

L'ultima domanda riguarda i giovani. Quali strade a suo parere sono ancora da percorrere e cosa è ancora importante per poter svolgere in maniera dignitosa questa professione?

Devono avere una forte motivazione, un talento innato, una buona formazione culturale e una aggiornata preparazione tecnico-progettuale alimentata da una insaziabile curiosità ed entusiasmo. Iniziativa e senso di responsabilità e l'attitudine a migliorare e crescere senza entrare mai nella routine. Forse è questo che mi ha portato oggi, a più di settant'anni, a disegnare per Meritalia degli imbottiti pazzi e luminescenti come Stardust e Via Lattea, privi di peso e di struttura, confezionati con ravioli d'aria e materiale poverissimo di fibre riciclate. O piuttosto a disegnare il più grande Centro congressi d'Europa stravolgendo, al Portello di Milano, un mio edificio di vent'anni fa, con un'esplosione di foyer metallici e con una gigantesca cometa lunga 20 metri, che lo sormonta con 8 chilometri di nastri di luce.

Mario Bellini
Milano, 8 Dicembre 2008

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



r o i i

asce a Volterra PI nel . e prime esperienze risalgono alla fine degli anni '60, con la progettazione legata all'Industrial Design (rubinetterie, carrozzerie di motori, macchine utensili, etc.). Dagli inizi degli anni '70 il suo lavoro si concentra nel settore industriale del mobile e degli oggetti d'uso. Con l'intento di non lasciarsi suggestionare dalle mode, opera concentrando la propria attività creativa nella ricerca di soluzioni logiche e razionali. Diplomato all'ISIA di Firenze nel 1968, ha svolto attività didattica quale docente di Progettazione presso l'Istituto d'Arte e l'ISIA della stessa città. Attualmente svolge attività didattica presso il Corso di Laurea di Disegno Industriale alla Facoltà di Architettura di Firenze. Nel 1968-1969 collabora con lo Studio Nizzoli Associati di Milano. A questa esperienza ha fatto seguito la collaborazione, negli anni 1970-1983, con Gianni Ferrara e Nilo Gioacchini, dando vita allo studio Internotredici Associati.

Dal 1985 lavora autonomamente.

Ha disegnato tra gli altri per Arketipo, B&B Italia, Bosal, Casprini Gruppo Industriale, Ciatti, Dema, Falegnameria 1946, Ferlea, Fratelli Guzzini, Gruppo Sintesi, Ifi Industries (Steelmobil), La Falegnami Italia, Neolt, Segis s.p.a., Seven Salotti, Zucchetti Rubinetterie.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Partirei da un discorso iniziato in pullman percorrendo le strade di Volterra e da alcune domande fatte anche a Mino Tricoli con cui hai condiviso la parte iniziale della tua carriera professionale.

Ripercorriamo la tua formazione dall'Istituto d'Arte di Volterra allo studio Nizzoli di Milano.

Dopo gli studi presso l'Istituto d'Arte di Volterra e l'ISIA di Firenze, la mia formazione si è compiuta in vari studi professionali e artistici: lo studio di Mino Tricoli a Volterra negli anni dell'adolescenza, poi lo studio di architettura "A2" a Firenze dal 1962, in quel bellissimo edificio progettato da Renzo Falciani all'angolo tra Via Venezia e Via Cavour.

Infine, sul finire del famoso 1968 e per tutto l'anno successivo, ho lavorato nello Studio Nizzoli Associati di Milano, ricco ed effervescente di personalità come G. Mario Oliveri, Sandro Mendini e molti altri giovani tra i quali alcuni del futuro gruppo fiorentino "1999".

Da Tricoli a Volterra: avevo quattordici-quindici anni quando iniziai a frequentare lo studio del maestro. Facevo il ragazzo di bottega, preparavo i materiali, aiutavo Mino nell'esecuzione di alcune opere, ero sempre pronto ad ascoltarlo e a sottoporli i miei primi esercizi artistici. Utilizzavo il disegno per dare immagine a fantastiche forme urbane che si trasformavano in forme umane: ricordo ad esempio la Fortezza medicea che, nei miei occhi di giovane artista, diveniva un robot meccanico antenato dei giapponesi ufo-robot.

Allo Studio Falciani finì la poesia. Passavo le giornate a sviluppare progetti di architettura fino al disegno esecutivo. Venivo dalla sezione scultura dell'Istituto d'Arte e per la prima volta mi trovavo di fronte al tecnografo. L'inizio fu faticoso, ma dopo un paio di mesi mi trovai pienamente a mio agio tanto da vedermi affidati lavori sempre più impegnativi.

In quell'ambiente scoprii l'esistenza del Corso Superiore di Disegno Industriale a «Porta Romana», al quale mi iscrissi nel 1964. Cominciai lì a sentir parlare della Facoltà di Architettura e di tesi che avvertivano i primi rumori di un cambio di sensibilità i cui esiti si sarebbero risolti nella ormai prossima contestazione: con grande perplessità del mondo professionale, come avvertivo nello Studio Falciani.

Nel 1966, nei giorni dell'alluvione, facevo parte del gruppo di lavoro che al Corso Superiore di Disegno Industriale (quel Corso che poi sarebbe divenuto l'ISIA), stava preparando la partecipazione all'Expo di Montreal del 1967. In quell'anno si concretizzava il progetto di un tavolo smontabile scaturito da una esercitazione per la cattedra di Progettazione diretta da Mario Majoli, per Planula, e di una lampada, per Guzzini; entrambi furono realizzati e inseriti in catalogo. Gli studi mi orientavano verso una progettazione finalizzata ad una committenza pubblica, come era uso in quegli anni (telefoni a gettoni, piazzole di sosta sulle autostrade, auto elettriche urbane), una progettazione che mi teneva lontano da quelle utopie che stavano nascendo proprio in quel periodo anche a Firenze.

Negli instabili umori dell'università di allora (e di sempre) si prefiguravano schieramenti diversi: Pierluigi Spadolini e Giovanni K. Koenig che nelle loro diversità erano comunque colleghi all'ISIA; Leonardo Savioli, Leonardo Ricci ed altri che riuscivano a stimolare e fiancheggiare i giovani più vivaci nella ricerca di massima visibilità.

Allo Studio Nizzoli Associati mi occupo in prima persona della progettazione di oggetti per l'industria come ad esempio una mietitrebbia per Laverda, dei rubinetti per Zucchetti, lampade per Stilnovo. I miei lavori venivano poi sottoposti a discussione con i titolari dello Studio, Oliveri e Mendini in particolare. Il metodo di lavoro era adesso la continua discussione ed il continuo approfondimento delle complessità progettuali. L'incontro con l'ambiente milanese – un ambiente dove era costante il desiderio di sperimentare – fu assai positivo. Intorno ruotava tutto il mondo del design che si apriva ad un mercato internazionale, con continue presentazioni di prodotti nuovi.

Altrettanto importante era il circuito delle mostre d'arte contemporanea, in special modo quelle allo Studio

1970
Studio Nizzoli Associati
Milano
1970
Mino Tricoli
Mino Tricoli
Mino Tricoli



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

arlo Bi i

Marconi. Era il periodo dei concorsi di idee e proprio in uno di questi, organizzato da Abet Print, presentai con Nilo Gioacchini il " *uttuno*". Mi stavo interessando ai problemi legati alla prefabbricazione degli interni e di come piani verticali ed orizzontali potevano articolarsi diversamente tra di loro originando spazi e funzioni. Il " *uttuno*", frutto di queste ricerche, fu un oggetto di successo, accolto sulle riviste specialistiche e addirittura esposto al MoMA di New York in occasione di una importante mostra sul design italiano (1972). Recentemente nel gennaio 2006 è stato battuto all'asta da Sotheby's a New York ed oggi è nella collezione permanente del museo.

Il "uttuno" e altri progetti di quegli anni risentono del clima di sperimentazione avviato a Firenze dai radicali. Quali sono stati i tuoi rapporti con l'architettura radicale?

Mi chiedi di tornare ai miei primi anni di lavoro. Conoscevo indirettamente i gruppi fiorentini, che

1969

uttuno
Produzione urri
Giosuè e figli
primo modello di
studio in cartone

1967

Haggard
tavolo
produzione
Planula
arlo imbi e Nilo
ioacchini



erano di alcuni anni più grandi di me. Ne parlavo con Mendini e Oliveri, apprezzavo la loro voglia di cambiamento anche se, devo dire, ero maggiormente attratto dal lavoro di professionisti come Joe Colombo, Achille Castiglioni e De Pas-D'Urbino-Lomazzi.

Il mio percorso è stato molto diverso da quello dei gruppi radicali. Come ti ho già detto, fino dal 1968 sono entrato in diretto contatto con il mondo della produzione e, conseguentemente, del mercato. Il periodo "Internotredici" ha quindi rafforzato questa mia vocazione ad operare all'interno della produzione industriale che, per sua natura, ha nel mercato il suo referente unico e privilegiato.

L'esercizio concettuale legato al progetto senza il filtro della realtà in cui si vive non mi ha mai interessato fino in fondo.

Certo, anch'io sono spinto da un'istintiva attrazione verso la ricerca e l'innovazione. Senza questo aspetto, non sarebbero nati progetti come il " *uttuno*", il " *Quadrone*", ma anche l' " *Accademia*", il " *riclinium*" o, ancora di recente, il " *licine*", la " *litz*", la " *e ea*", il " *oving*". Più che di utopia, comunque, mi riconosco una forte componente artistica che condiziona e caratterizza il mio mestiere di designer. Quando progetto tuttavia, ho anche in mente un risultato legato ad un obiettivo merceologico. In tanti anni di demonizzazione di questa parola, sento di avere una forte componente pragmatica e anti-ideologica, che mi ha portato ad intraprendere un percorso professionale documentato più dai cataloghi di vendita che dalle riviste patinate destinate agli studenti. Insomma, il fascino del progetto

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

“concettuale” è stato sempre secondario rispetto a quella che per me è una vera e propria esigenza, ovvero affrontare la progettazione su un piano più squisitamente “costruttivo”, legato al tempo, alle caratteristiche e alle esigenze della società. Sono sempre stato più interessato a disegnare oggetti destinati a durare nelle case piuttosto che a rincorrere le copertine delle riviste specializzate. Mi riconosco la caratteristica di un carattere paziente e operoso, così come quella di credere nel valore del tempo che trascorre tra l'inizio e la fine di ogni progetto. In mezzo c'è spazio per la riflessione, gli scambi di idee, i ripensamenti, ed è da tutti questi fattori messi insieme che dipende la buona riuscita del progetto.

Il ritorno a Firenze e la nascita di Internotredici con Nilo Gioacchini e Gianni Ferrara, un'esperienza che durerà tredici anni.

Certo che sul piano professionale tornare a Firenze da Milano, dove il design italiano è nato e in quel momento stava esplodendo, è stato come scendere da una Ferrari e salire su una Cinquecento. Professionalmente forse un errore, ma il desiderio era quello di inserirsi in un contesto, la Toscana, che mostrava nei primi anni '70 un'incoraggiante effervescenza creativa, una voglia di affermarsi ed emergere sia sul piano culturale che produttivo.

I progetti del periodo “Internotredici” negli anni che vanno dal 1970 al 1975 lo documentano ampiamente. Certo è che con la crisi petrolifera del '74 e le prime difficoltà di mercato, furono messe in luce le carenze di un sistema che non era per niente pronto, con ricadute pesanti sulla libertà creativa e progettuale.

Dal '72 alla fine degli anni '70 le aziende toscane sono state molto disponibili a recepire le idee proposte da noi designer. Forse succedeva anche perché nei primi anni '70 eravamo probabilmente tra i primi – dico noi di Internotredici – a lavorare così. Da poco usciti dall'ISIA – io e Nilo Gioacchini come studenti e Gianni Ferrara come insegnante –, potevamo vantare quelle esperienze milanesi di cui ho detto e, forse anche per questo, abbiamo trovato un terreno fertile disposto a darci credito.

Comunque in quel periodo sia noi che altri – come ad esempio Superstudio – abbiamo fatto le nostre prime gare e concorsi per aziende, tra cui anche molte imprese toscane interessate a nuove proposte di design. Dal punto di vista commerciale però, la cosa non ha mai avuto uno sviluppo con palpabili conseguenze in Toscana. Anzi per avere un riscontro commerciale – la sostanza e la concretezza di lavoro intendo –, bisogna sicuramente arrivare agli anni '80.

Nel frattempo, comunque, noi abbiamo continuato a mantenere rapporti di lavoro con il nord Italia fino all'85-86. Nel 1982-83 si è conclusa la stagione di “Internotredici”, e per altri 2 o 3 anni io e Nilo abbiamo lavorato per aziende della Brianza e del Veneto.

al inizi il tuo percorso individuale scegliendo di privilegiare la committenza locale. e ne puoi parlare?

Qui in Toscana le aziende, pur timorose di avventurarsi nella contemporaneità, sono molto serie sia dal punto di vista dei rapporti economici che si instaurano, sia per quel che concerne la collaborazione nelle varie fasi del progetto. Tutto som-

mato per me restare qui è stata una scelta positiva. Una scelta che, forse, mi ha anche preservato dall'illusione di un “altrove” dalle dorate prospettive – penso soprattutto alla Brianza che per il settore del mobile è stata innegabilmente in passato la capitale del design e che oggi tuttavia risente della grave crisi che attraversa tutto il settore. Credo sempre di più che occorra sviluppare il nostro



008
contemporar
Design Collection
produzione
Annibale Colombo

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

carlo Bi i

progetto, avere in mente soprattutto cosa *noi* vogliamo fare. La mia può forse apparire una chiusura "a tartaruga", mentre in realtà credo fermamente che essa sia l'unico modo per far emergere oggi più che mai ciò in cui crediamo. Il difficile è convincere le aziende a realizzare i nostri progetti, perché oggi il mercato ha assunto contorni molto incerti, ed inserirsi con una proposta è molto difficile. Oggi



1979
collezione
consorzio
Amiatalegno

più che mai le aziende devono vendere per sopravvivere. Ciò appesantisce e rende molto critica ogni fase del processo progettuale e di quello produttivo. Il momento decisionale, la prospettiva di ricerca, l'impostazione strategica della produzione di un intero anno deve tener conto di una serie di problemi che richiedono molto tempo e molta dedizione. Riuscire a capire cosa si vuole e cosa si deve fare diventa il momento clou della progettazione.

Vorrei che parlassimo della specificità dei territori e di quanto essa influisce nel delinearsi della professione. Ad esempio, trovi differenze tra il rapporto di lavoro che si instaura tra designer e azienda nel nord o in Toscana?

Una peculiarità delle aziende toscane che le caratterizza nei confronti di quelle del nord è un radicamento o, dovrei dire, una connessione più serrata tra mondo imprenditoriale e mondo artigianale. L'azienda toscana deriva, e si stabilisce come tale, da una forte impronta artigianale che connota il fare produzione. Se per il nord l'atteggiamento pragmatico è stata una dominante diffusa nel territorio e quel che contava innanzitutto, se non esclusivamente, erano i risultati, in Toscana ha sempre prevalso un interesse anche imprenditoriale alla novità. L'urgenza e la spinta a produrre è stata sempre in qualche modo connessa all'innovazione: se si faceva un oggetto doveva essere nuovo. E questo succede anche oggi.

Qui in Toscana si ritiene che l'oggetto nuovo, la novità, l'oggetto diverso da tutti gli altri, sia garanzia di successo. Cosa che, non di rado, ha determinato in passato grandi errori e che per certi aspetti rimane ancora oggi inalterata. Può sembrare strano, ma nella relazione azienda/designer siamo noi che in qualche modo dobbiamo assumerci la responsabilità di far aprire gli occhi ai nostri interlocutori. È un continuo dibattere e discutere perché nell'imprenditoria toscana convivono, tra l'altro, due sentimenti in palese conflitto: da un lato essa ha un'ottima opinione delle proprie capacità professionali, personali ed intuitive; dall'altro cova dentro di sé il mito di una via privilegiata al successo produttivo legata al design di provenienza

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

straniera, milanese *in primis*. Per la limitata dimensione delle realtà produttive locali, questo duplice aspetto contraddittorio è assai pericoloso, perché quando ci si accorge che le cose non stanno così è quasi sempre troppo tardi e il rischio di perdere terreno è molto alto. Nell'arco di vent'anni ho assistito a numerosi fenomeni di questo tipo: imprenditori che sull'onda della più o meno effimera notorietà di questo o quel nome hanno chiamato architetti e designer completamente estranei e svincolati dalla realtà storica, economica e produttiva aziendale, ritrovandosi poi con scarsissimi risultati di immagine e di vendite. Spesso è proprio un'esperienza di questo tipo che li porta ad accorgersi che, in realtà, il progetto è una fatica che bisogna affrontare insieme, designer e imprenditore. Non si tratta di trovare una formula, un'invenzione che magicamente superi ogni ostacolo. È piuttosto la cooperazione a produrre "qualcosa": costruire insieme questo "qualcosa" è, secondo me, la strada vincente...

olterra, la tua città natale e la tradizione dell'alabastro. Sei stato presente con due mostre, Cercare l'alabastro del 1984 e Uoghi d'incontro del 1987. Che tipo di esperienze sono state?

In entrambi i casi c'è stato sicuramente orgoglio nel presentare il mio lavoro nel luogo dove sono nato e dove, in parallelo con l'Istituto d'Arte, ho iniziato a cimentarmi con la pittura e la scultura. Con l'artigianato ho pratica da sempre visto che nella mia famiglia si viveva d'alabastro. Sono cresciuto a scuola ma anche, d'estate, nella bottega di mio zio Emo, col racconto e i ritmi di una storia secolare che sembrava non dovesse finire mai... Organizzare queste mostre mi ha fatto riflettere, mi ha costretto a guardare indietro, cosa che faccio spesso, ma in questi casi, direi, con maggiore determinazione. Con l'esperienza "Cercare l'alabastro" del 1984, ho avuto modo infatti di rileggere il percorso fatto da allora e di apprezzare quanto c'era di positivo in quell'operazione. A partire dalla gestione del progetto davvero inteso come processo, dalla valorizzazione del lavoro di gruppo che mette in evidenza le varie competenze dei partecipanti, creando un rapporto positivo tra gli operatori, sia pubblici che privati.

L'alabastro, in quel caso specifico, fu usato come una sorta di materiale didattico per mettere a punto i meccanismi del gruppo di lavoro. Del resto sono sempre più convinto che il valore principale di questo materiale non stia tanto in se stesso, quanto nella possibilità che ha rappresentato per gli artigiani di sviluppare abilità manuali e artistiche.

Per me "Cercare l'alabastro" è stata un'operazione davvero importante, che a vent'anni di distanza, meriterebbe una riflessione attenta. Tra gli aspetti positivi di quell'evento penso, ad esempio, alle tante iniziative che in seguito si sono attivate sullo stesso tema, promosse da operatori locali e non locali. E tutte sono state importanti, a cominciare dal fatto che hanno stimolato i giovani a cercare vie alternative, anche al di fuori della pietra di Volterra...

Cosa rappresenta per te l'alabastro?

Da tempo, forse da sempre, questo materiale non ha un valore realmente competitivo sul piano merceologico, tanto è vero che oggi soccombe di fronte al continuo rinnovarsi dei materiali con caratteristiche da mercato globale. Per me l'alabastro è un materiale anacronistico, usato come surrogato del marmo, fragile e destinato a consumarsi, di fatto inutile. Chissà quando, a qualche ingegno bizzarro,



1995
e onde produzione La Falegnami,

1 Nel 1984 su iniziativa della comunità oltrana al di eccina del comune di olterra della Provincia di Pisa e della Regione toscana e con il coordinamento di Carlo Imbi fu avviata un'iniziativa di studio e progetto sull'alabastro. Gli oggetti realizzati da studio Arcanto Carlo Imbi Cecilia Onisoli Sanna Enderali e Nilo Gioacchini furono esposti nella mostra "Cercare l'Alabastro" i cui risultati della ricerca furono segnalati all'omaggio d'oro nel 1987

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Carlo Bombini

È venuto in mente di utilizzarlo in ambito artistico: e in quale altro sennò? È quasi un sesto senso quello che mi guida di continuo nei musei del mondo alla scoperta di oggetti in alabastro, onnipresenti nelle sezioni egizie come in quelle greco-romane, nel mondo medievale come in pieno rinascimento; sono d'alabastro le vetrate delle chiese romaniche, e penso a quella di San Miniato al Monte.



007
Moving,
produzione
Arketipo

Ma poi, una volta che la tecnica ha offerto nuovi e più convenienti materiali, il povero alabastro ha mostrato il lato debole: troppo poco pregiato per competere con il marmo, troppo poco durevole per competere con i nuovi materiali sintetici, troppo poco trasparente e duttile per competere con il vetro. Tuttavia, ripensandoci bene, amo l'alabastro quasi fosse la parabola dell'esistenza umana: fragile, dubbiosa, povera, debole. L'alabastro come Volterra, come la mia città natale, accomunati da un passato illustre che affiora con fatica dalle ombre di una sera infinita come l'uomo. Volterra poteva e potrebbe ancora oggi diventare luogo di una progettualità che scommette sul proprio futuro, aprendosi all'esterno e tornando a confrontarsi con il mondo. Volterra antichissima e minuscola città, più piccola di uno solo dei tanti grattacieli della nuova Asia, mi sembra un po' la parabola dell'Occidente in crisi di identità e di prospettive, impaurito dalla pressione di culture extraeuropee ma di fatto bisognoso di riallacciare con esse i rapporti.

Io credo che la qualità del progetto stia nel saper cogliere i contributi più vari, provenienti anche da ambienti apparentemente estranei, ma capaci di dare nuovi e vitali contributi al cammino verso il futuro. Se tutto questo manca, non si può parlare più di progetto ma di tecnica che ripiega su se stessa, in un tecnicismo destinato a soccombere.

Carlo Bombini e l'insegnamento parliamo della tua più recente esperienza al Corso di laurea in disegno industriale della Facoltà di Architettura di Firenze?

Intanto ho insegnato per più di vent'anni all'Istituto d'Arte di Firenze nella sezione arredamento. Lì si svolgeva un lavoro di gruppo molto efficace tra progettazione e i laboratori. Ricordo quello come un periodo di forte carica sperimentalistica, che funzionava e dava soddisfazione sia a noi insegnanti che agli studenti.

Quanto alla mia più recente attività di professore a contratto presso il Corso di Laurea di Disegno Industriale di Firenze, posso dire che mi è piaciuto portare il contributo della mia professionalità in un

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

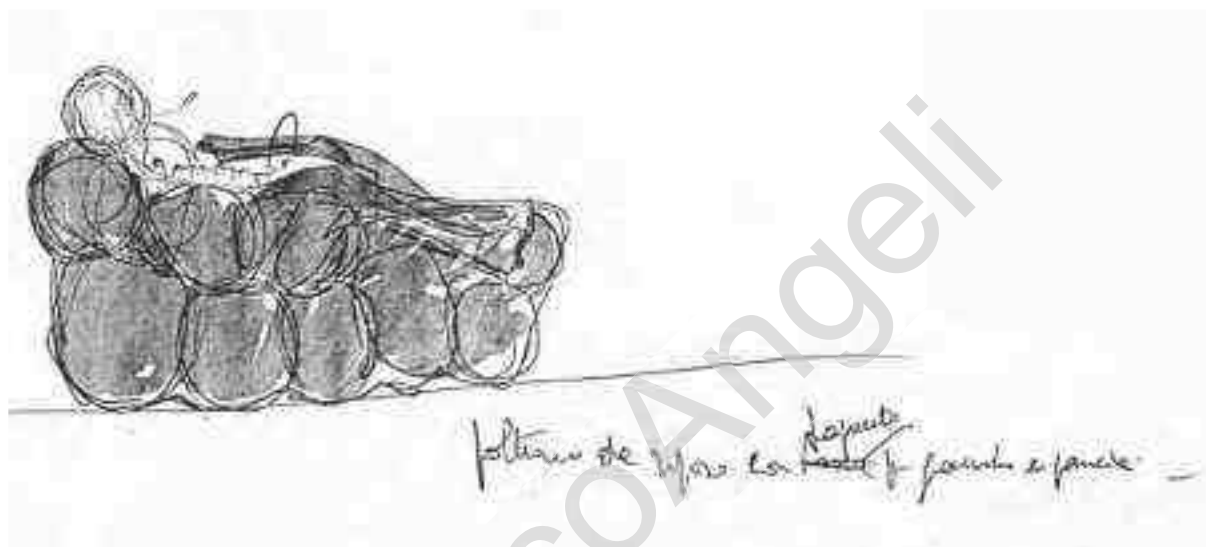
ambiente nuovo e in via di definizione, dove la tentazione di isolarsi dai contesti produttivi e immergersi in progetti estemporanei a me sembra molto forte.

Continuo a diffondere questo mio pensiero ai giovani stagisti che si alternano all'interno del mio studio. Cerco di trasferire ai giovani il senso dell'impegno e della pratica, far capire loro che questa professione richiede non meno di altre una forte dedizione e che, sotto la "superficie" degli oggetti, c'è sempre una "struttura" che li sostiene. Insomma, vorrei che si tornasse a parlare di design come di una disciplina artistico-umanistica legata alla produzione di beni d'uso. Una disciplina che nasce lontano nel tempo e che si è sempre misurata con le tecnologie, la moda e il gusto dell'epoca: ieri con il tornio e i vasi di terracotta o con i metalli e i più svariati utensili; poi con l'industria delle ciminiere fumanti; oggi con l'informatica e la globalizzazione; domani, chissà...

Carlo imbi
Firenze, luglio

FrancoAngeli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



i i oeri

Cini oeri, laureata al Politecnico di ilano nel 1953, dopo una lunga collaborazione con Marco Zanuso, inizia la propria attività professionale nel 1953, occupandosi di architettura civile, e disegno industriale. Ha progettato in Italia e all'estero case unifamiliari, appartamenti, allestimenti museali, uffici, negozi, dedicando grande attenzione allo studio della funzionalità dello spazio e ai rapporti psicologici tra l'uomo e l'ambiente.

Nell'ambito del disegno industriale si è occupata in modo particolare del progetto di elementi per l'arredo e di componenti per l'edilizia. Diverse sue realizzazioni sono presenti in musei ed esposizioni internazionali. Ha tenuto conferenze e lezioni presso diverse università e istituzioni in Italia ed all'estero, a Berkeley, Arcellona, al nucleo del Design Industrial di Sao Paulo, al Collegio degli architetti di Rio de Janeiro, alla Cranbrook School di Detroit, alla Southern California Institute of Architecture di Vico Marcote (CH), al Pacific Design Center di Los Angeles.

Negli anni 1958 - 1963 ha svolto, presso la scuola di architettura del Politecnico di Milano, corsi di Progettazione architettonica e di Disegno industriale e arredamento. È membro del Consiglio di amministrazione della VI Biennale di Milano. Nel 1958 ha partecipato alla mostra "Progetto domestico" allestita dalla VII Biennale di Milano. Ha partecipato a numerose giurie di concorsi internazionali.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

a sua storia personale già dettagliatamente descritta nel bellissimo libro di Cecilia Avogadro. In questa conversazione le chiederei di riassumere in poche risposte il suo percorso formativo sino all'avvio della sua attività professionale rapportato al clima culturale della Milano del dopoguerra che crea le premesse per quella che diventerà la capitale indiscussa del design.

inizierei con i motivi che l'hanno spinta ad iscriversi, nella seconda metà degli anni '40, alla Facoltà di Architettura, dopo aver frequentato il liceo classico.

C'era una sua predisposizione al disegno o delle passioni nate a monte di questa scelta?

Durante la mia permanenza in montagna anni della esistenza, 3-4 vivevo in mezzo alla natura che amavo e osservavo con attenzione. Talvolta portavo con me un blocco ed un carboncino e mi fermavo a disegnare gli alberi più belli che incontravo.

ero molto attratta dalle bellezze della natura.

Non avevo né una cultura architettonica, né grande conoscenza del mondo dell'arte. Ero molto autonoma, e libera da pregiudizi e comuni modi di pensare. Essere controcorrente era già nel nostro essere antifascisti, ma il vivere l'entusiasmo della vita partigiana, la lotta per il cambiamento, la ricerca del nuovo, poteva certamente contribuire a creare una mia personale coscienza.

Quando sfollato vicino a noi, in montagna, l'arch. De Bontis, col quale talvolta facevo lunghe passeggiate chiacchierando. Lui parlava di architettura, dei suoi lavori, e vedendo il mio interesse per i suoi discorsi mi aiutava a capire, ma mi raccomandava anche di non pensare affatto alla possibilità di fare io l'architetto, perché donna e quindi fragile. *Il lavoro dell'architetto maschile diceva ...* e quindi io, in una delle mie discese dai monti a Milano, mi iscrissi alla Facoltà di Architettura del Politecnico.

a sua gioventù e la sua adolescenza hanno attraversato varie fasi dell'avvento del fascismo, piccola italiana, poi giovane italiana in una famiglia di deciso orientamento antifascista. Il fascismo negli anni contribuì in qualche modo alla modernizzazione dello stato, pur in un clima di esclusioni, censure e vessazioni. Il movimento culturale che legava i giovani architetti italiani degli anni '40 era aperto alle correnti più moderne, alcune iniziative come la Biennale di Venezia alla prima biennale partecipano Ponti, Gollino e Gropius, segnano in qualche modo la nascita dell'industria del mobile moderno in Italia. Qual era la sua frequentazione di questi avvenimenti e quale il suo giudizio sul rapporto tra fascismo e modernità?



Tutta di tutto questo. Avevo vissuto la mia adolescenza al liceo classico, con amici coetanei simili a me, condividendo con loro e con la mia famiglia un atteggiamento antifascista, per quanto ci era possibile. Vivevo di sensazioni, entusiasmi, emozioni. Inchiostro, sfollata in montagna, conobbi la lotta partigiana. Avevo 8 anni, fu per me come nascere una seconda volta.

Milano prima e dopo la guerra. Quali i segni di un cambiamento culturale e di una rinnovata spinta propositiva all'indomani del 25 Aprile del '45?

Dopo il 25 aprile Milano era piena di vivacità, di entusiasmo. Splodeva tutto ciò che era stato represso per tanti anni. Vivaci discussioni, frequenti incontri culturali, confronti di programmi più o meno utopici, ma vitali e neces-

1970
interventi
fotografati
da Gollino

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ini Boeri

sari alla rinascita della nostra società. Conobbi Strehler e i russi, nasceva il Piccolo Teatro con Brecht. Ebbi la fortuna di conoscere Giulio Gianini, Guido Craveri, Enzo Paci, Cesare Busatti, Alberto Cavallari ed altri intellettuali.

Il Politecnico tra la fine degli anni '40 e gli inizi degli anni '50. Eravate un gruppo ristretto con pochissime donne. Che ricordi ha di quegli anni? L'insegnamento era strettamente legato alle discipline architettoniche o già i primi progetti di mobili di Ponti, Albini, Caccia Dominioni, Castiglioni e Gollino erano noti nell'ambiente studentesco?

Quando lo incominciai a frequentare, nel 1947 mi pare, aleggiava ancora nell'insegnamento di certi professori un'ombra di retorica fascista. Nel 1948 nacque il mio primo figlio, ed io mi laureai nel '51.

Eravamo, se ricordo bene, nove donne, ma non tutte si laurearono, mi pare due o tre solo.

Quali i personaggi docenti, progettisti, artisti, intellettuali o le opere che contribuirono a definire la sua formazione culturale in quegli anni?

L'unica cultura a cui ci riferivamo durante i primi anni della scuola era il mito di Le Corbusier.

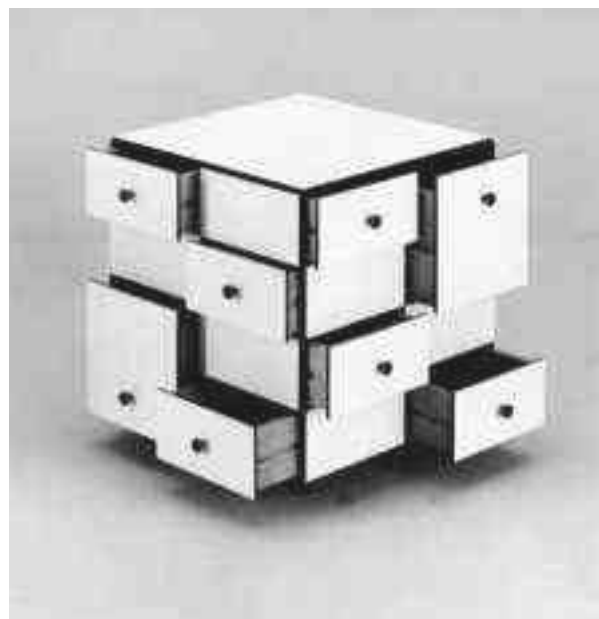
Non male.

Finiti gli studi universitari le sue prime esperienze progettuali sono state all'interno dello studio Ponti in via Venezia ... il suo primo tavolo da lavoro in mezzo ai sanitari della Sanatori. C'era all'interno dello studio una divisione precisa tra progetti di architettura e di design o il progetto alle varie scale fluiva tra i tavoli e soprattutto quali i suoi ricordi della figura di Gio Ponti?

Sì, con Gio Ponti rimasi pochi mesi, e mi occupai solo di design. Conobbi la sua poesia, la sua arte, la sua stupenda serenità.

Poi l'incontro nel 1967 con Franco Albini con il quale ha condiviso dodici anni di attività. Come ha conosciuto Albini e che ruolo ha avuto questo incontro nella sua formazione progettuale?

Albini mi incontrò ad una mostra, e mi propose di lavorare nel suo studio. Dodici anni nel suo studio mi insegnarono molto. L'architettura umana, dedicata a chi l'avrebbe abitata, semplicità, funzionalità. Tutti valori



197
Arflex
produzione

1967
Arflex
produzione

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

che ho portato sempre con me, nella mia professione.

el apre il suo primo studio a Milano. Credo che le sue prime commesse siano relative a progetti di arredamento e architettura. Come nascono i primi rapporti con i committenti ed in seguito con Arflex che è stata la sua prima azienda per design?

Arflex è stata la mia prima committente nel campo del design.

Ci sogniamo oggi l'intelligenza ed il coraggio col quale gli industriali accettavano i nostri progetti. A cosa citare tra i miei progetti da loro prodotti: lo *trip* ed il *erpentone*.

Ora ahimè, non c'è interesse culturale e ricerca del nuovo, non coraggio, ma solo il desiderio di profitto.

el libro della Avogadro racconta di come lei come lo farebbe? stato il modo migliore per nascondere in architettura le insicurezze del primo periodo. Avvenne così anche per il design o l'esperienza nello studio di cui lei aveva fornito la giusta preparazione per affrontare questa nuova avventura?

el design ero più sicura delle mie proposte, e sapevo insistere.

obo del nasce quasi contemporaneamente al superonda degli Archizoom esplorando parallelamente le possibilità del poliuretano espanso ed i nuovi modi di abitare che in quegli anni si andavano affermando. Che rapporti aveva con i gruppi radicali fiorentini e con la cultura milanese del design di quegli anni?

non avevo particolari rapporti con loro. La nascita del poliuretano fu interessante per tutti i progettisti, ed io studiai come avrebbe potuto essere utilizzato.

00
casa a
a addalena
fianco e particolare
otografo Paolo
osselli



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ini Boeri

acque il "obo", che non ha struttura portante interna e la sua comodità è assicurata dalla sezione del materiale.

I serpentine del , le trips Compasso d'oro nel , la host dell , la seduta sempre stata il tema progettuale da lei indagato, ha ancora da riservarci sorprese in merito?

Penso di no. Il mondo è inflazionato da... sedute, divani, sedie... C'è qualcosa certamente di più utile e importante da progettare

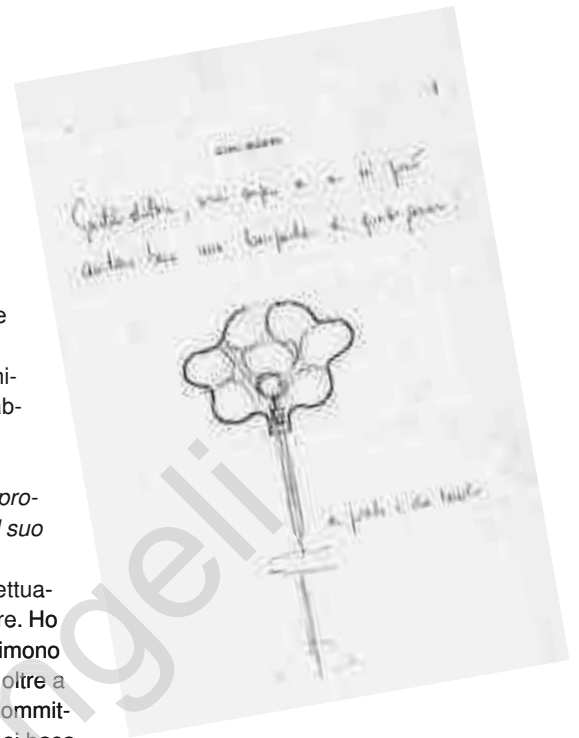
Il mondo ha bisogno di progetti mirati all'ecosostenibilità, al risparmio energetico, all'edificabilità prefabbricata, alle case per tutti...

mi piacerebbe che mi parlasse del suo linguaggio progettuale o delle invarianti che contraddistinguono il suo lavoro...

Non credo si possa parlare di un "linguaggio" progettuale, nel mio caso. Non ho infatti uno stilema da esibire. Ho dei principi, dei valori cui tengo molto, e che si esprimono nel mio lavoro. Perché quando progetto una casa, oltre a rispettare le caratteristiche e le necessità della committenza, qualcosa aggiungo, indico, propongo. Ciò si basa su principi che mi appartengono da sempre, buoni o sbagliati che siano. Parlando di abitazioni, io credo nell'autonomia personale di chi vi abita, autonomia che deve però corrispondere ad una responsabilità. Inoltre sostengo la flessibilità degli spazi, la scelta di mutarne la forma. Come pure se disegno un mobile, lo rendo... mobile, cioè facilmente spostabile su ruote.

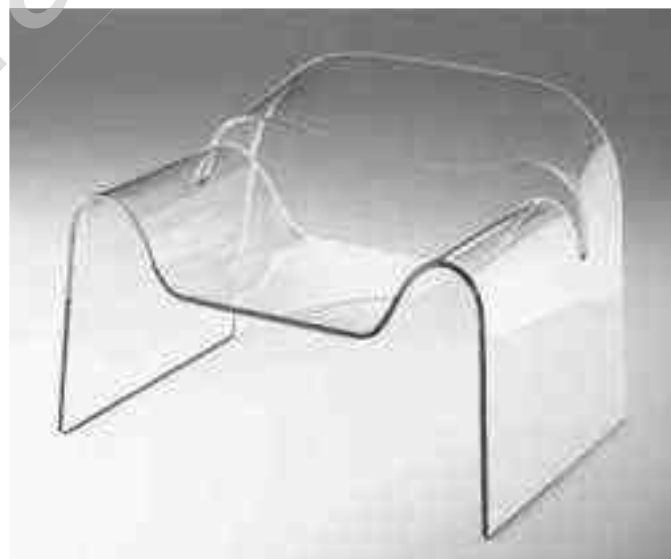
Sembra poco ciò che sto dicendo, invece è determinante in ogni mio progetto.

Lei è una delle figure più importanti del design italiano, ha attraversato con eleganza le varie stagioni della storia del progetto. Qual è la sua opinione sulla situazione attuale del design in Italia e quale la



1980
ampada
chizzo

1987
host
produzione
iam



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

sua conoscenza delle nuove generazioni di progettisti?

Progettare per me vuole ancora dire "creare il nuovo". Il nuovo appartiene al momento in cui viviamo, ed al progresso della tecnologia che ci è contemporanea e che ci offre sempre di più. Ma è un po' deludente vedere come il concetto di design sia variato. Non vedo ricerche nel "nuovo", non vedo suggerimenti importanti, vedo molto frequentemente opere d'artista, talvolta capricciose e presuntuose, talvolta no, solo talvolta arte.

Non vedo quasi mai a chi ed a cosa siano finalizzate.

Cini Boeri

Milano, ottobre

FrancoAngeli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



A re r i

Andrea Zanzi, architetto e designer, nato a Firenze nel 1938, dove si è laureato nel 1961, vive e lavora a Milano. Dal 1961 al 1967 ha fatto parte del gruppo Archizoom Associati, primo gruppo di avanguardia noto in campo internazionale, i cui progetti sono oggi conservati presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma e al Centro Georges Pompidou di Parigi. Si occupa di design industriale e sperimentale, architettura, progettazione urbana, didattica e promozione culturale, autore di numerosi pubblicazioni storiche e teoriche.

Nel 1968 ha fondato e diretto Domus Academy, prima scuola internazionale di post-industrial design dal 1968 al 1987 ha diretto la rivista Modo. Ha vinto tre Compasso d'oro di cui uno alla Carriera. Curatore Scientifico del nuovo Design Museum della Triennale di Milano è Professore Ordinario e Presidente del Corso di laurea in Design degli Interni alla Facoltà di Design del Politecnico di Milano. Nel 1988 ha ricevuto la laurea Honoris Causa all'Università della Sapienza di Roma.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Partirei dalla sua prima formazione, come nasce la scelta della Facoltà di Architettura?

La scelta della facoltà di architettura deriva dal fatto che durante l'infanzia ho sofferto a lungo di dislessia, cioè difficoltà nella lettura a voce alta e nella scrittura; disturbo molto diffuso che mi ha creato molte difficoltà nella carriera scolastica. Ho curato spontaneamente questo disturbo attraverso il disegno, esercitato in modo quasi ossessivo. Questo mi ha portato a diventare una sorta di enfant prodige nel disegno. Ho quindi scelto Architettura, che ho fatto con una carriera rapida e brillante; la mia tesi di laurea infatti è stata recentemente ricostruita dall'archivio Storico del Centro Pompidou e fa parte di quella collezione prestigiosa.

Firenze e la Toscana nella metà degli anni '60 prima e dopo l'alluvione. Tra gli studenti della Facoltà di Architettura Andrea Ranzi, Adolfo Natalini, Massimo Osti, Gilberto Corretti, Cristiano Banti, Remo Brusaferri, Paolo Zevi, Alberto Rossini, Gianni Pettena, Paolo Mengoni, e in provincia personaggi come Sergio Cammilli, Enrico Giovannetti o Aldo Mondino. Come nasce questo clima di effervescenza culturale che d'altronde non si ripropone?

La Firenze di allora e la Toscana erano delle realtà provinciali, ma dove, per una serie di motivi, "si pensava in grande", sul piano politico internazionale (La Pira) e anche su quello intellettuale.

Giuseppe Penone e la sua scuola economica è stata la prima nel mondo a interpretare il fenomeno dei distretti industriali. La cultura mariniana e il movimento studentesco è nato in gran parte a Firenze già all'inizio degli anni '60 (Claudio Greppi, Quaderni Rossi, la Lega Studenti-Architetti etc.).

Tutti i movimenti dei Cattolici di Sinistra allora erano fiorentini o toscani.

Quindi allora Firenze non era un deserto anonimo, ma un terreno pieno di stimoli che forse non esistevano nelle grandi città industriali.



Oltre a Savioli, a Ricci e a Cardini, con cui si è laureato e di cui è poi diventato assistente, chi influisce negli anni nella sua formazione di giovane architetto in uno scenario estremamente confuso?

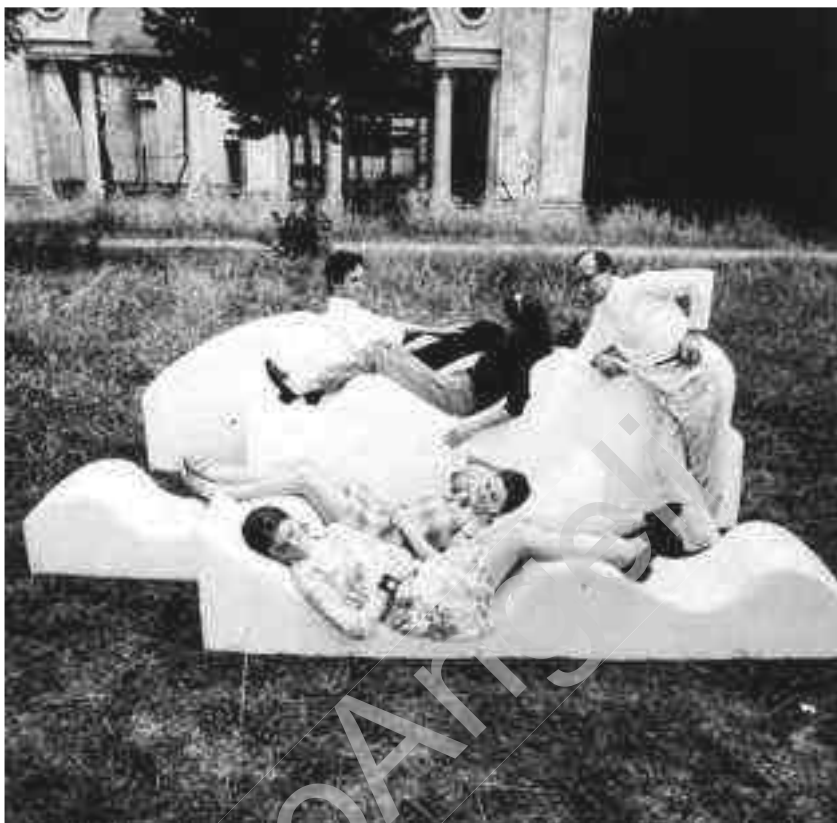
Savioli, Ricci, Cardini e soprattutto Michelucci continuavano a proporre la cultura toscana come origine della modernità stessa, seguendo quella tradizione auto-referenziale di Papini, Rosai e tanti altri. La nostra posizione già da studenti era molto polemica verso quell'atteggiamento, che altri gruppi radicali (Superstudio per primo) hanno invece finito con l'adozione.

Personalmente credo che il nostro imprinting di archizoom associati derivi invece dalle tracce lasciate da altri docenti, come Lodovico Quaroni e Adalberto Libera; il primo grande intellettuale (più che grande architetto), e il secondo grande e spietato progettista "radicale".

1967
una Park permanente
tesi di laurea di
Andrea Ranzi

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

n rea Bran i



1967
li Archizoom e
superonda nel parco
di villa Trozzi a
Firenze

La stagione felice dell'architettura radicale, la fondazione degli Archizoom, la mostra sulla SuperArchitettura a Pistoia. Al di là dei legami con l'esperienza londinese di Cooper, chi diede inizio realmente alla stagione del radicale in Italia e quali erano i contatti tra i vari gruppi?

La nascita del fenomeno radical deve essere inquadrata nello scenario complessivo della prima crisi della modernità classica, dei grandi sistemi politici e dalla nascita di un nuovo "realismo-pop"; noi non eravamo utopisti, come molti credono, ma realisti rispetto alle utopie razionaliste. Dentro al movimento radical c'erano molte anime conflittuali, contraddittorie e concorrenziali, ma il nostro gruppo Archizoom, ndr, aveva una leadership culturale indiscussa.

l'ultima fase del periodo radicale coincide con l'esperienza dei Global Tools ai quali parteciparono autori che da Napoli a Milano convergevano sull'esigenza di innovazione culturale. Qual era il ruolo e la missione di quel laboratorio culturale?

La "Global Tools" è nata all'inizio degli anni '70, quando il movimento radical ha cominciato a declinare; la mia idea era quella di creare una rete di laboratori indipendenti che promuovessero "la creatività pubblica" senza un vero manifesto di riferimento, ma dando forma a una sorta di contro-scuola anarchica che sviluppasse la complessità del mondo degli oggetti e dei comportamenti. Si trattava di una ipotesi "situazionista" molto simile ai programmi di Constant (a noi del tutto sconosciuto) ma che non ha avuto seguito, perché i tempi erano cambiati e ogni gruppo stava prendendo la sua strada. In realtà il movimento radical, disperdendosi in tanti rivoli, si è espanso e durante gli anni '70 ha dato luogo al nuovo Design Italiano, da cui è nata Ichimica, Memphis, Domus Academy, e ha effettivamente cambiato il Design del design italiano.

La grande fuga da Firenze verso Milano che voi avete iniziato, ma che poi è stata seguita da altri importanti esempi e nuclei, fiorentini, fiorentini e altri ... Firenze troppo lontana dai movimenti

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

culturali europei o lontana dai flussi economici?

Firenze, città anti-moderna, provinciale e anche reazionaria, è stata l'incubatrice ideale di un'idea alternativa di modernità, ma non ha mai offerto le possibilità di sopravvivere a quegli stessi protagonisti. Chi è rimasto a Firenze soffre (credo) di questa marginalità. La Milano del design invece ha avuto "con l'arrivo dei fiorentini" la possibilità di iniziare una nuova fase di crescita. I vantaggi dunque non sono stati soltanto per gli esuli fiorentini, ma per Milano stessa...

Pu raccontarmi come avvenne il suo inserimento nel dibattito milanese, chi furono i suoi punti di riferimento sino alla fondazione del C e all'esperienza di Alchimia?

Per quanto mi riguarda i primi punti di riferimento a Milano sono stati Ettore Sottsass, la Casabella di Mendini, la Triennale, ma in generale gran parte dell'ambiente del design milanese era interessato a questa generazione molto vitale. La nostra partecipazione alla mostra "Italy: new domestic landscape" del '73 a . . dimostra che esisteva una sorta di continuità con le idee di unari o di Castiglioni. I veri nemici sono emersi dopo, con il vetero-razionalismo di Aldonado o il post-moderno alla



Portoghesi. Ma sono scomparsi presto...

ti piacerebbe molto che mi parlasse appunto del suo rapporto con Alessandro Mendini ed Ettore Sottsass, che nasce credo all'interno del movimento radicale e prosegue attraversando le esperienze culturali più importanti della storia del nostro design Alchimia, e infine quali le differenze e quali i punti di maggiore affinità ideologica?

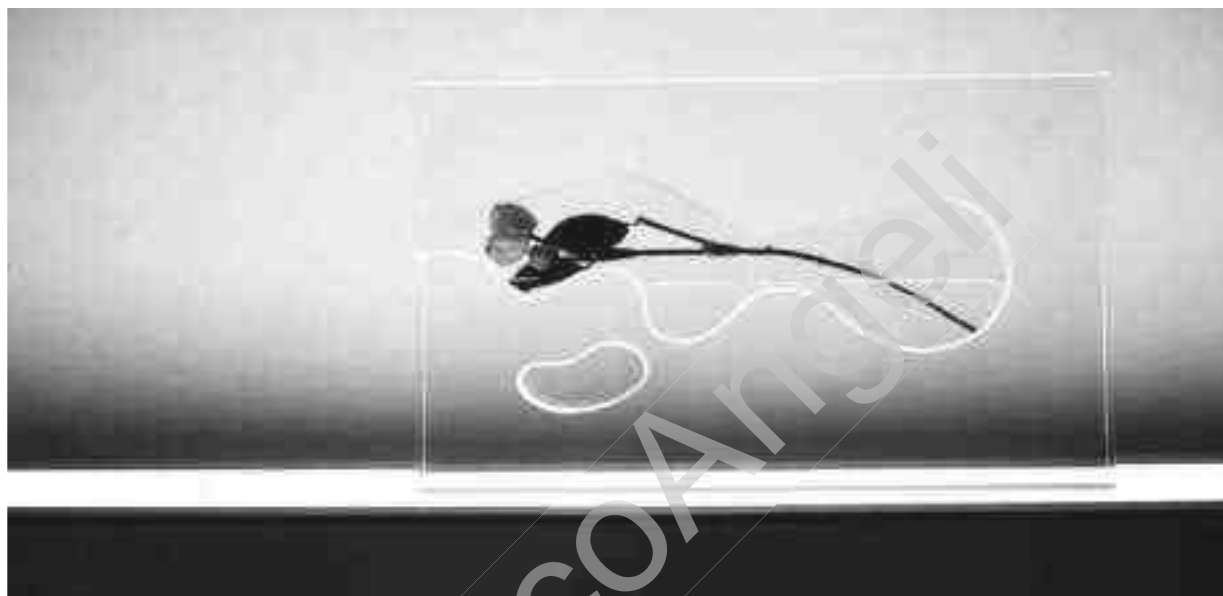
Si tratta di due storie molto diverse ho incontrato Sottsass insieme agli Archizoom nel '73 alla Poltronova e con lui abbiamo subito stabilito una intensa amicizia e una alleanza strategica che ha costituito una delle basi su cui il movimento radical ha preso forma; in realtà Ettore non è mai stato un vero radical, non aveva le nostre radici politiche, era un grande professionista e un grande intellet-

003
concorso per il
Nuovo orum a
ent elgio
Progetto inalista

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

n rea Bran i

tuale, da cui ho imparato molto, ma a cui credo di avere anche insegnato molto, come succede nelle vere amicizie. Ci ha insegnato a essere meno provinciali e a conoscere altri mondi, come l'America, il Giappone, l'India territori e culture che erano rimaste escluse dal movimento moderno. Alessandro Mendini è entrato molto più tardi nel pianeta radical, ormai in declino, quando noi ci siamo trasferiti a Milano nel 1973; allora dirigeva Casabella che fino a quel momento era una rivista professionale, prestigiosa ma del tutto estranea ai temi delle avanguardie. L'incontro con gli esuli del movimento e con le nuove tendenze sono state importanti per dare una svolta alla rivista, che da allora è diventata una pubblicazione militante che ha dato un grande contributo alla diffusione di una



005
Aso della collezione
Enzimi per etea
Nuove trasparenze

nuova cultura del progetto. Alessandro è poi diventato direttore di Domus e poi di modo ed è stato (insieme a Alessandro Guerriero) l'anima di Alchimia. Dunque si è formato in quegli anni una sorta di "pacchetto di mischia" costituito da molti protagonisti, non soltanto italiani, che hanno rinnovato l'immagine e la filosofia del design.

Il suo rapporto ripetuto e instancabile con la didattica e con i giovani. L'esperienza della Domus Academy di cui è stato fondatore e direttore. C'è un limite disciplinare tra architettura e design che porta alla necessità di una specializzazione o sarebbe favorevole ad un triennio iniziale comune alle due discipline?

La storia del design, già nel XX secolo, è una storia fatta di "scuole" (dal Bauhaus a Ulm alla Domus Academy etc.). Tra architettura e design non c'è soltanto una differenza professionale, ma una profonda differenza filosofica, di visione del mondo costruito e della storia.

Sono quindi assolutamente contrario a considerare il design una "specializzazione" dell'architettura, ma piuttosto una sua "alternativa". L'idea di un triennio comune mi sembra una idea nefasta, priva di fondamento logico, che nasce dal non aver capito la differenza profonda che esiste tra queste due culture.

Si può parlare del suo approccio al progetto e delle contaminazioni presenti nei suoi progetti, tra materiali nobili e poveri, tra tecnica ed estetica, tra materiali base e alta tecnologia...

Questo modo di usare materiali e tecnologie diverse corrisponde alla realtà del mondo contemporaneo, dove non esiste più nessuna reale differenza tra queste categorie, ma una grande complessità di logiche e di progetti, che si contaminano a vicenda.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

esigenza di diversità tra globalizzazione e culture locali. Qual è la sua visione in prospettiva dell'artigianato tradizionale, quali le possibili evoluzioni nel rispetto di una specificità dei luoghi e delle tradizioni materiali?

Personalmente non sono mai stato interessato alle così dette "culture locali" se intese come "stili locali". Ogni cultura, se è tale, tende a un valore universale e non alla semplice difesa di un territorio. Le minoranze etniche sono importanti quando riescono a elaborare una "visione del mondo", quando cioè sono testimonianze di una civiltà, di un sistema antropologico complesso. L'artigianato, come semplice categoria del "fatto a mano", non ha molto significato; è importante capire cosa si può fare con quelle tecniche e quei materiali. L'artigianato può rappresentare la cultura più evoluta, ma può essere la testimonianza di una cultura reazionaria; dipende...

Quanto i termini industriale e seriale sono elementi connotativi del concetto di design?

Dal mio punto di vista la definizione di "industrial design" è sbagliata e anche dannosa, perché si basa sull'idea che con la rivoluzione Industriale è nata una civiltà oggettuale del tutto nuova, che non aveva più nessun rapporto con le radici antropologiche della storia antica. Il danno è stato duplice perché la storia, separata dall'attualità, è risultata priva di senso e l'attualità separata dal passato risulta incomprensibile.

Nel nuovo Design Museum della Triennale abbiamo impostato la prima mostra tematica dimostrando il persistere di categorie culturali e non stili presenti nell'attuale Design Italiano, che hanno origini anche molto antiche; come l'animismo che attribuisce un'"anima" agli oggetti, o la ricerca paleocristiana di "semplicità" (non razionalità) che da Giotto arriva a Pasolini, a Ermanno Olmi o a Enzo Ari.

Lei ha definito l'artigianato un possibile laboratorio di ricerca per l'industria. Lì dove l'industria tende sempre più a de-localizzare la produzione, spetterà all'artigianato assumere un nuovo ruolo primario quale referente di una nuova generazione di progettisti?

Le nuove generazioni di progettisti non nascono in rapporto alla presenza dell'artigianato, ma al mutare della sensibilità, della creatività e anche della visione del mondo. L'artigianato è una delle tante pratiche produttive che convivono nel mondo post-industriale e globalizzato. Oggi ciò che si chiama "artigianato" è il settore dove c'è il più alto indice d'uso di tecnologie avanzate.

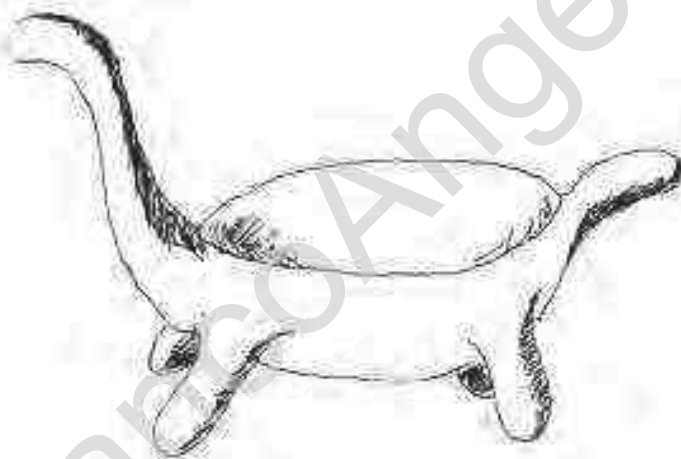
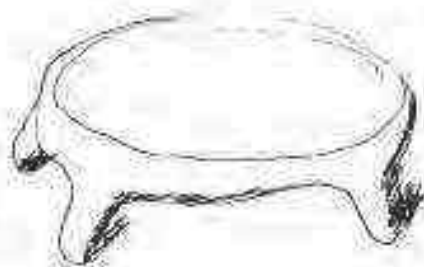
e proteste del mondo della formazione che uniscono in questi giorni buona parte del nostro paese hanno messo a nudo, per chi ancora non se ne fosse reso conto, lo stato della ricerca nelle nostre università. Lei ha sempre sostenuto la necessità di innovazione, non solo formale come è stata storicamente quella italiana, bensì legata alla tecnologia e alla sperimentazione sui materiali che possa essere complementare alla nostra cultura del progetto. A suo parere, in questa fase di grande diffusione della didattica legata al disegno industriale, stiamo perdendo una grande occasione?

Il design è un sistema molto complesso, che in Italia si alimenta di molte fonti di energia; fino a oggi i governi non ne hanno capito il valore strategico e devo dire che anche l'industria spesso lo ha interpretato come una semplice funzione aziendale. In questo senso il design non sempre è il risultato di una ricerca programmata o degli investimenti statali per le università del progetto, ma spesso è il risultato di una energia politica autonoma che opera spontaneamente, constatando la bruttezza del mondo e cercando di migliorarlo a partire dalle piccole dimensioni.

Andrea Ranzi

Milano, 20 luglio-20 novembre

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



A o i i

Architetto e designer, nasce a Schio (Vicenza) nel 1937. Nel 1977 si trasferisce a Milano per lavorare con l'architetto Sottsass, di cui diventa socio nel 1981. Nel 1988 nasce la collezione Memphis di cui Cibic è uno dei designer e fondatori. Nel 1988 decide di cominciare il suo percorso fondando lo studio Cibic Partners e dando via all'attività di ricerca con le scuole. Oggi le attività principali si svolgono a Milano, con Cibic Partners per i progetti di architettura e i grandi interni, e a Vicenza con Cibic Store per il design e l'attività di ricerca, rivolta allo sviluppo di nuove tipologie progettuali. Svolge inoltre attività di insegnamento alla Domus Academy, al Corso di Laurea in Disegno Industriale della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano e al Corso di Laurea in Disegno Industriale della Facoltà di Design dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Professore Onorario alla Fudan University di Shanghai.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

a vita fatta di episodi e di incontri che talvolta si trasformano in occasioni. Puoi raccontarmi ancora una volta come avviene il tuo incontro conttore ottsass?

ventidue anni casualmente, tramite mio fratello e mia cognata, conobbi la nipote di arbara adice che abitava nello stesso palazzo della zia. grazie a lei riuscii ad avere un appuntamento per conoscere ttore e arbara. n mese dopo, nel '77,cominciavo a lavorare da Sottsass.

Con quale formazione arrivavi a quell incontro?

tu sai che sono un autodidatta. Dopo il liceo ho frequentato l'Istituto Politecnico di Design, un istituto privato dove insegnavano unari, ari e arcolli. Contemporaneamente avevo cominciato a lavorare a Vicenza in un negozio d'arredamento che si chiamava anaro e che era a quei tempi uno dei pi bei negozi d'Italia con marchi prestigiosi come noll, rtemide, Cassina, Herman iller, etc. Il proprietario era uno dei primi imprenditori illuminati, pioniere del design contemporaneo in Italia che, insieme al marito della De Padova, negli anni si recava in Danimarca per comprare il design scandinavo. Attorno a questo negozio transitavano personaggi come Carlo Scarpa, suo figlio Tobia, Vistosi, Gismondi, la De Padova e tanti altri. Era un rivenditore ma anche un progettista sofisticato. Dopo questa esperienza cominciai per qualche anno una mia attivita, aprendo uno studio a Vicenza e occupandomi prevalentemente di arredamento la mia esperienza sul design nasce lavorando accanto ad ttore.

orniamo alla tua esperienza nello studio di via anzoni...

nell'aprile dell'81 fondammo la Sottsass ssociati. Sottsass, credo unico nella storia del design, fondò una societ con dei giovani scapestrati facendoci tutti soci alla pari. Oltre a me c'erano arco anini, atteo hun e arco arabelli ichele De ucchi aveva un proprio studio nei nostri stessi locali ed è stato per anni il mio fratello maggiore al quale devo tantissimo. arco anini e atteo hun avevano una formazione comune fiorentina con Remo Butti e dolfo atalini, io ero l'autodidatta capitato l per caso.

ttore prima di allora lavorava all'Olivetti e parallelamente aveva un suo studio privato. Il primo ad arrivare fu Marco Zanini. Lui era un po' il figlio di ttore, con cui aveva intrapreso una corrispondenza epistolare g dagli anni dell'universita, poi siamo arrivati io e atteo. n anno dopo si fondava emphis con il supporto di rnesto ismondi, proprietario dell rtemide, di ario e runella odani, galleristi, di enzo rugola, che si occupava della falegnameria, e di Cesati, che sino ad allora si era occupato della carpenteria dell rtemide. Oltre a noi dello studio parteciparono al progetto emphis, n-drea ranzi, ichele De ucchi, eorge So den, athalie Du Pasquier e artine edin. quel punto Sottsass ssociati e emphis erano due avventure che marciavano parallelamente. emphis era un'attivita che occupava le serate a casa di ttore e c'era sempre un'atmosfera di grande trasporto e intensita. l'idea di Sottsass era un po' una reazione all'orientamento che aveva preso in quella fase lchimia di endini, pi concettuale rispetto al suo di intendere il design. ttore ha fatto emphis per continuare quello che avrebbe fatto con lchimia.

1983
And and e uis
produzione
emphis



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

I o i i

Come si sviluppava il lavoro di Sottsass Associati?

Abbiamo cominciato dai lavori più modesti. Mi ricordo che c'era stato un momento in cui doveva venire a Milano Michael Graves e l'unico lavoro che potevamo mostrargli erano i frollini per la Parmalat. Tra i primi lavori che ho seguito ci furono i mobili di Botto e Zanzi per la Croff e quelli di Botto per Ichimura, poi a seguire sono arrivate le macchine utensili per Gandelli, i negozi per Fiorucci, i primi lavori di grafica (avevamo fatto la grafica per il Domus di Mendini), gli allestimenti. Pian piano sono arrivati lavori sempre più importanti come ad esempio quelli per Nespriti, con cui abbiamo fatto negozi e show-room in tutto il mondo. Il regalo più bello che ci ha fatto Sottsass in quegli anni è stato quello di farci capire che il progetto è tutto e può spaziare dalla grafica all'architettura, al design e che quello che è importante è l'approccio culturale alle diverse discipline.

Torniamo indietro a un particolare. Come funzionava l'aspetto economico nella prima fase, avevate subito delle prospettive di guadagno?

Non esattamente, tanto che all'inizio io lavoravo metà tempo a Milano e metà a Vicenza, a Vicenza guadagnavo e a Milano lavoravo più o meno gratis. Alla fine del '79 ricordo che feci un viaggio con Matteo Hun in America. Matteo, che era un po' più sveglio di me, mi portò a visitare diversi studi di architetti e designer americani, e rimasi molto colpito dalla qualità dei lavori e dall'energia che si percepiva. Al ritorno decisi che avrei abbandonato Vicenza, ancora non sapevo che da lì a breve avremmo fondato la società, ma decisi ugualmente di puntare tutto sul lavoro a Milano. In realtà siamo stati noi a occuparci del business, Botto era una persona eccezionale e non si occupava minimamente dell'aspetto economico, i contatti erano quasi sempre suoi e lo studio lo mandavamo avanti noi.

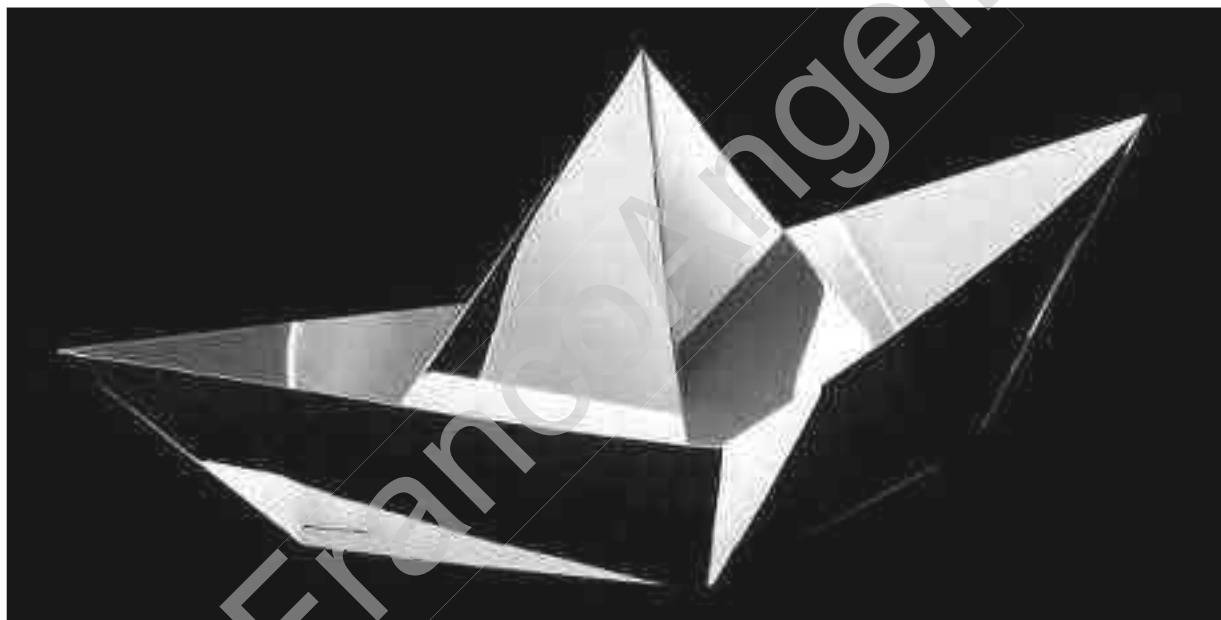
00
Armonia-Donna
caraffe in silver-
plated
produzione
Edizioni Paola



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Parliamo della formazione del tuo linguaggio e del tuo distacco da Sottsass...

Io di fatto non ero un cultore del segno, ho sempre cercato una maggiore armonia tra le cose e non ho mai avuto un atteggiamento radicale. Secondo me il motivo per cui mi distaccai per dieci anni dopo il mio distacco non volle più saperne di me, era dovuto in gran parte al fatto che avevo cominciato a fare delle cose che erano quasi all'opposto del modo in cui lui intendeva il design. Se agli inizi di Memphis ci si era trovati tutti più o meno con un linguaggio comune, con il passare del tempo ognuno da questo periodo ne usciva in modo diverso. Io avevo cominciato un'operazione che si chiamava *tandard* e che era di fatto una dichiarazione sul rapporto tra il progetto e la vita che il progetto generava, sulla qualità della vita di tutti i giorni, sulle relazioni e le contaminazioni tra gli oggetti, un'estetica della quotidianità che era in totale contrapposizione con l'iconografia iconoclasta dei progetti di Sottsass. La mia era più una ricerca sulla gioia della funzione, sulla forza della semplicità, sul cercare di far sì che un ambiente fosse bello quando era usato e abitato. Un posto in cui la libreria era bella con la confusione dei libri, o la tavola era divertente da apparecchiata o imbandita. Un amico l'aveva definito "design conviviale". È stato quello l'inizio del mio progetto. Poi ci fu l'incontro con Luisella Bossi, conosciuta nell'80 perché proprietaria di una galleria di design a Torino dove si fece una mo-



stra di Sottsass, e che è stata poi mia compagna. Lei era una collezionista e mi avvicinò al mondo dell'arte, questo comportò per me un allargamento del mio punto di vista. Memphis non era la sola cosa al mondo e io cercavo di capire dove collocarmi. Entrando più in contatto con questo mondo divenne più relativo l'impatto comunicativo di Memphis. Luisella mi lasciava spesso delle opere a casa. Una volta mi portò un quadro di un giovane espressionista tedesco grande tre metri per quattro: fu un'esperienza traumatica, l'immagine era così forte che occupava tutto lo spazio, c'era un mobile Memphis che vicino al quadro sembrava perdere tutta la sua forza. Forse da quel momento che ho cominciato a realizzare quanti elementi diversi potessero influenzare lo spazio, il suono, le immagini, le persone, i colori, etc. per generare non uno stile, ma infinite possibilità.

Sottsass visse come un tradimento il tuo allontanamento...

Credo proprio di sì, c'era più di un motivo: quello ideologico riguardava il fatto che non ero più allineato con la sua idea di design, mi consideravo un minimalista e non gli era piaciuta affatto la mia idea di *tandard*, che per me significava andare avanti, per lui tradire la causa.

008
Paper boat
centrotavola in
metallo
produzione
Edizioni Paola

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

I o i i

Torniamo al linguaggio di Memphis; guardando i primi progetti sembrerebbe che l'influenza di Sottsass fosse evidente nel lavoro di ognuno di voi.

Il direttore è stato geniale e generoso, ha chiamato intorno a sé dei giovani che gli hanno dato quel che potevano ma ai quali lui ha dato tutto.

Ci ha consegnato un vocabolario col quale raccontare e costruire delle storie, e ognuno di noi l'ha interpretato, l'ha fatto suo, l'ha, se vuoi, anche arricchito, ed è stato quello che ha generato un movimento. Oltre a noi c'erano nomi illustri e non, come Peter Shire, scoperto a Los Angeles e che incarnava al meglio lo spirito di Memphis, gli architetti e i post-modernisti Graves, Hollein e Isozaki.

Con il tempo, dopo un periodo in cui il progetto era corale, un poco alla volta ognuno è tornato a una sua strada, certamente arricchito da questa incredibile esperienza.

Come avveniva la scelta dei progetti in Memphis?

Ci si trovava alla sera a casa del direttore, ognuno portava i suoi disegni e la scelta deve dire che era abbastanza automatica, molte volte per acclamazione. Quello è stato un periodo indimenticabile, adrenalinico, tante volte si faceva mattina. Poi quei disegni sono diventati oggetti, si sono visti in tutto il mondo e sono finiti nei musei. Questa notorietà ha avvicinato diversi clienti, alcuni dei quali sono poi diventati amici per la vita. Uno di questi era Douglas Tompkins, proprietario di Sprint, che ci ha fatto fare tutti i suoi negozi, showroom e uffici in giro per il mondo, in stile Memphis. Non avevamo limiti di budget e potevamo disegnare quello che volevamo. Io in quel momento avevo 25 anni e credevo che



00
a città degli orti

quella situazione rappresentasse più o meno la norma. In realtà quel periodo per qualità, quantità e intensità del lavoro è quello in cui è avvenuta la mia formazione professionale.

Poi fondi standard e da lì riparte il tuo percorso individuale...

In realtà faccio due cose prima di standard entrambe in linea con l'atteggiamento multidisciplinare della scuola Sottsass: apro uno studio di design, architettura e grafica e contemporaneamente inizio a insegnare alla Domus Academy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Quello che ti è rimasto dall'esperienza di Memphis è certamente questa voglia di affiancare alla realtà della professione degli spazi definiti per la sperimentazione.

l'insegnamento di un progettore, che insegno con fatica, è quello di considerare la sperimentazione una pratica quotidiana e di essere selettivo nei progetti da sviluppare. Alcuni dei miei lavori degli ultimi anni nascono da ricerche in cui ho investito totalmente il lavoro mio e del mio studio. Il tipo di ricerca che svolgo riguarda in molti casi l'individuazione di problematiche che interessano l'urbanistica, l'architettura, il design, in cui, nella fase iniziale, la creatività è più concentrata sui processi che sugli oggetti o le cose. I progetti in questo senso più emblematici sono *Microrealities* e *Microstories* e *Design*: in entrambi i casi questi lavori concettuali diventano di ispirazione e di fatto dei brief per progetti reali.

e guardo al tuo lavoro trovo che sei uno dei pochi designer della tua generazione ad avere una affinità con le nuove generazioni di progettisti che guardano sempre meno ai prodotti e sempre più agli scenari. Mi riferisco ad esempio al gruppo di autori che De Fusco ha definito del "design che prima non c'era ..."

Quello che ho sempre criticato ai miei colleghi è che i tanti beneficiati da Ettore non hanno poi trasmesso ai giovani la loro esperienza, si sono fatti un po' i fatti loro. Se si desidera che le cose migliorino, si deve continuare a rigirare la nostra esperienza sui giovani. Un po' di tempo fa mi è capitato di incontrare in un'azienda un gruppo di trentenni e quello che mi è piaciuto molto di loro è il modo in cui hanno sorpassato l'individualismo della mia generazione, riuscendo a creare un gruppo nel quale non c'è l'egoismo della competizione ma la necessità di condividere. Sottsass, Zanzi, Mendini hanno sempre dedicato una parte non indifferente del loro tempo a lavorare e a far crescere i più giovani.

ello sviluppo dei progetti come vieni coadiuvato dal personale dello studio?

Abbiamo un gruppo motivato e ben assortito: c'è chi lavora sulla parte tecnica e realizzativa, chi sulle idee, chi sulle immagini e sulle storie. A seconda dei progetti ci avvaliamo di consulenti dalle competenze più svariate: dagli strutturisti, ai sociologi, agli economisti, agli *eco* ingegneri, etc. La mia socia, Antonella Spiezio, che lavora con me da anni, tiene in piedi il tutto, occupandosi della gestione dello studio a tutti i livelli. Il retaggio sottsassiano di questa presenza riguarda il fatto che in qualche modo anch'io, come è successo con Ettore, sono orientato a non occuparmi in prima persona degli



00
ouse
teiera in silver
plated
produzione
Edizioni Paola

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

I o i i

aspetti economici e organizzativi dello studio, ma cerco di concentrarmi il più possibile sullo sviluppo delle idee.

Didattica e Design: cosa credi sia importante insegnare e cosa manca alle università italiane?

Penso che questo periodo, difficile e complicato da molti punti di vista, sia utile almeno per farci riflettere su come dobbiamo attrezzarci per il mondo a venire; in generale i modelli di sviluppo a cui fino a oggi ci siamo riferiti vacillano. È interessante capire da dove ripartire, cosa tenere, cosa buttare via, cosa ci serve di più ai livelli più diversi.

Tutte le problematiche che riguardano, per esempio, le risorse, i rifiuti, il riciclo, l'ecosistema, influenzeranno radicalmente il nostro modo di vivere. Chi lavora nel progetto dovrà essere sempre più in



005
ormosa
produzione
Antonangeli

ISBN: 9788856804829

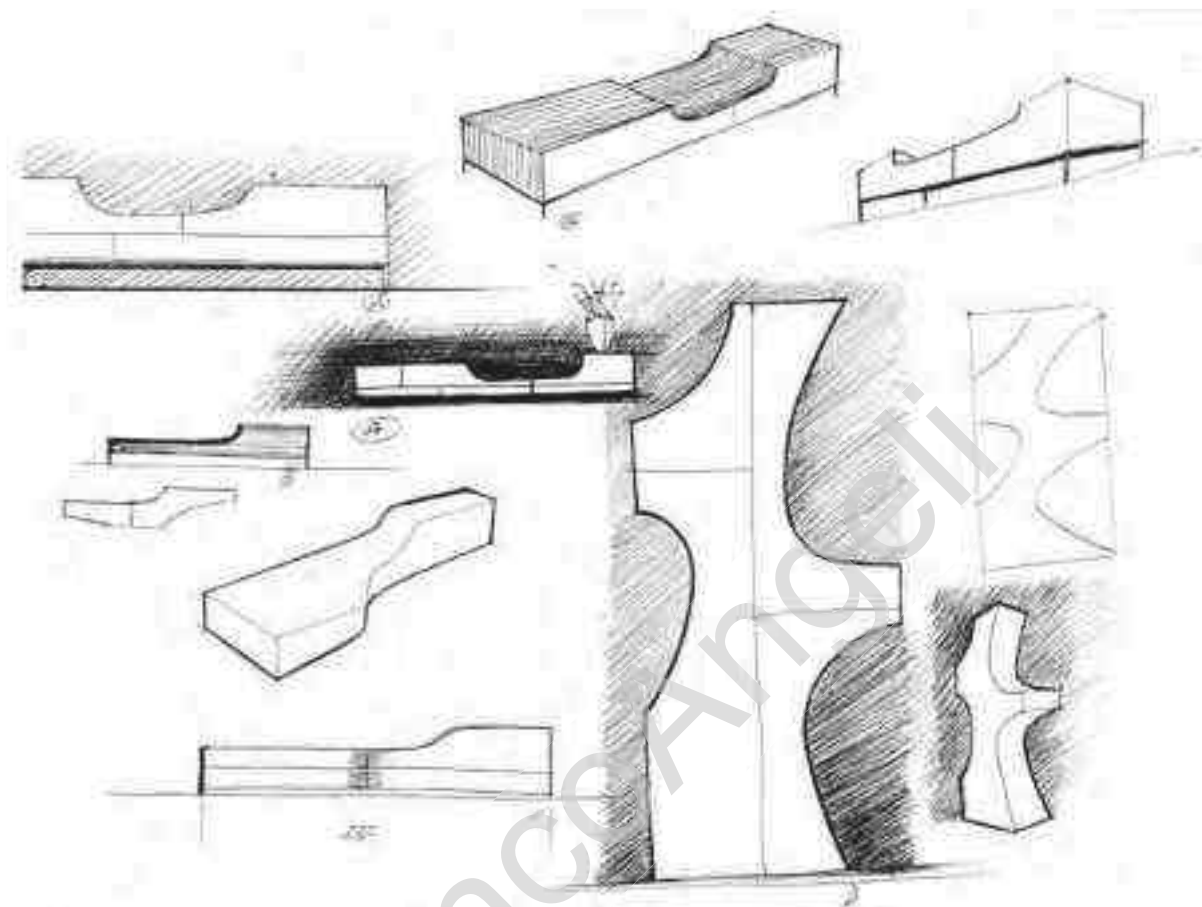
L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

grado di confrontarsi con saperi diversi, per produrre riflessioni, proposte, idee, che corrispondano a un mondo che cambia. La mia impressione sulla scuola è che strutturalmente non è abbastanza reattiva. Purtroppo a volte sembra che coloro che la governano, molti fra quelli che vi insegnano, per motivi diversi, non vivono abbastanza l'ansia di capire quali sono i nuovi bisogni, le nuove professionalità, gli strumenti che i giovani devono sviluppare per crearsi un futuro. Di conseguenza credo che per riuscire a produrre qualcosa di buono si dovrebbe affrontare il problema al contrario: mettere insieme un gruppo di studio con competenze molto diverse, individuare le problematiche, sviluppare filoni progettuali in cui i diversi portatori di conoscenza possono generare delle situazioni in grado di motivare i giovani con indirizzi di studio diversi, a dialogare e a lavorare insieme per produrre progetti contemporanei.

Aldo Cibic
Firenze, novembre

FrancoAngeli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



Francesco Gisotti e Sandra Laube

Francesco Gisotti nasce ad Arezzo e vive e lavora a Firenze, dove si è laureato in architettura nel 1985. Insieme ad un gruppo di architetti fiorentini fonda nel 1990 MADE, associazione culturale di promozione dell'architettura e del design. Dal 1989 insegna Progettazione presso l'ISIA di Firenze. Dal 2003 insegna all'Università di Firenze, corso di Disegno industriale. Si occupa della direzione artistica di varie

aziende e partecipa a numerose mostre nazionali ed internazionali. Sandra Laube nasce in Germania, a Francoforte. Nel 1986 si trasferisce a Firenze, dove studia all'ISIA diplomandosi nel 1993. Nel 1992 vince una borsa di studio al "College of Art and Design of Minneapolis" (USA) e svolge un'esperienza professionale alla 3M. Si occupa di direzione artistica nel campo della grafica e comunicazione interattiva. Insegna al Polimoda di Firenze dove tiene corsi in collaborazione con il Fashion Institute of Technology di New York. Partecipa a numerose mostre nazionali ed internazionali.

Nel 1992 nasce la loro collaborazione. I loro prodotti sono stati esposti in vari musei internazionali e nella collezione permanente di musei del design, quali il Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt, il Museum of Decorative Arts and Design in Gent (B), il Museum of Design in Cape Town, Groningen Museum (NL) e Vestlandske Kunsthøgskolen, Bergen (N).

Nel 1996 mostra personale "Wohnperspektiven" a Rottweil, Germania.

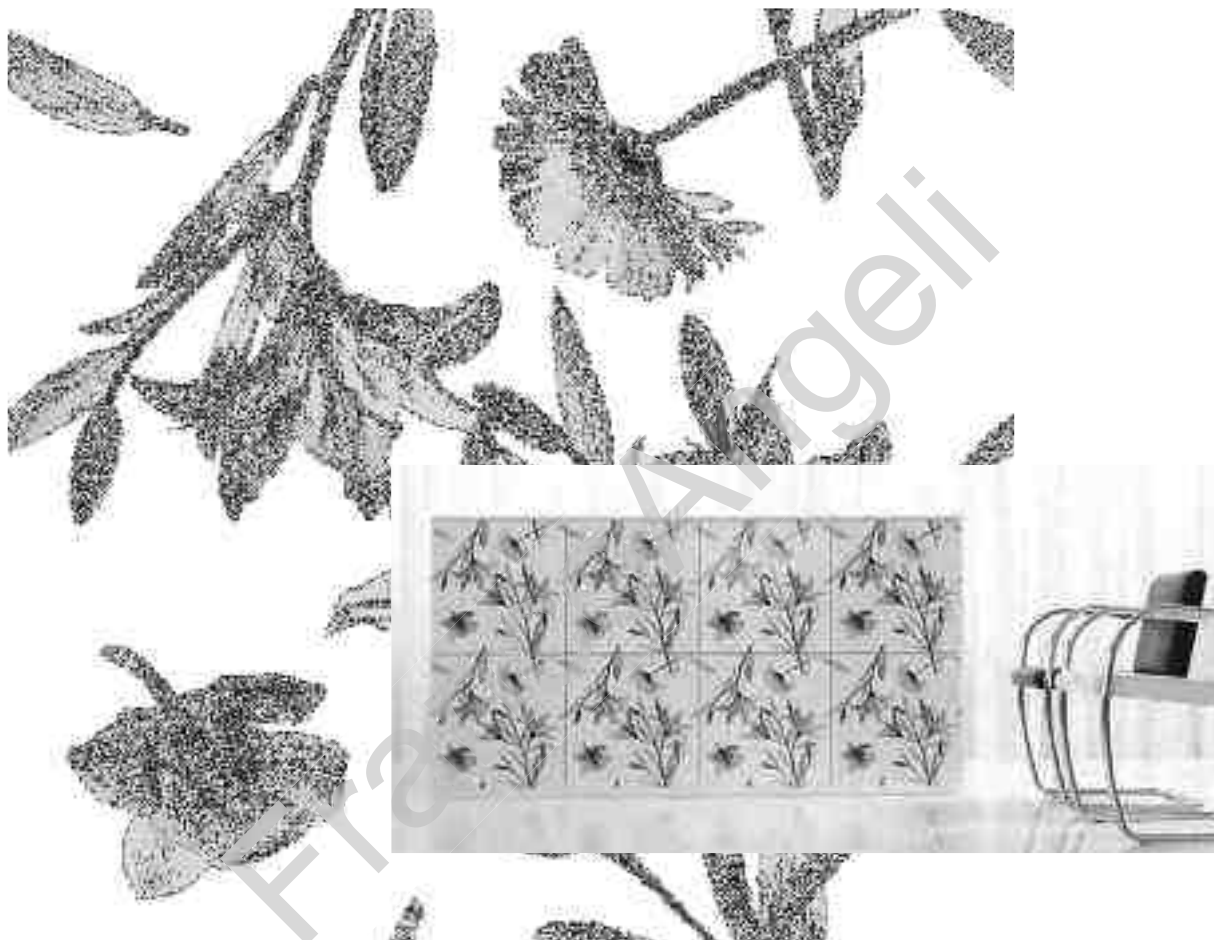


L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Quando nella vostra prima formazione in differenti parti del mondo incontrate per la prima volta il design e a cosa si deve la scelta di concentrare la vostra attività progettuale sulla piccola scala?

(Biagio) La mia prima formazione è stata di tipo artistico e quindi la scelta fu quella di seguire Architettura a Firenze. Fare Architettura mi sembrava una cosa concreta e più vicina alle esigenze della gente piuttosto che seguire la formazione artistica. Ma la vera scoperta del design avvenne all'interno della scuola di architettura di Firenze.

(Sandra) Sono stata da sempre molto affascinata dall'aspetto culturale del design. L'idea che attraverso gli oggetti riusciamo a leggere lo stile di vita di culture antiche mai incontrate mi sembra una



sfida interessantissima. In effetti provengo da una formazione più classica e sono arrivata in Italia con poche basi artistiche. Sono molto analitica anche di carattere e il mio interesse al design nasce da un approccio più "intellettuale" che "artistico". L'influenza reciproca tra oggetto e persona rimane la mia chiave di lettura per il design. L'idea di creare una relazione con le persone attraverso l'oggetto, cioè dirigere un comportamento o un'emozione, mi appassiona!

Il fatto di aver vissuto i primi 18 anni della mia vita a Francoforte, una città bella, molto viva e molto moderna (l'esatto contrario di Firenze), mi ha aiutato più che altro nell'apertura mentale. Francoforte è una città multi-etnica, con popoli diversi che sono ben integrati. Sono stata circondata da amici spagnoli, ebrei e persiani: un'esperienza che ho vissuto sempre come una cosa positiva. Arrivata a Firenze, ho avuto la fortuna di potermi formare all'ISIA, una scuola eccellente, alla quale devo molto. Oltre alla professionalità dei docenti e la proposta variegata delle lezioni, mi rimane come fondamentale il fatto che l'ISIA è una scuola di pochi alunni. In una classe di poco più di 20 persone il rapporto con i docenti è molto personale ed esiste un dialogo diretto. Non posso immaginarmi una formazione

008
leur
redenza
produzione
eritalia

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Bia io i o i e an ra a e

anonima come nelle strutture universitarie. Credo che si impari molto dalle persone e dalla loro esperienza di vita, non basta studiare "sterilmente" quello che prevede il piano didattico.

199
Diabolik
apribottiglie
produzione
Alessi

U iagio hai vissuto la nascita di una vocazione fiorentina al design sia all'interno dell'università padolini, Koenig, Segoni sia successivamente all'interno dell'Alchimia. Che ricordi hai di quegli anni e chi erano i tuoi compagni di percorso?

Gli anni della formazione fiorentina sono stati fondamentali per me. L'incontro con una figura brillante come il professor Koenig fu di grande importanza. Riuscì a trasmettermi quella curiosità verso il design che in seguito sarebbe diventata

una passione. Il corso di Koenig era veramente speciale; riusciva a far diventare le sue lezioni un vero spaccato di società partendo dai prodotti di design. In più il corso era supportato da Giuseppe Ghigiotti e Cristina Tonelli che davano un importante contributo. Così come Spadolini, con il quale alcuni anni dopo collaborai per una sua mostra tenutasi in Poltronova negli ultimi anni '80.

Ma i miei punti di riferimento furono Roberto Segoni con il suo rigore metodologico e Remo Buti con il suo fare istrionico.

Nella cattedra di Roberto ho fatto l'assistente per molti anni, mentre con Remo ci siamo incontrati spesso anche sul lavoro come per lo sviluppo di un suo progetto per la Poltronova. Si trattava di una parete attrezzabile, dove furono coinvolti anche altri progettisti come Sottsass, i Vignelli e altri. Quindi due anime molto diverse sono alla base della mia formazione, come dire, non mi sono fatto mancare nulla. In realtà queste anime, insieme a Natalini, hanno formato delle vere scuole di pensiero,

che a sua volta hanno formato schiere di validi professionisti che oggi lavorano nel panorama nazionale ed internazionale. Il ricordo di quegli anni (tra il '75 e l'80) è molto vivo. Erano anni di grandi cambiamenti; dagli anni di piombo al post-moderno,

anni in cui nasceva Alchimia e a Venezia nell'inverno del '79/'80 Aldo Rossi realizzava il teatro del mondo e Paolo Portoghesi allestiva

la Strada Novissima nella Prima Mostra Internazionale di Architettura ('80). Tutti noi andavamo a vedere, e tutto questo provocava lunghe conversazioni. Con molti dei compagni di allora ci si continua a vedere, come Carlo Vannicola o Roberto Politi. Con altri che si sono trasferiti (come Guido Venturini, Stefano Giovannoni o Massimo Iosa Ghini) ci si incontra in occasioni di lavoro, ma di altri ancora si seguono i loro successi via Internet.

Esperienza di adesso, cosa rimasto di quella stagione (e che fine hanno fatto i vari protagonisti) e in che modo ha influito sul vostro successivo percorso?

L'esperienza di "Made" per tutti noi è stata fondamentale per la nostra crescita. Era un'esperienza che definirei di cerniera fra il periodo della formazione e quello della professione. Tutti noi in realtà avevamo altro da fare.



007
lo ing
produzione
Plank



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



Io ero in Poltronova, erano i primi anni '80, e ci si rendeva conto che le aziende, anche le più illuminate, non avevano più la possibilità di fare ricerca. Parlo di quella ricerca che aveva portato la Poltronova a realizzare i "Mobili Grigi" di Sottsass solo per realizzare una mostra. Quindi insieme a degli amici Carlo Vannicola, Roberto Politi, Paola Palma e Dora Greco s'iniziò a progettare la nascita di questo spazio: una galleria dove confrontarsi ed esporre le proprie ricerche e riflessioni progettuali. Questo portava ognuno di noi non solo ad affrontare il progetto come idea, ma anche a prendere in considerazione le problematiche su come produrlo. Quindi grazie a "Made" aumentava in noi la consapevolezza dell'importanza dei processi produttivi come elementi imprescindibili del processo creativo. È stata una bella stagione per noi, piena d'idee, d'incontri, di dibattiti e di cene.

iete tra i pochi progettisti di design formati a Firenze che non hanno fatto la scelta di trasferirsi a Milano. Sai venuta la tentazione di spostarvi e quanto ha influito questa scelta nelle opportunità di lavoro?

Crediamo sia impossibile per un designer non sognare almeno ogni tanto di stare in un luogo metropolitano come Milano. Ma crediamo anche che sempre di più il luogo fisico dei professionisti diventa meno importante. I mezzi di comunicazione e le possibilità di spostamenti hanno eliminato molte barriere. Per quanto riguarda invece la qualità di vita chiaramente conta il luogo fisico. Pensiamo che a Firenze si faccia una bella vita e ci godiamo i vantaggi di vivere in una città piuttosto piccola. Firenze ha dei luoghi sorprendentemente verdi vicinissimi al centro.

D'altro lato quello che ci manca è un po' la dinamicità. Le cose qui sono molto statiche e un po' di apertura generale farebbe splendere di più questa città. L'eredità storica purtroppo rimane un fermo importante,

Ma pensiamo che sia anche un po' nella responsabilità di ciascuno trovare delle strade alternative. Crediamo che ci sia stato un processo di apertura culturale negli ultimi anni e spesso in città ci sono delle iniziative interessanti. Anche le scuole stesse, come l'ISIA o il Polimoda, si attivano per dare un contributo importante alle attività rivolte al design a Firenze.

A partire dal lavoro lavorate insieme condividendo la gestione dello studio. Come nascevano nei primi anni di collaborazione le occasioni di progetto e come avvengono ora i contatti con le nuove aziende?

Sia in passato che oggi i nostri progetti nascono quasi sempre da un incontro con l'azienda. Crediamo che questo rapporto con l'impresa sia molto importante per la buona riuscita del prodotto finale, che richiede uno sviluppo lungo e serio. Il tutto nasce da un (sempre più preciso) briefing impostato dall'impresa che serve come punto di partenza.



008
one
produzione
Plank

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Bia io i o i e an ra a e

Nei primi anni capitava anche che si inseguivano e approfondivano delle idee per proporre successivamente a delle aziende. Oggi invece abbiamo sempre meno tempo per la progettazione libera. E confessiamo che questo ci manca.

Potete parlarmi del vostro linguaggio e di quali sono i punti fermi del vostro modo di lavorare?

Vedere il design come una semplice questione di forma o di una "confezione" gradevole sicuramente non può darci risposte soddisfacenti.

Un prodotto di design deve essere una responsabile testimonianza del tempo e della cultura in cui nasce. Gli oggetti che ci circondano devono tradurre materialmente tutto ciò che appartiene a noi: i nostri pensieri, le nostre paure, i nostri sogni. Occuparsi di design significa per noi proporre, attraverso gli oggetti, nuovi modelli di vita, nuovi modi di abitare e di muoversi.

La tecnologia e l'estetica dei nuovi materiali rappresentano sempre di più una straordinaria occasione, non solo per migliorare il comfort degli oggetti, ma anche per rinnovare la loro espressività. In questo



00
edia una
Produzione Plank
I premio interior
nnovation Award
ologne Design
est of Neo on
nnovation Award
A
Premio Atlas e
AD Design Award
edition 00

senso fare i conti con la tecnologia non è solo un vincolo, ma arricchisce il processo creativo.

Crediamo infine che l'oggetto comunichi attraverso tutte le sue componenti: non esiste forma senza superficie, che a sua volta è determinata dal materiale, il quale dipende dalla tecnologia utilizzata.

Il vostro modo di progettare a due mani, come riuscite a non invadere la sfera dei rapporti personali e come affrontate i temi progettuali che di volta in volta vi si presentano?

È una domanda che ci hanno fatto in molti. Prima di tutto ci riteniamo fortunati poter lavorare "insieme". Alla fine il lavoro è una parte importante della propria vita e siamo anche fra i fortunati a cui piace fare il proprio lavoro. Ma è anche vero che oggi il lavoro chiesto a uno studio di progettazione è così vario che richiede una certa "specializzazione" e molti dei nostri compiti sono divisi.

Partiamo da delle specie di "intuizioni" che poi discutiamo e rielaboriamo. Le nostre origini culturali diverse, i nostri interessi e curiosità differenti formano il nostro percorso progettuale.

on siete certamente tra i designer a cui piace fare scintille, anzi ho sempre apprezzato il vostro modo misurato di affrontare la professione. Questo va di pari grado col vostro modo di essere o una scelta di campo legata al vostro fare progettuale?

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

È vero, noi non crediamo molto nello star-system. Certo, se uno si ritrova sulle riviste va bene, ma non è detto che tutto quello che va sulle riviste va bene. Noi crediamo più in un buon progetto e siamo affascinati dai buoni progetti. Nel nostro lavoro cerchiamo di affrontare i progetti con una grande consapevolezza e pensiamo che ci debbano essere motivazioni "profonde" che giustificano la presenza di un nuovo prodotto.

Possono essere tecniche innovative, come lo stampaggio tridimensionale del legno compensato che abbiamo messo a punto con la sedia Luna per Plank, che fanno nascere veramente un prodotto "nuovo". Luna esprime una nuova morbidezza e un linguaggio sicuramente innovativo del legno stampato. In effetti, abbiamo vinto diversi premi, come l'Interior Innovation Award alla fiera di Colonia nel 2004, il premio come miglior prodotto alla fiera di Chicago (Best of Neocon 2004), il premio Catas Design Award 2006 e altri. Purtroppo non è stato ugualmente comunicato dai media.

Il ruolo della didattica. Ho raccolto in questo libro tante opinioni negative sulle scuole di design che basterebbero a scoraggiare le prossime due o tre generazioni di nuovi designer. Tuttavia io credo fortemente nel ruolo strategico della formazione, soprattutto in una fase confusa come quella attuale. A giudicare dallo stato delle nostre università sembrano per davvero in pochi a crederci. Qual è l'opinione di chi come voi dedica con assoluta serietà buona parte del proprio tempo alla formazione dei nuovi progettisti?

Siamo perfettamente d'accordo con te sull'importanza vitale che la didattica ha per la formazione delle prossime generazioni di designer e per il ruolo strategico per il nostro paese. È evidente che c'è un'abbondanza d'offerta, e quindi è naturale che possa esserci un calo della qualità. La didattica è fondamentale anche perché genera ricerca e quindi collabora in modo attivo al panorama del design. Con molti ex-allievi siamo ancora in contatto, sappiamo che sono figure che hanno percorso la loro strada nel mondo del design: una ragazza oggi è responsabile del settore elettrodomestici Ikea, altri sono nella moda (Ferragamo, Mandarina Duck, Nike), altri ancora sono colleghi di lavoro in molte aziende che frequentiamo. Insomma li troviamo dappertutto. Crediamo che il nostro ruolo come docenti è molto importante e di sicuro di grande responsabilità.

Credo anche che una mano dovrebbero darla le istituzioni con più risorse in un comparto dove spesso un gran numero degli addetti lavora quasi come volontariato.

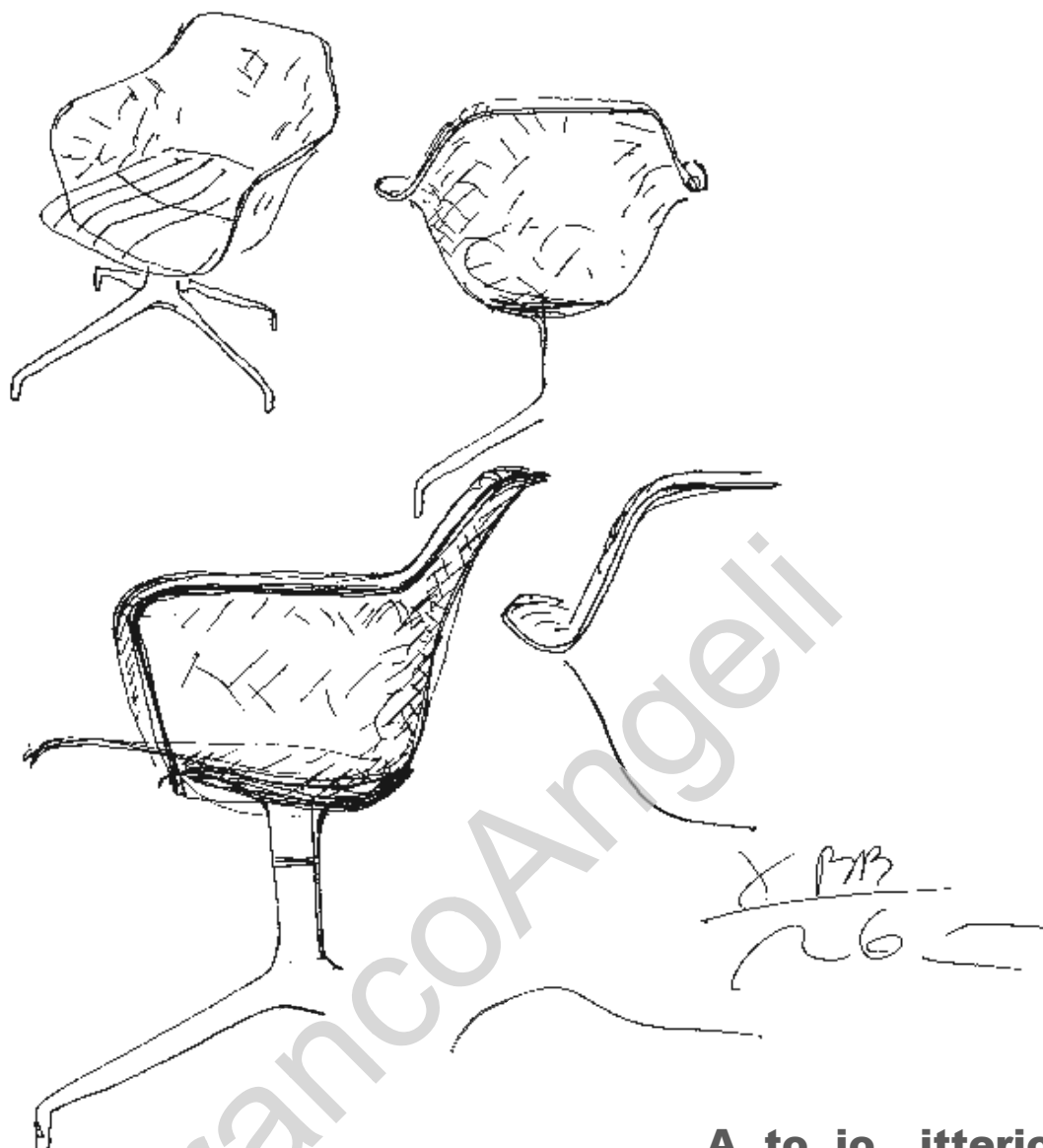
Design al femminile. I corsi di design hanno una percentuale altissima di studentesse a dispetto di un mestiere che vede pochissime donne nel percorso del design italiano. Cosa porterà questa felice marea nel futuro della professione?

Ci sembra che il quadro generale sia già cambiato e sempre di più si vedono figure professionali femminili nel mondo del design. Pensiamo che la componente femminile nella progettazione sicuramente sveli lati diversi e senz'altro molto interessanti.

Credo che le donne caratterialmente siano molto curiose. E la curiosità a sua volta, se vissuta in modo "intelligente", è una chiave di lettura interessante. Vedo un approccio tenace nel design femminile; un modo di progettare che va fino in fondo. Sono spesso i decori, le finiture o i materiali che rilevano una particolare attenzione nei progetti "femminili". Il design femminile usa tanti ingredienti per arrivare alla proposta finale. È eclettico, varia e indaga volentieri anche tecniche artigiane.

*Giorgio Cisotti, andrea aube
Firenze, Ottobre*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



A to io itterio

nasce a Milano nel 1937 e si laurea in architettura al Politecnico di Milano nel 1967. Dal 1967 è associato a Piero D'Angelo: insieme realizzano edifici in Europa e in Giappone. Nel 1999 viene fondata la "Antonio Citterio and Partners", studio multidisciplinare di progettazione per l'architettura, il disegno industriale e la grafica; soci fondatori Antonio Citterio e Patricia Viel.

Collabora attualmente, con aziende italiane e straniere quali: Ansorg, Arclinea, Axor-Hansgrohe, Aubrilam, B&B Italia, Flexform, Flos, Fusital, Guzzini, Iittala, Inدا, Kartell, Maxalto, Sanitec Group - Pozzi.

Nel 2004 viene pubblicata la monografia edita da Electa "Antonio Citterio Industrial Design" e nel 2005, a cura di L. Prestinzenza Puglisi, la monografia "Antonio Citterio" edita da EdilStampa.

Dal 2006 è professore titolare di Progettazione all'Accademia di Architettura dell'Università della Svizzera Italiana. Nel 2007 la giuria del Mies van der Rohe Award seleziona il progetto "Asilo per campus GlaxoSmithKline" che entra a far parte del catalogo e della mostra itinerante. A luglio dello stesso anno viene pubblicata da Skira la monografia "Antonio Citterio. Architettura e Design". Citterio riceve dalla "Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures & Commerce" in London la prestigiosa onorificenza "Royal Designer for Industry" ed entra a far parte del Consiglio Italiano del Design istituito dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

niziamo dalla sua istruzione, ad esempio dalla Facoltà di Architettura a Milano agli inizi degli anni

...

Io partirei un po' prima dell'università, partirei dalla rianza e da Meda negli anni '40 quando tutta una serie di aziende si andava formando. C'era Cassina, c'era la C... che poi diventa..., la rianza stava uscendo da un periodo artigianale legato alla produzione del mobile classico negli anni '30. Il '48 della produzione italiana era in stile per avviarsi verso una produzione legata al moderno.

Nei primi anni '50 io Ponti col Giulio Cesare e poi con Leonardo Doria inizia a far fare agli artigiani di Meda una produzione per gli interni dei grandi transatlantici. Dopo, verso la fine del decennio, con la *superleggera*, comincia l'avventura del mobile contemporaneo. Io padre aveva un'attività legata al mobile. Allora la figura professionale del designer non esisteva, la figura del designer era la figura di un artigiano che disegnava e produceva. C'era la figura dell'architetto che era un po' un'altra storia. Io di fatto inizio subito a fare la Scuola d'Arte. Alla fine degli anni '50 si iniziava la Scuola d'Arte dopo le elementari, io invece, avendo fatto le medie, mi sono iscritto direttamente in quarta e subito mi hanno mazzolato perché all'anno c'era già gente che già disegnava 4 ore al giorno. La scuola era molto dura, era una scuola dove la professione del disegno era a tutti gli effetti qualcosa di molto importante. Ho fatto i primi tre anni di Scuola d'Arte, poi altri due che mi permettevano l'ammissione all'università. Nel '58 avevano approvato una legge per cui con 5 anni di scuola d'arte si raggiungeva la maturità artistica e quindi si poteva accedere all'università. Nel '58 anni abbiamo fondato uno studio tra studenti, abbiamo vinto dei concorsi, ci siamo occupati per lo più di design e da lì è iniziata tutta la mia professione. Ho aperto il mio primo studio nel '67, subito dopo il servizio militare, anche se l'attività vera l'ho iniziata nel '67 parallelamente agli studi universitari che mi hanno consentito di laurearmi nel '70. Per cui l'attività di designer l'ho iniziata giovanissimo. Disegnavo per i giornali nel '73 quando ancora ero studente universitario i primi prodotti escono nel '70 ma avevo già una mia indipendenza economica. Erano chiaramente degli anni straordinari, era tutto molto più semplice.

Quando mi presentavo e dicevo che ero un designer, la maggior parte delle persone non sapeva proprio cosa fosse un designer, ma vedere uno che portava i loro disegni tecnici, assonometrie, sezioni apriva le porte della produzione. Ho avuto la fortuna di poter fare scelte molto rigorose sulla committenza iniziando a lavorare solo per persone e per aziende importanti, anche se chiaramente avendo 3 anni non è che mi facessero fare grandi progetti. Davanti a me c'erano i vari Scarpa e tutta quella generazione che aveva i 30 anni più di me e rappresentava l'establishment di allora.

parallelamente c'erano i suoi studi universitari...

La facoltà di architettura negli anni '70 a Milano era una totale anarchia e per uno come me, che faceva già il professionista e che oltretutto era interessato ad un'architettura di un certo tipo era molto complessa. I progetti all'università erano spesso progetti a grande scala, con un'impostazione classica: per certi aspetti devo dire che mi sono sempre sentito un autodidatta, e da autodidatta sono cresciuto, come cresco adesso, come si cresce sempre, e cioè è la nostra curiosità che ci fa crescere. Ora da docente ripeto sempre ai miei studenti: "quello che conta è il vostro reale interesse, se avete la curiosità di continuare a lavorare, di interessarvi, di guardare, potete andare avanti, se non avete questa curiosità è meglio che cambiate mestiere".

Parliamo del suo primo studio con Paolo Piva. Come nascevano in quel periodo i contatti con le aziende?

Era un mondo ancora vergine. In quel tempo, io telefonavo e dicevo: "buongiorno sono Antonio Citterio, sono un designer" e quegli altri rispondevano: "che cos'è un designer?". Con Paolo Piva ho sempre lavorato fin dai primi anni '70 e fino alla fine degli anni '70. Ci siamo conosciuti all'Istituto d'Arte dove io da giovanissimo ero diventato supplente. Ero uscito come studente e sono entrato l'anno dopo come insegnante di disegno geometrico e anche lui era un docente con qualche anno più di me.

Quali sono stati i suoi riferimenti o le persone che in qualche modo hanno influito nella creazione del suo linguaggio?

Io ho subito avuto la fortuna di avere un professore che mi ha fatto disegnare tutto a matita. Aveva

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

n onio i erio

portato degli oggetti, io li smontavo e ridisegnarli mi faceva capire il processo produttivo. E lì ho avuto una sorta di innamoramento. In giovanissima età mi sono buttato subito in quella scuola di pensiero per la quale il processo produttivo, la semplicità, il capire come i materiali condizionano il progetto erano elementi fondamentali. Dall'altro lato invece c'era Muzio, c'era Terragni, c'era una logica proto-razionalista anch'essa estremamente interessante, ma sicuramente in questa fase Eames era il mio riferimento. Poi quando vedevo l'architettura di Scarpa un po' più da vicino e capivo com'era costruita mi affascinava ugualmente. Il giovane studente capisce il dettaglio, non capisce lo spazio, non capisce la complessità dell'architettura, capisce le cose semplici, per cui magari innamorarsi del dettaglio, innamorarsi del processo, è una cosa che diventa più facile da studente.

Alla fine degli anni '70 ho iniziato a fare una serie di viaggi-studio. In quegli anni ho visto il lavoro di Kahn in America e ad Acca, ho visto Le Corbusier ed entrambi sono diventati riferimenti per la mia architettura. Dall'84 ho cominciato a fare architettura.

Quando a Milano è arrivato Memphis (e io praticamente vivevo insieme a loro) culturalmente avevo già preso delle posizioni. Sia Memphis che il post-moderno erano fuori dal mio modo di pensare per cui i miei prototipi della fine degli anni '70 come ad esempio certi prodotti di B&B, sono oggetti un po' proto-razionalisti. Insomma, avevo già formato un mio linguaggio, mi ero già strutturato, e in quegli anni la mia non corrispondenza al mercato, e alle tendenze, l'ho pagata molto. Questa mia fermezza mi ha portato ad una sorta di isolamento che però al contempo mi ha dato la possibilità di crearne una mia strada.

Questo suo approdo all'architettura in maniera più corposa negli ultimi anni in realtà la conclusione di un percorso che va dalla piccola scala alla scala dell'architettura, anche un percorso disciplinare?

Sì, mi rendo conto che potrebbe sembrare un percorso disciplinare ma di fatto sono le occasioni che determinano gli eventi.

Io mi sono laureato nel '76, ma sino agli anni '80 non ho "schiacciato un chiodo" in architettura. Negli anni '80 ho cominciato a costruire qualcosa in Italia, poi dopo dall'84 al '90 ho cominciato a realizzare all'estero anche perché in quegli anni la figura del designer in Italia era considerata riduttiva rispetto all'architetto. Mentre già a quei tempi e ancora adesso, all'estero, il fatto di essere interior designer e allo stesso tempo architetto è un grande valore perché ti vedono come un'unica figura che può risolvere molti dei loro proble-



1986
Antonioitterio seduto sul divano
insieme ad Ambrogio usnelli
italia

mi. Da noi uno che canta non può fare l'attore e un designer non poteva essere un architetto, mentre tutti i nostri grandi maestri del design erano proprio architetti. Per cui sono passato dalla piccola scala a quella architettonica prima all'estero. Alla fine negli anni '90 ho aperto uno studio ad Amburgo perché comunque in Italia non si costruiva poi tanto, solo negli ultimi sei-sette anni il mercato italiano dell'architettura è finalmente tornato. Però riconosco che questo passaggio dalla piccola scala alla grande scala sia interessante perché è una continua osmosi di esperienza (ad esempio sulla qualità del dettaglio, sulla rilevanza del segno etc.).

È importante la padronanza del saper fare, nel senso che se tu hai speso tante ore in fabbrica non ti racconta le palle nessuno perché tu sai come funziona, perché hai una sorta di attitudine al prodotto industriale, alla ricerca, all'analisi, alla produzione. Se di una cosa non capisci come viene prodotta

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

spesso non riesci neanche a pensarla.

Ora che lei ha una struttura di dimensione europea, con due studi a Milano e in Germania, il progetto nasce ancora da un piccolo quaderno di schizzi, o invece ormai prende altre strade, la via del confronto, del discorso...?

Dipende molto da cosa devo fare. Se devo fare una seggiolina magari faccio ancora uno schizzo; mi piace molto disegnare, mi piace molto farlo ad esempio quando sono in aereo. Anche adesso che ti sto parlando ho la matita in mano. La matita, lo schizzo è la quotidianità, è un legame molto forte. Io schizzo anche le cose che vedo degli altri, in architettura se mi voglio ricordare qualcosa la devo disegnare. Chiaramente quando si gestiscono poi tanti progetti come in questo momento, allora lo schizzo diventa un qualcosa che serve per impostare un progetto. Si schizza per dare delle idee, per far capire cosa si vuole e si lavora poi continuamente sul progetto. Non puoi fare lo schizzo di un albergo o lo schizzo di un enorme edificio, ma puoi fare vedere in linea di massima alcune cose, dopo il disegno è sempre la funzione. Una delle cose che dico spesso agli studenti è ad esempio che il non saper disegnare sarà un grande limite alla loro professione, perché il computer è sempre una sorta di interfaccia personale, ma lo schizzo è molto più espressivo, molto più veloce, molto più rappresentativo.

Concorda col fatto che non si può avviare il processo di progettazione con il computer?

Io sì, ma qualcuno dei miei giovani collaboratori direbbe che non è vero. Dico spesso loro "è inutile che mi facciate vedere questi disegni che sembrano anche intelligenti perché sono fatti bene, però poi non lo sono perché ci sono errori di progettazione. Perché non mi disegnate un'idea, perché quando capisco che c'è un'idea poi possiamo andare avanti". Secondo me si accorgeranno tra qualche anno del loro errore.

Il problema che l'uso del computer ha cambiato completamente le regole del lavoro

Tu sei già passato al computer ?



... lo uso, poi in studio ci sono molti ragazzi che disegnano da io.
Io lo uso per mandare le mail ma non disegno al computer.

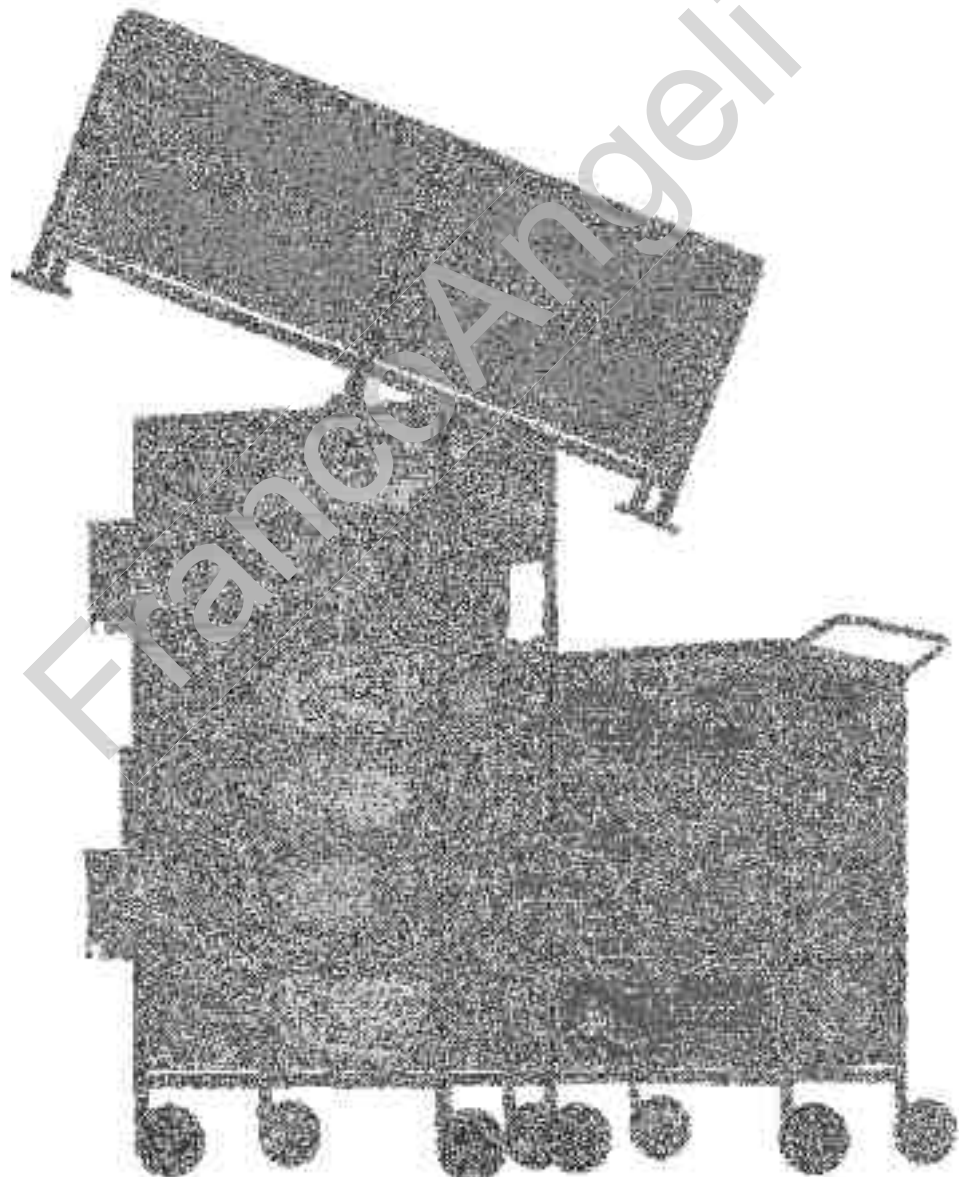
00
Abitazione privata
Illasimus tal

...emo che le nostre scuole di disegno industriale possano creare dei renderisti e non dei progettisti...

Questo è fuori discussione... ma va anche bene così. Hanno un processo per certi aspetti molto più

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

n onio i erio



199
obil
produzione Kartell

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

lungo. È vero che adesso anche noi quando iniziamo un progetto di disegno industriale talvolta iniziamo subito con il 3D, con programmi molto sofisticati tipo Solidworks.

La preparazione di un disegno ormai è diventata lunga, ci vuole circa un giorno e mezzo, è chiaro che dopo però le modifiche sono di una velocità mostruosa e poi mandi subito il disegno alla ditta e con le macchine a controllo numerico ormai riesci ad avere un modello in una settimana. Cominci il lunedì è già il venerdì sera hai un prototipo. Questo nel nostro modo di pensare non era possibile, adesso tutti i tempi si sono accorciati, il controllo del progetto ora è molto forte.



e regole della professione. i inizia spesso col bussare alla porta delle aziende per poi arrivare, quando si un po' pi' conosciuti, a criticare chi offre i propri progetti, ci sono delle regole etiche ma non un codice scritto...

Bussare alle porte delle aziende non serve a niente, chi offre un progetto ha già sbagliato in partenza, perché a nessuno va mai bene un progetto che tu offri. Però è chiaro che esiste un'età dove tutto diventa legittimo, se non altro per dimostrare l'entusiasmo che hai. Io, bussando alle porte di B&B anziché da altre parti, sicuramente non sono entrato con il progetto che pensavo di far vedere, ma perlomeno ho iniziato a creare un rapporto, a far vedere che ero una persona che voleva fare questo lavoro. Tutti devono far vedere quello che fanno. È un po' come quando si prende un nuovo collaboratore e ti porta il suo book, se non ti fa vedere niente non puoi capire cosa sa fare. Anche se poi quello che ha fatto non ti interessa, anche se gli dirai tu cosa deve fare, far veder cosa uno sa fare è importante, è importante l'attitudine.

Però bisogna essere molto misurati. Dico sempre ai miei studenti "non siete geni, non avete l'idea che rivoluzionerà il mondo, non cominciate un rapporto, quando volete andare a far vedere i vostri lavori, chiedendo all'industriale di firmare una lettera per tutelare le vostre idee".

Ci sono dei ragazzi che mi chiedono consiglio su come tutelare i loro progetti e io dico loro: calmati, rilassati, non sei un genio, vai e fai vedere quello che sai fare. Secondo te un industriale che non ti conosce neanche deve firmarti una liberatoria? Diciamo che da una parte c'è un po' di arroganza

005
poon hair
produzione Kartell

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

n onio i erio

giovane, e sta a te fargli capire che deve scendere un attimo. È anche vero che più sei giovane più pensi di aver trovato l'idea della vita.

Parliamo di didattica del design...

Intanto io trovo sbagliatissimi i corsi biennali, ho sempre pensato che siano una grande scemata, il design avrebbe bisogno di avere almeno tre anni di formazione. Bisogna anche vedere da dove arrivano gli studenti, perché se uno arriva a fare design da un liceo linguistico e non ha mai toccato un disegno, tre anni cosa sono? È per questo che non insegno più in Italia. Ad esempio la mia esperienza alla Royal Academy di Londra è stata molto diversa, lì c'è design, il design è fatto splendidamente. C'è il laboratorio dove si fanno i modelli, la gente entra di notte, lavora 24 ore su 24, c'è un grande fermento, una grande attività.

Da noi c'è una dispersione pazzesca, non abbiamo le strutture, non abbiamo i laboratori. Nei laboratori alla Royal Academy, ma anche a Londra, ci sono modellisti pagati dalla scuola che fanno i modelli per gli studenti e con gli studenti. Ci sono aule attrezzate



dove si lavora veramente tanto, ci sono tante ore di lezione e i corsi durano 5 anni durante i quali puoi fare 2-3 anni di formazione generale, e poi dopo se sei un furniture designer o un car designer hai due strade completamente diverse. In un mondo di specializzazione ormai incredibile, in realtà la formazione dei designer in Italia è una formazione di disoccupati così come per gli architetti.

Questo è uno dei motivi a monte di queste interviste, il capire come tutta questa generazione che stiamo facendo crescere, di giovani che hanno delle grandi illusioni e talvolta grandi passioni, potrà approdare ad una produzione che in Italia è sempre più debole.

Non è neanche vero questo, la produzione c'è in Italia e ci sarebbe ancora tanto da fare, ma ormai il livello di inserimento deve essere molto professionale e i nostri studenti non hanno tale professionalità.

Chi riuscirà ad entrare, quelli che ce la faranno, sono quelli che con molta umiltà entreranno in una azienda magari facendo l'aiuto assistente ai prototipi, poi passeranno all'ufficio tecnico e a poco a poco cresceranno, perché tutto quello che è l'esperienza tecnica, che non ti dà la scuola, la devi fare all'interno dell'industria. Solo quelli che avranno questa capacità di formarsi ce la faranno e non certo quelli che si vedono subito nello "star system", che pensano di fare subito le star come Ron Arad.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ra architettura e design ci sono dei limiti disciplinari. lei che ha fatto una facoltà di architettura che comprendeva il progetto a gradi, favorevole a una divisione tra corsi di architettura e di design?

Sì, anche nel mio studio che è diviso per piani, ci sono i designer e ci sono gli architetti. Io sono l'unico che ha una formazione doppia perché faccio parte della vecchia generazione, ma non ha più senso essere architetto e poi fare il designer, sono due formazioni diverse.

Per un fornitore designer essere architetto può anche essere fondamentale, però se tu fai il car designer è chiaro che una formazione da architetto non ti serve a molto, se ti occupi di elettronica del consumo che tu sia un architetto non serve assolutamente a niente. Sei chiamato in brevissimo tempo a rispondere a determinate esigenze, è proprio il mondo dell'inserimento che non permette più l'assenza di specializzazione.

Una volta facevi un progetto per un negozio e impiegavi sei mesi a disegnarlo, ora non sono più cose neanche immaginabili.

*Antonio Citterio
Milano-Firenze, settembre*

FrancoAngeli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



o t o r i o e o o o i

Donato D'Arbino e Paolo Comazzi operano nei campi dell'architettura, degli allestimenti, degli arredamenti e del product design, collaborando con alcune tra le più note aziende in Italia e nel mondo. Hanno fondato lo Studio nel 1970 insieme all'architetto Jonathan De Pas, che è mancato nel 2010. Il loro lavoro unisce sia quella teorica e quella culturale. Partecipano a numerose giurie di concorsi e svolgono numerose attività didattiche, tra queste le docenze alle scuole di Design del Politecnico di Milano e dello IUAV di Venezia. La loro produzione è documentata nella letteratura storica sul design italiano e nelle principali pubblicazioni internazionali di architettura e disegno industriale. Numerose loro opere sono presenti nelle collezioni permanenti di design in vari musei nel mondo e sono state selezionate per mostre itineranti sul design italiano. Tra i premi ottenuti ricordiamo il Compasso d'oro - 1970 Milano, il IO 7 - 1977 Lubiana e il IO - 1980 Lubiana, il Design Award Inner - 1980 Hannover, il Wallpaper's Design Awards "Best Domestic Design" - London.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

a vostra amicizia e quella con Jonathan de Pas risale agli anni del Politecnico a Milano che entrambi avete frequentato agli inizi degli anni '60. Che ricordi avete di quegli anni?

amicizia con De Pas risale al liceo, era compagno di mio fratello per differenza d'età non abbiamo frequentato il Politecnico negli stessi anni. Ci siamo invece trovati subito dopo, era il 1966, davanti a un tema d'architettura troppo complesso per essere affrontato da soli, sostenendoci a vicenda, mettendo insieme la nostra... inesperienza. Era un periodo in cui il lavoro affluiva in studio con facilità: "ei è architetto", mi chiedevano, "ma che fortuna ho appena acquistato un terreno, è disposto a fornirmi un progetto?". Oggi lo stesso colloquio suona: "Lei è architetto? che piacere!, sapesse anche mio zio, mio suocero, mio figlio, mia nuora...".

Ho rivisto di recente opere realizzate a quel tempo: sono rimasto stupito della cultura architettonica e della tecnica che dopo tutto possedevamo, pur ai primi passi nella professione in contrasto con i ricordi della nostra completa ignoranza del cantiere. Chi mai ci aveva preparati a svolgere correttamente i compiti del Direttore dei lavori. Proprio così, scritto con la maiuscola. In cantiere andavamo per controllare la rispondenza al progetto, non certo per dirigere i lavori ma per imparare dalle maestranze.



Di fronte a un errore nella fornitura di un marmo, in cantiere mi dissero: "non si preoccupi lo aggiustiamo col flessibile". Ho immaginato che fosse uno strumento magico, non avevo mai visto un flessibile. Da quel momento ad ogni problema che nasceva rispondevo "ma come, non avete un flessibile" e funzionava.

Abbiamo conosciuto Comazzi per caso i nostri due studi si affacciavano su un delizioso cortile della vecchia Milano in via Bossini n. 3. Ci aveva attratto in quel luogo un particolare clima dovuto agli artisti che lo frequentavano e alla presenza dello studio di Scizzoli, pittore e designer di fama, con cui abbiamo avuto una importante collaborazione, stranamente nel campo dell'architettura.

era un maestro che ammiravamo per quanto aveva fatto e che ancora stava facendo per Olivetti, nella lontana era delle macchine da scrivere meccaniche. Con Comazzi, ma anche con altri amici che in seguito abbiamo perso di vista, frequentandoci, mettendo in discussione idee e progetti, affrontando concorsi, abbiamo trovato posizioni comuni o meglio ci siamo "formati" come la scuola non ha certo potuto fare. Scuole propriamente di design

non esistevano con la generazione che ci aveva preceduto, quella di Magistretti, Castiglioni, Anuso, eravamo architetti per studi fatti e designer autodidatti per passione. attraverso Scizzoli abbiamo conosciuto Sacchi e frequentato la sua magica bottega di modellista. non mancavamo di alimentare in ogni direzione la nostra curiosità. la nostra fame di cognizioni tecniche che ci spingevano a documentarci o a visitare fabbriche era senza limiti... la plastica benedetta e maledetta era ai suoi primi passi. e ho ricavato la convinzione che creatività e curiosità fossero le qualità indispensabili per questa professione e non la capacità di esprimersi col disegno, come dettava il luogo comune allora imperante.

Il percorso che vi porta al design nasce casualmente all'inizio della vostra professione, avviato già all'università o ancora originato dall'impossibilità in una prima fase di occasioni di architettura?

Come ho detto, nei primi anni di lavoro le occasioni di affrontare temi di architettura anche molto

1966
Il prototipo della
lo... nello studio di
via Bossini con gli
autori

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ona o r ino e aolo o a i



1971

Jonathan De Pas

Paolo Tomazzi

Donato D'Arbino

impegnativi non ci sono mancate ci appassionava nello stesso modo anche il mondo parallelo del prodotto, tanto uguale e tanto diverso dal primo. Ci stimolava il continuo salto di scala; si diceva: "dal cucchiaino alla città" ci entusiasmava analizzare i rapporti tra l'uomo e i suoi oggetti d'uso e insieme tra l'uomo e il suo ambiente. Vasi comunicanti che permettevano di trasportare da un campo all'altro le nostre osservazioni e le nostre esperienze. Facile immaginare che in uno studio collettivo dove si discute con accanimento ogni progetto e ogni dettaglio, dove per difendere la propria posizione è necessaria una energia e una facondia esagerata, dove non può trovare spazio il formalismo gratuito, solo le idee forti e ben motivate rimangono a galla. Ci eravamo imposti di sostenere sempre il nostro lavoro con "un'idea" questa poteva avere mille motivazioni diverse, ma doveva essere fresca, innovativa, condivisibile e giustificata con la migliore logica. Diversamente era destinata a cadere trafitta sul tavolo della riunione.

inizio della vostra collaborazione professionale e lo studio a tre nomi avviato insieme a Jonathan e Pas. Come vi siete procurati le vostre prime occasioni di lavoro?

Non è mai stato veramente necessario "procurarci le prime occasioni di lavoro". Nelle rare occasioni in cui abbiamo cercato di "vendere" proposte che ritenevamo interessanti per non abbandonarle nel cassetto, cercando il contatto con le aziende, abbiamo solo perso tempo. Avevamo preparato, un

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

poco seriamente e un poco per ridere, una intera pagina con una serie di risposte pre-confezionate. Saminato il progetto, il nostro interlocutore, senza neppure aprir bocca, poteva apporre una croce sulla risposta preferita. Queste erano del tipo:

- o ma che bella idea ma che bravi Purtroppo abbiamo un programma molto intenso e completo per i prossimi anni, se volete ricontattarci pi in l .
- o come vi vengono queste belle idee a non credete di essere troppo in anticipo sui tempi
- o idea splendida ma sapete il nostro target
- o idea splendida ma sapete il nostro art director

Per nostra fortuna le idee fresche e l'entusiasmo che comunicavamo invogliavano le aziende a contattarci spontaneamente, animate dalla voglia di nuove avventure. Oggi, il mondo è molto cambiato, la voglia e l'orgoglio di battere nuove strade e di buttarsi a capofitto, che distingueva i clienti a noi più vicini, sono diventate una rarità .



rapporti con il movimento radicale i cui riferimenti compaiono nei vostri primi progetti...

li anni hanno generato nella società forti cambiamenti "radicali". Circolavano progetti di architetture visionarie del gruppo Archigram e di altri che hanno indubbiamente segnato l'approccio al nostro lavoro. Ne eravamo consapevoli, se ne discuteva e non finiva. Credo che ne sia derivata la nostra ricerca sulle strutture pneumatiche e la partecipazione a concorsi sullo sviluppo urbano con progetti non certo convenzionali. In generale ogni forte corrente di pensiero non ti lascia mai indifferente. Se piove ti bagni comunque.

La nascita di Blow, gli studi sulle strutture gonfiabili e la bellissima amicizia con Aurelio Zanotta...

Aurelio Zanotta era un personaggio straordinario, istintivo, intuitivo, intelligente, a volte dolcissimo, a volte irascibile umorale, imprevedibile, ma profondamente attratto dalla cultura del prodotto. Tutto ciò e forse altro in una sola complessa persona. Il progetto di Blow aveva avuto in precedenza diversi rifiuti, Zanotta ne ha invece colto subito il contenuto stravolgente, obiettivamente difficile da apprezzare a quel tempo. Blow è stato come un "manifesto" del nostro atteggiamento verso il prodotto. ha

1975
assisa
produzione
zanotta
struttura in acciaio
sedile e
schienale in tessuto
o pelle

1985
alentina
produzione
alenti
lampada a luce
alogeno

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ona o r ino e aolo o a i



1970
oe
produzione
Poltronova
seduta in pelle

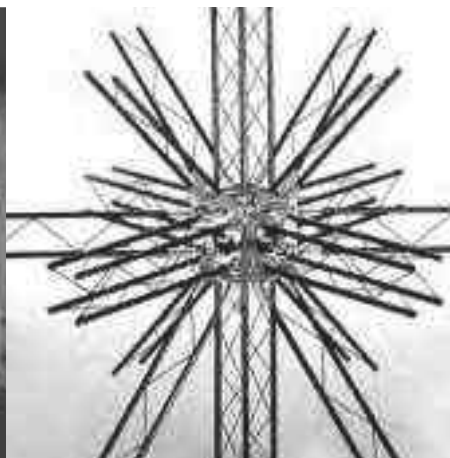
creato lo scompiglio; ricordo un celebre e pacifico personaggio che, per esprimere il suo dissenso, è venuto alla prima presentazione al pubblico con un lungo coltello acuminato minacciando una strage... di poltrone. Dopo anni di collaborazione affiatata, nell'arco di brevissimo tempo, sia Aurelio sia onathan ci hanno lasciato orfani della loro intelligenza e del loro humor.

1988
tand ON alla 17
riennale di ilano
con il sistema
modulare erone e
Dettaglio del nodo
a 18 vie
produzione
uattrocchio

I lavorare a pi mani implica un grande rispetto delle idee altrui o una precisa divisione dei ruoli e delle competenze. Qual era e qual il vostro sistema di lavoro?

Nessuna specializzazione diversifica il nostro lavoro; siamo intercambiabili. Si potrebbe dire che chi dimostra più feeling con un cliente, o più pazienza nel seguirlo, si vede costretto a diventare una specie di account. Cos tutti fanno tutto e magari le cose antipatiche non le fa nessuno.

lla stessa domanda, che sempre incuriosisce, una volta De Pas, cui certo da buon toscano non mancava la battuta, rispose: "semplice, quando arriva un nuovo incarico tutti cercano di scappare e il più lento rimane con il contratto in mano". a in fondo c'erano e ci sono specializzazioni anche tra



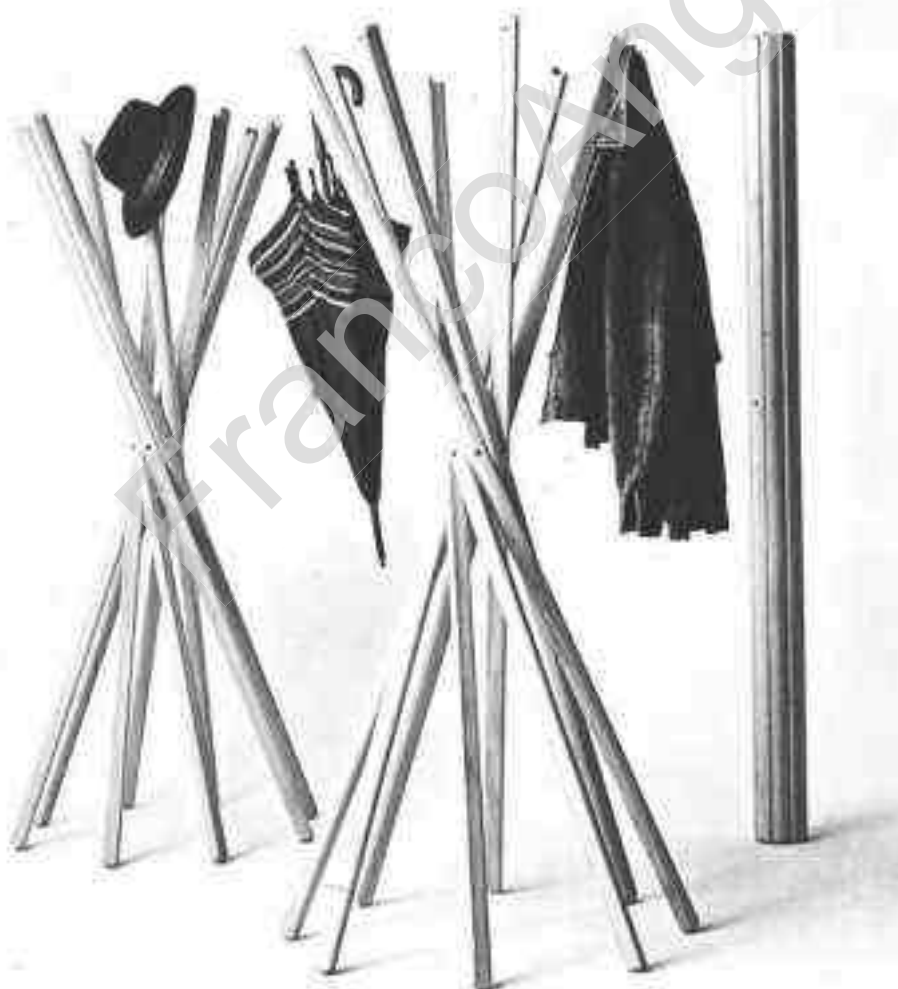
L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

noi. Si tratta più esattamente di "chiodi fissi". Chi impazzisce dalla gioia quando può proporre strutture basate su cavi in tensione, come il sartiame di una barca chi è specializzato nel recuperare dal cestino progetti scartati, che poi diventano successi. Chi ripesca dall'archivio idee fresche, ma nate nel momento sbagliato, per dare loro nuova vita; chi metodicamente rifiuta di adeguarsi ai briefing di progetto proponendo idee più avanzate chi sogna di poter rimediare alla cattiva qualità delle cose pubbliche, disegnando finalmente con intelligenza e con riguardo alle esigenze dell'utente, un tram, un chiosco, un ospedale. così via.

Il rispetto delle idee di chi sta intorno al tavolo è ovviamente necessario, ma ancora di più necessita la fiducia nella capacità dell'altro di condurre in porto un'idea, anche se contestata o non perfettamente condivisa, per giungere a un risultato comunque portatore di contributo al confronto. " *non sono d'accordo, ma se sei così convinto vai avanti, ne discuteremo a progetto ultimato*" è l'unica via d'uscita possibile dalle impasse del dibattito senza limiti. a certe prese di posizione di fronte al progetto andrebbero registrate, perché a volte la disponibilità alle idee altrui fa sì che nella riunione successiva si scopra che le parti si sono invertite, ognuno ha fatto proprie le idee dell'altro.

a prematura scomparsa di onathan de Pas. Quanto del suo lavoro ancora presente nei vostri progetti più recenti e in che modo cambiato il vostro linguaggio?

Molte cose influiscono sul "linguaggio" di un progettista, le circostanze, a volte il cliente, le esperien-



1973
ciangai
Appendiabiti
Produzione anotta
ompasso d'oro
1979

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ona o r ino e aolo o a i



008
Ki i
Annaffiatoio
produzione
Alessi

ze precedenti, le voglie che ti vuoi togliere e poi, è difficile ammetterlo, anche i progetti che si vedono pubblicati. Li amici con cui collabori a loro volta subiscono stimoli di questo tipo, ma magari di segno opposto il linguaggio di un gruppo è quindi particolarmente soggetto a sbandamenti. Meglio quindi non imprigionarsi in codici predefiniti, meglio cercare di rimanere il più possibile aderenti al tema, lasciare che il linguaggio scaturisca da solo come conseguenza logica. Chi ti osserva dall'esterno potrà riconoscerti o meno continuità e coerenza; dall'esterno potrà verificare se la prematura scomparsa di De Pas ha cambiato qualche cosa. Non è un compito facile perché, come ho detto sopra, i fattori che influiscono sul tuo operare sono numerosi e in continuo cambiamento nel corso del tempo. Sicuramente una verifica dall'interno è improponibile.

Come il computer ha modificato il vostro modo di lavorare e in che modo vi rapportate ai nuovi strumenti di rappresentazione e controllo del progetto?

ritengo che una parte della maturazione di un progettista consista nella capacità di anticipare "l'effetto che far ", cioè di intuire il risultato reale che si otterrà da un progetto redatto sulla carta o sullo schermo. Mi riferisco alla capacità di anticipare una forma nella sua fisicità, un ambiente, un materiale, un colore, una proporzione o tutte queste cose assieme che, se coltivata con determinazione, si affina nel tempo. La sorpresa e a volte la delusione che riserva il confronto progetto virtuale-oggetto reale è sempre dietro l'angolo. Un esempio: l'oggetto simulato non ha peso, se deve risultare "ben

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

bilanciato" funzioner sullo schermo sempre e comunque anche se completamente errato. Il progetto computerizzato offre meravigliose nuove possibilità di rappresentazione, tuttavia chi non ha avuto modo di formarsi in precedenza questa capacità di previsione, anche se tanto bravo nell'uso della tastiera, può ricavarne amare sorprese. facendo design l'errore è sempre rimediabile passando per il prototipo, in architettura il prototipo, corretto o no, è definitivo.

però sicuro che le nostre cellule cerebrali, abituate a rappresentare la realtà attraverso i piani delle proiezioni ortogonali, sono assai limitate nella capacità di "vedere e progettare forme nello spazio".

non accade altrettanto agli scultori che, lavorando direttamente la materia, "pensando con le mani", hanno affinato questa attitudine. Dobbiamo al computer se questo limite è caduto anche per noi. Rimane comunque la determinazione di studio di ricorrere quanto possibile a veloci modelli in itinere.

non è nata solo la possibilità di illustrare un progetto in tre dimensioni o di gestire progetti molto complessi la vera rivoluzione sta sicuramente avvenendo nella mente del progettista che, riuscendo finalmente a rappresentare e controllare le tre dimensioni attraverso lo schermo, si sta lentamente adeguando a "pensare" la forma in modo del tutto nuovo. Darwin gli ha dato il nome di "selezione naturale".

Potete parlarvi del vostro rapporto con le cose che avete progettato e del vostro peggior progetto?

risponde forse un oggetto perfetto. Se poi l'hai progettato tu stesso, ne conosci la storia, i mille aspetti tecnici o formali e gli inevitabili compromessi, ti rimane sempre qualche aspetto che non soddisfa e ti proponi di farne tesoro la prossima occasione. Così la voglia di fare non si esaurisce mai.

l'oggetto peggiore di questo studio è un brutto attaccapanni da parete, realizzato in un unico esemplare da un'azienda del Veneto, che subito dopo ha chiuso i battenti, ... tuttavia l'attacapanni è esposto nella collezione permanente al Museo di ... additato quindi come prodotto d'eccellenza.

li scenari futuri della professione e le strade ancora percorribili dalle nuove generazioni di designer...

non ho una risposta e vedo nuvole nere. Il pianeta è a rischio, le risorse energetiche sono molto vicine a esaurirsi, i ghiacciai si sciolgono, il cibo e l'acqua scarseggiano già per milioni di persone, l'aria è avvelenata, i mari e i fiumi sono inquinati. Senza una presa di coscienza generale e un colpo di coda che vedo poco probabile da parte di una umanità piena di conflitti, dedita a coltivare gli interessi particolari ignorando quelli generali, potrebbero non esserci né scenari futuri né professioni né nuove strade percorribili.

onato rbino
ilano, ettembre

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



i r o i s i

Umberto Boccioni nasce a Potenza e vive a Napoli.
A Napoli ha fatto il suo quartiere generale per truppe di varia natura e dimensione.
La prima truppa marcia da tempo verso l'architettura con opere e riconoscimenti vari.
La seconda truppa, con a capo Pulcinella e con il motto come secondo in campo, marcia nel design con uno speciale accampamento dal nome "Opera buffa del design" armato di tutto punto di caraffe e caffettiere, cucchiaini, forchette e forchettoni.
La terza compagnia si destreggia nel mondo della scultura con guerrieri, spade, lance e poi adonne con e senza bambini.
La quarta ancora è munita di pennelli, pennarelli, pennelloni e pennellacci con colori contudenti che si mescolano, gocciolano e giocano variamente.
La quinta colonna è composta di pupazzi, pupazzelli che creano popoli e popolini e tante altre cose nominabili, quasi sempre.
La sesta compagnia è la scrittura fatta di parole vaganti, segni, segnali. Ora è anzianotto però prosegue nella sua marcia nel sociale partita tra i bambini di strada del rione raiano 7 - 7, continuata con gli anziani di Ponticelli 77 e giunta oggi al rione Sanit con il laboratorio "Progettazione e Compassione".



Alessandro Guerriero

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

*Partirei da Napoli, città nel suo cuore, città della sua carriera professionale, e dalla Napoli degli anni
... i suoi passi da studente universitario e poi da docente i personaggi, le situazioni, le passioni,
gli episodi...*

quel tempo non c'era il computer e non c'era il design.

Il mio apprendistato in architettura comincia dopo la laurea, quando scelgo di fare pratica presso un professore della mia scuola, Francesco Della Sala non pagava, era molto esigente, ma si imparava tantissimo e mi ha insegnato a progettare secondo un metodo "scientifico" basato sul provare e riprovare, trovare alternative, esplorare tutte le possibilità prima di decidere sul progetto. Lavorando con lui, ad un certo punto, mi venne spontaneo sperimentare un tavolo i cui piedi si incontravano semplicemente tra di loro e facevano collaborare il piano, una cosa molto razionale e semplice. Questo è il mio primo confronto col design. Quando ho preso la libera docenza, sono riuscito a diventare professore, ho iniziato a portare i miei studenti in un quartiere povero di Napoli. Quel tempo frequentavo Milano e Giancarlo De Carlo, si parlava molto di architettura partecipata e da questo confronto è nato un progetto che ho elaborato basandomi su un concetto di geometria che avevo escogitato io stesso mutuandolo dalle teorie di Noam Chomsky. Chomsky nella teoria della "grammatica generativa" parlava della forza generativa che è dentro il linguaggio. Il fascino delle teorie di Chomsky, che entravano nel merito della struttura del discorso, mi portò ad elaborare una teoria geometrica, un modo di concepire la geometria come qualche cosa che si dirama in tutte le direzioni modificandosi continuamente, raggiere spezzate, curve, slittamenti etc., la "geometria generativa".

Questi sono poi i temi del suo secondo libro?

Su questi temi ho scritto un libro, *Architettura della imprevedibilità*, che tratta dell'idea di una architettura che si genera come da un seme e prende forma in tutte le direzioni e in modi diversi, ognuno dei quali collabora con l'insieme. Ognuno di noi è come se avesse una sua geometria, una geometria morbida, una geometria solida, essenziale, rigida. Nella collaborazione, nella partecipazione si possono verificare le condizioni per cui ognuno può trovare una propria collocazione armonizzandola con le altre. Questo progetto lo esposi a Milano. Tutti dicevano: "la pratica è un'altra cosa".

Ho raccolto la sfida e mi sono detto: "bene, adesso vado a Napoli e attuo la partecipazione". Avevo un amico che lavorava con i sottoproletari in un quartiere di Napoli, era un boss scout, un organizzatore di gruppi scout che a un certo punto della sua attività aveva sentito la necessità di portare lo scoutismo tra i sottoproletari perché allora eravamo tra il 1960 ed il 1970 le organizzazioni scout lavoravano per lo più tra i benestanti.



1975
Napoli quartiere
raiano

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

i ar o ali i

mi disse: "Perché non vieni anche tu al quartiere e partecipi a queste cose". Io ho detto: "Sì, vengo" e così ho iniziato ad attuare un mio primo progetto di partecipazione.

Il quartiere era un po' ai margini della città (il quartiere Traiano ndr.). Cominciammo tra molte difficoltà, nessuno ci aiutò, né il comune, né il vescovo con cui andai a parlare per vedere se ci dava una mano. Ci serviva molto materiale perché spesso quello che facevamo la mattina non lo trovavamo più la sera perché si portavano via tutto, insomma era un caos.

Lavoravamo dentro uno scantinato e le cose che rimanevano le montavamo fuori nei giardini del quartiere, che erano poi spazi abbandonati. Lavoravamo in questo nuovo quartiere disegnato dagli architetti e modificato dagli abitanti in più punti. Parallelamente ai progetti per i concorsi, queste



1975
Napoli quartiere
Traiano

esperienze hanno segnato l'inizio della mia professione. Ultimamente ho incontrato un uomo, un operaio, che mi ha riconosciuto e mi ha detto: "Sai io sono quel bambino che lavorava con te al rione Traiano", e mi ha raccontato che tutti i bambini che avevano lavorato con me circa una quarantina si sono salvati, gli altri, chi la droga, chi la malavita è una delle zone povere del quartiere. Sapere di aver contribuito in qualche modo a costruire un pezzo di strada di bambini a rischio è stato motivo di una grande soddisfazione.

Questo suo lavoro con i ragazzi nel quartiere Traiano rappresenta l'inizio di un passaggio di scala dall'architettura all'elemento d'arredo. È un primo episodio del suo successivo rapporto col design o la piccola scala aveva già interessato il suo fare progettuale?

Da un certo punto mi apparve chiaro che avrei dovuto passare dall'architettura all'oggetto. Tutte le attività fatte da me e dai ragazzi riguardavano la piccola scala. Molte volte cominciavo io e poi continuavano loro. Facevamo ricami, vestiti per un periodo andavo al mercato e compravo la stoffa, i bambini disegnavano sui pezzi di stoffa e le sorelle e le mamme ricamavano. Abbiamo dei vestiti che ancora adesso esponiamo, anche ultimamente alla mostra sugli anni 7 alla Triennale di Milano.

Polarizzavo il mio approccio al design, che poi avevo definito "selvaggio", usando in prevalenza articolazioni geometriche nella costruzione dell'oggetto. Qualche azienda mi chiedeva di disegnare degli oggetti, ma io dicevo: "Continuo la sperimentazione", e rimandavo sempre.

Dopo il 7 a Ponticelli, nel tessuto operaio, abbiamo fatto disegnare agli anziani e agli operai della Casa del Popolo. Facevamo lezione nei cortili di Ponticelli, poi andavamo alla Casa del Popolo con i bambini e con gli studenti. Diversi anziani partecipavano, era una cosa veramente coinvolgente.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Questi erano i primi anni 70 ?

Sì, i primi anni 70 sino al 73 al raiano. Dopo tre o quattro anni i ragazzi cominciarono ad essere grandi e a dodici anni se ne andavano quindi mi spostai a Ponticelli dove ho cominciato a studiare i tessuti urbani di quella parte di Napoli, interessantissimi da un punto di vista architettonico. Mi interessava soprattutto l'organizzazione delle tipologie edilizie, corti dove la vita collettiva viveva diversamente da come vivevamo e viviamo noi in città: mangiavano insieme nel cortile, gli anziani erano inseriti in ogni momento della vita collettiva, diversi erano momenti di vita comune.

Forme di socialità che poi sono scomparse...

Sì, infatti quando siamo intervenuti come architetti dopo il terremoto nell'83, questo tessuto è stato per metà distrutto. Io ho lottato per cercare di non modificare le tipologie esistenti. Erano spazi poveri ma bellissimo e funzionali.

Il cortile dove confluivano tutte le scale esterne era uno spazio teatrale dove convergeva la vita "partecipativamente". I bambini che giocavano nel cortile erano sicuri e protetti dal cortile, quindi le persone potevano andare a lavorare e lasciare i figli lì. Specie durante le feste si mangiava insieme.

Nei cortili più grandi si facevano i comizi elettorali. Era un'architettura che rispecchiava un modo di vita, un'identità tra struttura "spontanea" e modi di abitare. Dopo il terremoto ho lottato perché si facessero gli adeguamenti senza modificare l'organizzazione delle corti. Le case erano piccolissime, spesso una sola stanza col gabinetto esterno e gli bagni erano le cucine collettive. La corte era un grande soggiorno, nelle loro case le persone andavano spesso solo a dormire. Gran parte della vita quotidiana si svolgeva nella corte.

Quando poi c'è stato l'adeguamento, le case sono diventate più grandi e i piani terra, dove c'erano le abitazioni per gli anziani, sono diventati garage o depositi, spesso poi chiusi con cancelli. Così è scomparsa la vita collettiva e si è perso ogni fascino. I miei progetti mantenevano le abitazioni al piano terra, riducendo di poco il numero di famiglie mantenevo, ipotizzavo le superfetazioni le superfetazioni di progetto, una vera battaglia disperata

Restiamo sempre negli anni 70, il suo rapporto con i radicali, col gruppo dei toscani da un lato e dei milanesi dall'altro, e a seguire l'esperienza dei Global Tools ?

È un bellissimo rapporto, eravamo diventati amici. Franzi era venuto a trovarmi a Napoli per vedere i miei lavori a quel tempo era ancora a Firenze ed era un teorico riconosciuto. Mi raccontò che, illustrandogli il mio lavoro, Sottsass faceva dei salti sulla sedia.

Conoscevo i gruppi radicali attraverso i tendini. Un giorno lo chiamai, gli raccontai quello che facevo e diventammo amici. Quei tempi lui era direttore di Casabella. Pur nella profonda differenza tra le nostre modalità Nord-Sud di lavoro e di ricerca, era possibile riscontrare un'unità di fondo nelle prospettive, nel comune intento poetico ed operativo. Io usavo la manualità, l'artigianato e la sperimentazione comunitaria e partecipata a tutto spettro. La "Global Tools" in realtà è stata un riflesso anche delle cose che facevo. I suoi presupposti ne rispecchiano pienamente le modalità e la prassi.

Partendo dalla raccolta di architettura creai un grande laboratorio con tantissimi studenti appassionati. È stato molto formativo avere a che fare con i bambini: nascevano simpatie, collaborazioni, gare, insomma è stata una bella esperienza.

In realtà l'esperienza dei Global Tools durava poco, forse lo spazio di una stagione...

Un po' di più forse. In realtà è stato solo un tentativo, un inizio inebriante di cui si è molto parlato. Ci sono stati incontri collettivi in varie località.

Ho poi avuto a che fare con il teatro sperimentale di Napoli, che poi ha avuto un grande sviluppo. Si interessavano alle cose che facevo così come anche gli istituti d'arte perché implicava le espressioni d'arte, la didattica, la psicologia infantile. Ci sono stati sociologi e antropologi che si sono interessati ai nostri lavori, studiavamo il modo di esprimersi dei bambini e come si evolveva in contatto con gli studenti. Ripelava dai loro disegni, il mondo magico, al di là della loro consapevolezza. Nel '77 mi chiamò i lessi che con i tendini aveva organizzato una serie di caffettiere progettate dalle varie personalità dell'architettura contemporanea.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

i ar o ali i

Alessi stata la prima azienda di produzione industriale che si affacciata al suo lavoro o già aveva avuto rapporti con altri?

Sì, in sostanza è stata la prima azienda ad occuparsi seriamente del mio lavoro, anche perché io ero restio a disegnare oggetti, ad allontanarmi dalla sperimentazione, ero tutto preso da un lavoro che era enorme. Il inizio andavo nel quartiere nelle ore di lezione, avevo tre turni alla settimana ma poi da ultimo finii con l'andarci tutti giorni, il mio studio era lì.

Con Alessi è stato un po' lo stesso, il lavoro di ricerca preparatorio del progetto della caffettiera napoletana l'ho fatto sul campo. Andavo in giro, chiedevo alla gente che caffettiere usavano, andavo nei vicoli del ventre di Napoli, nelle zone più povere dove c'erano le vecchie botteghe mi dicevano: "oh sì, ci ho ancora una caffettiera, l'ultima che mi è rimasta, te la do". Insomma credo che il Compasso d'oro in realtà sia stato dato più a questa ricerca che non all'oggetto in sé. Le prime 3 caffettiere che abbiamo fatto erano tutte sperimentali: per conservare il calore, per conservare l'aroma, una caffettiera solare che si scaldava al sole, ne avevo fatte tante.

Poi c'è stato il momento di quelle animate. Quando ho vinto il Compasso d'oro nell'81, a fianco a me c'erano da una parte Enzo Piano, dall'altra Luigi e al centro io con la mia piccola caffettiera. Allora ho pensato: "a lei che va il Compasso d'oro non a me", e quindi ho deciso di fare la

caffettiera con il braccio alzato. Poi ho fatto Pulcinella, otò, battaglie di caffettiere, le caffettiere samurai. Ho definito questa sperimentazione "l'Opera buffa del Design". Napoli poi ha l'attore più straordinario e più longevo che sia mai esistito otò, tutti i giorni, tutte le sere e tutte le notti sta su qualche canale. Dopo la caffettiera otò, ho fatto il "otò Pinocchio", il "otocchio", tanti "otocchi" che sono esposti ormai dappertutto, anche ad una mostra a e ora le mie caffettiere sono esposte anche nel Colorado a Denver etc.

Alessi già nell'88 voleva entrare in produzione ma io in realtà intendevo proseguire la sperimentazione e solo nell'87 la



1977
tavoli da
produzione
altri
1978
lampada ister
produzione
O uce

caffettiera è stata prodotta. Sono stato un po' restio ad entrare nel mondo della produzione, non tanto perché non mi piacesse o non mi attirasse in realtà ce l'avevo un po' nel sangue avendo fatto esperienze precedenti con disegni di sedie, oggetti etc. . Se solo potessi raccogliere tutti gli spunti venuti fuori durante il lavoro coi bambini si vedrebbe un mondo di oggetti che poi è rimasto inesplorato . d un certo punto ho detto: "Adesso mi provo nel design". Parecchie industrie mi chiedevano progetti e mi sono immerso nel design senza però lasciare l'architettura.

Intimamente sono tornato ad occuparmi di bambini sottoproletari con il mio ultimo corso universitario adesso sono in pensione . ho chiamato "Progettazione e compassione" e l'ho fatto al rione Sanità , dove è nato otò. ho lavorato con i bambini e mi sono confrontato con la scultura e la pittura. Recentemente l'Ordine degli architetti della Campania mi ha incaricato di rappresentare la Campania al Congresso mondiale



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



dell'architettura di orino e l'ho realizzato un'opera con le mie mani e quelle dei miei artigiani. Nel corso degli anni ho infatti formato degli artigiani che lavorano benissimo e insieme facciamo sculture che ci vengono chieste un po' da tutti: a Aratea abbiamo messo una scultura di acciaio sul molo, e altre due per l'apertura della bellissima via Rupp a Capri.

Il rapporto con gli artigiani ha accompagnato tutto il suo percorso professionale. Cosa pensa di un paese dove tutti gli studenti di design guardano a poche aziende che sempre meno producono e al contempo ogni giorno un artigiano chiude interrompendo una tradizione di tecniche e saperi spesso tramandati da generazioni?

Stiamo vivendo un momento di passaggio e io lo sento molto. Occorre tornare alle origini, mettere un po' da parte il computer, lavorare con le mani. Tornare alle origini significa alla natura. Sto disegnando architetture che si immergono nel paesaggio. Anche nel design, che io ho chiamato il "Design della decrescita", che è attento a nuovi percorsi, al di là del consumismo.

D'altro canto, sul fronte dei bambini, ora ho in atto cinque laboratori.

Perciò, anche le nostre scuole di design dovrebbero guardare al nostro patrimonio artigianale?

Secondo me è vitale, altrimenti si muore. I miei studenti quando si attaccano troppo al computer, li stacco e dico: "Dovete imparare a disegnare a mano", e allora vengono fuori dei disegni bellissimi, semplici, delle linee pulite, con la capacità della mano di andare libera sul foglio, insomma è tutta una poesia nuova.

...bisogna fare un passo indietro.

Sì, che però significa fare un passo avanti.

...l'aspetto ironico e l'aspetto poetico che si alternano e si rincorrono nei suoi progetti. ...prebberbbe risalire all'origine di ognuno dei due temi guardando indietro alla sua formazione?

Per alcuni anni ho fatto corsi di poesia con i miei studenti, leggevamo insieme poeti classici, Pascoli, D'Annunzio, per riscoprire che

00
Design
l'irapoverissimo
nella pagina
affianco
1987
caffettiera napoletana
produzione
Alessi

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

i ar o ali i



ISBN: 9788856804829

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

la poesia è la base di quasi tutto.

Il mio "maestro" diceva "la poesia è l'anima dell'universo" come se le stelle si muovessero non tanto per una forza meccanica ma per simpatia e per poesia, per forza poetica. Poi l'ironia, una componente dell'anima del mondo. L'ironia, quella benefica, è del mondo napoletano, è il gioco che entra liberamente dappertutto.

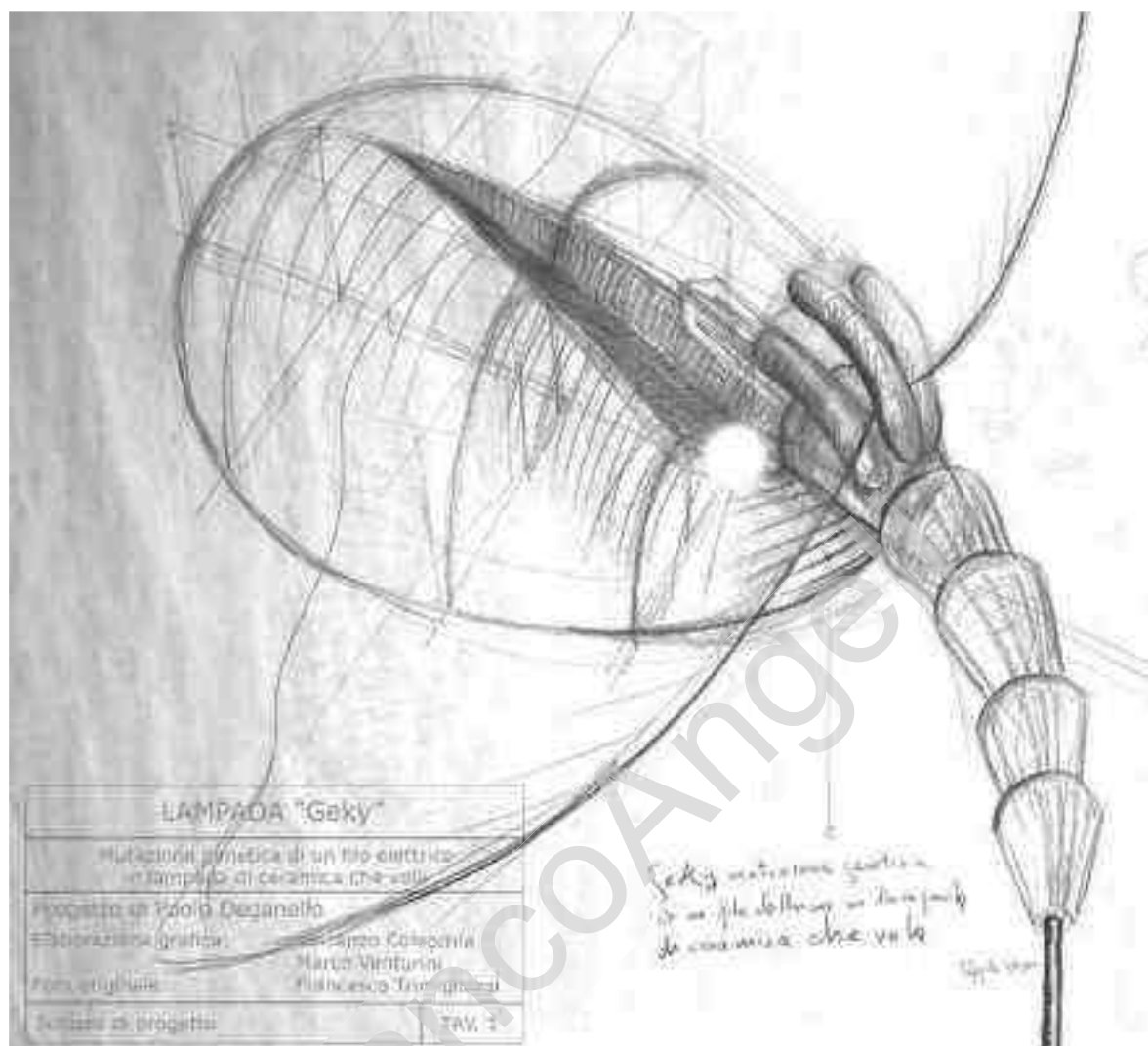
università, un mondo precario al quale nessun governo riesce a guardare come un'opportunità. Che preparazione e che futuro hanno i nostri giovani laureati ?

Un aspetto della deriva nella quale stiamo scivolando, in tutti i sensi. Un grande, difficile tema; occorrono una presa di coscienza ed iniziative per premere sui politici, ma anche autonomi modi di coinvolgimento della società. Ho fiducia che ciò avvenga. È proprio il segno della crisi dei nostri tempi. I politici non se ne accorgono, sembrano ciechi. Ci vorrebbero gli artisti anche nella politica.

*Riccardo Alisi
Firenze- Napoli, luglio*

FrancoAngeli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



Paolo Deganello

Nasce nel 1940 a Este. Dopo aver frequentato il corso di Architettura presso l'Università di Firenze, dove si è laureato nel 1966, fonda con Andrea Branzi, Gilberto Corretti e Massimo Morozzi lo studio di architettura radicale Archizoom Associati (fino al 1972), impegnato nella ricerca di un nuovo approccio alla progettazione della città e del prodotto. Architetto, interior designer, industrial designer, ha svolto e svolge un'attività di pubblicista per Casabella, Casa Amica, Inpackt, Experimenta(Sp), Domus. Dal 1991 insegna Disegno industriale all'ISIA di Firenze e tiene seminari e corsi in diverse università straniere tra cui l'HBK Saar di Saarbrücken (Germania), l'Esad di Matosinho (Portogallo) dove insegna Architettura degli interni. Ha partecipato a numerose mostre d'arte tra cui Biennale di Venezia e Documenta 9 a Kassel. Ha esposto in istituzioni e musei di diversi paesi come la Triennale di Milano, il Centre Pompidou di Parigi e il Park Hall-Ozone di Tokyo. Ha tenuto mostre personali sull'intera sua opera alla Binnen Gallery di Amsterdam, al Japan Design Committee di Tokyo, al Clac di Cantù. Suoi progetti fanno parte delle collezioni del Csac dell'Università degli studi di Parma, del Vitra Design Museum di Weil am Rhein (Germania), del Museo del design di Londra, del Victoria and Albert Museum di Londra, del Museo di Arte Moderna di Toyama (Giappone), del Denver Art Museum (USA), del Centro Cultural de Belem di Lisbona e del Museo del Design alla Triennale di Milano. Dall'A.A. 2008/09 terrà, per tre anni, un corso di Progettazione alla Facoltà di Architettura di Alghero, Corso di laurea in Disegno industriale. Vive e lavora a Milano.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

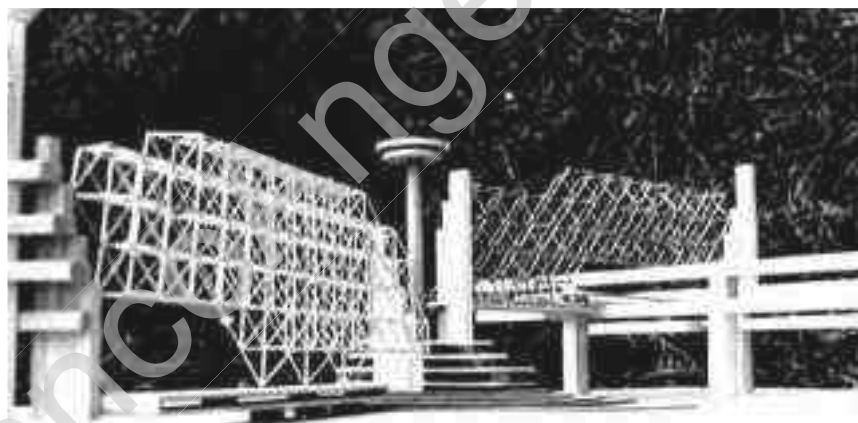
Questi sono giorni in cui nelle scuole e nelle università si assiste alla nascita di un movimento di protesta contro i tagli alla formazione; le aule degli istituti, le piazze della città si riempiono di cultura creativa, lezione aperte, laboratori, workshop, mostre. Quaranta anni fa nelle stesse aule della Facoltà di Architettura di Firenze c'era un analogo fermento culturale, quali i tuoi ricordi di quel periodo?

Non ci vedo niente di analogo se non che erano allora e sono oggi studenti... ma diversissimi e chiamati a confrontarsi con un contesto diversissimo. Allora gli iscritti al primo anno di Architettura a Firenze superavano di poco la centinaia. Vivevamo un tempo di sviluppo e crescita dell'economia e della società italiana ma anche di quella occidentale che generava una forte domanda di innovazione e progetto. C'erano tutte le condizioni per sperare in un radicale cambiamento dello stato presente delle cose. Avevamo docenti come soprattutto Benevolo e Quaroni che ci sostenevano e ci aiutavano ad avere una visione critica sulla realtà sociale che stavamo vivendo. C'erano inoltre, e questa è la differenza fondamentale, grandi opportunità di lavoro anche per degli studenti. Iniziò il Piano regolatore di Calenzano all'inizio del quarto anno (1963). Un urbanista, Lionello Giorgio Boccia, assessore comunista della provincia di Firenze, chiese al prof. Gori di segnalargli due giovani promettenti; toccò a me e al mio amico e compagno di corso e di studi Carlo Chiappi. Chiappi preferì quasi subito abbandonare per poter fare il militare ancora da studente, voleva sposarsi appena laureato. Io progettai tutti gli strumenti urbanistici di questo comune prima come collaboratore poi come coinziato con Lionello Giorgio Boccia, per quasi dieci anni. Fui costretto ad interrompere questa mia esperienza

professionale nove anni dopo. Il PCI non poteva accettare che uno dei due urbanisti del comune di Calenzano, amministrazione comunale a maggioranza assoluta comunista, fosse un militante di Potere Operaio e un architetto radicale. Boccia mi stimava e garantiva per me, mi difese fino all'ultimo, ma dopo la morte di Feltrinelli mi furono levati tutti gli incarichi. Si cominciava comunque, se ci si dava da fare, a lavorare prima della laurea, eravamo ancora pochi in un paese in grande espansione economica. L'utopia aveva senso nel progetto, dovevamo prefigurare un mondo migliore a partire

dal suo forte processo di trasformazione in atto. Volevamo portare la politica dentro l'università ed era una cultura politica dichiaratamente di sinistra che volevamo usare contro l'accademia e contro l'istituzione accademica. Rivendicavamo un progetto che privilegiasse i soggetti subalterni capaci di prefigurare alternative, la classe operaia era il nostro destinatario privilegiato di progetto. Il mio primo progetto importante in Facoltà fu appunto: *Una città operaia per 70.000 abitanti lungo la riva dell'Arno*. Volevamo una cultura di progetto che attraverso l'analisi demistificasse la vera funzione del progetto che ci insegnavano, non volevamo essere al servizio del potere costituito, cercavamo un progetto continuamente capace di valorizzare i bisogni dei soggetti subalterni. Purtroppo insieme alla cultura politica alla nostra giusta rivendicazione di un progetto e quindi di una didattica al servizio delle classi subalterne entrò nell'università la logica delle clientele partitiche. La nostra speranza di una università capace di produrre conoscenza e continua demistificazione dei rapporti di potere e della funzione del progetto, lentamente ma inesorabilmente, fu strumentalizzata e usata per consolidare sempre di più una spartizione del potere ritornato accademico e corporativo... fino all'attuale drammatico declino della nostra università. La docenza politicamente e intellettualmente impegnata, i Benevolo e i Quaroni di allora, diventarono sempre più una minoranza scomoda e solo sopportata per il prestigio, soprattutto internazionale. Questa minoranza fu privata di potere e gli studenti sempre più passivamente, nonostante fasi di ribellione, hanno via via accettato questa università... con le sue clientele e le sue baronie. I bravi non cercano più di rivendicare una università al servizio degli

1) Questo progetto inizia il libro dell'architettura Radicale di Navone e Orlandini edito da Casabella e il libro di Roberto Gargiani sugli Archizoom Associati edito da Electa. Il prof. E. Gori, direttore dell'istituto di composizione, lo presentò al 2° concorso IN/ARC Domic come testimonianza ufficiale dell'attività di ricerca di quell'istituto



1965
Paolo Deganello,
Carlo Chiappi,
Riccardo Mariani
Le Piagge
plastico di progetto
per il corso
di Composizione
architettonica

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Paolo Deganello



1988
Intifada
produzione
Venini Murano

2) "Il Riformista"
8 Dicembre 2008

studenti, cercano di apprendere ciò che conviene, ma soprattutto cercano il più possibile l'interesse professionale aggregandosi di volta in volta al docente più capace di garantire carriera.

Il 24 Novembre 2008, sottolineo quest'anno, 5000 laureati in legge hanno partecipato al concorso per entrare nella magistratura. Al CSM è stato chiesto di annullare il concorso perché alcuni partecipanti copiarono l'intera prova già interamente svolta. L'avvocato Pier Paolo Berardi fece lo stesso concorso già nel '92. Ha fatto 13 ricorsi al Tar e 8 al Consiglio di Stato. Il 30 aprile di quest'anno il CSM ha riconosciuto che la sua prova d' esame non è mai stata corretta, chiede l'annullamento del concorso perché ha prove dichiarate di alcuni membri della commissione che affermano che in fase di correzione fu vulnerato l'anonimato dei partecipanti (2). Dalla magistratura all'università i giovani oggi hanno di fronte il degrado di tutto il potere istituzionale, la sua riduzione clientelare e l'assenza di ogni diritto. È comunque sempre più chiaro che il privilegio di appartenere ad una clientela è un privilegio per pochi. Cento copiano e 4900 rimangono fregati. Non c'è futuro se le nuove generazioni alleate a chi non ha accettato questa logica clientelare non hanno il coraggio di ribellarsi e diventano esse stesse base organizzata che rivendica una conoscenza demistificante e il potere di controllo sul rispetto delle regole e partecipa inoltre alla definizione delle regole.

Oggi gli studenti hanno di fronte un livello di corruzione di tutte le istituzioni e della loro università spaventoso, una drammatica crisi, una drammatica prospettiva di disoccupazione e lavoro precario, a loro non è permessa l'utopia. Il progetto lo devono trovare adesso

nelle drammatiche contraddizioni che stanno vivendo, dando voce a quella cultura alternativa che per quanto minoritaria ancora esiste ed è ancora propositiva. Stanno acquisendo il rischio della distruzione dell'abitabilità del pianeta, chiedono prima di tutto un futuro perché quarant'anni di progressiva restaurazione dell'ideologia liberista iniziata negli anni '70, innovata nelle sue valenze sempre più di destra (e la chiamano neo-liberismo), molto presente nella nostra disciplina, ha educato a vivere di presente, chiusi nel proprio interesse privato, due intere generazioni. Due intere generazioni sono state coccolate ed educate a pensare solo in termini di interesse privato, demotivando il bisogno di cultura e di preparazione a favore dell'attitudine alla clientela e all'opportunismo più cinico, al vanto di essere i più furbi. Ne è venuta fuori una gioventù di imitatori e scopiazzatori, spesso di veri e propri disonesti, che ha emarginato quelle minoranze che volevano impegno sociale e valorizzazione e utilità collettiva del proprio operare. Alla militanza politica per i migliori si è sostituito il volontariato direttamente nel sociale, fuori dall'università, dalla politica e dall'impegno militante. Per i più solo una parentesi di solidarietà poi da molti abbandonata di fronte alla fame di lavoro e alla perversione della carriera e del successo. Oggi questi nuovi ventenni completamente diversi da noi, alleati a quelle minoranze più vecchie che hanno resistito alla restaurazione pesante iniziata negli anni '70 dentro e fuori dell'università, che sperano ancora in una università al servizio del diritto di conoscere, possono cominciare una nuova epoca che, proprio in risposta a questa crisi economica drammatica e violenta, riesca a darsi un nuovo progetto di vita e di comportamenti collettivi capace di produrre contro la logica clientelare e corporativa dei baroni anche una nuova università, una nuova merce e un diverso design che prende atto della fine della società del benessere.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

È all'interno di pochi corsi (Savioli, Ricci, Cardini) della Facoltà di Architettura che si intrecciano i percorsi di alcuni giovani studenti che poi formeranno i movimenti radicali. Quanto della rivoluzione del linguaggio progettuale è attribuibile a quei docenti e quanto alle sollecitazioni esterne?

I miei docenti erano Benevolo e Quaroni, a loro devo soprattutto la mia formazione. Loro mi hanno insegnato che progetto è impegno sociale e che solo così si fa cultura. Ricci con il suo corso di Visual Design ci chiedeva di costruire forme mettendo insieme scarti trovati dal rigattiere e materiali trovati nelle discariche. Pittore informale comunista, è stato l'altro docente importante nella mia formazione. Il mio progetto di composizione, fatto insieme a Carlo Chiappi e Riccardo Mariani, era un progetto alle Piagge che contestava il PEEP fatto e approvato e pubblicato su Urbanistica dai nostri docenti Cardini e Raspollini. Il corso di Design, corso allora complementare, lo teneva il prof. Spadolini, docente assente nella mia formazione.

La nascita degli Archizoom coincide nel '66 con l'alluvione di Firenze. Natalini racconta spesso che prima dell'alluvione sono nati i gruppi radicali, poi dopo l'alluvione a Firenze non c'è stato più nulla. È davvero così, come mai Firenze, che ha formato alcuni tra i più importanti autori della scena nazionale del design, non ha più prodotto fenomeni culturali di rilievo?

Noi siamo stati studenti nella Firenze del centrosinistra di La Pira e Agnoletti, in una Facoltà con docenti dal prestigio internazionale come Benevolo e Quaroni. Cosa è diventata Firenze e in parallelo la sua Facoltà di Architettura e, situazione ancora più tragica, la Facoltà di Disegno industriale a Calenzano è sotto gli occhi di tutti. Mi chiedi di raccontare fatti: da due anni faccio esami di ammissione alla specialistica all'ISIA degli studenti che hanno fatto il triennio a Calenzano. Ho maturato una rabbia profonda per chi ha la responsabilità di insegnare a questi studenti... studenti che considero vittime di un'istituzione pubblica e che credo di aiutare anche denunciando il livello modestissimo della loro preparazione. Naturalmente si può sempre sostenere che fanno quell'esame solo i peggiori laureati di quella facoltà o che io non so giudicare...

Ti racconto alcuni fatti tra i molti che spiegano il mio rancore per l'istituzione universitaria. Ne scelgo due. Il primo: nel 1979, io ed Enzo Mari decidiamo di concorrere ad un incarico di Disegno industriale alla Facoltà di Architettura di Pescara. Vince l'incarico uno sconosciuto assistente del prof. Chessa, docente di quella Facoltà. Interrogo un avvocato specializzato in queste questioni, lo propongo anche a Mari, lui desiste scettico, io inoltro il mio ricorso al Senato accademico dell'Università di Chieti, che mi risponde che è tutto regolare. Il secondo: nel 1987 concorro ad un posto di professore associato di "GR254 Unificazione edilizia e prefabbricazione", gruppo disciplinare che comprendeva allora anche Disegno industriale, disciplina di cui erano in concorso alcune cattedre di associato. Ti leggo il giudizio del prof. Marco Zanuso, presidente della commissione, sul candidato Paolo Deganello: *"Molto vivace la sua pubblicistica in tutti i settori dall'Urbanistica agli allestimenti, al restauro, all'architettura al design da cui si deduce più l'ampizza (errore di battitura nel documento ministeriale) degli interessi del candidato che il suo impegno all'approfondimento disciplinare e metodologico. Le caratteristiche del suo lavoro inducono a giudicarlo più adatto ad altri campi che non a quello delle discipline del gruppo in oggetto"*. Il mio design era strapubblicato in riviste americane, giapponesi, europee etc. etc. Al convegno "Chiudere il Cerchio", organizzato al Politecnico da Ezio Manzini, dove presento una relazione dal titolo *"La responsabilità del progetto"*, tiene una relazione anche il Prof. Zanuso dal titolo *"Progetto e futuro"*. A pranzo Ezio Manzini ha alla sua sinistra il prof. Zanuso, alla sua destra il sottoscritto e tutti intorno, in una bella tavolata, i convegnisti. Approfitto dell'occasione per dire con molta calma, nell'imbarazzo generale, al prof. Zanuso che i docenti titolari di cattedra di questa disciplina del design in Italia hanno tenuto lontano dalle università i migliori professionisti del progetto. Ho continuato fino all'ultimo concorso a cattedra nazionale a proporre la mia candidatura, ed ero inevitabilmente bocciato. All'ultimo concorso mi iscrissi, ma nauseato rinunciai a mandare la documentazione ai commissari, e tutti i cattedratici mi dicevano che quella volta avrei certamente vinto la cattedra. Racconto questi fatti agli studenti sperando abbiano la forza di condannare questa logica clientelare che distrugge l'università tutta, impedisce ai pochi che sono contrari di imporre criteri di merito e di impegno sulla ricerca e sulla didattica, condizione prima perché le nostre università smettano di essere istituzioni incapaci di svolgere il loro ruolo istituzionale.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Paolo Deganello

In questi giorni una mostra all'Ospedale degli Innocenti e il bel libro di Roberto Gargiani ripercorrono la storia del gruppo dagli anni dell'università sino agli ultimi lavori. Quali i pensieri nel vedere ricostruita una parte importante della tua vicenda personale?

Troppi i pensieri nel ripercorrere con Gargiani quella esperienza. Merito anche di Gargiani avermela fatta rileggere con i miei occhi, ma anche con i suoi. Un pensiero dominante o meglio una preoccupazione ricorrente: come aggiornare continuamente all'evolversi dei contesti la mia intransigenza radicale. Uscirà ai primi di gennaio del 2009, in lingua portoghese, edito dall'ESAD di Matosinhos, città al confine di Oporto, un libro sul mio lavoro fino al 2008 dal titolo *Le ragioni del mio progetto radicale*.

Cosa è rimasto di quel periodo nel tuo operare attuale?

Moltissimo, soprattutto l'intransigenza, l'interesse per un progetto per quanto poco praticabile, che sia comunque finalizzato ai subalterni ribelli, l'insofferenza sempre più radicata per gli opportunismi e i tatticismi e l'ipocrisia delle buone maniere che sempre di più condiziona oggi il nostro operare.

La vera storia del vostro migrare da Firenze a Milano...

La delusione di Firenze, fortissima per me che vi arrivai a 17 anni da un paese di provincia. Allora questa città mi apparve come una città eccezionale e subito mi buttai nella mischia. Poi il suo lento e inarrestabile declino che iniziò in Facoltà con l'espulsione di Quaroni, a cui seguì pochi anni dopo la dipartita di Benevolo. Si rivendicò la "fiorentinità" della Facoltà e questo, questa Facoltà oggi, è quello che la fiorentinità ha prodotto. A ciò si deve aggiungere che Milano era la città che più, allora, poteva offrire ad un designer. Oggi andrei a Londra o in Olanda o in Germania.

I "Global Tools" raccolgono in un grande laboratorio di sperimentazione gli apporti di tutti i gruppi radicali di quel periodo. Chi ideò il progetto "Global Tools" e chi coordinò tutta l'operazione?

È una esperienza che non mi riguarda se non per una foto su una copertina di Casabella, in quella occasione forse feci l'errore di non essere abbastanza intransigente. Siamo nell'inizio della crisi del gruppo Archizoom, quando cominciano a maturare divergenze insanabili e tutti si percepisce che quell'esperienza sta per finire. Al progetto "Global Tools" io non ero interessato e non ho partecipato. Ho l'impressione, e vorrei che qualcuno mi smentisse, che non fu niente di più di una o due cene a cui io non partecipai e una copertina di Casabella.



1982
Torso
chaise lounge
produzione
Cassina

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Conclusa l'avventura Archizoom, insieme a Gilberto Corretti, Franco Gatti e Roberto Querci, fondi il "Collettivo Tecnici Professionisti". Cosa ha prodotto quell'esperienza?

Tenevo un corso serale, non pagato, alle 150 ore della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, dalle nove di sera a mezzanotte per gli studenti lavoratori. Mi aveva chiamato Alberto Magnaghi. Franco Gatti e Roberto Querci erano miei studenti o meglio erano persone che frequentavano il mio corso con cui mi interessava confrontarmi. Decidemmo insieme di formare, nel gennaio del '77, un collettivo progettisti che voleva proporsi alla committenza pubblica e aveva come sottotitolo: "Laboratorio di ricerca e progettazione". Era un collettivo aperto, nel senso che per ogni progetto si costituiva un gruppo di lavoro formato da noi quattro e da una rosa di quattordici consulenti esterni, esperti in discipline complementari al progetto, destinati a cambiare e ad aumentare e che erano riferimento costante del collettivo. Partecipammo a tre concorsi, per me molto importanti, su temi di progetto che allora si definivano molto impegnati, dal forte e imprescindibile significato politico: Il "Concorso per un museo storiografico della psichiatria", bandito dagli Istituti San Lazzaro di Reggio Emilia (consulente psichiatra Roberto Ghirardelli), progetto secondo classificato, il concorso Inarch "Il sole e l'Habitat: Scuola elementare a energia solare" (consulenti Roberta Bartolini, economista specializzata analisi costi-benefici, Giovanni Del Signore, fisico, Alberto Magnaghi, urbanista, Enrica Dozi, insegnante di scuola elementare), progetto secondo classificato con rimborso, e infine il "Repertorio dei progetti tipo per l'edilizia scolastica della regione Lombardia" (consulenti Alberto Magnaghi e Duilio Santarini, pedagogo). Nessuno dei



progetti fu realizzato o ebbe un futuro, tutti furono strapubblicati, ma con le sole pubblicazioni non si mangia. I concorsi avevano sempre un vincitore prima ancora della data di consegna, era già allora peggio che ai concorsi di magistrato oggi. Facevamo molta fatica a guadagnarci la sopravvivenza, gli incarichi nell'ente pubblico a cui noi aspiravamo erano tutti gestiti dai partiti, per degli extraparlamentari come eravamo noi non c'era spazio, nessuno di noi era disposto ad entrare nel PCI per guadagnarsi un incarico. Io per sopravvivere continuavo la mia attività di designer che non riguardava il collettivo, avevamo sperato anche in progetti di design per l'ente pubblico che mai arrivarono. Franco Gatti si ammalò di un tumore, il collettivo seguì il suo calvario e si sciolse alla sua morte.

Come avvenne il passaggio dalla sperimentazione alla produzione e come il rapporto con la produzione ha influito nel tuo linguaggio progettuale?

Presentammo in una mostra in una galleria di Pistoia un modello in legno dipinto a strisce diagonali verdi e arancioni; lo vide prima il prof. Sergio Camilli, allora direttore della Poltronova, azienda di arredamento di Agliana, che chiamò Ettore Sottsass, consulente dell'azienda, a vedere la mostra. In poco più di sei mesi quel modello al vero in legno compensato diventò "la Superonda" il primo prodotto Archizoom. Ma questa storia, questa modalità di far diventare la sperimentazione prodotto aveva senso allora, ripeto c'era una fortissima domanda di "nuovo", diceva Camilli: "basta sia nuovo, oggi si vende tutto"... oggi non più. Ma poichè non vedo altra strada dignitosa, propongo ancora di partecipare ai concorsi, di realizzarsi in casa prototipi da esporre in ogni mostra possibile, di cercare di socializzare il più possibile il rischio e i costi in gruppi di lavoro, far vedere quello che siamo capaci di fare, partecipare ai dibattiti, prepararsi sperimentando, mandare i propri progetti ad aziende scelte cercando di capire quali possano essere interessate al nostro progetto, formarsi una cultura ampia e articolata su questa disciplina, non puntare solo e soltanto sulla ricerca della buona entrata, sul-

1991
"Regina e Re"
produzione
Zanotta
foto di allestimento
della personale
organizzata al Japan
design Committee
1991 Tokyo

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Paolo Deganello



2001
Lampada con i sassi (con funzione di contrappesi per la regolazione dell'inclinazione del riflettore) prototipo realizzato in due versioni per la mostra "Exercise in Style" a Tokyo al Park Hayat Hotel

l'amico dell'amico, anche se purtroppo devo ammettere sia la forma più concreta oggi per trovare lavoro. Voglio continuare a sperare però che non sia l'unica.

Quando ha inizio il tuo percorso individuale nella scena del design e quali i primi lavori ?

L'AeO è ancora un prodotto Archizoom che seguì insieme a Corretti. Quando si sciolse lo studio l'azienda impose la mia firma, in quanto ero quello che più l'aveva seguita e che più assiduamente continuava il rapporto con questa azienda. Insieme a Gilbero Corretti lavorammo per la Marcatrè e la Planula. Il divano Oliblit nel '79 per Cassina è il mio primo prodotto firmato da solo e poi nell'81 lo Squash per Driade. Dopo il '79 tutti gli altri prodotti di design sono il risultato di una esperienza individuale, con l'eccezione di un ambizioso e bel progetto per la Knoll uffici fatto con Corretti, che non entrò però in produzione.

Parliamo del tuo modo di intendere la professione e delle eventuali "invarianti" del tuo linguaggio progettuale...

La professione per me è occasione di verifica di ipotesi di progetto sempre maturate all'esterno dell'ambiente professionale. Direi che non mi sono mai sentito un professionista, ma un appassionato di progetto all'interno di tutte le discipline del progetto. Io vorrei definirmi un progettista, non un architetto. Mi son sempre sentito uno sperimentatore con cultura politica che usava la committenza come occasione di verifica... per verificare la possibilità di dare senso politico al mio operare di progettista. La responsabilità del progetto è il tema che sempre più mi ha affascinato. Non ho ottenuto grandi risultati... Posso solo vantare di averci sempre tentato nonostante tempi a me via via più ostili. Non progettavo mai quello che mi chiedevano, ma quello che ogni volta mi sembrava avesse senso all'interno della mia ricerca e riflessione teorica. Questo

atteggiamento mi è costato moltissimo. Nell'89 Enrico Astori, titolare della Driade, un imprenditore ma soprattutto una persona appassionata del suo produrre progetto, mi chiese di progettare una sedia economica che sostituisse la "Mariolina" di Enzo Mari, un grande successo che ormai si vendeva troppo poco. In quel periodo maturavo la convinzione che il compito del designer non fosse quello di continuamente innovare i prodotti, la nevrosi dell'innovazione che aveva contrassegnato il moderno mi sembrava sempre più una follia. Promuovere la loro obsolescenza rapida come principale finalità del progetto mi sembrava il più sbagliato dei compiti del design, pensavo a prodotti durevoli che non aveva senso buttar via perché non più di moda, non più attuali. Progettai una sedia con poggiatesta in cuoio portante, pensata come una seconda pelle che prendeva la forma del corpo di chi la usava, costava molto ma poteva essere eterna, invecchiare con chi la usava, questo era il suo senso, non una seggiolina da buttar via dopo due o tre anni...

Enrico Astori vide il progetto, disse "bellissimo, ti faccio il prototipo, ma io voglio una sedia economica impilabile come la Mariolina". A me non interessava, allora speravo che Enrico si sarebbe convinto a far fare ad altri la sedia che sostituiva la seggiolina di Enzo Mari. Enrico mi fece solo il prototipo e io non gli disegnai la seggiolina che voleva. Dopo anni Marco Penati, art director della Zanotta, mi chiese di disegnare un salotto, io accettai a condizione che mettessero in produzione la mia sedia in cuoio con poggiatesta di nome "Regina". La misero in produzione, la vendettero un po', ma senza nessuna convinzione; oggi è nei musei, lo considero uno dei miei progetti migliori, è uno dei tanti progetti che non mi ha reso una lira. Non ho mai guadagnato molto, sono sempre riuscito a sopravvivere, con tutto quello che comporta avendo una moglie che molto mi ha aiutato e una famiglia con tre figli. Ho sprecato molte occasioni anche eccezionali, non ho mai imparato o se vogliamo non sono mai stato disposto a fare il professionista. Le mie invarianti non esistono, ogni progetto è una storia a se stante, forse l'unica invariante è sperare e tentare di riuscire in un progetto che serva agli altri, a

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

quegli altri che di volta in volta mi sembrano portatori di una nuova radicale innovazione di uno stato presente che mi sembra sempre deludente...

Appartieni ad una generazione che ha assistito con l'avvento dei computer ad un cambiamento radicale dell'organizzazione del lavoro e dei metodi di rappresentazione e di comunicazione del progetto. A tuo parere in che modo tutto ciò ha influito nella identità del design italiano?

La questione è complessa. Ogni tecnica di rappresentazione, dalla mano libera alla riga a T, al tecnigrafo è come il rendering al computer, strumento di forte condizionamento del progetto. È certo che il rendering al computer è più illusorio, permette più trucchi di un plastico, ai miei studenti chiedo il plastico in scala, il rendering se non lo fanno è meglio.

Tutto il tuo percorso professionale è stato accompagnato da un impegno nell'insegnamento. Lo scenario della didattica del progetto è cambiato radicalmente in questi ultimi dieci anni, con la nascita di numerosi corsi di laurea e l'esplosione di interesse per una disciplina sempre più popolare. Tuttavia a questo non corrisponde un uguale ingresso di nuovi autori nella scena del design che, salvo qualche eccezione, ripropone sempre gli stessi volti noti. A cosa è dovuto tutto ciò?

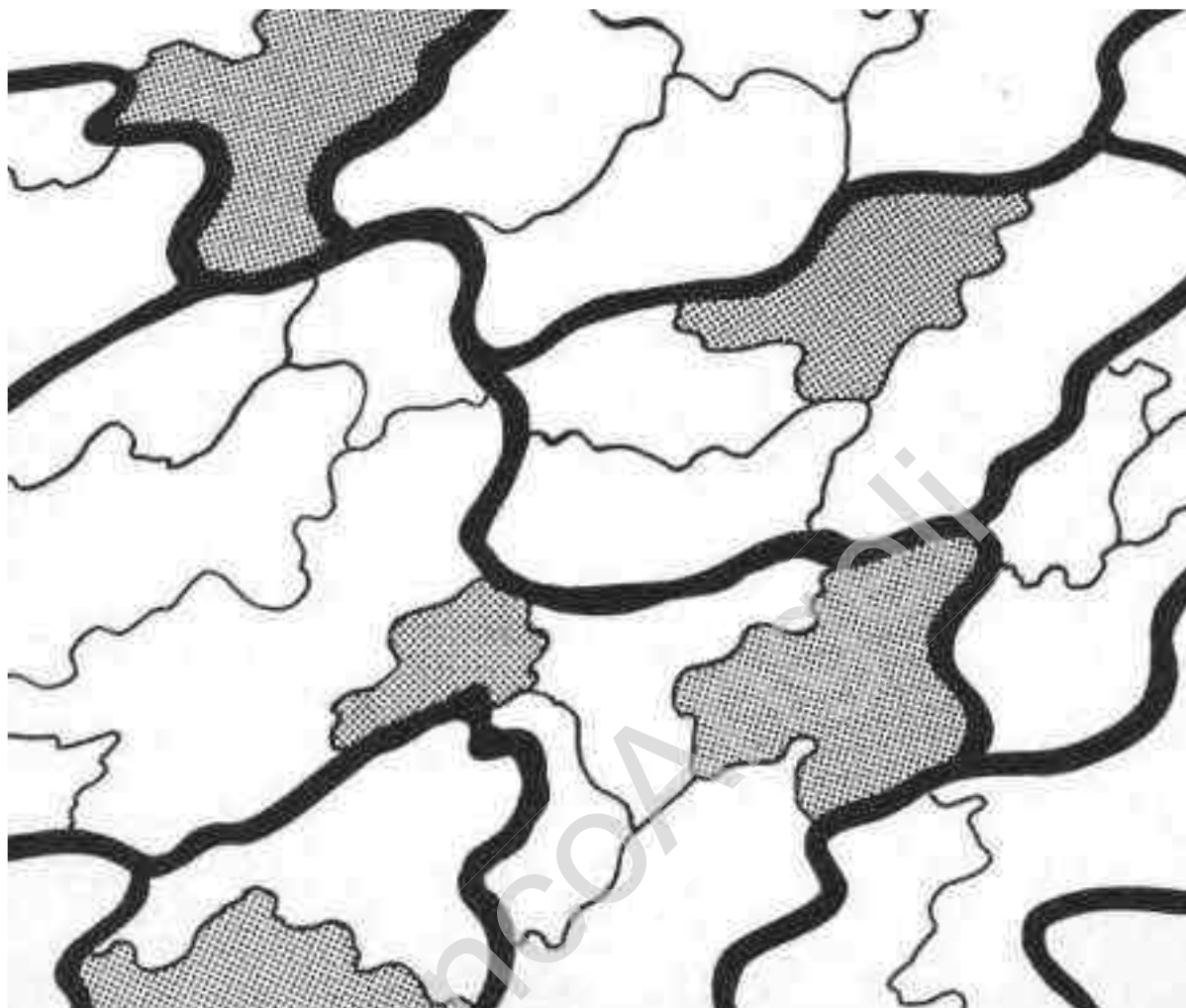
Al drammatico costante, direi criminale perchè intenzionale, declino delle nostre università. Spesso il potere accademico, soprattutto nella disciplina del Design, è in mano a veri e propri cinici venditori di fumo. La questione è ormai di una tale gravità che solo un'onda fortissima può risolverla e trasformare il declino in rilancio... Propongo agli studenti di studiare attentamente il curriculum dei loro docenti, di pretendere che i loro docenti abbiano preparazione adeguata, abbiano esperienza di progetto, insegnino allo studente a progettare, non a fare rendering più o meno illusori. L'atto più crudele e cinico di un docente è illudere lo studente che sa, che è un creativo, che è geniale... Il rilancio a me sembra però solo possibile se si ha il coraggio non di difendere questa università italiana che oramai è indifendibile, ma di rifarla dalle fondamenta rifiutando l'opportunismo dei molti baroni che in questa onda vedono l'opportunità di difendere lo status quo. La nostra università, tutti lo sanno, tutti lo dicono, è e rimane imperterrita, una struttura di potere clientelare, autoreferente, sempre più in mano ad intrallazzatori più che a docenti motivati nella loro fondamentale funzione sociale. Questo non toglie che ancora nell'università italiana ci siano docenti di grande qualità e dignità intellettuale e morale, ma non hanno il potere, sono una minoranza che giustamente si rifiuta di subire una inaugurazione dell'anno accademico fatta da un papa, una minoranza che l'onda spero sappia individuare e valorizzare. Con loro oggi fuori dai partiti, ma non fuori dal significato politico delle scelte, va rifondata l'università pubblica contro il tentativo "classista" di una scuola per privilegiati, neo-liberista appunto, privata.

Che messaggio dai ai tuoi studenti sul futuro di questa professione e sul bagaglio di esperienze necessarie per poterla intraprendere...

Riscoprite il valore della cultura, riscoprite il piacere, la passione di sapere, rifiutate tutte le lusinghe dei facili opportunismi, imparate a denunciare i docenti disonesti, i venditori di fumo, non vi lasciate incantare dai docenti "carini", da quelli che vi illudono che siete bravissimi, accettate la sfida di chi vi dice che siete impreparati e ignoranti e dimostrategli il contrario, rivendicate il diritto di avere una scuola che sia un servizio di alto livello e gratuita, dove ci sia spazio per il confronto, per la divergenza per la differenza, il rispetto per la cultura dell'altro, dove l'impegno, a me piace più il termine la militanza, è un valore, ma maturate il rifiuto più radicale per gli opportunismi individuali più o meno mascherati. Pretendete una istituzione in cui un docente si senta gratificato di essere soggetto attivo e propositivo e venga pagato per la sua dedizione e venga riconosciuto per legge e per salario... che l'insegnamento, di tutte le professioni è la più nobile... e non è una professione, è un servizio all'altro.

*Paolo Deganello
Milano, 18 Dicembre 2008*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



t i e s i e r

Quando ero giovane e mi chiedevano cosa volevo fare da grande, non sapevo mai cosa rispondere. Strano come immaginavo la vita lavorativa come una specie di continuazione della mia vita da scolara piena di obblighi noiosi e di ordini da eseguire, con l'aggravante che sarebbe durata per sempre. Mi vedevo seduta in un ufficio guardando fuori dalla finestra con nostalgia. In verità avrei anche potuto avere un po' più di immaginazione e pensare a dei lavori più adatti a me, difatti ogni tanto pensavo "potrei lavorare in una fattoria, emigrare in Australia", comunque questo pensiero veniva ricacciato perché mi sembrava che i miei genitori intellettuali sarebbero stati delusi. Ero piuttosto pessimista e la domanda "cosa vuoi fare da grande", "cosa vuoi studiare" mi angosciava, non volevo studiare niente. Quando ho avuto diciotto anni, non ho più pensato alle delusioni dei miei e ho deciso che avrei fatto solo quello che mi andava giorno per giorno. Quattro anni dopo ero matura per capire cosa fare con la mia vita.

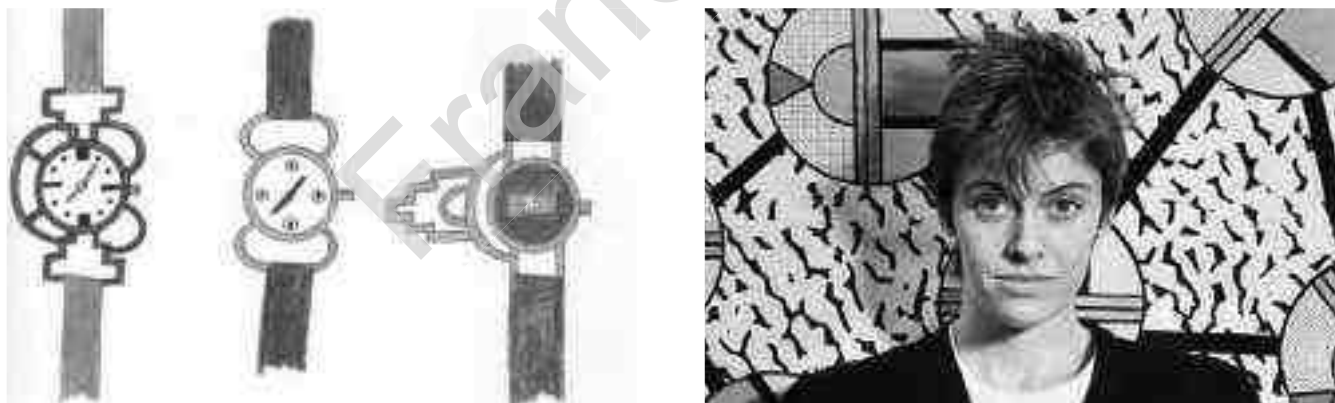


foto Alice Torelli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Iniziamo dalla prima formazione perché in qualche modo questa ha lasciato un segno nella definizione del tuo linguaggio. Hai frequentato un liceo in Francia, tuo paese d'origine, ma poi ci sono i viaggi in Africa, in Australia, in India, me ne puoi parlare?

Sono nata in Francia a Bordeaux e ho frequentato le scuole fino alla maturità in quella città. A 18 anni avevo una grande voglia di andare via e di vedere il mondo. Non sapevo veramente cosa aspettarmi, ma comunque messi assieme qualche soldo, con un mio amico siamo partiti per l'Africa. Avevamo incontrato delle persone che dovevano portare giù una barca a vela ed avevano bisogno di due membri di equipaggio, ci siamo offerti e dopo quasi mesi siamo arrivati a Port Gentil, Gabon. Durante l'anno che ho passato in Africa, prima in Gabon poi in giro per l'Africa dell'ovest fino all'Algeria, non ho mai pensato che mi interessasse il "design" o l'"arte" in modo particolare. Forse non sapevo neanche cosa significasse veramente. Però sono stata attratta da cose alle quali non avevo mai pensato. C'erano ad esempio, a Port Gentil, persone che esercitavano la professione di "peintre en lettres", facevano le insegne dei negozi, delle reclame sulle macchine o i camion, e mi sembrava che un mestiere del genere mi sarebbe piaciuto, ma in Francia non esisteva questo mestiere. Notavo anche per la prima volta l'astratta bellezza dei caratteri, spesso una specie di helvetica fatto a mano col pennello. Poi c'erano i tessuti con i quali le donne e anche gli uomini si vestivano. Erano bellissimi "pagne" stampati spesso in Olanda o in Indonesia per il mercato africano. Raccontavano ciascuno una storia, avevano un collegamento con un avvenimento o qualche cosa della vita quotidiana. Comperavo dei pezzetti di questi tessuti meravigliosi che ho custodito come una collezione preziosa. In Gabon ovviamente ho lavorato, facendo lavori stupidi o noiosi, e ho iniziato a pensare che essere felici nel lavoro era una cosa che andava assolutamente tentata, visto che il lavoro era una parte molto importante della vita. Quando sono tornata in Francia ero più confusa che mai, non riuscendo ad ambientarmi più dopo un anno nomade e sono ripartita quasi subito per l'Australia. Sulla via del ritorno ci siamo fermati in India. Devo dire che l'India è stato uno shock estetico e culturale molto forte ed inaspettato. Se in Africa gli elementi che mi avevano colpito si stagliavano su un paesaggio abbastanza vuoto, non c'era tantissima gente, c'era tanta natura e anche tanto deserto, c'era la musica nella quale si entrava subito e la lingua che si parla nell'Africa francofona era un primo modo di capire il luogo dove mi trovavo, in India invece si spariva nella massa di gente, ci si perdeva nella quantità di segni, la lingua era più difficile da capire, tutte le culture intrecciate ti avvolgevano di mille stimoli.



Quando sono tornata a Bordeaux ho iniziato a pensare che avrei voluto imparare a disegnare, forse non sarei riuscita a farne una professione, però sarebbe stato bello disegnare, fabbricare delle cose. Tutto quello che avevo visto aveva allargato la mia consapevolezza estetica fuori dai schemi della mia educazione di giovane francese borghese. Mi sono iscritta alla Scuola di Belle Arti di Bordeaux. Tra i lavoretti che facevo e il fatto che dall'alto dei miei anni mi sentivo molto più adulta dei miei compagni, ho resistito 3 mesi. C'è anche da dire che il '77/'78 non era l'anno migliore per chi aveva voglia di dipingere all'Accademia, si era in piena epoca concettuale, in Francia per di più, e i pro-

1985
disegni per orologi
1983
Nathalie con un
tessuto disegnato per
emphis

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

a alie a ier

fessori erano decisamente contro. Ho quindi deciso di fare da sola. Alla fine del '78 sono partita per
oma come ragazza alla pari e con una scatola di matite colorate.

A ilano a vent'anni...

Dopo mesi sono arrivata a ilano con una cartella piena di disegni e il caso ha voluto che abbia
incontrato dei giovani che facevano del design. ra di essi eorge So den che è diventato il mio
compagno di vita. Ha guardato i miei disegni e mi ha incoraggiata, mi ha consigliato di provare a fare
dei disegni per tessuti per ch a ilano e nella regione c'erano molte stamperie e ditte di moda. cos
ho fatto. Ho incominciato a disegnare tutti i giorni su fogli con pennarelli, patterns che a mano a
mano che li facevo, ne volevo fare altri, è diventata un'ossessione. elefonavo a delle ditte e prende-

198
Nathalie Du Pa-
s uier con eorge
o den sui tappeti
fatti per Elio Pal-
misano



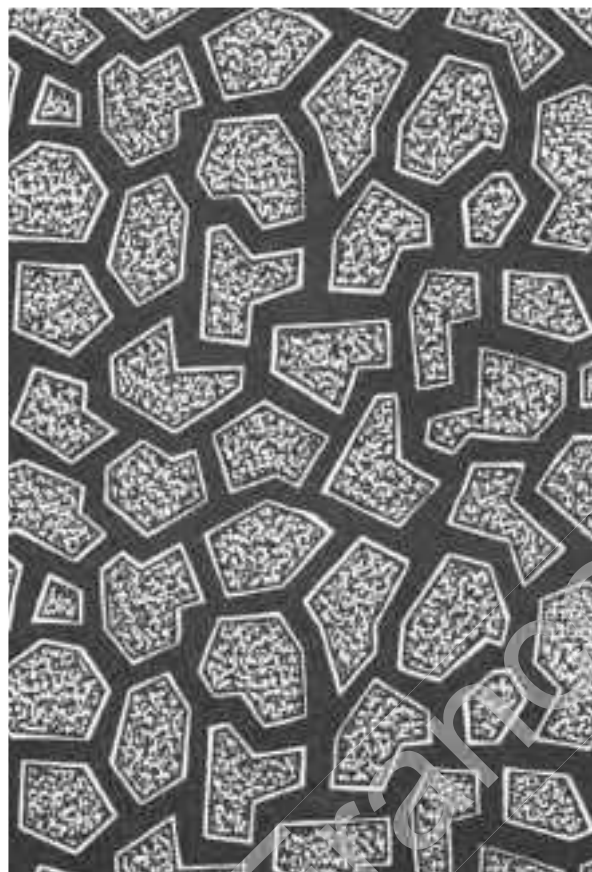
vo appuntamenti in paesi della rianza che mettevo molto tempo a raggiungere con le errovie ord.
Ogni tanto qualcuno comprava qualcosa e ne ero felicissima, tante volte guardavano e non volevano
niente. Però non mi scoraggiavo.

Cercavo anche dei lavori come illustratrice. Un giorno ho incontrato un signore che era art director
della rivista bitare. Si chiama Italo upi. li sono piaciuti i miei disegni a matite colorate e mi ha com-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

missionato alcuni lavori, persino una copertina per bitare. ro molto contenta ma quella copertina non è venuta bene, forse ero troppo emozionata, l'hanno stampata ma ho sempre pensato di avere un po' mancato quell'occasione.

a nascita di Memphis nell'80. Come venivano recepiti i contributi personali all'interno di un linguaggio di riferimento e soprattutto se e come venivano scartati alcuni progetti.



Alla fine dell'80 si è iniziato a parlare della Memphis. A George che lavorava con Sottsass alla Olivetti è stato proposto di partecipare con qualche progetto per questa mostra che si sarebbe tenuta a settembre. George ha disegnato dei pezzi che prevedevano delle superfici decorate. Siccome ero così ossessionata dal tema, mi ha coinvolta nelle sue ricerche e così ho disegnato dei tessuti e dei decori da serigrafare per i suoi mobili e oggetti. Il bello di questo lavoro era che si poteva veramente fare quello che si pensava fosse il massimo, non quello che, sbagliando comunque sempre, si pensava volesse il fabbricante di mutande o di tende brianzolo. Si pensava insieme a cosa fosse il massimo. Non c'era un linguaggio di riferimento. All'interno del gruppo le esperienze erano varie. Le mie non erano accademiche ed erano poche, la mia università erano stati questi viaggi che avevo fatto. All'interno del movimento che Sottsass stava facendo nascere da dove era arrivato nel suo percorso e con un gruppo di persone assai eteroclite, la mia visione veniva riconosciuta e questo mi dava un grande coraggio.

Dal secondo anno in poi ho anche disegnato dei mobili, degli oggetti, dei tappeti. Parallelamente al lavoro per Memphis, che comunque occupava soltanto una parte del mio tempo, ho continuato a disegnare tessuti per aziende principalmente di moda ed abbiamo aperto, George Soda ed

*1981-1983
tessuti per Memphis*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

a alie a ier



198
o al
produzione Memphis
nella foto Nathalie e
George Rodon

io, uno studio dove abbiamo preso un po' di lavori sfruttando la notorietà che ci stavamo facendo grazie al successo della Memphis. In quegli anni fino all'86/87 ho disegnato tante cose, vestiti e case comprese, ho riempito quaderni di disegni come se dovessi disegnare il mondo, progetti mai realizzati, ma intanto le idee si seguivano, e l'entusiasmo era grande. Lo scarto delle idee per le collezioni Memphis iniziava a casa: con cosa avrei stupito i miei compagni? Con cosa avrei strappato un moto di apprezzamento da parte di Sottsass o di Barbara S, c'era una feroce competizione tra i

00
quadro
olio su tela



componenti del gruppo. C'era anche, sempre più decisiva e prepotente, la volontà dell'industriale che investiva nella Memphis. Io, ero incapace di fare punti ma devo dire che m'importava solo fino ad un certo punto.

mi ho conosciuta attraverso la comune amicizia con Alessio Sarri, dopo aver visto dei tuoi pezzi nel suo laboratorio. I tuoi pezzi in ceramica sono bellissimi, un materiale con cui hai avuto un rapporto privilegiato?

Amo molto la ceramica e ho provato a fare tante cose diverse, in terra rossa, decorate a mano, con decalcomanie, in porcellana, degli oggetti e delle sculture. La mia amicizia con Alessio Sarri ha permesso tante di queste esperienze. Spesso sono stata a soggiornare da lui e a lavorare in Via Arribaldi. Abbiamo passato ore a pensare a cosa fare e come, a come vendere, a come campare e intanto si beveva un bicchiere, si parlava di politica, si scherzava.

C'è un'altra persona che mi ha dato molte occasioni di realizzare con la ceramica. Si tratta di Nestor Perál. Un signore argentino, un architetto

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

è designer che ha avuto per anni un bel negozio di design a Parigi. Ad un certo punto ha chiuso ed è diventato direttore del CRAFT.

Il CRAFT è un'istituzione francese nata negli anni Mitterrand per la promozione e la ricerca attorno alle arti del fuoco e della ceramica. avendo la sua sede a Limoges, si lavora principalmente la porcellana. Ogni anno vengono invitati artisti e designer a presentare liberamente dei progetti. Sono messi a loro disposizione spazio e assistenza tecnica. Sono stata per 3 volte a lavorare lì ed ogni volta è stata un'occasione di crescita. L'ultima volta che ci sono stata è stata nel 2002/2003 e ho avuto la possibilità di fare una serie di nature morte in porcellana. Questo lavoro ha segnato una svolta per me, per la prima volta mi sono confrontata con un'idea di scultura astratta che ha poi influenzato tutto il mio lavoro.

a tua decisione di dedicarti esclusivamente alla pittura avviene nell'arco di un anno. Cosa ti ha spinto a prendere questa strada in un momento in cui avevi molti percorsi aperti?

Ci sono sempre diversi motivi e anche oscuri che ci spingono a prendere le decisioni. Se cerco i motivi per il progressivo abbandono del design a favore della pittura, mi viene da dire che abbiano a che vedere principalmente con il "qualità di vita" del pittore.

La vita del pittore mi è più congeniale, sono abbastanza solitaria e ho poca pazienza con i tempi altrui. Mi piace fare da me, non sono brava a delegare, non sono diplomatica, non ho il senso degli affari. Mi piace decidere io quello che ritengo giusto ed essere responsabile fino in fondo per il risultato. Ho lo spazio dello studio, laboratorio privatissimo. È vero che forse non era molto saggio cambiare strada quando sembrava che le cose andassero bene, ma il fatto che fossero andate bene malgrado un inizio così incerto, mi dava quell'arroganza che mi permetteva di credere che potevano anche andare bene una seconda volta, bastava volerlo.

Nella realtà non è andato tutto liscio e mi sono resa conto che la fiera solitudine può essere complicata da assumere e che il gruppo o anche la coppia all'interno dello studio con George, oltre a dare energia dà anche una sicurezza psicologica molto comoda.

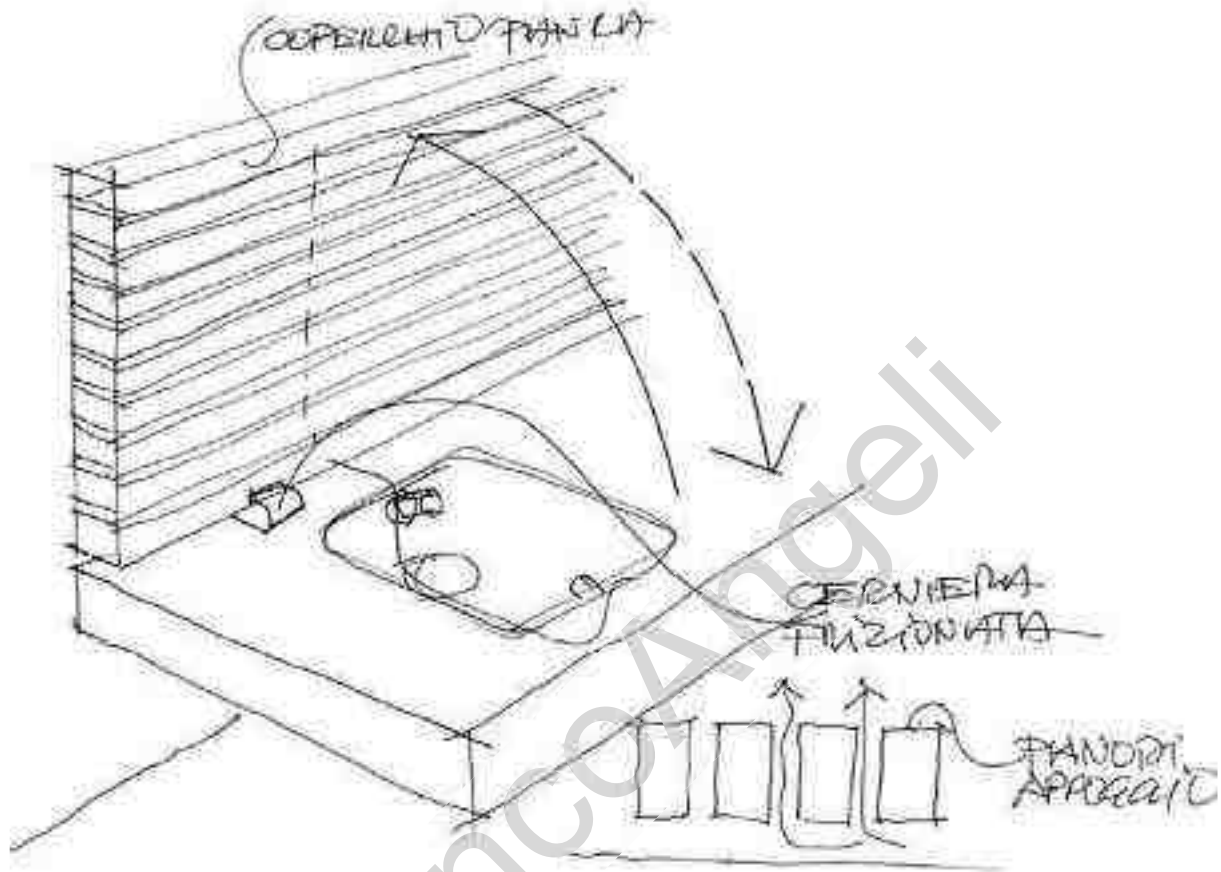
Poco a poco la pittura stessa ha fatto di me una persona un po' diversa.

poi gli oggetti della scena del design ri-appaiono nei tuoi quadri ma privi di decorazione... puoi parlare del tuo percorso artistico?

Dopo un periodo in cui ho dipinto in modo abbastanza narrativo, sono quasi inavvertitamente ritornata agli oggetti. Prima di tutto per sfuggire alla problematica del tema, ho iniziato a dipingere nature morte che sono andate semplificandosi a mano a mano che restringevo il campo e ingrandivo gli oggetti. Poco a poco ho incominciato a modificare gli oggetti che rappresentavo magari dipingendoli, poi a costruire delle cose appositamente per rappresentarle. Si tratta di elementi molto geometrici che farei fatica a rintracciare nella vita. Ultimamente queste costruzioni iniziate come soggetti per i quadri hanno anche una loro vita in 3 dimensioni. Sono diventate delle sculture totalmente astratte, che a volte rappresento e a volte no.

*athalie u Pasquier
milano, settembre*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



i o i o i i

Designer e docente di metodologia della progettazione, ha un metodo d'approccio al progetto caratterizzato da creatività e ricerca dei contenuti. Ha lavorato in svariati settori: dall'aeronautico al domestico a quello per la collettività. Sicuramente al prodotto unico e innovativo occupandosi di persona di tutte le fasi del progetto. La sua ragguardevole carriera professionale vanta collaborazioni con le più grandi aziende del settore. Riceve il Premio Internazionale Design Plus di Francoforte nel 1973, nel 1975, nel 1977 e nel 1979. Riceve le segnalazioni d'onore al Compasso d'oro DIAS nel 1973, nel 1975 e nel 1977. Le sue opere sono esposte al MoMA di New York e al MOMA di Los Angeles.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Partiamo dagli anni dell'80. A Firenze e dalla tua amicizia con Carlo Franzoni puoi rileggere quei giorni a distanza di tanti anni?

C'era l'entusiasmo di andare a scoprire un nuovo pianeta. Eravamo pochissimi, era un momento in cui si parlava di design ma non tutti sapevano cosa volesse dire. Con Carlo trovai delle complicità importantissime, con lui sentivo meglio che con altri colleghi l'approccio ai problemi del progetto. C'erano entusiasmo, curiosità e affinità ideologica, sentivamo il bisogno di cercare insieme...

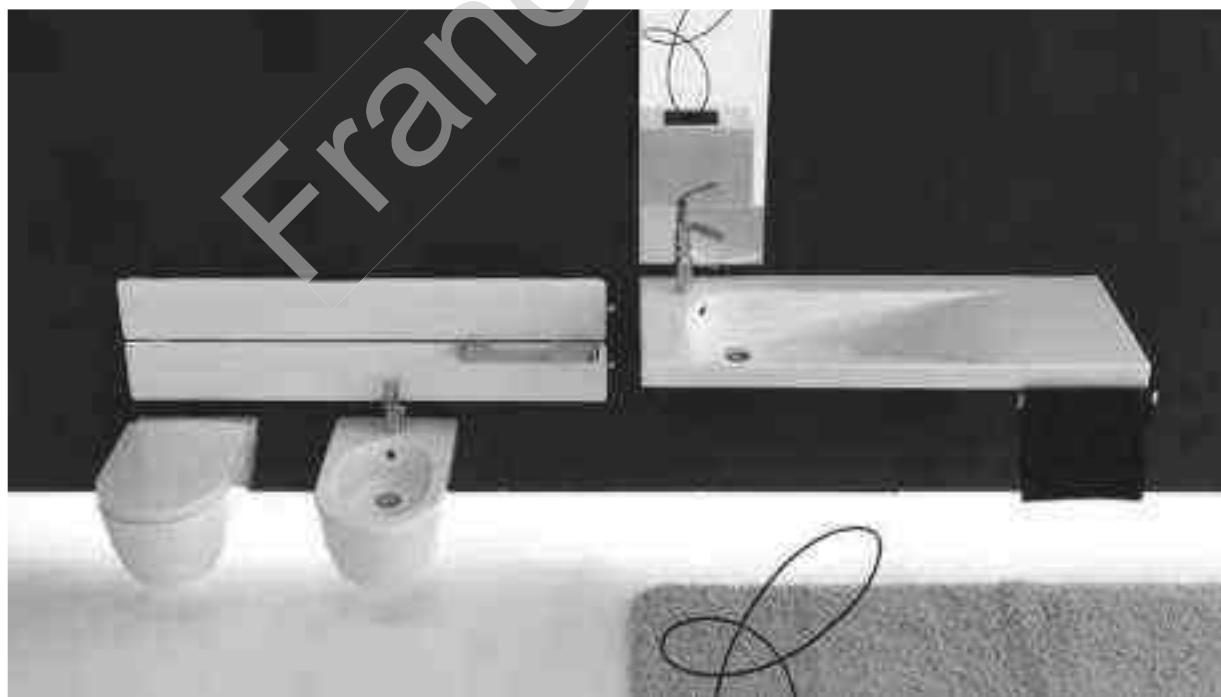
La tua esperienza milanese allo studio Nizzoli, negli stessi anni in cui c'era Alessandrandini ma anche negli anni in cui Marcello Nizzoli muore.

Dopo l'esperienza scolastica ci fu data la possibilità di andare a Milano che rappresentava una sorta di scoperta dell'America. L'attività nello studio Nizzoli è stata estremamente formativa soprattutto per le problematiche deontologiche della professione e per la presenza, all'interno dello studio, di personaggi noti come Alessandrandini. Sono stati anni interessanti, durante i quali ho avuto modo di conoscere a fondo la centralità di Milano sul progetto. Io e Carlo eravamo responsabili del settore design dello studio, questa esperienza, altamente formativa, ha cambiato il nostro modo di lavorare e tutti gli scenari fino allora precostituiti. Con Marcello Nizzoli non abbiamo avuto contatti ma abbiamo percepito la sua presenza anche allora fortemente innovativa. Nizzoli era sì un designer ma con una grossa connotazione artistica, portando con sé un pezzo importante di storia dell'architettura italiana.

Il ritorno a Firenze e la nascita di Internotredici. L'idea di aprire lo studio nasce quando ancora eravate a Milano o come?

Quel periodo anni non belli sotto l'aspetto sociale, Piazza Fontana, il terrorismo, noi però eravamo molto concentrati sull'avventura che stavamo vivendo, e alla sera tornati a casa continuavamo a lavorare. Il certo degrado sulla qualità di vita di quegli anni a Milano ci ha spinto a ritornare a Firenze, consapevoli anche di avere acquisito una certa esperienza. Troviamo in Firenze una città più tranquilla nella sua provincialità e nelle problematiche sociali di ampio respiro. Tutto questo ci faceva intuire che questa apparente tranquillità potesse essere utile alle nostre intenzioni. Abbiamo aperto così lo studio Internotredici a Firenze, cercando di trasmettere la nostra disponibilità progettuale alle im-

00
sistema
randangolo
produzione
atria



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ilo ioa ini

prese locali che da subito hanno manifestato un'incapacità di collaborare con professionisti esterni. Nonostante tutto, abbiamo cercato di superare cultura e pregiudizi dell'ambiente toscano, forzando la nostra attività con entusiastica ricerca da una parte e cercando di sopravvivere collaborando con quanto l'ambiente ci metteva a disposizione, dall'altra. Fare innovazione, ci permetteva di superare la credibilità di giovani progettisti, insistendo ulteriormente si trovava comunque qualche imprenditore più o meno disponibile. È stata poi un'esperienza che partiva anche dalla logica dei concorsi di design, ne abbiamo vinti diversi, cosa molto rara, all'epoca. Ci stavamo affermando anche perché lavoravamo molto sulla comunicazione iconografica dei nostri progetti. Non esisteva la virtualità digitale e questo vuoto, realmente percepito anche in quel periodo, ci permetteva di approfondire, con maggiore intensità, la comunicazione dei contenuti progettuali. Un'idea che mi apparteneva, e mi appartiene ancora oggi, è quella, comunque, di fare molto di più di quello che normalmente veniva chiesto o fatto da altri.

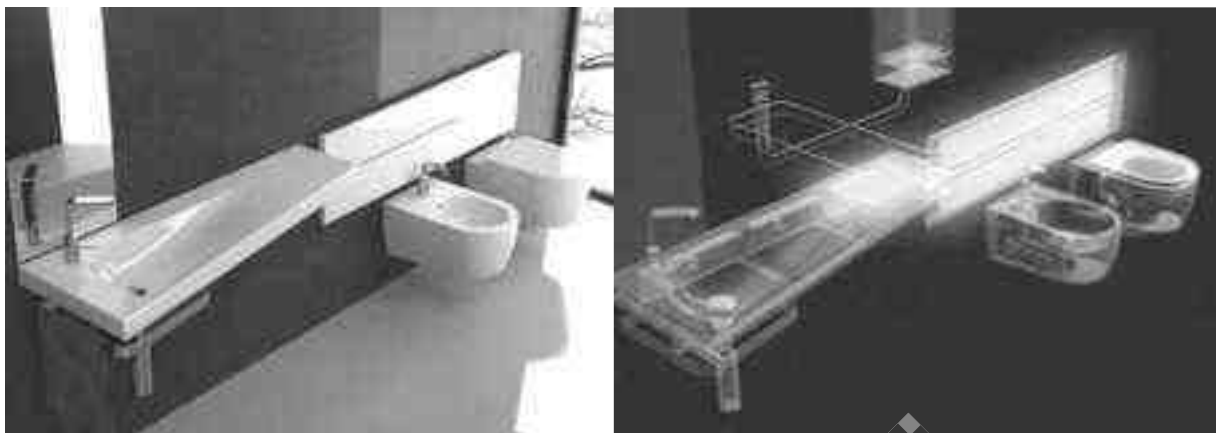
tal he e omestic andscape. Al o A quando ancora eravate giovanissimi. Fu una tappa davvero importante...

Sì, in effetti eravamo molto giovani, ma in quegli anni cercare di lavorare in proiezione era un po' una condizione fondamentale: cercavamo di portare avanti pensieri importanti, basati su un futuro appena percepito. Cercavamo di lavorare su nuovi modelli comportamentali e nuovi stili di vita e non soltanto per l'immediatezza. Facevamo vera e propria ricerca, proiettata fondamentalmente al senso dell'abitare, al coinvolgimento dello spazio e all'utilizzazione più armonica dello stesso. C'era voglia di cercare soluzioni che potessero partire anche dall'esterno e non necessariamente dalla cultura materiale italiana, di vedere al di là della forma, al di là delle soluzioni scontate, basate solo sulla contingenza dei risultati. Nasce da questi approfondimenti il *utuno* che era appunto un prototipo: difatti non è mai stato prodotto, un tentativo di liberare i mobili dalle pareti e viceversa, centralizzando l'uomo e la contemporaneità d'uso dei nuovi oggetti. È stata una tappa importante indubbiamente, perché ci ha permesso di capire che questo lavoro aveva un grosso valore, nella sperimentazione e nella ricerca. Quest'attività ha fatto sopravvivere quella di tutti i giorni, fatta di routine operativa.



006
oom
produzione
ecnobili

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



Come la scelta di tornare in Toscana ha influito, positivamente o negativamente, nel proseguo del vostro lavoro?

Devo dire che ho sofferto abbastanza nel ritorno, mi sono accorto di aver fatto una scelta non giusta, la Toscana è sempre stata molto chiusa rispetto ad altre regioni e questo ha influito negativamente sia sul mio stato d'animo che sul mio lavoro. Il lato positivo è stato quello di dover forzare maggiormente le motivazioni e reagire alla separatezza che l'ambiente esprimeva. Isolamento, però, da una parte ha impedito il confronto mentre dall'altra ha intensificato la produzione creativa ed originale della nostra attività. In particolare, ho voluto mantenere dei riferimenti con Milano e con il resto del mondo, perché avvertivo che sarebbe stato molto negativo interrompere questi contatti. Molte volte, addirittura individualmente, ho frequentato aziende milanesi, per cercare di portare in studio le esigenze delle vere e proprie provocazioni. Poi, quando l'esperienza con Carlo si è chiusa, ho ripreso a lavorare con forte intensità solo con aziende milanesi, o di altre città settentrionali. Sono stato io ad andarmene, alla ricerca dei luoghi del design ufficiale, perché mi sentivo un po' tagliato fuori. Oggi lo scenario è un po' cambiato, le differenze si sono attenuate ma rimane comunque da parte delle imprese toscane una certa incapacità di gestire armonicamente il progetto e molto spesso con perfetto provincialismo, interpellano solo qualche "guru" milanese, che non sempre fa quello che dovrebbe fare.

006
randangolo
produzione
atria arazzi roup

008
istema Eas arm
produzione
atria arazzi roup

Puoi spiegarmi come nasceva in quegli anni il rapporto con la produzione?

Nasceva da ipotesi di contatto, con quello che veniva fuori dai concorsi che ci mettevano molto speso di fronte anche a possibili clienti, interlocutori o amicizie sporadiche. Molto importante era lavorare con grande intensità e trasmettere questo tipo di sensazione. Sicuramente poi c'era un atteggiamento molto naïf di fronte al lavoro che era fatto di proposte senza richiesta e progetti pensati in perfetta libertà. Ci muovevamo domandando, proponendo sempre delle grandi idee, cercando di capire cos'era l'azienda e dove poteva arrivare, e misurandoci con le sue possibili risorse. Tutto questo senza che nessuno ce lo chiedesse.

In che modo contattavate le aziende oltre ai concorsi, mandavate delle lettere?

Sì, mandavamo anche delle lettere, ma abbiamo ben presto capito che la lettera era come un granello di sabbia nel deserto: non funzionava. Funzionava molto meglio, secondo me, portare avanti un progetto fino in fondo, magari fare un bel modello e poi presentarsi ad un appuntamento con interlocutori chiave di un'azienda. Oggi le logiche sono molto diverse e l'inerzia professionale è sufficiente ad in-



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ilo ioa ini



007
abina 155 e abi-
na 156
produzione
euco

crementare l'attività. Anche se si viene troppo spesso riconosciuti solo per i prodotti di successo e mai per le qualità complessive. Oggi c'è anche un'offerta talmente ampia da non riuscire a distinguere le reali opportunità. Le aziende si sono trasformate in commerciali ed i prodotti smaterializzati, per questo ho cercato di orientarmi sulla progettazione di "sistemi" dove oggetti si appartengono trasversalmente tra loro, si trasformano in una metamorfosi continua, senza mai smettere di esistere. In sostanza non è più possibile fare ogni anno tutto dall'inizio, solo perché la forma è superata. Allora erano questi i sistemi ed i modi per mettersi in rapporto con le aziende.

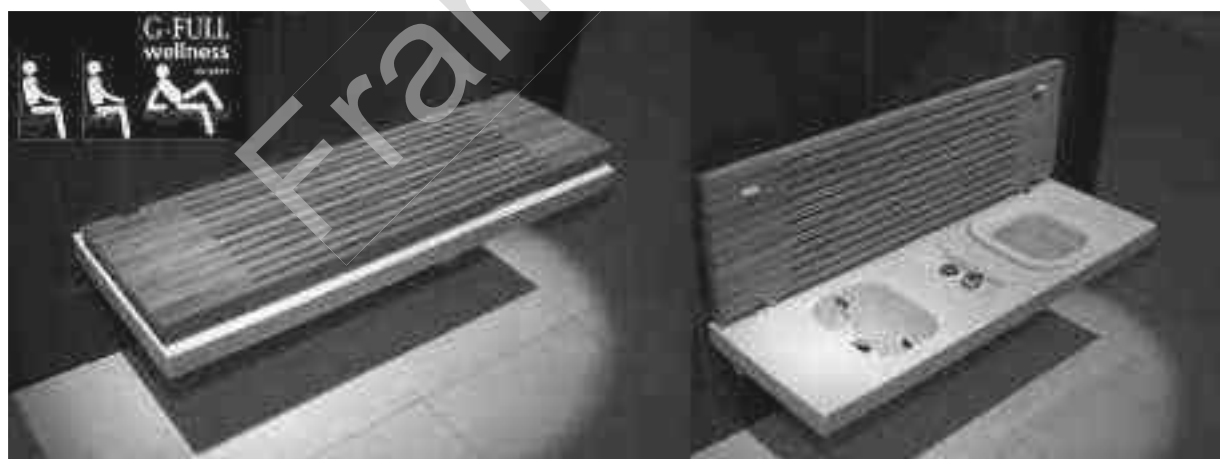
Più facile di adesso?

Mah, forse sotto certi aspetti sì, perché non c'era niente. Oggi c'è un'offerta talmente ampia da non distinguere il buono dal mediocre. Oggi tutti fanno tutto, per cui o uno si specializza in un settore, come nel mio caso per la ceramica o i sistemi da ufficio, o altrimenti rischia di galleggiare in una sorta di bassofondo progettuale.

...li anni... e l'avvio del tuo percorso individuale... nel frattempo gli scenari si erano completamente modificati...

C'è stato un mio cambiamento importante, professionale ed ideologico. Mi sono accorto di andare in una direzione non gratificante: gli interlocutori proponevano un'attività sempre più velleitaria e priva di contenuti. Ci si sente male utilizzati, senza avere l'opportunità di proporre nulla d'importante. Non serviva a niente l'esperienza fino

ad allora accumulata, bisognava semplicemente trasformare superficialmente gli oggetti solo per fini bassamente economici. Si era persa la voglia di cavalcare scenari più intriganti, di sentire, di capire, di conoscere. Un incidente fisico mi ha messo addosso la voglia di girare pagina, ho sentito che era un momento in cui tutto doveva essere riletto e questo mi ha permesso di capire che dovevo approfondire di più alcuni aspetti a svantaggio di altri, sentirmi quanto meno soddisfatto di quello che



008
ull
elness c
produzione
atria

facevo. Il nostro lavoro è una specie di tormento interiore, o lo si prende con grande gioia o ne si subiscono tutte le frustrazioni. Se questo è, come lo chiamo io, il mestiere dell'anima, non può essere in altro modo, ed è inutile sentirsi frustrato e dover condividere, misurare o ammortizzare gli slanci. So che può sembrare anacronistico rispetto alla logica delle collaborazioni o della complementarità, però in quel momento si era perso quell'atteggiamento di sottesa complicità, di gioia nel fare le cose

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

insieme a tal punto che ognuno di noi ha intrapreso il suo percorso individuale.

Puoi parlarmi di quello che per te un progetto?

Il progetto per me è un percorso dove si difondo a tutte le voglie, le curiosità e poi tutto avviene quasi magicamente per sintesi. Tutto quello che potrei aggiungere sono solo parole superflue, il punto è partire da un grosso stimolo di curiosità, capirne a fondo il significato e tradurlo in sintesi. Sicuramente poi ci sono i valori, i contenuti ideologici e sociali e non per ultimo l'aspetto espressivo del linguaggio che secondo me è determinante e non può essere trascurato.

Il tuo isolamento fisico dai "luoghi" dei cerimoniali del design, che è poi una visione della professione che condividi con altri importanti progettisti, quanto poi toglie in termini di occasioni di progetto e quanto dà in termini di qualità del vivere?

Sì, c'è stato un isolamento specialmente dall'ultima parte degli anni '80 in poi. Ho cominciato ad aprire uno studio appena fuori Firenze, però Firenze non era il luogo più adatto per l'operatività del design, ora se ne parla anche al bar, ma è vissuto sempre in maniera molto astratta o artefatta, per cui, stare a Firenze o stare in campagna era uguale, anzi, forse era molto meglio in campagna, e così ho fatto. Questo allontanamento dai luoghi, dai cerimoniali del design mi ha dato la possibilità di isolarmi e riflettere, di vedere meglio le cose, di avere una sorta di stato più intimo, più riflessivo. E poi, come ho sempre fatto, e sto facendo tutt'ora, vado dove devo andare. Non è una chiusura, anzi, devo dire che mi ha sempre scatenato la voglia di vedere, di capire e al contempo mi sono protetto dall'inutile rumore della città.

I rapporti con le nuove generazioni all'interno di scenari che mutano di giorno in giorno, riesci a dare una visione positiva del futuro di questa professione?

Sì, sicuramente e insegno anche per questo. Il rapporto con i giovani è sempre piacevole e mutevole sono tanti anni ormai che insegno e avverto un continuo cambiamento nelle generazioni, sempre diverse. Questo ti dà la misura della trasformazione delle cose. Oggi i giovani sono molto più avanti rispetto ai nostri tempi e, per molti aspetti, anche avvantaggiati. Il nostro unico vantaggio era proprio il fatto che non ci fosse nulla intorno a noi solo sporadici riferimenti, ma ora hanno tutti gli strumenti per fare cose nel modo migliore, anche perché sono assistiti da un'intelligenza diversa, a 360 gradi.

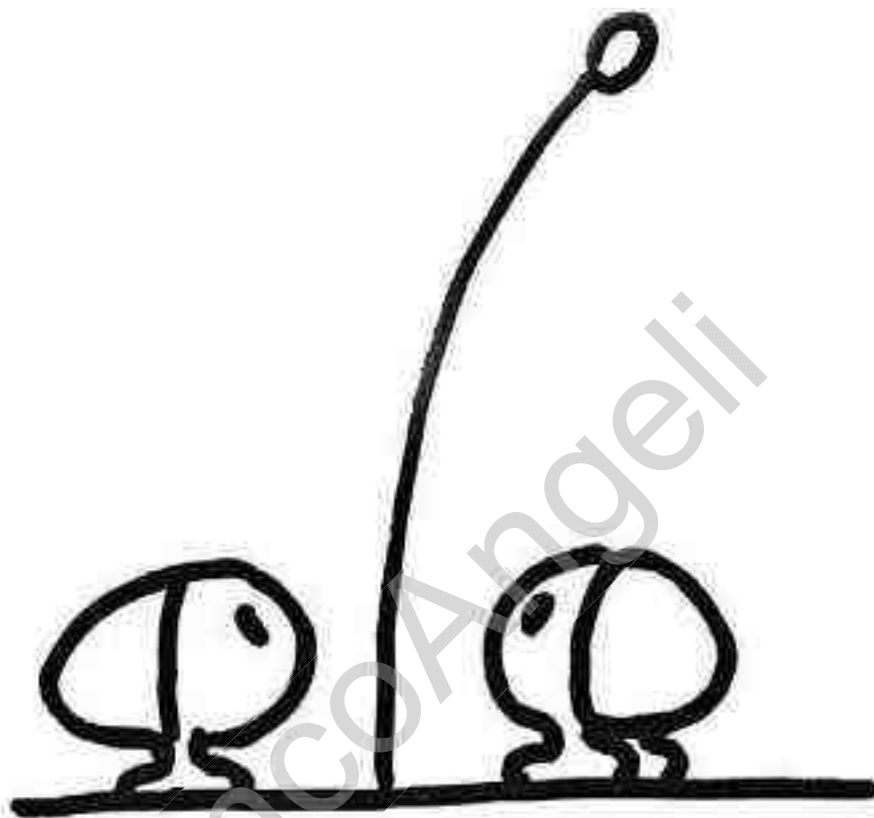
Io, quali prospettive vedi per chi si affaccia ora alla scena del design?

Non so, sono un po' imbarazzato e non so rispondere. Sono preoccupato dalla mancanza di approfondimento dei contenuti e da una certa banalità imperante. Vedo che, troppo spesso, si insegue il risultato immediato e la ricerca non esiste quasi più, non si approfondisce e si guarda senza vedere, ci si accontenta del primo risultato che viene, senza cercare soluzioni alternative per verifica; non c'è la voglia di cimentarsi fino in fondo, si coltiva subito quello che appare. E poi, forse, c'è un po' troppo conformismo: se una cosa è ben riuscita sotto l'aspetto mediatico, tutti percorrono la stessa strada. Io ho sempre cercato di fare il contrario. Questo è sempre stato un mio atteggiamento interiore anche se a volte i clienti stessi mi suggerivano la soluzione, magari la più semplice e rapida, io ho sempre cercato di approfondire e conoscere di più, per arrivare scoprire che alla fine, questo atteggiamento, ti premia. Come dice d'ard de' onò: "uscendo dal percorso solito si trovano nuove opportunità, oltre a scoprire strade diverse".

*Io Ioacchini
Pelago, Febbraio*

*I d'ard De' onò
Sei cappelli per
pensare. Manuale
pratico per ragionare
con creatività ed
efficacia,
curriculum
universale Izzoli
001*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



Stefano Iovannoni

“ Nel giro di pochi anni, come afferma nel suo bestseller il giornalista economico del *Times* Thomas Friedman, il mondo, sotto la spinta di internet e delle nuove tecnologie, è diventato piatto: il vento della globalizzazione ha distrutto le barriere fra gli stati, così come quelle fra oriente ed occidente, ha cambiato l'ordine del mondo. Oggi le nostre città sono sempre più ibride e attorno al centro storico si delineano quartieri che diventano base di riferimento per i diversi gruppi etnici, sempre più ibride sono le nostre case dove mescoliamo con sempre maggiore disinvoltura oggetti e arredi di periodi e di culture differenti.

Sentiamo nel mondo degli oggetti, degli interni, delle città, il bisogno di linguaggi che permettano alla nostra cultura di arricchirsi attraverso nuove ibridazioni, riconsiderando da un lato il rapporto con la nostra storia e dall'altro con il nuovo contesto multi-etnico”.

Stefano Iovannoni



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Nei primi anni alla Facoltà di Architettura di Firenze ricordo bene una divisione netta tra i due corsi di Arredamento di Adolfo Natalini che prima insegnava Plastica ornamentale e Remo Buti, quasi tra tradizionalisti e modernisti. Che ricordi hai di quella che è stata forse l'ultima stagione felice della cultura fiorentina del progetto?

Firenze era una città poco produttiva dal punto di vista professionale, ma il fatto che si lavorasse poco costringeva a pensare molto e questo favoriva il lavoro di ricerca.

Gli stimoli culturali erano molto forti. Firenze c'erano gli archizoom con Branzi, Crozzi e Deganello, il Superstudio di Adolfo Natalini, gli UFO di Paoletti, i 777, Gianni Pettena, etc. collegati con i milanesi Ettore Sottsass ed Alessandro Mendini. Era un periodo molto vivo. C'erano personaggi che avevano creato nel mondo del design un punto di vista davvero diverso, che consentiva un nuovo atteggiamento nei confronti della professione sia del designer che dell'architetto.

Remo Buti, il "maestro defilato" (è una definizione di Andrea Branzi), a mio parere un personaggio a cui non viene attribuito il ruolo che meriterebbe. Quanto deve il tuo lavoro alle sue intuizioni e ai suoi insegnamenti?

Oltre a una profonda devozione verso il mio maestro, Remo Buti era un esponente dell'architettura radicale, un concettuale puro poi tutti sono diventati minimalisti, ma il mio maestro minimalista lo era davvero, trenta e passa anni fa. Mi ha dato basi estremamente solide, sia nel modo di progettare, sia nel modo di pensare, sempre dall'altra parte rispetto al pensiero ufficiale. Ha trasmesso a me ed altri designers della mia generazione quell'energica convinzione che fosse urgente uccidere la disciplina tradizionale, il "good design".

Proprio per una reazione a colui che definii padre maestro, dopo aver assimilato la sua lezione capii che il minimalismo mi stava un po' stretto e insieme a Venturini cercammo di superarne i limiti a favore di un linguaggio meno esclusivo ma più aperto ed inclusivo in termini di comunicazione.

Ho preso parte al movimento bolidista, da cui provengono molti autori poi protagonisti in campo nazionale Pierangelo Caramia, Massimo Osti, Ettore Sottsass, Roberto Comenzi, Guido Venturini, tuttavia non mi sembra che di quella fase sia rimasto molto nel tuo alfabeto progettuale. Che ricordi hai della nascita del movimento bolidista?

1986
KingKong
Guido Venturini e
Stefano Giovannoni



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

e ano io annoni



1993
01-ruit ama
produzione
Alessi

Il bolidismo si connotava con oggetti caratterizzati da un accentuato dinamismo delle forme, che conferisce loro personalità ed unicità tipiche delle forme viventi, industrializzabili nella loro varietà e complessità grazie all'evoluzione della tecnologia. Producevamo piccoli modellini, alti una decina di centimetri, che poi fotografavamo con grande cura perché paressero veri allora non c'erano i computer. I bolidisti iniziarono subito a riscuotere l'interesse dei media ed ebbero un grande riscontro sulla stampa internazionale. Molte riviste, collezionisti e gallerie d'arte ci chiedevano di fare mostre di oggetti che in realtà erano del tutto virtuali.

In una intervista hai affermato che quando eri studente di Architettura, ancora non pensavi al design. Quando il design ha iniziato ad occupare i tuoi spazi progettuali? E soprattutto ciò accade per l'impossibilità dell'architettura o per una precisa scelta di campo?

Appena laureato con alcuni colleghi formai uno studio a Spezia che si chiamava Studio into. Era il periodo dell'architettura disegnata. Vincemmo concorsi nazionali ed internazionali, fra cui uno in Giappone con giudice Shiro Ueda. Io mi gasai e volevo continuare con i concorsi e la ricerca mentre i miei colleghi preferivano rimanere sul terreno professionale

1997
ommo tool
produzione
agis



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

tradizionale. d un certo punto me ne andai a irenze ed iniziai a fare l assistente all iversit prima con Savioli e Santi, poi col uti.

all all l esperienza di ing ong con uido enturini come nasce e perch muore ing Kong?

uido Venturini era uno dei primi studenti che incontrai nel corso di emo uti e insieme fondammo nel 8 i ing ong. Sono del 8 i primi stand per Pitti rend, realizzati con le bombolette di schiuma di poliuretano e le spille che facevamo con le pistole per la colla a caldo ed i colori metallizzati. e spille erano un pretesto per sperimentare nuovi materiali, ma quando cominciammo a commercializzarle diventò un altro lavoro che ci impegnava completamente con spedizioni e fatture, cos smettemmo. Progettavamo mobili realizzando dei modellini molto piccoli che ben fotografati sembravano veri. I "bolid s ates" pubblicati su una trentina di riviste internazionali erano il prototipo di un solo pattino fotografati davanti ad uno specchio. a concettualit ed il minimalismo rigoroso di papà uti, alla cui scuola ci eravamo formati, ci faceva sentire le spalle robuste, ci permetteva di sporcarci le mani confrontandoci con gli aspetti itch e grotteschi del mondo dei fumetti e della fantascienza. C'era comunque in queste cose un tentativo di spostare i confini disciplinari verso aspetti pi mediatici, erano le prime intuizioni di un progetto sul linguaggio che tendeva a spostarsi sempre più sul terreno della comunicazione. Il nome "King Kong" significava lavorare con un mix di poesia e ironia in un'atmosfera science-fiction con un'iconografia forte e primaria. L'ultimo progetto King Kong fu di interni per il bar addalena, dopodich , come tutti i gruppi che si rispettano, ci siamo divisi per una evoluzione quasi naturale che coincise con il mio trasferimento a ilano.

003
5 ruitscape
produzione
Alessi



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

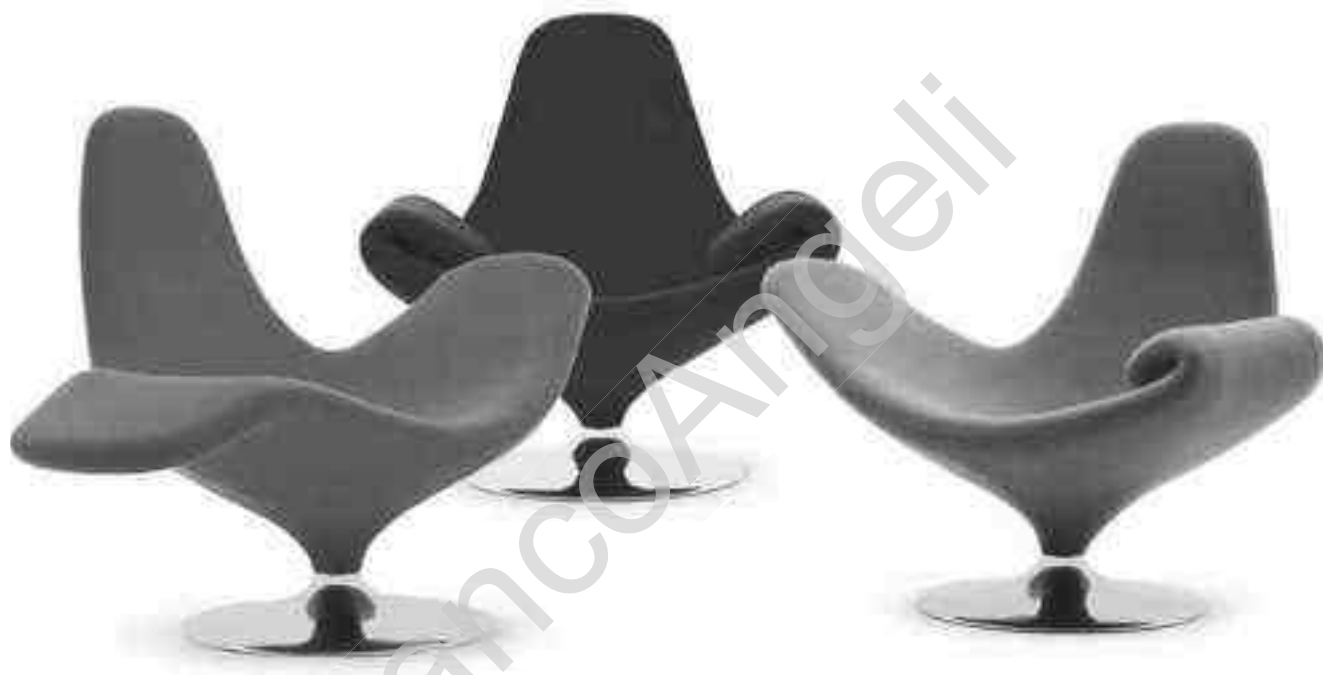
e ano io annoni

vorrei che mi raccontassi come è nato il tuo primo contatto con Alessi che ha segnato e poi accompagnato tutta la tua carriera professionale...

nel '88 fu Alessandro Mendini che presentò me e Guido ad Alberto Alessi, il quale rimase incuriosito dai nostri lavori anche se non riusciva ad immaginare che cosa avremmo potuto combinare per la sua azienda.

Il giorno dopo il nostro primo incontro nacque il vassoio tondo ed iniziò per Alessi un nuovo ciclo che avrebbe costituito il filone portante degli anni '90 ed una collaborazione che dura ancora oggi.

el procedere di questo libro appare sempre più evidente come la maggior parte dei protagonisti del



003
alla
produzione
Domodinamica

design italiano provenga fondamentalmente da due scuole: la scuola milanese e la scuola fiorentina, dove la maggior parte di coloro che si sono formati a Firenze hanno poi scelto di sviluppare a Milano la propria carriera professionale. el tuo caso quando e perché decidi di trasferirti a Milano e perché a tuo parere Firenze ha perso il suo ruolo di centro intellettuale della cultura del progetto?

Come ho già detto Firenze negli anni '70 era una città culturalmente molto viva e stimolante. Era un ottimo terreno formativo visto che molti esponenti dell'architettura radicale insegnavano all'università.

Milano era la città legata all'industria e all'editoria per cui era gioco forza che ad un certo momento della propria crescita un designer dovesse trasferirsi. Oggi più che Firenze è l'università in generale che ha perso il proprio ruolo formativo.

Parliamo del tuo linguaggio, del mondo fantastico popolato dai tuoi oggetti, dell'ironia, del gioco?

I miei riferimenti culturali furono la filosofia dell'immaginario e del desiderio in Deleuze e Guattari, le teorie del consumo e della merce in Audrillard, la no-stop city degli archizoom.

Come già ti stavo spiegando, dopo aver assimilato il minimalismo capii che mi stava un po' stretto e cercai di superarne i limiti a favore di un linguaggio meno esclusivo ma più aperto ed inclusivo in termini di comunicazione verso quelle nuove tribù di consumatori, soprattutto le nuove generazioni, estranee fino ad allora a quel fenomeno elitario da intellettuali che era il design. Designer ed architetti continuavano a sforzarsi di insegnare al pubblico quali case dovessero abitare o di quali oggetti do-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



003
63-Electric citrus
squeezer
produzione
Alessi

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

e ano io annoni

vessero circondarsi mentre il nuovo consumatore sapeva benissimo cosa voleva e bisognava partire piuttosto dai suoi desideri.

Il ludico non fu altro che il bisogno di sdrammatizzare una relazione fra l'uomo e gli oggetti che era stata fino ad allora drammatica. Gli oggetti erano status symbol o style symbol di cui ci circondavamo per esibire un nostro status sociale o culturale. Negli anni '90 questo tipo di ostentazione divenne kitsch per cui sentivamo il bisogno di circondarci di oggetti buoni, che creassero con noi un feeling diretto e non oggetti che si sostituivano a noi per rappresentarci.

Ho sempre ritenuto una grossolana banalizzazione la definizione di "oggetti giocattolo" che la stessa Lessi diede di quei prodotti che stavano piuttosto in bilico fra il cinismo della merce e la poesia dell'immaginario.

el tuo studio lavorate con tecniche di prototipizzazione tridimensionale, il disegno tende ad avere un ruolo sempre più di secondo piano. mi chiedo quando e come nasce la fase di ideazione dei progetti e come comunichi le tue idee ai collaboratori?

Oggi la fase in cui il designer può mettersi a pensare è sempre più limitata. Solitamente seguiamo in studio circa dieci progetti in contemporanea e per questo motivo partiamo improvvisando, cercando di individuare concetti forti. Si tratta di una sorta di *brainstorming* da cui possono scaturire idee totalmente opposte.

acciamo continuamente piccoli schizzi che servono unicamente per comunicare tra noi. utilizziamo software veloci per avere delle prime visualizzazioni e da lì iniziamo a valutarne l'effettivo potenziale. Il lato negativo è che oggi molti giovani designers non sanno disegnare, poiché progettano direttamente in 3D. Ciò fa sì che si perda la capacità di pensare l'oggetto bidimensionalmente, e cioè come accadeva in passato di analizzarlo nelle tre viste ortogonali. Questo metodo permetteva di trovare degli errori che oggi, saltando la fase di disegno, sfuggono alla vista.

a alcune tue parole scenari di design

Rai educational ipotizziamo uno scenario futuro nel quale i designer, imprenditori di se stessi, vendono su internet le proprie idee. uno scenario di promozione dei designer verso l'industria e quindi in qualche modo un'ipotesi di sviluppo della professione o uno scenario di autoproduzione e quindi di sviluppo imprenditoriale della figura del designer?

I designer che hanno costruito dei nuovi modelli professionali hanno un approccio imprenditoriale che talvolta può portare alla creazione di un vero e proprio brand. Internet e l'e-commerce hanno faticato ad emergere come referenti rispetto al mondo del design, ma i siti che vendono prodotti design sono oggi in grande crescita per cui possiamo ipotizzare in un futuro prossimo un'interfaccia diretta fra il designer ed il proprio pubblico. Su un versante diametralmente opposto, in questi ultimi anni emergono oggetti con una caratteristica spiccatamente artistica: iami, a-



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

sel, etc.) che determinano nuove figure professionali, che si muovono in totale autonomia rispetto all'industria ed anche in questo caso possiamo parlare di nuovi imprenditori.

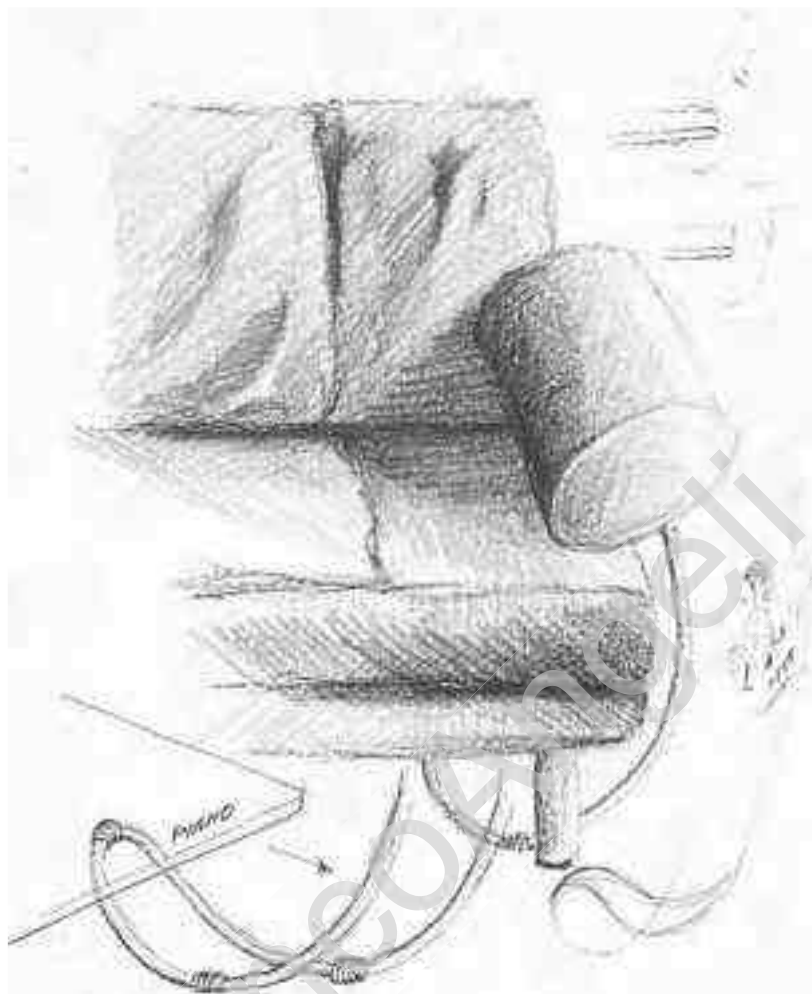
vorrei che mi parlassi del tuo rapporto con l'insegnamento e di che opinioni hai sui giusti passi da percorrere per intraprendere la professione di designer.

Sin dal '77, anno dopo la mia laurea in architettura presso la facoltà di architettura a Firenze, sono stato prima assistente di Savioli e Santi, miei relatori di tesi, e subito dopo di Formigoni. Sono stato professore all'università di architettura di Genova e all'università del Progetto di Reggio Emilia, alla Domus Academy, alla Scuola Politecnica di Design. Ai giovani vorrei consigliare di non limitare il proprio orizzonte ad ambiti troppo specifici in senso disciplinare. Sarebbero sempre in ritardo. È invece importante capire che il design è legato a fenomeni culturali più generali in continua trasformazione, alla vita stessa prima ancora che al mondo delle idee. È importante avere un proprio progetto ed una propria visione del mondo.

*Stefano Giovannoni
Milano, 1 settembre*

FrancoAngeli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



i r o tierotti

Di origini toscane, nasco a Pistoia nel 1938. Vivo da sempre a Pistoia.

Da piccolo volevo fare il meccanico alla Ferrarini. Dopo la scuola mi recavo sempre in una officina meccanica vicino a casa mia, ero affascinato dai motori e dalle carrozzerie. Cerco lavoro e nel 1967 vengo assunto come progettista all'interno del gruppo Permaflex dove collaboro alla ricerca sull'uso dei poliuretani espansi per la costruzione di mobili e imbottiti. Vengo trasferito alla UNO PI, in quegli anni azienda leader nel settore della chimica per l'arredamento.

Collaboro con vari architetti e designer industrializzando i loro progetti utilizzando industrialmente il poliuretano espanso abbinato a tecnologie meccaniche d'avanguardia. Collaboro alla progettazione tecnica di alcuni sedili per gli aerei di linea. Affino le mie esperienze con l'azienda Giovannetti di Pistoia. Nel 1977 inizio la mia attività aprendo a Pistoia uno studio di progettazione industriale e consulenza tecnica.

La mia filosofia progettuale ha sempre tenuto conto che non dobbiamo mai sottovalutare l'importanza sociale di un oggetto d'uso. Adolf Loos, in un piccolo scritto intitolato *Generazione della civiltà*, scriveva: " *noi abbiamo la nostra civiltà, le nostre forme, nelle quali si rispecchia la nostra vita ed abbiamo gli oggetti d'uso che ci consentono di vivere questa vita*".



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ra i progettisti che partecipano a questa pubblicazione, sono davvero pochi quelli che come te sono arrivati alla professione attraverso un percorso strettamente legato agli aspetti tecnologici. Puoi parlarmi della tua formazione e di quanto questa ha influito sulla tua attività?

Ti racconto un po' quello che mi ricordo.

Da piccolo volevo fare il meccanico alla Ferrari. Ogni pomeriggio, dopo aver fatto i compiti a casa, mi recavo in una officina dove riparavano le automobili. Ero affascinato da bielle, pistoni, cuscinetti, differenziali, carburatori etc. Dopo le elementari faccio la scuola di avviamento industriale Pacinotti di Pistoia, poi continuo le superiori fino a diventare un perito meccanico.

Tutti i miei compagni di scuola entravano in ferrovia oppure alla San Giorgio (oggi Breda), io invece volevo fare il meccanico di automobili, ma a causa del mio titolo di studio non trovai lavoro come meccanico e andai a fare il tornitore presso un'officina che produceva macchine e telai per la realizzazione di tessuti.

Feci poi domanda alla Permafex per entrare come impiegato, e venni assunto provvisoriamente come operaio meccanico, all'interno dell'officina che progettava e produceva le macchine per la realizzazione dei materassi a molle. Lì lavoravo affianco a un personaggio davvero particolare: Carlo Gori, un inventore "pazzo" con cui imparai a progettare macchine e attrezzature fra cui "macchine per fare le molle, attrezzi vari per l'assemblaggio delle carcasse dei materassi etc."

Nel 1967 finalmente divenni impiegato e venni affiancato al mio più grande maestro: l'architetto Emilio Guarnacci. Con lui inizia la mia avventura di progettista industriale. Come primo lavoro, collaborai alla progettazione di cassette prefabbricate, costruite con pannelli di poliuretano rigido dotati all'interno di tutti gli impianti per acqua, luce, gas etc. I prototipi furono montati in una fattoria del cavalier Giovanni Pofferi, allora proprietario della Permafex. La Permafex aveva all'interno dello stabilimento un laboratorio chimico ed un reparto prototipi, dove facevamo varie sperimentazioni sulle nuove materie prime della Bayer. Lì un giorno nacque l'idea di costruire le poltrone in poliuretano espanso, fino ad allora usato come protezione e isolante per le carcasse dei materassi a molle. Il risultato fu eccellente, si dimostrò che il poliuretano, se usato in densità e dimensioni idonee, poteva assolvere oltre che a funzioni di comfort ed elasticità, anche a funzioni strutturali. L'unico inconveniente di quel prototipo fu che se sottoposto a forte compressione rimaneva deformato. Fu richiesta allora alla Bayer una formula che permettesse di realizzare un poliuretano espanso indeformabile. Loro dissero che ci stavano già lavorando e così dopo alcuni giorni arrivarono dei campioni di poliuretano espanso in tre densità che presentavano una deformabilità minima.

Fu così possibile iniziare a costruire imbottiti con il nuovo materiale che andò a sostituire il lattice di gomma (gomma piuma). Da questa idea e da questa esperienza nasceva a Calenzano la UNO PI (industria chimica per l'arredamento) e io venni trasferito a questa divisione. Lì fu allestito il nuovo laboratorio di ricerca chimica per l'arredamento, dove si sperimentavano le materie prime che la Bayer ci inviava sotto forma di componenti miscelabili che, opportunamente mischiati, davano vita a materiali espansi sia morbidi che rigidi (schiumati, integrali, Baydur etc.)

Gli anni dal '67 al '75 sono stati i più formativi per la mia futura attività di designer, collaboravo alla ricerca e alla progettazione di prodotti con varie tecnologie, da prodotti realizzati con poliuretano espanso schiumato a freddo, a poltrone e tavoli in Baydur e/o in integrale.

Collaborai alla progettazione dei sedili per gli aerei di linea quali i DC-10 europei, i DC-9 presidenziali e gli Airbus A-300 europei, usando tecnologie innovative ricavate anche dal settore auto sulla base del mio amore per le automobili. Per poter produrre le nuove sedute degli aerei, fu aperta a Calenzano una nuova fabbrica, la Aviointeriors dove venivano realizzate le componenti meccaniche dei sedili. La progettazione avveniva prevalentemente nella sede centrale della Permafex a Roma dove fui inviato per alcuni mesi. Appena fu allestito un buon ufficio di progettazione ritornai a Calenzano e da lì seguirono le fasi prototipali e di industrializzazione di tutti i prodotti. Partivamo dalle prime materie chimiche sino ad arrivare al prodotto finito.

Per me è stata una grande scuola. Lì ho cominciato ad interessarmi all'arredamento, seguendo l'evoluzione dell'arte, della moda e del gusto e visitando manifestazioni come i saloni del mobile di Milano, Parigi, Colonia e le fiere tecniche come Plast a Milano, Sasmil a Colonia etc. La UNO PI nel frattempo era diventata una grossa azienda; oltre alle materie prime produceva divani e poltrone, nonché componenti per aerei. Lo stabilimento ormai era diventato per me troppo grande, sopra

*nella pagina
accanto
1977
poltrone olf
produzione
ichelozzi*

*00
ianfranco ualtie-
rotti con Kita e egni*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ian ran o al iero i



di me c'erano direttori di stabilimento, direttori di produzione e ingegneri vari, mentre fino ad allora, dipendendo dalla sede centrale di Roma, avevo lavorato sempre solo con l'architetto Guarnacci. Producevamo idee, inventavamo, sperimentavamo, gestendo autonomamente l'ufficio tecnico. Ora mi trovo costretto a chiedere l'autorizzazione per usare macchine, operai, materiali, tra l'altro non sempre disponibili per esigenze di produzione. Decisi quindi di rassegnare le dimissioni nei primi mesi del 1975.

La Permaflex è stata in quegli anni una delle principali realtà produttive del nostro paese, sotto la guida del cavalier Pofferi che ne è stato creatore ma che non ha potuto evitare il declino. Che ricordi hai di quel periodo e della figura di Giovanni Pofferi?

Ricordi molto belli, prima di tutto perché ero molto giovane. L'Italia stava crescendo, da nazione agricola si stava trasformando in società industriale; nascevano fabbriche dappertutto. Lo stabilimento Permaflex era a 500 metri da casa mia e ci potevo andare a lavorare a piedi. Lì lavoravano alcuni miei amici i quali mi avevano informato sulla presenza all'interno della ditta di un'officina meccanica, dove preparavano le macchine e le attrezzature per la costruzione dei materassi. Ricordo le corse che facevamo per andare a casa a pranzo e poi tornare in tempo al lavoro, le prime lotte sindacali per la mensa interna o per gli aumenti di paga, la prima Gilera 250 sport o le gite al mare con la mia nuova Vespa 150 sprint.

mi ricordo molto poco invece del cavaliere del lavoro Giovanni Pofferi. Alcuni dicevano che aveva avuto l'idea di costruire dei materassi, non più con la lana o con il vegetale, ma con delle molle interne, ma non trovava nessuno che lo finanziasse. Poi trovò un finanziatore di Bologna chiamato Fantoni (non ricordo il nome) con il quale fece una società al 50% e poté così iniziare la costruzione dei materassi a molle Permaflex. Veniva qualche volta in officina per vedere cosa stavamo facendo (inventando). Con il successo commerciale ottenuto con i materassi, l'azienda divenne sempre più grande, nacque l'azienda delle reti Ondaflex, fu costruito un nuovo stabilimento Permaflex a Frosinone, poi come ti ho già detto l'azienda di mobili Ital Bed vicino a Pistoia e infine la UNO PI. Crebbe fino a diventare uno dei più importanti gruppi industriali italiani. Il suo declino iniziò con l'insuccesso della Ital Bed, ma le ragioni vere in realtà non le ho mai sapute.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Non ricordo bene chi è stato, forse Adolfo Natalini, mi raccontò di come vista la tua abilità nella risoluzione di problemi tecnologici e nelle invenzioni, sei stato prelevato dalla Permaflex e portato alla Giovannetti, dove ti sei occupato di divani facendo la fortuna tua e del nostro amico Benito Giovannetti. Mi racconti come andò veramente?

Adolfo Natalini l'ho conosciuto proprio alla Giovannetti.

Ma io arrivai alla Giovannetti non solo con una grande esperienza tecnica ma anche con ottime conoscenze nel settore del mobile e in particolare degli imbottiti. Venni assunto come responsabile dell'ufficio tecnico nel '75. L'azienda viveva un momento di grande successo, collaboravano designer giovani ed emergenti (oggi famosi) fra cui: Alessandro Becchi, Alessandro Mazzoni delle Stelle, Superstudio (Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia), Paolo Piva, Guido Rosati etc.

La fabbrica era nuova, disegnata dal Superstudio, e c'era un clima euforico e divertente. I prodotti in catalogo erano per lo più innovativi, ricordo tra gli altri il divano letto Anfibia di Alessandro Becchi, ora esposto in vari musei, la collezione Papillon di G. Rosati e le sedute componibili Bazaar del Superstudio. Con il mio arrivo su un'idea di Alessandro Becchi nascono i primi trasformabili: Diletto (il primo letto divano), Only You e Brando, Paolo Piva disegnò le serie Boss e Le Dive.



Il tuo lavoro alla Giovannetti nella metà degli anni 70 coincide come tu hai detto con il miglior periodo dell'azienda, in un territorio la provincia di Pistoia, ndr nel quale, considerata la vicinanza con la Poltronova del Cammilli, transitavano molte delle migliori menti del design di quegli anni. Che ricordi hai di quel periodo?

Nel 1977 avevo iniziato la mia attività come designer aprendo uno studio a Pistoia, ma essendo ormai affezionato alla Giovannetti vi rimasi come consulente esterno fino al 1988. Lì era il mio punto di riferimento, lì passavano grandi designer, grafici, pittori, fotografi, artisti, consulenti, pubblicitari etc. Ho collaborato con Fabio de Poli, Michele Provinciali, Roberto Segoni, Franco Poli, Mario Marengo, Alessandro Mazzoni delle Stelle, Giancarlo Vegni ed altri. Mi ricorderò sempre quando Toni Renis con la sua chitarra, durante un Salone del mobile a Milano, cantava "Giovannetti... Giovannetti sta bene dove lo metti". Ed anche quando facemmo le foto con una modella nuda per un redazionale di otto pagine pubblicato sulla rivista Playboy e le riunioni fino a tarda notte del comitato d'immagine con Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Fabio de Poli, Alessandro Becchi e Benito Giovannetti o le avventure per il montaggio degli stand ai tanti saloni internazionali.

1988
Divano Europa
ondo
disegnato con
Alessandro Mazzoni
delle telle
produzione
anotta

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ian ran o al iero i

A partire dalla seconda metà degli anni '70 hai iniziato appunto la tua carriera di progettista. Come è avvenuta la conversione da tecnico ad autore e quali passi hai compiuto nel primo periodo della tua carriera individuale?

L'inizio del mio lavoro di designer si svolge prevalentemente nella provincia di Pistoia e in particolare tra Agliana e Quarrata, una città intera che produce poltrone e divani, dove pensavo di trovare un terreno fertile, invece mi resi presto conto che solo alcune aziende intendevano fare innovazione, la maggioranza produceva e produce prodotti classici e "scorniciati". Il mio primo cliente fu Michelozzi a

cui vendetti il progetto GOLF (senza royalties). Il prodotto riscosse un enorme successo e per alcuni anni vennero vendute 300/500 sedute al mese (mi sarei mangiato le mani). Questo fatto però mi è servito per capire l'importanza delle royalties. E dopo quella esperienza i miei contratti prevedono sempre le royalties. Collaboravo saltuariamente con Poltronova, industrializzando prodotti di Paolo Portoghesi, Peter Cook e Hans Hollein e li conobbi Sergio Cammilli, un personaggio illuminato e di grande cultura.

Con Poltronova lavorava il fior fiore del design mondiale: Michelucci, Ceroli, Sottsass, Gae Aulenti, De Pas D'Urbino Lomazzi, gli Archizoom etc. Giovanetti e Cammilli mi aprirono la mente e mi fecero capire la poetica del progetto, grazie a loro la mia formazione prevalentemente tecnica si arricchì di conoscenze artistiche. Con Alessandro Becchi ho disegnato alcuni prodotti per una nuova azienda, la Gum&Wood. Nel 1978 poi ha inizio la mia collaborazione con Giancarlo Vegni, il nostro sodalizio durerà ininterrottamente fino al 1988 per poi continuare saltuariamente sino ad oggi. Con lui, unendo la sua preparazione artistica alle mie conoscenze tecniche, ho disegnato prodotti per varie aziende: Edra, Eurobi, Fasem, Michelozzi ed altre in Italia, Cyrsa, Imat e Modular Barbara in Spagna. Nel 1985 con il Divano *Bilbò* abbiamo vinto il primo premio design italiano a Roma e nel 1987 con la poltroncina *P/40* il secondo premio al Neocon di Chicago.

E poi arriva l'esperienza al nord...

Nel 1983 con Alessandro Mazzoni delle Stelle, decidiamo di andare al nord, dove c'erano le aziende più importanti del settore del mobile.

Ci rinchiudiamo nel mio studio di Pistoia per pensare ad alcuni prodotti innovativi e contattiamo B&B, Cassina e Zanotta. Alla B&B presentiamo un progetto rivoluzionario dal nome *Quasar*, un'isola per viverci dentro; Pierino Busnelli ne fu entusiasta ma per ragioni a noi sconosciute non venne nemmeno prototipato. La Cassina ci selezionò un progetto denominato *una*, dando avvio alla realizzazione

di un prototipo, ma anche questo, a causa di varie difficoltà, venne abbandonato dopo un primo abbozzo. Aurelio Zanotta si innamorò poi di un nostro concept per una sedia oscillante posizionabile, e ci invitò a studiare su quel concetto una poltroncina relax. Dopo vari tentativi, trovammo la combinazione giusta tra forma e funzione e venne prodotta la poltroncina *mirne*.

Frequentando l'azienda, un giorno gli facemmo vedere un imbottito che avevamo pensato. Scoppiò il finimondo; tutti volevano toccare il modellino in scala 1:5 (una serie di elementi) per provare a fare delle combinazioni o per trovare il proprio prodotto. Era un sistema per fare divani assemblabili senza



1988
Pubblicità divani
modello Europa
disegnato con
Alessandro Mazzoni
delle Stelle
produzione
Zanotta

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

collegamenti meccanici che liberava il posto seduto in modo individuale, con possibilità di gestire il proprio spazio in autonomia. Fu subito brevettato in tutto il mondo e nacque così il sistema *Europa* (era il 1988). Aurelio Zanotta è un altro dei grandi personaggi che ho avuto la fortuna di conoscere, un personaggio intuitivo, geniale. Con lui nacque subito un rapporto non solo professionale ma anche di simpatia e affetto. Ci telefonavamo ogni settimana, non solo per lavoro ma anche per scambiarci opinioni varie. È e rimarrà sempre nel mio cuore. Un abbraccio Aurelio.

Dopo il successo del prodotto *Europa* veniamo contattati da varie aziende, fra cui la Lema con la consociata *Sorgente dei Mobili*. Su loro richiesta progettiamo varie cose, tavoli, sedie, letti etc., facciamo una miriade di prototipi, ma solo un tavolo e una sedia vengono prodotti per poco tempo dalla Lema, mentre una collezione di letti per *La Sorgente* non verrà mai distribuita. Questo è il mio più grande insuccesso professionale e spero rimanga l'ultimo. Ritorniamo da Cassina con un progetto molto particolare, si tratta di un pannello morbido, flessibile e modellabile. L'azienda ci firma un contratto di due anni, per lo sviluppo di un prodotto che utilizzi la nostra "invenzione". Viene fatto subito un brevetto d'invenzione industriale, ampliato in tutto il mondo. Facciamo vari prototipi, nel contempo



l'azienda cambia proprietà, per cui ci sono dei ritardi, rinnoviamo l'accordo per altri due anni, ma non riusciamo a definire nessun prodotto. Su nostra richiesta (a norma di contratto) la Cassina ci restituisce il brevetto del sistema flessibile. Recuperato il brevetto presentiamo un nuovo progetto alla Edra. Valerio Mazzei e Massimo Morozzi decidono di portarlo avanti, e nel 1995 realizziamo con Edra la poltrona e la relax flessibile che viene presentata a Colonia durante il Salone del mobile. Il prodotto riscuote un buon successo di critica ma non altrettanto dal mercato. L'esperienza milanese si chiude nel 1995. L'avvento del "razionalismo allargato", io chiamo così la stagione del minimalismo (Enzo Mari rimane per me un vero razionalista), ha portato molte aziende verso questa tipologia di prodotto, per cui secondo il mio punto di vista, non c'era più lo spazio per l'innovazione e la ricerca. Anche se devo riconoscere che il minimalismo ha fatto la fortuna di molte aziende ma al contempo ha creato un appiattimento stilistico ed una uniformità di prodotto. Solo agli inizi del nuovo millennio c'è stato un risveglio verso l'innovazione.

005
*E plosion
produzione
nnocenti*

La tua vicinanza fisica con il comparto dell'imbottito tra Quarrata e Pistoia ha fatto sì che sia diventato ben presto il principale riferimento progettuale ma anche il tecnico più preparato per le aziende del

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ian ran o al iero i

settore. Questo ti ha portato a doverti confrontare con il progetto del classico, tema arduo per qualsiasi progettista. Come cambia l'approccio progettuale e soprattutto non credi che le scuole di design dovrebbero affrontare anche questi temi nel corso della formazione di un giovane progettista?

La mia collaborazione con il comparto di Quarrata in realtà si è sempre limitata ad interventi di carattere tecnico produttivo. Non sono quasi mai intervenuto a livello formale, anche perché in zona i progetti vengono fatti prevalentemente dai falegnami e dai tappezzieri, elaborando continuamente gli stilemi dettati da Agostino Lescai negli anni '70. C'erano e ci sono degli ottimi modellisti. Collaborando con Mantellassi spa e con Mantellassi Legnami, ho messo a punto un nuovo sistema per la



005
lip amil
produzione
asem
disegnata con
arco Penati

costruzione dei telai (fusti) per la produzione di salotti classici "scorniciati".

Si tratta di costruire i telai, non più usando il massiccio di Pioppo, ma utilizzando i pannelli (fogli) di multistrato e/o agglomerato di legno, tagliato con l'uso di pantografi elettronici. Questo sistema costruttivo ha ridotto il costo del prodotto di circa il 30% e oggi il 90% dei telai viene realizzato in questo modo. Abbiamo tentato a più riprese di rivitalizzare l'area, David Palterer da solo, poi io con lui ed infine solo io. Tramite il consorzio Genius, abbiamo collaborato alla realizzazione di alcuni corsi per la formazione di giovani designer. Sono stati invitati a Quarrata Michele de Lucchi, Nanda Vigo, Paolo Nava, Kristiina Lassus, Biagio Cisotti e ricordo che anche tu sei stato tra i progettisti invitati. Sono stati fatti prototipi, manifestazioni convegni etc., ma tutto, come sai, è rimasto come prima. Sono d'accordo con te, sul fatto che le scuole di design dovrebbero affrontare e analizzare anche questo tema. In zona ci sono (fra piccole e grandi) più di mille aziende che a mio avviso necessitano di giovani preparati anche in questo settore considerato (secondo me erroneamente) di non-design.

La Toscana del design. Un tempo la Toscana era tra le capofila, sia per il numero di imprese e di comparti produttivi sia per l'importanza degli apporti progettuali. Tu hai sempre svolto un lavoro legato alla conoscenza del patrimonio culturale dei comparti in cui operavi. Mi chiedo esiste ancora un rapporto tra professione e territorio o l'innovazione tecnologica ha azzerato le sapienze legate alle tradizioni materiali?

Buona parte del mio lavoro si è svolto all'interno del territorio in cui vivo e che ben conosco. Per vari anni ho pensato alla realizzazione di un progetto per la riqualificazione del mobile imbottito di Quarrata, mi sarebbe piaciuto creare nella zona un marchio di qualità (Quarrata DCG). La base

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

di partenza doveva essere quella di attivare uno studio sull'evoluzione "involuzione" avvenuta dal dopoguerra ad oggi, fare un'analisi storica, seguire in pratica un'operazione didattica per meglio identificare e capire la realtà del distretto e poter poi arrivare ad una fase progettuale. Per quanto attiene l'innovazione tecnologica, è servita per semplificare i processi produttivi, ma a mio parere non ha influito sull'apporto dato dall'uomo. La realizzazione dei modelli (prototipi) è sempre più dettata dalla sapiente manualità e da innovative idee stilistiche, usando le nuove tecnologie messe oggi a disposizione, si possono realizzare progetti che in passato era quasi impossibile produrre, se non con enormi costi di produzione. Oggi è tutto molto più semplice.

Qual è il tuo sistema di lavoro attuale tra lapis, modelli e computer?

Lavoro sul foglio bianco con lapis, pennarelli e matite. Con il computer ingegnerizzo i progetti e faccio qualche rendering. Realizzo vari modellini ed anche qualche prototipo, per alcuni progetti (inventati), difficili da comunicare solo con disegni.

Il tuo impegno nell'ADI Toscana. Qual è il ruolo dell'ADI e in che modo l'associazione può compensare la mancanza di un ordine professionale?

Il mio impegno con l'ADI Toscana è abbastanza limitato, faccio parte dell'osservatorio territoriale per la selezione dei prodotti per la pubblicazione sull'ADI Design Index, un volume che l'ADI pubblica ogni anno. Sono sempre stato contrario alla istituzione di un albo professionale, dovrebbero essere (come in altri paesi) le associazioni a determinare la professionalità dei progettisti.

ei stato uno dei primi autori a partecipare agli incontri di Pane e Progetto e ti ringrazio. Ricordo bene che gli studenti sono rimasti colpiti dal tuo entusiasmo nel raccontare il "mestiere". Qual è il tuo rapporto con i giovani?

Il mio rapporto con i giovani è sempre stato saltuario (preferisco stare da solo). Le mie poche esperienze con i "ragazzi" non sono state molto positive, non per tutti, ma per molti. La preparazione dei giovani è molto teorica, conoscono molto poco l'evoluzione del design italiano, sanno ben poco di storia dell'arte, per non parlare poi dei prodotti storici del design anni '60/'80 (Coronado, Le Bambole, Fiandra, Maralunga, Strips etc.) dei quali conoscono poco o nulla. Tecnicamente poi sono completamente acerbi. Questo mi dispiace molto, perché i giovani sono il futuro. Credo che ciò dipenda molto dalla scuola, ed in particolare dalle università che, a mio avviso, dovrebbero dedicare più tempo alla storia e all'evoluzione tecnica e stilistica, avvenuta negli ultimi 40 anni.

Cosa avvenne dopo la tua esperienza milanese?

Per un certo periodo di tempo ho smesso di progettare, facendo prevalentemente il consulente. Ho partecipato come docente a vari corsi di specializzazione per giovani futuri designer, giovani neo laureati e/o diplomati desiderosi di imparare il mestiere, a cui ho trasmesso le mie esperienze e il mio modo di fare professione. Nel 2001 mi è tornata la voglia di fare design e con Giancarlo Vegni abbiamo progettato per Fasem e per Cyrsa. Con la Fasem, azienda leader nella lavorazione di sedute in cuoio, c'è stato un rapporto particolare. Ho progettato prodotti, ho collaborato alla industrializzazione dei progetti di vari designer, da Julia Dozsa, a Vladimir Kagan, Roberto Lazzeroni, Ross Lovegrove, Patricia Urquiola ed altri. È l'azienda a cui sono più affezionato. Da solo ho disegnato alcuni prodotti per aziende italiane come Bosal, Innocenti, Free Life ed altre. Oggi lavoro nuovamente con più entusiasmo; le aziende, forse per il momento di crisi, si stanno nuovamente muovendo verso prodotti riconoscibili, investendo sul proprio brand, cercando di crearsi una propria immagine ed una nuova identità.

Noi siamo come i dottori, ci chiamano quando stanno male.

Oggi mi diverto di nuovo.

*Gianfranco Gualtierotti
Pistoia, 22 Agosto 2008*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

olgiamo lo sguardo indietro e cerchiamo di ricostruire il tuo cammino verso i territori del design...
Ho scoperto la professione di designer in modo del tutto casuale nel senso che ero totalmente all'oscuro del fatto che esistessero dei progettisti di oggetti. Da ragazzo conoscevo i nomi di Bugiari o Pininfarina, legati alle grandi carrozzerie di Torino, però non mi ero mai posto il problema di cosa fosse il design. Ma c'è un altro vissuto che mi lega al design: mio padre era un operaio dell'Olivetti e quando ero bambino vedevo in casa grandi macchine calcolatrici che i negozianti del paese acquistavano direttamente dalla fabbrica per tramite suo. Queste macchine mi sembravano molto brutte per via di quei volumi esagerati e fuori scala, credo si trattasse delle Divisumma, con buona pace per i fratelli Olivetti.

In questa parte delle adiacenze occasionali non conoscevo questa professione. Dopo le scuole superiori non sapendo cosa studiare all'università, decisi di iscrivermi alla facoltà di architettura di Milano. Il Politecnico rappresentava un caos inedito, soprattutto per una persona come me che arrivava da un paese dove la vita scorreva senza troppi scossoni. Non ero assolutamente interessato a quel tipo di studi, dopo aver dato alcuni esami lasciai l'università. Poco dopo arrivò – provvidenziale – la cartolina del servizio militare. Alla fine della leva, dapprima iniziai a lavorare in uno studio di architettura e poi scelsi di seguire un corso biennale di Industrial Design organizzato dalla Regione Lombardia semplicemente perché mi incuriosiva questo termine e sentivo di non aver ancora chiuso la parentesi della formazione scolastica.

Requiritando quella scuola ho capito che quello che già facevo a casa, imparando da mio padre, era molto vicino al design. Mio padre aveva una sorta di laboratorio-officina, organizzato nella cantina di casa, dove realizzava costruzioni meccaniche fino alle dieci o alle undici di sera, con questa attività aiutava a far quadrare il bilancio familiare. In quell'epoca lo accompagnavo in questo lavoro: per me era un modo per starci accanto ma anche un mondo incredibile che ruotava intorno ad alcune macchine utensili: la fresatrice, i trapani a colonna, il tornio. Ho cominciato a limare i primi pezzi, a tagliarli e a costruirmi ciò di cui avevo bisogno. Contemporaneamente mio nonno, sempre nella stessa casa, intagliava il legno, quindi ho attinto da questo doppio "bottega" per lungo tempo. Mi ricordo ad esempio che il primo basso elettrico l'ho costruito da me: ho recuperato il manico e con mio padre ho disegnato e realizzato il bod dello strumento.

n quella scuola nato il tuo primo lavoro...

Sì, il progetto di fine corso: una maniglia. L'ho disegnata sino a livello esecutivo e ne ho realizzato il modello. In quell'epoca facevo maquettes di grande qualità, in legno curvato, modelli che parlavano come un 3D. Ho scelto un'azienda non troppo lontana da casa mia, nella provincia di Brescia e più precisamente in Val Sabbia. Lì ci sono fonderie e aziende che producono complementi in metallo, ho fissato un appuntamento con loro e sono andato col mio modello di maniglia. Dopo una settimana mi hanno richiamato per dirmi che poteva rientrare nel loro programma produttivo e lì ho firmato il mio primo contratto "a ro alties". Il mio modello andò perduto perché fu utilizzato per realizzare il prestampo.

Non avendo lavorato un solo giorno nello studio di un altro designer, lasciai che mi guidasse da spontaneamente, nel senso che non avevo nessuna idea di come si potesse condurre un rapporto con un'azienda, nessuna idea di come presentarmi e nessuna informazione degli aspetti organizzativi della professione. Essendo stata un'esperienza di successo credevo e speravo che potesse funzionare sempre così, solo più tardi ho scoperto la complessità di questo lavoro.

uccede talvolta che le scuole siano un luogo dove si scoprono delle vocazioni ma non, allo stesso tempo, un luogo dove si impara una professione...

Sento dire spesso "ho frequentato una cattiva scuola" oppure "ho avuto dei cattivi maestri", mentre

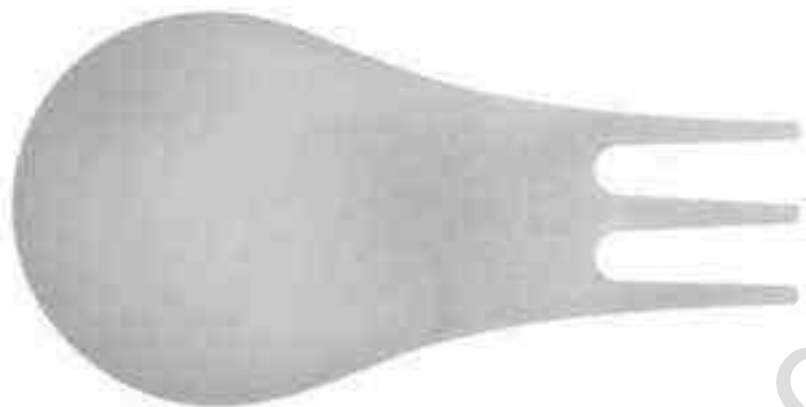


1988
Giulio Acchetti
alle prese con la
realizzazione di un
modello

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ilio a e i

invece si incontrano nella professione delle persone ottime e capaci che hanno avuto dei cattivi maestri e altrettante persone non brave che hanno avuto invece degli ottimi maestri. Questo mi fa quasi pensare a una sorta di deresponsabilizzazione dell'insegnamento. Anche se uno con un proprio allievo impiega la massima volontà, arriva comunque il momento in cui l'allievo deve farcela da solo. C'è una qualità intrinseca in chi vuole arrivare, che prescinde dalla scuola e questo non deve essere un elemento di frustrazione per chi si dedica con serietà e passione all'insegnamento, ma è importante



000
oscardino
con ateo agni
Produzione
Pandora Design
Pensata per riunire
in s le funzioni
della forchetta e del
cucchiaino
rebbi della for-
chetta
diventano impugna-
tura del cucchiaino
che a sua volta si
fa impugnatura
della forchetta in un
rapporto di
perfetta reversibilit
realizzata in
ater-bi una bio-
plastica
ricavata dall'amido
di mais completa-
mente biodegrada-
bile
Premio om-
passo d'oro 001
orld est Design
E change eoul
miglior prodotto di
design 003
Presente nella
ollezione Perma-
nente del Design del
O A di Ne ork

riconoscere che in ogni persona c'è un valore iniziale e riconoscerlo è un grado di libertà. Non mi piace sentir parlare di scuole di serie A e di serie B se uno non ha la stoffa per fare il designer, non lo far neanche se frequenta la Central St. Martins di Londra.

Ci sono persone fuori e dentro la scuola che sanno comunicare una grande passione per il mestiere. C'è stato qualche personaggio durante i tuoi studi che ti ha portato ad amare il design?

La mia esperienza è stata molto defilata, quindi non ho avuto influenze dirette sul mio lavoro. Ho iniziato da subito pensando che questa sarebbe stato il mio percorso. Anche se poi l'interruzione degli studi di architettura è stata un trauma perché tutto sommato per la prima volta mi ritrovavo a dover decidere cosa fare per vivere. La scuola di design ha avuto il merito di farmi capire che dentro di me viveva una passione inesplorata. Ho deciso fin da subito che dovevo darmi da fare per rendermi autonomo e questa decisione mi ha indotto a dedicare tempo e risorse per questo lavoro. In questa grande autonomia ma anche in questa grande solitudine, ti posso dire che non ho avuto grandi riferimenti. Leggevo con molta voracità i libri di Bruno Zevi che mi sembravano una sorta di vademecum, uno spartiacque per capire che cosa era giusto e cosa sbagliato, non bello o brutto, ma giusto o sbagliato e così sono andato avanti.

Prima di arrivare al primo contatto con la produzione, eravamo rimasti al tuo progetto di maniglia, cosa succede dopo questo primo progetto...

Ho fatto all'inizio vari lavori, progetti di grafica, e altre cose non proprio attinenti con quello che faccio ora. Poi la necessità di reperire lavoro mi ha spinto a contattare la Camera di Commercio di Cremona, con l'idea che dove si riunivano gli industriali fosse possibile intercettare delle commesse. Dopo qualche anno mi ha chiamato un'azienda che produceva scope a Viadana, cittadina a capo di un distretto produttivo che forse non tutti conoscono, tra le province di Cremona, Parma e Mantova, dove si concentrano i produttori di scope e spazzole che quarant'anni fa erano in saggina e ora sono in setole sintetiche. Bene, questo produttore mi ha chiamato per chiedermi se facevo ancora "l'inventore". Così è nata una scopa asimmetrica che si conciliava bene con il gesto del pulire. E sono state vendute un milione negli Stati Uniti. Per tanti anni è stato il mio oggetto più venduto, nato da un rapporto quasi casuale: all'epoca niente e-mail, niente internet, solo telefonate, fax e contatti personali.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

A quei tempi avevi già un tuo studio dal quale sei partito alla conquista del mondo del design?

Il mio studio era parte di casa mia, uno spazio dedicato con un tavolo da disegno a cui si aggiungeva il prezioso laboratorio di famiglia poi, in tempi rapidi per quell'epoca, computer e collegamento internet. Naturalmente i 3D erano ancora tutti i modelli fatti in legno da me. Un altro passaggio quasi consequenziale è stato quello di leggere le riviste dedicate al design.

Non dovendo corrispondere a nessun brief realizzavo prototipi di oggetti o elementi d'arredo che mi interessava sviluppare, una volta pronti cercavo delle aziende a cui mostrarli, ma lo facevo con una tale ingenuità che parlarne adesso mi fa sorridere. Il caso delle prime seggiole: telefonavo alle aziende, chiaramente in Brianza, e cercavo di fissare anche due o tre appuntamenti per giorno. Con lo stesso prototipo di sedia, ad esempio, sono andato lo stesso giorno da Cinisello, da Cassina e da un produttore totalmente sconosciuto che faceva seggiole dozzinali in grandi numeri che aveva il solo vantaggio di avere la sede vicina a questi marchi. La mia ingenuità era tale che per me contava poco se era Cinisello o Cassina, ottimizzare i tempi e gli spostamenti era imperativo.

Il fatto è: oggi è lecito sorridere per questa modalità di marketing, ma all'epoca ero estremamente serio e determinato. Parevano viaggi della speranza: campanello di casa, "ho telefonato prima volevo fare vedere una seggiola", risposta "Ah sì, venga", "o il modello in macchina". Nel cortile dell'azienda toglievo la seggiola dal portabagagli: "no, per noi non va bene". Io dico "va bene", la ricaricavo e via verso una nuova azienda. L'inizio per me si trattava di vendere, vendere con un contratto di royalties o a forfait che sarebbe stato ancora più bello. Mi muovevo con un atteggiamento molto libero, quasi anarchico, con degli scompensi nell'umore e momenti in cui mi domandavo lo scopo di tutta questa fatica. Era un percorso totalmente in salita, fatica esistenziale per me e fisica per la mia Citroën 2cv con cui mi trovavo ad affrontare le valli del bresciano, le giornate brumose della Brianza in cui regolarmente mi perdevi. Però pian piano cresceva la mia coscienza e la capacità di distinguere caso per caso, progetto da progetto, quale dedicare ad un'azienda piuttosto che ad un'altra.

Quando poi ti sei reso conto che non eri più tu a cercare le aziende ma le aziende a cercare te?

Ma vedi, questo accade quasi naturalmente, magari i primi contatti le prime richieste di progetto, di lavoro vengono espresse proprio dalle aziende a cui ti sei offerto tu per primo e la precarietà si trasforma in professione. Mi ero dato questa regola, di non rifiutare niente, qualsiasi tipo di progetto che non si scontrasse con la mia coscienza, un fucile non l'avrei progettato ma se mi fosse stato chiesto di disegnare un biscotto o un elemento d'arredo sacro, avrei sempre detto di sì. Peraltro sia i biscotti che l'arredo sacro li ho progettati veramente. Non volevo farmi condizionare dal mio piacere nel fare le cose, quindi ho accettato anche di sviluppare progetti di cui proprio non mi interessava nulla.

Il fatto è che ero imposto questa regola assurda perché non mi sembrava vero, dopo tutto quello che avevo fatto, che qualcuno mi chiedesse qualcosa, che questo rapporto si invertisse. E poi anche l'affezione verso produzioni tutto sommato secondarie rispetto a quello che noi intendiamo per design era una mia conquista. Mi muovevo in un ambito parallelo di produzioni industriali minori e comunque mai coperte dal design. È inutile andare a concentrarsi tutti sulle aziende del mobile per progettare l'ennesimo sgabello quando magari dietro casa tua c'è chi fa le chiavi inglesi ed ha bisogno di design. Questo è un po' quello che ha contraddistinto la prima fase della mia carriera, insieme all'attenzione progettuale per gli oggetti piccoli. Facevo oggetti piccoli perché erano i meno costosi da prototipare ed anche molto semplici da portare in macchina. Sarebbe piaciuto anche a me fare un divano ma un prototipo di un divano non entrava in una 2cv.

Lavorare solo con aziende con cui si è in sintonia è un lusso che uno si deve poter permettere?

Non vorrei usare la parola "permettere" perché conferisce un senso di guadagno. In assoluto mi piace farmi contagiare dalla passione che uno ha e se non ce l'ha è difficile che possa venir fuori qualcosa di buono. Se c'è un'azienda piccola che ha passione, coraggio, che cerca di guardare oltre i propri limiti, allora mi viene naturale metter-

006
eko
sistema divisorio
produzione
aimi revetti
un modulo leggero
colorato, flessibile
per tessere pareti e
setti divisori a vari
disegni



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

i lio a e i

mi al suo fianco. Mi piace molto, adesso più che mai, incontrare imprenditori coraggiosi che hanno voglia di fare, sono pochi, però ci sono.

Questo tuo percorso, certamente molto personale, non coincide per con l'idea che molti giovani hanno della professione. In molti guardano alle aziende di punta del nostro design alle quali pensano di proporre i propri progetti non appena usciti dalle aule delle università.

Sono più che convinto, e un po' la mia storia lo racconta, che quando uno esce da una scuola, il primo progetto che deve fare è per la propria vita e in tal caso un progetto è valido se è un progetto inedito e quindi non ha una formula. Cercare un percorso standardizzato, del tipo diploma, laurea e poi tentare di lavorare per Cappellini, significa esporsi ad un'alta probabilità di fallimento. È necessario



007
eck
sedia pieghevole
produzione
asmania
n'unica struttura
chiusa in polipropilene ingloba le gambe posteriori e lo schienale l'iniezione rinforzata con fibra di vetro in modo da ottenere una seduta rigida e contemporaneamente leggera e asole sui montanti posteriori sottolineano il movimento di scorrimento del sedile in fase di chiusura apertura

invece crearsi un proprio percorso, inventare le cose che oggi non ci sono ma domani ci saranno e ci saranno per merito tuo. d un designer che magari nasce, cresce, vive, studia a contatto con una realtà economica artigianale, consiglieri di iniziare a guardare quello che succede sotto casa propria: può essere molto più interessante e oltreché comodo. Se sei un progettista inizia a progettare il tuo percorso, se inedito meglio

Ci sono delle cose che non si devono fare? Quando si inizia e si giovani tutto consentito o esistono delle regole, una deontologia da rispettare?

qualsiasi inibizione in questo lavoro è sbagliata, cerchiamo di preservarci dagli errori ma di errori se ne fanno comunque e qualcuno dice che si impara anche da quelli. tutti gli studenti prima o poi ti chiederanno " a se io ho un progetto poi lo mostro e lo copiano, cosa succede?". Io dico sempre che devi giocartela, perché quando tieni il tuo progetto nel cassetto ci sarà poi qualcun altro che avrà la tua stessa idea e tu a quel punto rimpiangerai le occasioni perdute. ai vedere il tuo lavoro, mettiti in gioco, il consiglio è sempre quello di fare, di muoversi.

o incontrato nel nostro mestiere due diversi tipi di designer quelli che entrano in una azienda e chiudono le porte e quelli che fanno della condivisione un territorio di confronto come ti muovi con le aziende con cui lavori?

i piace condividere, ma questo nasce anche da un'esigenza, non vive in me per una sorta di ge-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



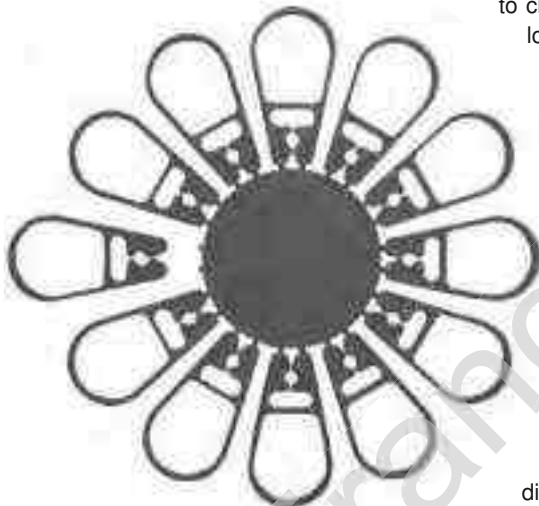
008
ropico
Produzione
oscarini
ropico un un si-
stema modulare che
offre la possibilit di
costruire lampade di
forme e dimensioni
diverse
itando il linguag-
gio decorativo dei
lampadari a
elementi di cristallo
il volume di ropico
ottenuto dal
ripetersi di un unico
elemento che non
solo decoro ma
componente strut-
turale n elemento
lineare
capace di formare il
volume di cui model-
la le ombre



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ilio a e i

008
molletta da bucato
produzione
coop
molletta monoma-
terica realizzata in
polipropilene
l'assenza di
ulteriori passaggi
produttivi
assemblaggio tradi-
zionale con aggiunta
di molla metallica
riduce fortemente i
costi. Dallo stampa
escono in formazio-
ne a corolla la pec-
posta da 1 pezzi



nesso evangelica, è una parte molto pratica e funzionale al mio percorso. Come ti raccontavo, ho vissuto inizialmente un momento di grande solitudine ed ero assetato di contatti con persone che avevano a che fare con questo tipo di professione. Quando ho preso coscienza di questo aspetto, ho cercato di fare rete con altri. Mi spostavo, venivo spesso a Milano a immergermi in questo ambiente. Poi ho frequentato il primo anno del "Futurarium", una scuola condotta da Sottsass e associati, con Giancarlo Piretti e Aetano Pesce, animata dall'amico Alessandro Guerriero. In quell'occasione ho conosciuto altri progettisti che come me frequentavano questo corso estivo e come me condividevano la stessa passione.

Ho capito da subito che mi sarebbe piaciuto progettare con altri. In seguito alcuni miei progetti sono stati firmati con altri designer; la collaborazione più longeva e ricca di significato è stata quella stabilita con Matteo Ragni, con lui ho aperto il primo studio milanese: il frutto più bello di questa collaborazione è stato il Compasso d'oro che ci siamo aggiudicati nel 2008.

Arriviamo al design che prima non c'era e all'esperienza di design alla Coop che poi ci ricollega decisamente alla domanda precedente...

nel 2008, ho convocato in triennale le persone che per me erano i "piccoli maestri", cioè quasi coetanei di cui conoscevo il lavoro ma che non avevo mai incontrato personalmente.

Con Matteo Ragni, con il quale condivisi queste riflessioni, mi sono reso conto che mi muovevo in un ambito molto vicino a personaggi come Paolo Lian, Gabriele Pezzini, Donata Paruccini e altri. Ho mandato una lettera a tutti loro: "Proviamoci e cominciamo a fare un punto, non tanto per creare una sorta di sindacato del giovane designer, ma per provare a muovere una discussione tra di noi guardandoci in viso".

Il primo incontro è stato fertile di sviluppi importanti perché poi ne seguirono altri, appuntamenti che si svolgevano sempre in triennale, occupando la prima stanza che trovavamo libera o utilizzando talvolta i tavolini del bar. Volevo assolutamente che gli incontri si tenessero in triennale perché quel luogo così bello era ed è la casa del design italiano. Dopo queste libere assemblee è arrivata la domanda "ora cosa fare?", perché avevamo condiviso parole, sogni e speranze ma mancavano ancora gli obiettivi.

Qualcuno suggeriva di creare una rivista, scrivere un manifesto, creare un sito web. Io pensavo invece che la cosa migliore fosse poter lavorare tutti insieme, in maniera disgiunta, nel rispetto delle singole vicende professionali. Solo la DO

rande Distribuzione Organizzata, pensavo, poteva recepire il nostro slancio ideale di realizzare un progetto di altro e alto livello. Ho contattato la

Coop proponendo di progettare per loro oggetti d'uso quotidiano per tutti. All'inizio ho incontrato molto scetticismo, ma ho insistito, l'idea del "design democratico" li ha convinti a finanziare l'iniziativa che ha poi prodotto gli oggetti della collezione "Linea a Coop".

Penso che dopo questa esperienza si è creata tra noi progettisti una sorta di collaborazione non solo progettuale. Intanto che adesso ci confrontiamo sui progetti e abbiamo creato un gruppo compatto ma con la volontà ogni volta di inglobare sempre nuove persone c'è tanto scambio di informazioni ed ormai si è consolidato un network molto efficace. Mi pare che la nostra generazione, dal progetto Coop in poi, abbia rotto gli schemi di una tradizione di rivalità e gelosia tra gli autori.

Chi partecipava agli incontri in triennale? Come ti dicevo c'erano Matteo Ragni, Paolo Lian, Gabriele Pezzini, Donata Paruccini, Miriam Mirri, Paolo Velluto, Odoardo Giacobetti, e altri ancora. Molte volte hanno partecipato a questi incontri anche dei critici del design che volevano capire cosa stesse succedendo. Per esempio una presenza fissa era Giuseppe De Luca, la sua lucida critica ci ha aiutato a trovare chiavi interpretative corrette per sviluppare i progetti della Coop. Va ricordato che le revisioni di quei progetti si svolgevano a casa mia alla presenza di tutti i designer: una sorta di approccio comunitario inedito e molto appassionato. Ognuno

Chi partecipava agli incontri in triennale? Come ti dicevo c'erano Matteo Ragni, Paolo Lian, Gabriele Pezzini, Donata Paruccini, Miriam Mirri, Paolo Velluto, Odoardo Giacobetti, e altri ancora. Molte volte hanno partecipato a questi incontri anche dei critici del design che volevano capire cosa stesse succedendo. Per esempio una presenza fissa era Giuseppe De Luca, la sua lucida critica ci ha aiutato a trovare chiavi interpretative corrette per sviluppare i progetti della Coop. Va ricordato che le revisioni di quei progetti si svolgevano a casa mia alla presenza di tutti i designer: una sorta di approccio comunitario inedito e molto appassionato. Ognuno

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

portava le sue idee, le mostrava agli altri e si sottoponeva al giudizio di tutti. Insomma erano riunioni aperte che servivano anche a farci crescere un po' di più nel confronto avendo come fine la qualità totale del progetto.

Quali invece i tuoi rapporti con le generazioni che ti precedono?

Deserto assoluto, fatta eccezione per Marco Erreri che vedo come uno dei rari anelli che mi congiungono alla generazione dei maestri, per me Marco è espressione di un percorso che parte da Castiglioni e Zanussi e che passa più vicino a me con Abio Ortolani e Paolo Lian. Poi c'è Denis Santachiara che è una figura eclettica, capace di miscelare linguaggi, dalle invenzioni tipologiche alle cose più strepitose in grado di generare stupore. Denis Santachiara e Marco Erreri aggiungo Umberto Berta, personalità che stimo molto perché sa conciliare in modo mirabile contenuti ingegneristici a valori formali assoluti. Per me loro, oltre che amici, sono delle stelle fisse nel mio cielo professionale. Poi il salto è veramente lungo verso i maestri come Gianfranceschi, Zanussi, Castiglioni o Sottsass.

e tue opinioni in merito allo stato della formazione nel design...

Il design funziona e quindi nascono tante, forse troppe scuole che formano alla professione. Nessuno si pone il problema di ragionare sul futuro, sul destino di tutti i ragazzi che vi si iscrivono. È chiaro che si sta sviluppando un business importante intorno alla formazione nel campo del design, e la parola "affari" non sempre si intona con la parola "educazione". Informarsi sugli effettivi benefits che ogni istituto vanta è un buon antidoto anti-fregatura. C'è una scuola di Milano che chiama i suoi studenti "clienti", e questo mi pare sufficientemente emblematico di un certo modo, direi altamente autoreferenziale, di porre la questione educativa.

Giulio, ti faccio un'ultima domanda: mi hai parlato di questa tua attenzione ai territori, ai piccoli produttori qual è, per contrasto, la tua visione del Salone del mobile e della fiera che per una settimana riempie la città di design e designer?

Durante il Salone del mobile, e naturalmente mi riferisco anche al "Milano Salone", per una settimana Milano brilla nel mondo. In quel momento qui si concentra l'attenzione della stampa, si può cominciare a far passare un proprio messaggio e se il messaggio ha una forza di originalità, di sincerità e di passione, arriva dove si vuole. Penso che il Salone del mobile sia sicuramente un'esagerato baillamento di colori, luci e suoni ma nel contempo anche una grande occasione per tutti noi progettisti che non va sottovalutata. Progettare è anche questo, spendere energia per comunicare i propri progetti che altrimenti resterebbero lettera morta. Il nostro lavoro dovrà vivere in mezzo alle persone, comunicare a tutti le potenzialità del design è quindi fondamentale. Per un artista l'incomunicabilità è quasi un valore, ma se fai il designer la tua storia va raccontata, e se la tua storia passa da questi oggetti, devi scovare un'occasione per presentarli e il Salone è perfetto. Ma con quali modalità? Anche in questo caso bisogna essere progettisti, perché sfruttare dei format consolidati non sempre aiuta. Per esempio il Salone Satellite ha conosciuto una grande stagione di originalità, ora tende a standardizzarsi perdendo un po' di quella freschezza che lo caratterizzava. Esistono quindi altre occasioni, elencarle è impossibile, certo è che un giovane progettista può inventare una sua personale performance. Anch'io ogni anno mi impegno, oltre agli eventi ufficiali in cui sono invitato, a creare un evento per il Milano Salone, piccolo e possibilmente ben curato. Per esempio nel 2008 con le coltellerie Berti abbiamo presentato una nuova serie di coltelli in un piccolo negozio ristorante. È stato un momento molto colloquiale, sincero. Ora già si approssima il Salone del 2009, negli studi si stendono progetti e si verificano possibilità, scatta la rete di relazioni, si parla con Gilda Bojardi: la direttrice di INTERNI che ha avuto il grande merito di inventare il Milano Salone, la febbre da progetto comincia a salire, la giostra del design non smette mai di girare, ed io, da lassù, mi godo lo spettacolo.

Giulio Acchetti

Milano, settembre

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ssi o os i i

nasce nel 1935, studia architettura a Firenze e si laurea al Politecnico di Milano. Dal 1958 partecipa alle avanguardie del design italiano, per il gruppo Olivetti di cui è fondatore, e fa parte del gruppo Memphis con Ettore Sottsass. Negli stessi anni apre lo Studio Albinoni associati, iniziando l'attività di architetto e di designer.

tiene conferenze e lectures in varie università, e rappresenta il design italiano in diversi simposi internazionali. Docente dal 1977 alla IMA Graduate School di Bologna dal 1980 è docente Professor alla School of Design del Politecnico di Hong Kong. I suoi lavori si trovano in vari musei e collezioni private internazionali. Riceve importanti riconoscimenti, tra cui il premio Oscar negli USA nel 1988, e nel 1989, a Oslo, gli vengono consegnate le *Chiavi della Città*. Tra i suoi progetti hanno ricevuto il Good Design Award dal Chicago Athenaeum e il Red Dot Award nel 2003. Albinoni associati con sedi a Bologna e Milano dal 1980 si occupa di design e architettura con l'obiettivo di trasmettere ad un gruppo selezionato di clienti la propria esperienza, maturata a livello internazionale. Nel corso del tempo ha acquisito una particolare competenza nello sviluppo di progetti per grandi gruppi, come Ferrari, Gruppo Percassi, Poste Italiane, Seat, Pagine Gialle e diverse compagnie telefoniche italiane.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

niziamo il racconto di un percorso che dai fumetti arriva all'architettura attraversando varie tappe che vorrei mi raccontassi partendo dai tuoi anni di liceo a Bologna e successivamente dalla scelta della Facoltà di Architettura di Firenze rispetto al Ateneo di Bologna che diventò l'approdo per molti fumettisti.

I miei anni del liceo coincisero con gli anni della contestazione, ricordo il '77, l'abbandono del liceo, l'uccisione di Francesco Russo, le camionette della polizia in giro per il centro di Bologna. Quando poi mi spostai a Firenze per fare i miei primi esami di architettura la contestazione era già un po' al termine. Sono certo che il DSS fosse già attivo a Bologna e se lo era erano i primi anni, e poi francamente avevo un po' questa idea della costruzione, della realizzazione e vedevo nella facoltà di architettura qualcosa di più concreto. Firenze ha rappresentato un momento interessantissimo ma anche difficile. Me lo ricordo come un passaggio molto duro provenendo da un liceo artistico dove avevo un rapporto quasi fraterno con insegnanti terribilmente giovani e dopo quattro anni meravigliosi, ricchi di episodi come lo sono tutti i periodi di liceo, ho avuto un impatto duro con la città di Firenze. Percepevo Firenze come un organismo gradevole da un punto di vista visivo ma sgradevole dal punto di vista dell'ambientamento. Ricordo le code alla mensa di via San Gallo o le aule del Brunelleschi che davano sempre l'impressione che dei vandali fossero passati il giorno prima. Rispetto alla mia idea di scuola come armonia, come ordine, l'impatto fu brusco e non ebbi una percezione positiva.

o frequentato la Facoltà di Architettura a Firenze negli stessi tuoi anni e ho memoria dei vari personaggi e delle varie correnti che si prefiguravano all'interno. Che ricordi hai dei protagonisti di quella stagione fiorentina?

Ho conosciuto dei personaggi bellissimi. Sono fortemente attratto dalle persone un po' fuori schema, non accademiche, e che portavano avanti una loro proposta, confluita poi nel radical design, per cui ricordo bene Gianni Pettena, che a me piacque molto, e in parallelo Dolfino Natalini, che cercai ed ebbi modo di conoscere. Facemmo due chiacchiere al di fuori dell'esame e ne rimasi totalmente inebriato. C'era allora un'area che prefigurava un approccio ad un'architettura del dettaglio, del design – Natalini, Uti – e poi un'area di architetti più "architetti" con una impostazione compositiva – mi ricordo sicuramente di Reschi.

Poi ti sposti a Milano dietro quello che è il tuo rapporto con il fumetto...

Sì, direi di sì perché le mie conoscenze, i miei rapporti erano legati all'editoria. Da un certo punto, quando avevo già cominciato la mia collaborazione, prima con Rigidaire e poi con Interinus, cominciai a frequentare Milano, dove si trovava la redazione di Interinus, e lì conobbi un produttore televisivo che stava creando un nuovo programma per la Rai. Lui mi chiese se ero interessato a collaborare con lui e così mi trasferii a Milano per lavorare in Rai. Incominciai disegnando scenari, dapprima per un programma che si chiamava *Planetarium*, dove ero

In copertina di capitolo: Massimo Iosa Ghini foto di Enrico Basili per Dogma

*1970
Scenografia del programma Obladi Obladà con Massimo Iosa Ghini*



*1987
Movimento bolidista
Da sinistra a destra:
Massimo Iosariani
Maurizio Corrado,
Massimo Iosa Ghini
Stefano Iovannoni
Pierangelo Caramia,
Guido Venturini,
Studio Electra*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Ma i o o a ini

entrato in contatto con Mario Covertino e Carlo Scarpa. Subito dopo arrivò un nuovo programma che si chiamava Oblad Oblad e lì magicamente diventai Art Director.

Stata anche in realtà un'esperienza di formazione...

In questa fase io disegnavo già parecchio e il passaggio in Italia se devo dirti adesso col senno di poi, è stato veramente qualcosa di propedeutico, senza quell'esperienza non sarei probabilmente riuscito ad affermarmi nel design. Sembra banale, spesso non sapevo nemmeno bene come realizzare certe mie idee ma lì c'erano dei falegnami e degli arredatori straordinari, che mi aiutavano. Erano anni fantastici, io ero molto giovane e mi ero fatto una cerchia di amicizie nell'ambiente della televisione. Fatte le prime scenografie, una volta conobbi Patrizia Scarzella e la invitai a venire a vedere i miei lavori. Ricordo che quando arrivò, entrando in questo spazio che era disegnato al millimetro, rimase a bocca aperta e poi ne fece un servizio su Domus.

I segni che già allora iniziavi ad usare, il mondo dei segni fluidi, il mondo dei colori, puoi dirmi da dove provenivano?

Io avevo una frequentazione culturale a tutto tondo del design americano, una sorta di ammirazione verso tutti i grandi maestri dello styling, poi per il colore non sapevo, mi piacerebbe risponderti come ti avrebbe risposto Ettore Sottsass: "ci sono delle esigenze ingiustificabili". Ho fatto sicuramente molte riflessioni sul colore ma sono riflessioni di lettura, se dovessi parlarti di una metodologia non saprei farlo. So quando faccio un lavoro e per il colore so quello che è giusto fare, ma non saprei spiegarti perché, non so da dove questo arriva.

A Milano hai frequentato per un certo periodo il gruppo di Memphis?

Sì, ho frequentato Memphis ma nella fase già matura, era l'88. Mi ero trasferito a Milano e mi ero iscritto al Politecnico perché mi mancava ancora qualche esame, ma mantenevo vivi i miei contatti con i fiorentini. Sono nati in quegli anni molti rapporti di amicizia e tra questi quello con Ettore Sottsass



1986
Otello
Memphis

è certamente quello che ha inciso di più nella mia formazione.

1986
Ettore Sottsass
Barbara Radice e
Massimo Ossola

Puoi raccontarmi, Massimo, come nasce la tua amicizia con Sottsass?

Io avevo cominciato a collaborare con alcune aziende del tessile e così conobbi un industriale che conosceva benissimo Sottsass. Un giorno, guardando i miei disegni, tirò su il telefono e chiamò Ettore che si mostrò disponibile ad un incontro. Come non pareva vero e il giorno dopo lo chiamai e andai a trovarlo ed è nata così la cosa. Dopodiché lui mi ha invitato ad una prima mostra e poi pian piano ho iniziato a frequentare tutto il gruppo di Memphis, sono stati anni intensi.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

... in quel periodo anche l'esperienza con il gruppo dei fluidisti...

Il gruppo dei fluidisti è un fenomeno parallelo se vogliamo, anche succedaneo, appunto in quest'idea movimentista, nel dialogo, nella reciproca stimolazione e anche nel dibattito. Io in quegli anni avevo aperto, insieme ad altre persone del mondo del fumetto, un'agenzia a Bologna a cui però partecipavo relativamente perché ero quasi sempre a Milano (con degli uffici molto belli in centro. Lì abbiamo fatto alcune riunioni per parlare di design ed è venuta fuori l'idea di creare un gruppo che io in un primo tempo volevo chiamare Linea Fluida ma poi, poiché bisognava essere più incisivi, venne fuori il nome fluidismo. Avemmo prima un convegno a Bologna, dove fondammo il movimento, e poi un convegno a Milano. In una prima fase eravamo io, Corrado, Caramia, Donegani, Giovannoni e Venturini, poi il gruppo si è allargato ad amici vari e professionisti.

... a quello che ricordo non è durato tanto...

Come operativo sono stati tre anni, ma in realtà è stato un momento che ha inciso a lungo perché se tu guardi il design dell'epoca è fortemente intriso da quei segni. Io mi ricordo lo stesso Philippe Starck che ad un certo punto contattò Caramia, lo portò a Parigi e lui iniziò a disegnare tutti quegli oggetti in alluminio, tutti un po' bombati, c'era anche una seduta che aveva fatto per Kartell che sembra un'automobile vista di fronte, e poi il divano Alillo disegnato da Citterio e tanti altri oggetti di quegli anni. Abbiamo avuto una stagione intensa, poi dopo, naturalmente e giustamente, il gruppo si è sciolto.

... Risale a quegli anni la tua amicizia con Patrizia Geroso...

Sì, Patrizia era la compagna di Igor, un mio caro amico degli anni di Frigidaire. Igor venne da Cagliari a Bologna per studiare al DAMS e lì conobbe Patrizia.

... Conosco Igor perché è stato mio compagno di liceo al Pacinotti a Cagliari...

C'è una parte di me che sa che potevo seguire la sua stessa strada. Siamo stati e siamo molto amici, anche se adesso ci vediamo meno perché lui è a Parigi. Io, pur vivendo a Milano, venivo spesso a Bologna, ho sempre mantenuto un legame stretto con la mia città. Patrizia studiava qui, ci siamo visti qualche volta e ad un certo punto a lei è venuta l'idea di presentarmi suo padre. Andai a Milano e l'ho presentata a Geroso, che già all'epoca aveva i capelli bianchi, io mi trovavo veramente bene con quest'uomo, dopo un po' ci sentimmo e a seguire sono nate alcune mie proposte per l'azienda. In un processo lento, all'epoca volevo proseguire un percorso che avevo iniziato a sviluppare con Memphis, diciamo ad alta visibilità, in cui il soggetto si autorappresentava e che, con una visione molto angolata, poteva però avere anche un suo sviluppo come progetto di prodotto. Nella mia mente dissi: "con Geroso, possiamo fare questo percorso insieme".

A questo punto hai deciso di aprire un tuo studio, o già lo avevi?

avevo già un mio studio a Milano, con Maurizio Corrado, che è stato un po' il mio compagno di avventure per tanti anni, e qualche collaboratore, tra cui Roberto Semprini. Quei tempi si lavorava molto, ma non si lavorava con un obiettivo economico, c'era questo aspetto eroico dell'avanguardia, del fare proposte, tante collaborazioni che poi si sono sviluppate negli anni successivi. Sono stati momenti di innesco incredibilmente ricchi di humus. Mi ricordo ad esempio che un giorno Roberto si è presentato con questo suo amico, Mario Cananzi, si sono messi al tecnigrafo e

006
Drop
amino con focolare
centrale aperto
produzione
Antra



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Ma i o o a ini

hanno sviluppato il disegno di un divano che ancora oggi si vede in giro: il *atlin*. Io avevo disegnato un divano per *oroso* a forma di goccia e loro dissero "*facciamone uno a spirale*" poi hanno avuto la fortuna di trovare *orozzi* che glielo ha inserito nel catalogo di *dra*. C'era anche un certo livello, non dico di casualità, perché a mio parere, se c'è l'energia e il talento il risultato poi arriva, però tante cose sono nate così di getto, di impeto.



1989
Ne tone
produzione
oroso

Qual è stato il momento in cui ti sei accorto che le opportunità andavano a crescere in maniera esponenziale?

È stato subito dopo la mostra al Design Gallery nel 1989. Lì il livello della mia visibilità è aumentato tantissimo, gli interlocutori hanno iniziato a prendermi sul serio, si sono fatte vive le aziende per chiedermi consulenze e prodotti. Poi in parallelo, sempre grazie ad Ettore, Kuramata mi chiamò in Giappone per fare una mostra all'Inspiration Gallery presso l'Axis Building di Tokio. Fu un successo strepitoso. Ricordo che portai diversi oggetti fatti per Memphis, qualche primo prototipo della *oroso* e soprattutto parecchi disegni che avevo sviluppato per progetti e scenari che esposi sulla base di una mia idea sviluppata già al Design Gallery, dove avevamo fatto una mostra sulla bidimensionalità e tridimensionalità e dove gli oggetti si specchiavano nei propri disegni dipinti talvolta anche a grandezza naturale. Lo stesso concetto portai a Tokio e loro vendettero tutti i miei disegni e tutte le

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

riproduzioni, ti sto parlando di 3 o 4 disegni. Quando mi chiedevano le cifre io sparavo un po' cose perché pensavo di non vender niente, e quando poi mi dissero che tutti i disegni erano stati venduti fui veramente stupito. Ho capito che era cambiata qualche cosa.

a quella mostra nascono i tuoi contatti col Giappone, diversi lavori e uno studio a Milano o no, giusto?
Sì, diversi lavori di arredamento per delle aziende, fundamentalmente per aree di showroom dove c'era la necessità di rappresentare l'azienda più che l'operatività, e parecchi progetti di design con Yamagiwa ed altre aziende. Allora c'era Philippe Starck che aveva un agente in Giappone e lavorava parecchio a Tokio; mi si presentò un concorrente di questo per propormi di diventare suo assistito. Con lui poi facemmo una società, la "Iosa Ghini Japan", che per sette anni ha gestito il flusso dei lavori e delle relazioni.

Come avviene ad un certo punto la scelta di tornare a Bologna?

Milano è una città che indubbiamente, anche per ragioni di carattere dimensionale, ti offre delle opportunità non paragonabili a nessun'altra città in Italia e quindi sentivo la necessità di operare lì. Da un certo punto però, attorno ai trentacinque anni, si sono inseriti dei fattori personali. La moglie è di Bologna, è nato il nostro primo figlio e lì devi fare una scelta. In quel momento ho pensato che forse poteva non essere così fondamentale essere a Milano, anche se un po' la sentivo come una rinuncia, però mi confortava molto anche questa crescita del mondo internet, questa ubiquità che poi avevamo anche teorizzato con i solidisti, questo fatto di poter essere presenti anche senza essere necessariamente lì, e poi l'estendersi di strumenti pratici come il telefonino mi hanno un po' convinto a far ritorno nella mia città. Milano la vedo più come un mare aperto, Bologna in un'ottica di riparo.

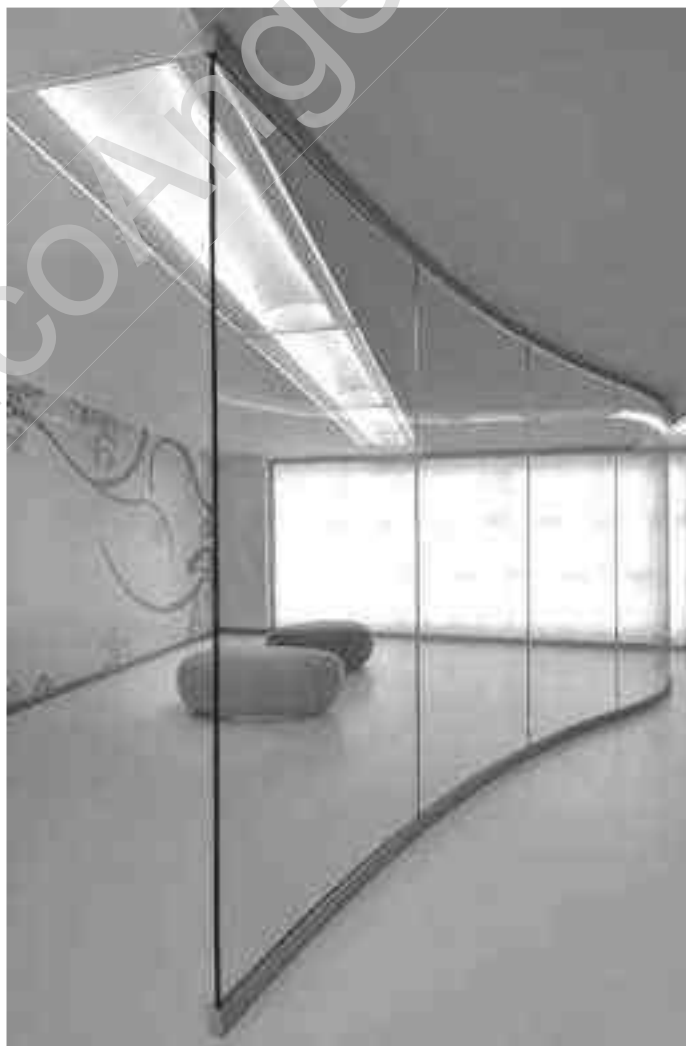
A quel punto hai chiuso lo studio milanese?

Sì, lo studio milanese ce l'ho ancora, chiaramente l'ho ridotto notevolmente, adesso ci sono quattro o cinque persone che mi seguono dei progetti specifici. È stata una cosa graduale, i primi anni ero molto più a Milano, poi, a partire dal lavoro con la Ferrari, che rimaneva vicina allo studio bolognese, c'è stato un passaggio graduale verso l'architettura, e quindi la ragione di Milano, che è il design, si è un po' affievolita.

Parliamo del tuo linguaggio. Tu hai sempre un linguaggio fortemente caratterizzato e questo a mio parere rischiava di chiuderti in un territorio ben preciso. Che tipo di evoluzione ha avuto il tuo operare?

Io e potremmo parlare qualche ora, come dice Houellebecq "man mano che avanzi con l'età tutto diventa più semplice", "purtroppo", aggiungo lui e aggiungo anch'io. Quello che cerco di mantenere, perché fa parte della fonte ispirativa della mia cultura visuale, è la caratteristica legata all'espressività. sento l'importanza di un linguaggio che abbia una propria identificabilità e una

008
E uo
Sistema per uffici-
produzione
ioDino



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Ma i o o a ini

propria espressività, faccio fatica a leggere l'annullamento del linguaggio. In questo senso sono un post-razionalista, la forma segue la funzione, ma dalla forma si deve percepire la funzione, e questo è rimasto l'elemento ispiratore del mio lavoro. Il interno di questo concetto vasto ogni progetto trova la sua specificità, faccio cose che non sono necessariamente legate a un'estetica velocistica. Poi sai meglio di me che quando fai una progettazione in forma singola tu agisci su determinati parametri,



007
New York residence
in Budapest per
il gruppo

ma quando lavori su progetti di interior design o di architettura l'elemento semantico è comunque mediato da altri elementi e dalle altre persone che lavorano con te. Però l'elemento di espressività lo tengo sempre come una costante.

Un altro elemento che continuo a utilizzare è quello della interdisciplinarietà seppure con un'attività meno intensa il design mi piace tantissimo e lo vivo ora in relazione all'architettura. Ad esempio ora stiamo lavorando ad una piccola architettura in cui su una facciata continua in parallelo disegniamo il sistema della facciata e l'immagine dell'architettura. Se vuoi è anche un modo un po' rinascimentale di mettere insieme il mestiere del designer e quello dell'architetto.

alla piccola alla grande scala, anche un approccio disciplinare condiviso con altri autori?
Io di questo sono piuttosto convinto e ti dirò che ne sono convinto anche in funzione di una possibile

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

lettura della scena italiana del progetto. Guardando la nostra tradizione è leggibile questa interdisciplinarietà, che ha un senso enorme perché è l'unica metodologia che consente di creare innovazione per impollinazioni successive, quindi è importante sia nel design sia nell'architettura. Tu puoi fare un'architettura lavorando per componenti esistenti e facendo l'assemblatore oppure puoi creare del custom-made, progettare degli elementi che possano diventare tranquillamente delle parti anche per altri. Quindi è un po' questo il passaggio, riuscire a incrementare il valore attraverso la progettazione di elementi che poi diventano un corpus unico. Per valore non intendo solo denaro, ma valore Benesere, senso di armonia, la sensazione che si è fatta una cosa per bene.

Questo implica una visione di continuità tra progetto di design e progetto di architettura...

La separazione ha un senso se ragioniamo sul mercato globale. Sai meglio di me che se vai in uno studio di design di origine anglosassone c'è un modo di fare design dove tu sei l'interprete di considerazioni legate al marketing, a degli strumenti di ricognizione, a valutazioni sui costi e sulla vendibilità, e quindi parti da dati strutturali a cui dai una risposta con il progetto.

Diverso è il farsi venire delle idee su che cosa fare. Il design italiano è un design di invenzione, è un design dove c'è un'idea che fa sì che il progetto abbia un elemento connotativo di differenza. Sono convinto che il design nella nostra tradizione ha un metodologia decisamente trasversale, tu devi lavorare su varie entità per trovare gli elementi di innovazione.

vorrei che parlassimo di ciò che succede oggi al design italiano: una produzione sempre più assente e contemporaneamente un'esplosione dell'insegnamento di questa disciplina.

Da un punto di vista razionale, posso condividere questa preoccupazione perché è evidente che il mestiere del progettista o del designer è un mestiere che deve avere, appunto come controcampo, un tessuto produttivo in grado di supportarlo. Devo dirti però, rispetto a quella che può essere una geografia della locazione dei poli dell'insegnamento, a parte Milano, dove è evidente che c'è più spazio che da qualsiasi altra parte d'Italia per creare le infrastrutture di formazione per questo mestiere, che ci sono delle zone in Italia mi viene in mente il barese, dove si sono sviluppate aziende anche di dimensioni notevoli che lavorano comunque nel design dove non ci sono scuole di design a supportare una vocazione del territorio. Posso dirti che a Bologna, che comunque è il capoluogo dell'Emilia Romagna che rappresenta il 10% del PIL nazionale, ad oggi non c'è un vero e proprio corso di design del prodotto. Devi legare la formazione al territorio, e se il design che viene proposto da questa varie scuole è attento a quello che accade nella realtà io penso che ci sia una possibilità di assorbimento ancora interessante.

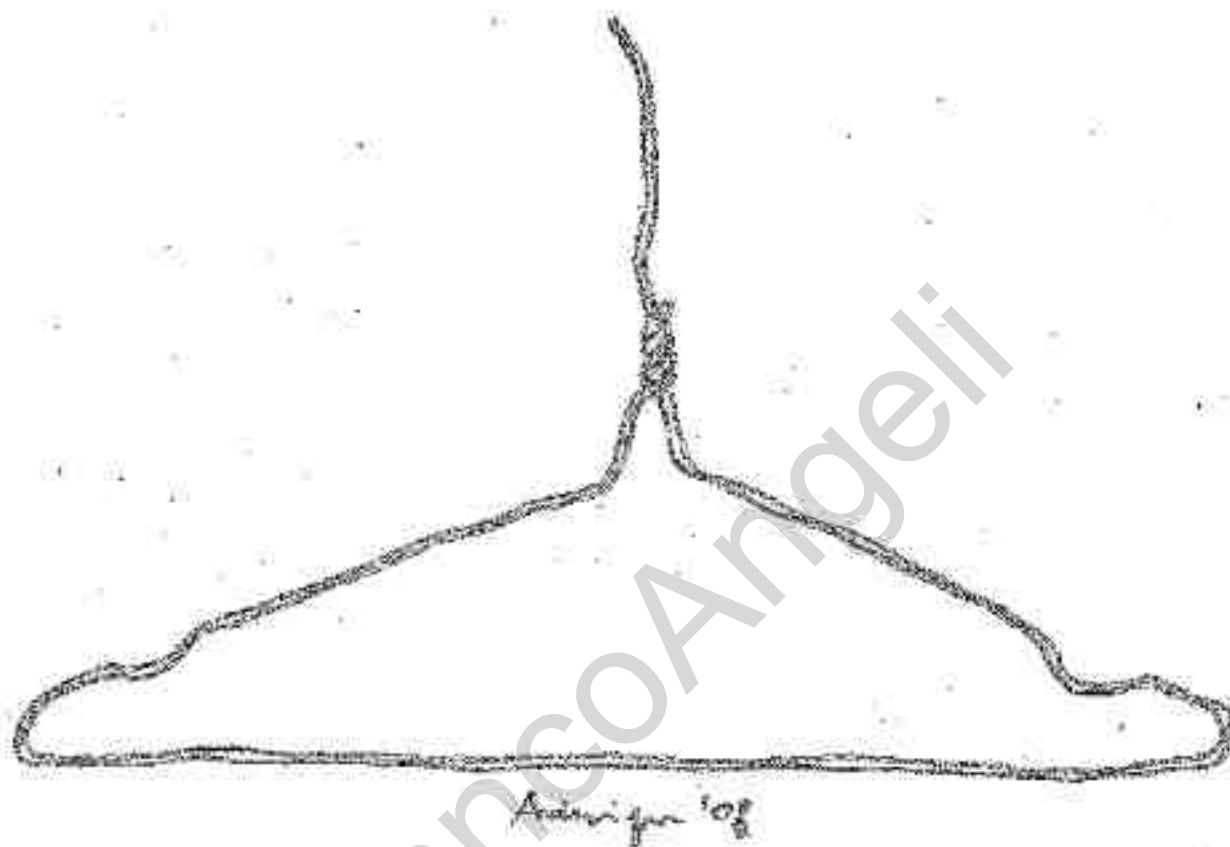
Va messo a punto e tarato sulle esigenze dei vari territori, il che probabilmente in Italia equivale ai vari distretti. Per esempio una cosa che ho detto anche recentemente è che esiste una produzione ceramica, con un'attenzione al design molto scarsa, che invece, con una programmazione didattica mirata, potrebbe diventare un nucleo di eccellenza. Bisogna farlo in maniera evoluta, forse insegnare il design eroico del mobile e della sedia ha poco senso oppure ha un senso in un livello base, ma dopo bisogna andare nelle specificità.

Mi parli di una formazione che parte da una istruzione di base per poi arrivare ad una specializzazione?

Io sono un convinto assertore di una formazione ampia, però ad un certo punto devi andare su delle specificità. Tutti noi nel nostro percorso ad un certo punto ci siamo resi conto che alcune cose le facciamo meglio di altre, che alcune cose hanno più mercato, e quindi abbiamo fatto questo percorso in maniera spontanea. Credo che questa evoluzione naturale si possa anche strutturare in un percorso didattico.

*assimo osa hini
Firenze-Bologna, 23 Ottobre 2008*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



oe e to

oeVelluto è un pensiero che mette al centro la ricerca ed il senso. JoeVelluto è insieme una filosofia di progetto e di vita. È un progettista che non c'è. È contraddizione. JoeVelluto è un A-designer.

Questione di una lettera: un progettista con qualcosa in meno, però con qualcosa in più. La filosofia JoeVelluto è rivolta al "senso" e all'"inutilità". Il design nella maggior parte dei casi produce oggetti di cui il mondo è già saturo, andando ad aumentare l'accumulo di "ostacoli". Lo scopo è quello di produrre "inutilità" con finalità artistiche e comunicative: "UseLess is More!". Nel 2008 JVLT (Andrea Maragno) è la nuova identità che segna una rinnovata maturità e coscienza, proclamandosi ufficialmente A-designer. Attualmente JVLT cura il coordinamento artistico di varie aziende e svolge attività di docenza e visiting professor presso numerose università italiane tra le quali: Scuola Italiana Design di Padova, Università La

Sapienza di Roma, Libera Università di Bolzano, Istituto Marangoni di Milano. Ha progettato per: Abitare Segesta Edizioni, Benetton Group, Bosa Ceramiche, Coop. Coro, Comete Gioielli, F.lli Guzzini, Gruppo Coin, Invicta, Lorenz, Nordica, Novabell, Pandora Design, Pitti Immagine, PLUST Collection.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Quando, dove e perch  vi siete incontrati ?

Il percorso   iniziato nel "lontano" 2001 quando Sonia Tasca ed io decidemmo di collaborare per affrontare insieme alcuni progetti di design e comunicazione. L'unione di queste due personalit , sostanzialmente diverse ma complementari, ci port  ad iniziare il percorso con un'impronta decisa. La prima esperienza ufficiale il concorso Opos Under 35, che con la selezione del progetto "RosAria" – corona del rosario usa e getta – dette inizio al nostro reale cammino verso la strada del design. RosAria in poco tempo divent  una sorta di progetto icona di quello che pi  tardi divenne il pensiero JoeVelluto; nel 2005 entr  a far parte della collezione permanente di design del museo "Neue Sammlung" di Monaco di Baviera. Nel 2003 il nostro percorso incroci  quello di Antonello e Simone, anch'essi provenienti da esperienze lavorative diverse e nel 2004 fondammo ufficialmente JoeVelluto Associati. Dopo una prima fase esplosiva e libera, oggi JoeVelluto ha una coscienza e una visione del progetto ben definiti, maturate nel tempo e nutrite da poliedriche esperienze professionali. Dalla fine del 2007 il nucleo   tornato ad essere quello da cui ha avuto origine, e dal 2008 ha riassunto il proprio nome nella sigla JVLT, proclamandosi ufficialmente Adesigner. JVLT sancisce dunque definitivamente lo sconfinamento fra ambito progettuale e ambito artistico.

Avete una formazione comune alla scuola italiana design di Padova. Cosa vi ha portato a frequentare una scuola cos' specialistica, forse il design aveva gi  incrociato i vostri percorsi personali?

La nostra storia nasce da percorsi molto diversi. Il Veneto, territorio capillare ricco di aziende ed attivit  produttive, offre molte possibilit  a chi, uscito da una specialistica, cerca delle opportunit  di crescita e formazione. Appena terminata la scuola infatti, ognuno di noi ha intrapreso una formazione nel mondo del progetto. Ma molto presto   diventata chiara la strada da seguire, ovvero quella della libert  di pensiero, lontana da specializzazioni o statistiche di vendita. Il nostro percorso era ed   chiaramente orientato alla sperimentazione e possibilmente alla cultura del progetto. Sonia, pragmatica e sognatrice allo stesso tempo, proviene da una formazione professionale inizialmente legata alla progettazione nel mondo sportivo (Gruppo Benetton) e successivamente legata al visual. Le mie origini invece provengono da una fase giovanile vicina al mondo della street art che poi si   sviluppata in una grande passione per l'arte contemporanea, vissuta sia da studioso appassionato che in modo attivo partecipando a svariate esposizioni collettive.

Il denominatore comune   comunque la creativit  che viene condivisa da chiunque entra a far parte di JVLT. Noi stessi cerchiamo di portare la filosofia JoeVelluto nei corsi di insegnamento, quegli stessi corsi in cui una volta eravamo studenti... JoeVelluto   una mentalit ,   una visione e un approccio al progetto, ma anche un'etica. La passione ci porta a voler trasmettere questa mentalit  che pu  essere o meno condivisa, ma che comunque suggerisce una visione spero non anonima.



00
osaria
Autoproduzione
corona del rosario
usa e getta realizzata
mediante l'uso del
multiball polietilene
riciclabile
Il fedele mentre
recita il rosario fa
scoppiare la bolla
d'aria al termine
d'ogni preghiera a
funzione della corona
cessa di esistere
definitivamente nel
momento in cui il
fedele sente di avere
la coscienza a posto
la preghiera un
momento di passaggio
che non lascia
traccia alcuna
a parte della collezione
permanente del design nella
Pinakothek der
oderne del museo
Neue Sammlung di
Monaco

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

oe ell o

35 1486

005
emoria
Produzione
Ono uce 005
emoria una
lampada dotata di
un contatore digitale
che scandisce ogni
minuto di luce
emessa uando il
corpo illuminante
contenuto all'interno
cesser
definitivamente il
suo funzionamento
il contatore si
bloccher indicando
i minuti complessivi
di vita trascorsa

oe elluto ma il nome da dove viene? nasce col nuovo millennio siete tra i designer pi giovani di questa pubblicazione cosa avete traghettato di tutto quello che nel design c era prima del duemila oggetti, progetti, maestri, mostre, libri ?

JoeVelluto è un progettista che non c'è, è un A-designer. JoeVelluto è insieme una filosofia di progetto e di vita. Il nome proviene appunto dalla tradizione e dalla storia del design italiano che è fatta di grandi maestri. JoeVelluto è il nome di una persona che non c'è, ma rappresenta un pensiero, una filosofia progettuale. Penso che la filosofia JoeVelluto sia il "risultato" di un insieme di stimoli, passioni e caratteristiche. Dal passato proviene sicuramente un'adorazione per Bruno Munari, ma anche gli aspetti più radicali e sperimentali della contestazione degli anni '70. Ci sono anche molte influenze che provengono dall'arte sia degli anni '60 e '70 (arte concettuale con Kosuth, Pino Pascali, Vito Acconci, Gruppo zero, Gianni Colombo etc.), che dall' arte contemporanea come Cattelan o altri. Nel linguaggio JoeVelluto ha avuto anche molta importanza il lavoro di comunicazione di Oliviero Toscani con Colors e le sue campagne pubblicitarie. Più recenti invece sono gli stimoli che provengono da film, libri o altri designer e artisti stimati, come Guixè, Jurgen Bey, Atelier Van Lieshout, Doris Salcedo, Monika Sosnowska, Pedro Cabrita Reis, etc. La filosofia JoeVelluto quindi è rivolta al "senso" (comunicazione) e all'"inutilità" (arte). Il design nella maggior parte dei casi produce oggetti di cui il mondo è già saturo, andando ad aumentare l'accumulo di "ostacoli". Lo scopo è quello di produrre "inutilità" con finalità artistiche e comunicative, anziché "micro-funzionali": "UseLess is More!".



a formazione del linguaggio oe elluto. qualcosa che nasce dal confronto delle idee, dall'incontro dei progetti, da una leadership intellettuale all'interno del gruppo, o semplicemente un qualcosa che si formata cammin facendo, partendo dall'idea di un lavoro come prima meta da raggiungere?

La meta è il risultato, ovvero il pensiero JoeVelluto. È un pò come quando si legge la soluzione di una funzione (matematica) nelle ultime pagine del libro di algebra: sai a cosa stai puntando, ma se non applichi i passaggi corretti non la risolvi. In questo caso la "soluzione" è sempre JoeVelluto, però ogni volta bisogna arrivarci. Naturalmente, come in tutti gli studi le dinamiche sono sempre le stesse: c'è un leader e ci sono competenze diversificate.

primi passi dello studio. Al di là della partecipazione a concorsi e mostre, come nascono i primi contatti con le aziende di produzione mail, lettere, telefonate, viaggi, appostamenti o che altro?

008
Design alla oop
apone e pazzola

I prodotti sono sempre stati il vero e unico veicolo di comunicazione, che siano stati progetti per mostre o per aziende, che siano stati pezzi unici o in produzione seriale, di design industriale o di comunicazione. In questo modo è apparso subito chiaro che chi sceglie JVLT non fa mai una scelta "pop", non scendere a compromessi a volte porta delle complicazioni: "perdere il lavoro è una scel-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ta", come ha detto recentemente Toscani in un'intervista. Il compromesso a lungo andare produce solo risultati sterili a mio avviso. È importante mantenere intatta la propria personalità e lavorare con passione condividendola con chi la può e la vuole comprendere.

Progettare a pi mani. Come viene programmato il lavoro e come si sviluppa il processo progettuale? ancora, la paternità delle idee progettuali sempre collettiva o all'interno del capello o elluto ognuno poi rivendica l'esclusiva delle proprie idee?

La cosa bella di questo lavoro è che ogni giorno è diverso da un altro, e questo è dovuto al fatto che un lavoro cosiddetto creativo comporta impegni su tematiche anche molto diverse: da attività di carattere gestionale alla costruzione di un prototipo, dalla lecture con decine e decine di spettatori al braccio di ferro con l'imprenditore, dal disegno tecnico alla comunicazione, etc. In mezzo a tutte queste attività diversificate il processo progettuale si sviluppa come sopra, ovvero avendo come meta il risultato, che vuol dire progettare secondo il pensiero JoeVelluto. L'organico quindi deve avere delle caratteristiche di grande versatilità e conoscenza dei mezzi. All'interno del gruppo poi ognuno si è chiaramente ritagliato delle attività prevalenti sulla base delle proprie attitudini. Il coordinamento seguito da me nell'ambito di tutti i progetti fa da filtro generale coerentemente con la visione JoeVelluto.

Salefino quando nasce l'idea del libro e il rapporto con gli autori che ne prendono parte?

L'idea di progettare *Salefino* è nata dopo una proposta fatta dalla tipografia CS di Padova che ci chiese di ideare uno strumento per veicolare le loro potenzialità tipografiche. Abbiamo quindi deciso di sfruttare questa possibilità per dare voce alla nuova generazione del design italiano, e il progetto ha poi trovato concretezza ufficiale quando un editore, Abitare Segesta, ha deciso di pubblicarlo. Risultato: un anno di duro lavoro per organizzare e realizzare un progetto editoriale inedito. *Salefino* presentò per la prima volta (nel 2005) le storie professionali di cinque designer/amici: Paolo Ulian, Giulio Iacchetti, Matteo Ragni, Lorenzo Damiani ed io, uniti da una "poetica progettuale" affine. *Salefino* racconta i progetti attraverso l'uso della fotografia (Matteo Sandi) e della grafica. Più che un libro è diventato un vero e proprio oggetto confezionato con tecniche di stampa e rilegatura ricercate ed innovative, "carico" di idee, di pensieri, di foto, di illustrazioni: un modo come un altro per "urlare" la semplicità delle idee poetiche del design di inizio millennio.

Parliamo dell'etica professionale e delle regole non scritte che governano il design. A vostro parere ci sono delle norme etiche per questa professione ad esempio nel rapporto azienda progettista o progettista progettista o siete per una totale libertà di comportamenti la domanda comprende un'opinione sulla necessità o meno di un ordine professionale ?

Credo che il rapporto che si crea con un'azienda e quindi con un imprenditore debba essere innanzitutto un rapporto umano. In questo modo la relazione professionale può essere basata su un rapporto di stima e rispetto reciproco. Se così non fosse, mi interesserebbe ben poco lavorare per qualcuno solo per fare la fattura a conclusione lavoro. È chiaro che un "rapporto umano" va costruito con il tempo e la fiducia reciproca. Nel nostro caso solitamente il cliente sceglie di lavorare con JoeVelluto, e in qualche episodio è accaduto anche il contrario. Avere una propria impronta è una scelta

006
Pimp m kea
hair
Autoproduzione
concorso rasfor-
mer Opos
rasformare perso-
nalizzare distingue-
re differenziare
truccare
pimpare
Pimp m kea
hair un kit di
componenti gam-
be anteriori 1 tra-
verso poggiatesta, 2
piedini posteriori 1
bandierina stickers
che permette di
pimpare una co-
mune sedia kea in
questo caso la sedia
"Ivar", e renderla
una sedia in perfetto
stile lo -rider



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

oe ell o



008
se ess is ore
a cura di eppe
inessi
oe elluto presenta
una nuova visione
critica del design
nata intorno al pro-
dotto industriale e
la funzionalit dello
stesso
e opere di
se ess is ore
riflettono l'essen-
ziale differenza che
esiste tra il Design e
l'Arte
Il Design industriale
produce un oggetto
utile di buon gusto
'Arte produce
cose inutili dal
punto di vista della
funzionalit e usa-
bilità, ma aventi il
significato come suo
diretto presupposto
se ess is ore
la prima interpreta-
zione del anifesto
dell'Adesign una
visione che nega
parzialmente il
design a favore di un
linguaggio inedito

che va sostenuta con coerenza e fermezza e per questo non è possibile incontrare il favore di tutti! Credo che incasellare in un "ordine dei designer" una scelta che a mio avviso è quasi un voto non sia la strada corretta. Nascondersi dietro a delle regole o dei tariffari è sbagliato: questo è un mestiere fatto di passione e sentimento. In ogni caso la "facile commerciabilità" dei progetti è la strada più veloce per distruggere il design comunemente inteso: il design deve essere ricerca, deve essere personalità, deve dare e non solo ricevere.

Andrea, qual il vostro rapporto con l'aspetto economico della professione, dopo quanto tempo e grazie a cosa avete raggiunto una stabilità finanziaria o una gestione in attivo dello studio?

Questo lavoro è fatto soprattutto di passione, e quindi se fai quello che ti piace in qualche modo sei già in parte ripagato. Il vero guadagno inizia dal tuo cuore. All'inizio sei uno sconosciuto e solo la bontà dei progetti può aprirti le strade. Poi, quando raggiungi un po' di notorietà, allora spesso risulta più facile dialogare anche per il semplice fatto che non sei più tu a bussare alle porte, ma c'è chi



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

conoscendoti desidera lavorare con te. In ogni caso penso che se credi veramente in quello che fai, sei disposto anche ad investire totalmente sull'idea, purché ti rappresenti e comunichi la tua visione. Questo indipendentemente da chiunque tu sia, più o meno noto. Credo che solo con questa visione "romantica" si possa mantenere nel tempo inalterata la qualità del progetto.

Quali sono i vostri prossimi progetti e che tipo di evoluzione vedete per il vostro lavoro e più in generale per la scena del design?

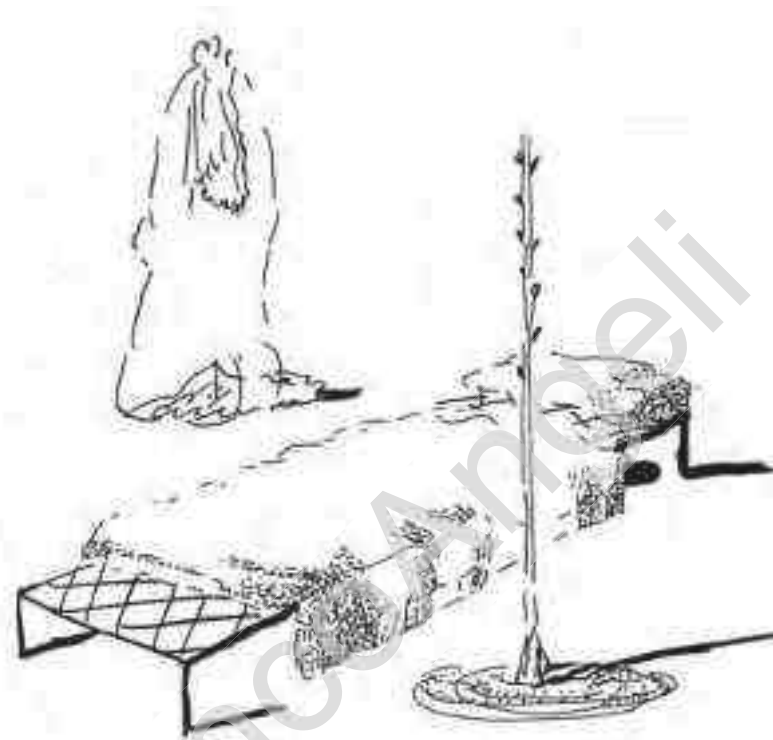
Partiamo dalla considerazione che il design, inteso in senso classico, è un lavoro vecchio (non un vecchio mestiere). Del design mi attira il gusto dell'invenzione, non la forma. Amo l'idea. Se per Munari il bello è la conseguenza del giusto, per me il bello è la conseguenza di una bella idea. Il pensiero JoeVelluto dunque è più vicino all'arte e alla comunicazione ed è per questo che JVLTL non è un designer in senso stretto ma un Adesigner; è solo una questione di una lettera: un progettista con qualcosa in meno, però con qualcosa in più (una lettera appunto).

La libertà intellettuale di questo momento ci ha permesso di fare un'analisi introspettiva, al punto di stendere un manifesto di progettazione, da me definito "Adesign".

"Adesign" è la progettazione di oggetti a scopo "inutile" ai fini della mera funzione pratica, ma che fanno ragionare sull'altro lato della loro funzione, quella del senso. Questo metodo progettuale si è concretizzato in una mostra, dal titolo "UseLess is More", dove sono stati progettati secondo il metodo dell'Adesign 8 oggetti "dis-funzione", parzialmente inutili.

Andrea aragno direttore creativo oe elluto
icenza, Ottobre

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



go ietr

Artista, architetto, designer e ricercatore dal
nella grande area dei sistemi di comunicazione. Fonda nel 1954 il gruppo di pittori segnici "Il
Cenobio". Nel 1957 sviluppa la teoria del "Sistema disequilibrante", un contributo originale al
design radicale europeo.
Uno dei fondatori della Global Tools nel 1967.
Invitato alla Biennale di Milano nel 1968, 1977, 1983 e alla Biennale di Ve-
nezia nel 1978, 1985. Vince il premio Compasso d'oro nel 1971. È stato Director della ma-
nifestazione "abitare il tempo" a Verona dal 1984 al 1987. Fonda l'Osservatorio della
Cultura applicata a Cattolica nel 1987.



Organizza più di 100 mostre in Italia e all'estero in gallerie e musei.
Sue opere si trovano in molti musei d'arte, di design e di arte applicata.
Insegna nelle facoltà di architettura, negli istituti d'arte e nelle accademie di belle arti dal
1960. Ha diretto le riviste In, Inpi, L'asciolo, L'area, L'abitare con l'arte, L'artigianato tra arte e
design. È responsabile del settore design della rivista Domus dal 1971 al 1987.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ra le interviste del libro la tua dovrebbe essere per me una delle più facili visto il rapporto di amicizia e di stima. Al contrario mi trovo davvero in difficoltà nel dover riassumere in poche domande un percorso professionale che comprende più di mille mostre e altrettanti oggetti, film e documentari, direzioni di importanti riviste, tantissimi libri, progetti di architettura, performance e soprattutto un grande coinvolgimento di altri autori, cosa non comune nel panorama del design italiano. Provo a farti alcune domande in ordine cronologico partendo dalla Milano dei primi anni '60 e dalle tue ricerche con Alberto Seassaro alla Facoltà di Architettura...

Nel 1957 avevo maturato le mie convinzioni e alla fine del lungo e faticoso percorso didattico dei cinque anni di Liceo Scientifico decisi di iscrivermi all'Accademia di Belle Arti. Ma mio padre, che aveva sempre sofferto di non aver potuto frequentare l'università e diventare dottore, impose a tutti i tre figli di perseguire l'obiettivo della " aurea". Cos , tra pianti e disperazioni, cercai la strada meno lontana dalle mie aspirazioni e non fu troppo difficile capire che l'unica laurea possibile era quella in architettura.

mi piaceva disegnare, forse avrei almeno trovato l'occasione di sviluppare questo mio interesse. mi iscrissi nel 7- 8 alla facoltà di architettura del Politecnico di Milano e fu così che in quegli anni incontrai tutti i figli dei grandi architetti (Belgiojoso, Banfi, Ponti, Albini, Gardella) cosa ci facevo io in quell'ambiente esclusivo dove i miei compagni erano o figli di architetti o di imprenditori?

Forse potevo coltivare la mia passione per il disegno. Imparai cosa a disegnare guardando come disegnavano i miei professori, copiando e ricopiando in poco tempo ero diventato bravissimo. mi divertivo a disegnare come Canaletto, Steinberg, e Corbusier, cambiando il tratto, mettendomi alla prova cercavo di capire i miei limiti.

Per lo studente di architettura era molto faticoso e per alleviare le fatiche vestendomi con un completo di velluto a coste come quello che Modigliani portava nei primi anni del suo soggiorno a Parigi , disegnavo continuamente su

ogni superficie (i banchi del Poli erano pieni dei miei personaggi) e andavo spesso nel quartiere di Brera. Cominciavo a frequentare il *l'amaica* il bar degli artisti e già nel 1960 facevo mostre con Castellani, Manzoni, il gruppo del Cenobio, Fontana, e Fontana. La facoltà di architettura nei primi anni '60 come quasi tutta la cultura milanese era governata da ioggers Casabella , ma io preferivo il mondo più libero di iog Pontoni, la sua apertura verso la realtà internazionale che dimostrava soprattutto attraverso Domus. Ma ancor di più debbo dire che in quegli anni ero fortemente influenzato dal "segno" di Fontana e dal razionalismo di **Vittoriano Viganò**. Nel frattempo preparavo la tesi con **Alberto Seassaro**, una proposta per "fare ricerca" all'interno della facoltà di architettura e che, guarda caso, si occupava dei rapporti tra arte e architettura erano i primi evidenti segnali anticipatori della lunga stagione in cui si sviluppò in tutta Europa il movimento dell'architettura radicale.

Intanto era morto Piero Manzoni e io cominciavo a frequentare sempre di più **Gianni Vico** mi ricordava fisionomicamente Milly, che era stata per alcuni anni la mia ragazza e compagna di università, tragicamente morta di tumore al fegato. Con Milly Cappellaro, Alberto Seassaro e Renzo Piano come studenti di architettura per alcuni anni sviluppai diverse ricerche tra cui quella sulle "cascine lombarde", un'esplorazione all'interno di un mondo che conoscevo bene (fino ai tredici anni avevo vissuto a **Lelegnano** in un paese fatto soprattutto di cascine e cultura contadina . Durante i cinque lunghi e faticosi anni di università frequentai lo studio di **Gianni Vico** ma soprattutto di **Vittoriano Viganò**. **Seassaro** (che veniva dal Liceo Artistico) subiva la mia influenza in quanto partecipavo attivamente al "mondo dell'arte"; **Piano** era più autonomo e solitario, passava le sue giornate in una stanza in affitto a costruire modellini tridimensionali di strutture modulari prefabbricate suo padre aveva un'impresa di costruzioni a **Novara** . Poi arrivò la laurea, da molti anni non si era più visto un **Alberto Seassaro** e lode io e **Seassaro** fummo baciati dal preside **Dodi** con complimenti e apprezzamenti per la nostra tesi che in modo spettacolare presentammo in una mostra: foto, disegni, pannelli, modellini: la "sinestesia tra le



*Da sinistra
Alberto Seassaro
Renzo Piano
Gianni Vico
a Pietra nel 1961*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

o a i e ra

arti", con proposte per "fare ricerca" all'interno della scuola di architettura. Inizia l'università continuando all'interno dell'Istituzione come assistente del corso di Interni di Viganò, che allora consideravo il migliore architetto: piacevo molto a Viganò, al punto che questi mi offrì di lavorare nel suo studio con uno stipendio superiore alla media dei suoi collaboratori. Vivevo quella prima stagione in modo euforico: avevo una borsa di studio, avevo un posto importante appena laureato, normalmente ci volevano almeno dieci anni di "collaboratore all'esercitazione" per essere nominato assistente volontario, frequentavo uno studio, quello di Viganò, in Corso di Porta Vigentina. Disegnavo una villa vicino a Roni su dei fogli leggeri: era sicuramente un modo di risparmiare di Viganò con il tratto pesante che spesso li forava.

Con Umberto Seassaro aprii uno studio e ci facemmo subito conoscere come una coppia di giovani architetti d'avanguardia. Io portavo tutta la mia esperienza di artista pittore e lui una certa capacità di teorizzare le nostre esperienze. Poi l'esperienza di coppia diventò, soprattutto per me, faticosa e decisi che avevo bisogno di vivere la mia stagione creativa in piena libertà: così nel '67 lasciai lo studio ben avviato con diversi soci oltre a Seassaro: c'era Feligio Oso, Eretta, Stevan, lasciai la carriera universitaria, mi allontanai dalla scuola di architettura e mi separai da mia moglie.

Prima di "Abitare il Tempo" hai "Abitato le città"; partendo da una citazione del Movimento Situazionista della fine degli anni '50 "Abitare è essere ovunque a casa propria"...

Posso dire che i miei anni '60 furono segnati da una serie di esperienze che anticiparono di molto tutto il movimento radicale europeo. Dalle prime teorie sulla "inesistenza tra le Arti" del '57, alla teoria del "Sistema Disequilibrante" del '67, le mie ricerche si collocavano al di fuori del sistema artistico-architettonico che andava per la maggiore a Milano. A Milano in architettura tutto ruotava intorno a Casabella e all'architettura neoliberty, Sottsass era un bravo designer che lavorava per Olivetti, e quindi il mio lavoro era solitario. Solo verso la seconda metà degli anni '60 si affacciarono le prime esperienze, anche se diverse dalle mie, dei gruppi radicali fiorentini che non mi fecero sentire più tanto solo. I miei argomenti e i miei progetti erano lontani dalle utopie fiorentine, ma già marcatamente orientati al progetto, capace di svelare, decodificare, denunciare la realtà abitativa e urbana della nostra società di quegli anni. Fortemente influenzato dalla teoria internazionalista davvo disposte reali oggetti, ambienti, interventi, performance su come poter rompere l'equilibrio "sistema disequilibrante" e le false certezze della società di allora.

"Abitare è essere ovunque a casa propria": con questo slogan cercavo sempre di rompere attraverso film, installazioni, ambienti) la barriera che esisteva e che ancora esiste tra spazio pubblico e spazio privato. Ho sempre avuto la convinzione che un essere umano garantisce la propria sopravvivenza attraverso la modificazione dell'ambiente in cui vive ed opera. Sulla base di questa considerazione per molti anni ho rivolto la mia attenzione a quell'aspetto della realtà in cui viviamo che viene comu-

1966

*Il gruppo del
Enobio*

Da sinistra in piedi

Agostino Errari

Angelo Berga

la gallerista

ina

aioli in basso

Arturo Berni e

go

a Pietra in primo

piano un'opera di

Piero Manzoni

1967

Ennio Nigro e

ucio

Montana con

go a

Pietra alla

galleria

del Enobio



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

nemente definito "ambiente" e che rappresenta l'espressione formalizzata di tutti gli elementi che costituiscono la nostra realtà quotidiana. Con questo atteggiamento ho messo in pratica strategie, progetti, esercizi per prendere "possesso abitativo" dello spazio urbano sempre di più attraverso dei processi mentali più che fisici.

Parliamo della tua partecipazione ai movimenti radicali tra Vienna e Firenze, delle diversità e di ciò che vi univa sino alla breve esperienza dei Global Tools...

Vorrei ricordare, a tutte quelle persone che si sono interessate al movimento di architettura radicale, alcune cose che spesso non appaiono nelle recenti ricognizioni "storiche" sul movimento. Come prima cosa occorre fare una grande distinzione tra i movimenti fiorentini e simili della seconda metà degli anni '60, tendenzialmente segnati da una forte componente utopica, e gli atteggiamenti progettuali che io fin dai primi anni '60 ho sviluppato sotto la Teoria del "Sistema Disequilibrante". Era quest'ultima una teoria applicabile a qualsiasi scala di intervento che prevedeva progetti realistici che avevano la finalità di svelare la realtà profonda del nostro sistema culturale e sociale, rompere con gli equilibri acquisiti, non essere coerenti con la logica di una società che andava rinnovata, e così via. Quindi un atteggiamento che va senz'altro definito attivo, capace di rimuovere certezze e modelli di una società da rinnovare. Una posizione che trovava i riferimenti a livello europeo con l'Internazionale Situazionista, gli Hausbau e la Cooperativa Himmelblau di Vienna.

Una caratteristica che spesso viene dimenticata è che l'architettura radicale venne giustamente definita come area disciplinare assimilabile all'architettura e non al design perché era di fatto costituita soprattutto da architetti e artisti che parlavano, progettavano, si muovevano alla scala urbana e poco avevano a che fare con il design, anche e soprattutto perché uno degli atteggiamenti più importanti dei radicali era il rifiuto della "società dei consumi" e quindi la "non partecipazione" alla crescita e proliferazione della progettazione-produzione di oggetti d'uso.

Quest'ultimo atteggiamento caratterizzò anche il mio modo di lavorare di quegli anni: di fatto, pur avendo avuto molte offerte in proposito da parte di diverse aziende ricordo che agli inizi degli anni '70 ero un giovane designer affermato, vedi la mia partecipazione alla Triennale e alla mostra "Italy. The New Domestic Landscape" a New York del 1972, rifiutavo di progettare per la produzione. Solo nel 1975 ci fu la prima ricognizione di ciò che verrà più avanti definito "Design Radicale": la sola e unica mostra storicamente accertata "Gli abiti dell'Imperatore". La mostra che organizzai alla Galleria Luini di Milano era una rassegna che conteneva opere dei fondatori del movimento "Global Tools".

Il 73 ma anche dei cosiddetti "Post-radicali" come i tendini, e fu poi presentata alla Galleria Agreba di Magabria e al Museum Hannemann di Graz.

Altra cosa che molti non ricordano o non vogliono ricordare è che il movimento radicale, verso la fine degli anni '60, si era sempre di più caratterizzato per il superamento del suo "specifico disciplinare": l'architettura non era quindi da far coincidere con il "costruito", architettura poteva essere un film, una foto, un disegno, una performance, proprio come negli stessi anni andava dicendo e facendo l'arte che aveva anch'essa superato il suo specifico (la tela!).

Non solo, ma l'architettura radicale sempre negli stessi anni coltivava, proprio come l'arte, la "concettualità" a discapito della spettacolarità. Così per la prima volta nella storia, per alcuni anni le due discipline si trovarono ad operare con gli stessi mezzi espressivi e con la stessa attitudine mentale. Di fatto basterebbe ricordare come tante mie opere (installazioni, montaggi grafo-fotografici, filmati) furono per diversi anni presentate indifferentemente nel mondo dell'arte e nel mondo dell'architettura.

Proprio per questa ragione che nelle recenti mostre sull'architettura radicale i curatori, incapaci di cogliere e presentare le innumerevoli opere concettuali, preferiscono, falsando tutto il movimento radicale, rifugiarsi dietro i disegni spettacolari di Superstudio o la poltrona di tendini. Architettura

radicale, se sarà un giorno storicizzata, si scoprirà essere stata un movimento culturale "concettuale" che come quasi tutta la cultura visiva del momento non dava nessuna concessione alla spettacolarità. In un caso la Global Tools era composta da architetti e da artisti concettuali Franco Vaccari e Luciano Abadio. Il gruppo nacque anche grazie a tutto il lavoro di confronto e di collegamento di cui mi feci promotore all'inizio degli anni '70 con la rivista In e con la rivista Inpi, due testate che proprio per la loro particolare impostazione (erano entrambe monografiche!) obbligavano i vari autori da me invitati a confrontarsi su argomenti scelti: la città, la comunicazione, la moda, etc. Poi trovai il nostro

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

o a i e ra

sponsor, il gallerista Castelli di Milano, che ci diede l'uso di alcuni locali in via Sallustiana e un budget mensile di 10 milioni di lire. Con quei soldi realizzai due bollettini della Global Tools con il contributo di tutti i componenti. Questi soldi furono poi oggetto di discordia tra di noi: i fiorentini volevano utilizzarli come rimborso spese per le loro trasferte in occasione delle riunioni del gruppo. Io ero, e mi sento ancora, un architetto radicale per l'attenzione che ho sempre avuto nei confronti dell'ambiente urbano senza aver mai costruito nulla e per le operazioni non ultima quella di aver portato la cultura del progetto tra gli artigiani e le aziende del mobile classico che mi hanno portato a realizzare centinaia di oggetti



mai di fatto entrati in produzione

Tutto quello che hai fatto, soprattutto nella prima parte della tua carriera professionale, passa attraverso tue proposte ad enti, amministrazioni e aziende o hai seguito altri canali per concretizzare i tuoi progetti? Che idea hai dell'etica professionale, e dei giusti passi da percorrere per intraprendere un proprio percorso lavorativo?

Sarebbe troppo complicato tracciare il percorso relativo alla mia attività professionale, basterebbe

1967 '70
L'ommutatore

Il gruppo della
epre unare
196 '66 Global
ools 1973 '71
operativa a-
roncelli 1967 '77
abbrica di
omunicazione
1977 '78 mostre
di Abitare il tempo
1985 '000 mostre
di Abitare con
Arte 1988 1991
Dipartimento di
Progettazione Arti-
stica per l'impresa
all'Accademia di
vera '000 '005
Associazione di
Artigiani Artisti AD
A E di onza
1997 Osservatorio
sull'Arte Applicata
nel mobile onda-
zione Aldo Morelato
'000

be pensare che ho iniziato facendo il pittore nel 1967 con un gruppo di artisti fondando il mio primo gruppo di tendenza, il gruppo del Cenobio, a cui poi seguirono tanti altri "movimenti" alla ricerca di un modo "collettivo" di far crescere idee e consapevolezza ma anche entusiasmo e voglia di confrontarsi. Ho vissuto una lunga stagione fatta di piccole opportunità che ho cercato con l'entusiasmo che mi ha sempre accompagnato in tante imprese) di far crescere, dando valore e significato ad ogni occasione di lavoro. Le mie tante operazioni fatte all'interno di strutture pubbliche e private non solo hanno lasciato sempre delle tracce, ma come ho scritto in un mio libretto "contano più le intenzioni o i risultati"? Se fosse per i risultati non rifarei nulla di quello che ho fatto, deludenti ed effimeri gli esiti ma, se guardo alle intenzioni, mi sembra di aver arato e seminato molto, altri raccoglieranno

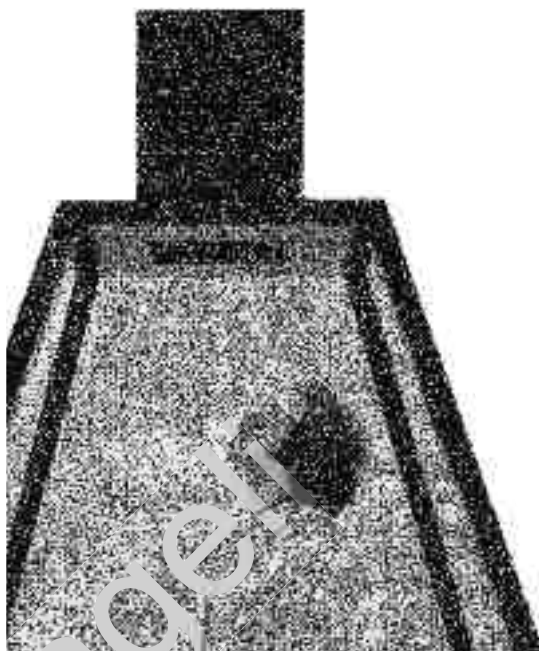
Abitare il tempo. Sai il merito di aver tracciato una nuova strada nel rapporto tra industria e cultura trasformando una rassegna commerciale nel luogo di una sperimentazione che, per la prima volta, ha coinvolto progettisti dell'intero paese. Si potrebbe forse dire che prima di Abitare il Tempo esisteva quasi solo il design milanese. Che ti è rimasto di quella esperienza?

elle varie mostre organizzate ad abitare il tempo a Verona, ma anche in tante altre mostre come quelle degli anni 8 a Milano abitare con arte, e Chiesa di San Carloforò misi in pratica due esperienze che ritengo storicamente importanti. Come prima cosa le mostre di Verona aprirono il design alla ricerca e sperimentazione parassitando una manifestazione commerciale, una pratica che era del tutto sconosciuta all'interno delle cosiddette fiere, dove tutto doveva portare all'utilità del commercio tutti sanno che il mondo del design ha sempre vissuto con la mancanza di spazi per la ricerca e la sperimentazione il design ha sempre parassitato per la ricerca le aree limitrofe alla sua disciplina: dall'industria bellica all'arte, dalla comunicazione visiva all'artigianato artistico. Io che mi sono sempre considerato un ricercatore nel sistema dell'arte e della comunicazione solo nel 1978 riuscii ad introdurre presso l'ADI il Compasso d'oro per la ricerca ho sempre considerato necessario e indispensabile far crescere nella giovane disciplina "design" un territorio di ricerca prima della sua

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

applicazione. tutte le discipline dalla chimica alla biologia, etc. distinguono sempre queste due aree, solo il design mancava di queste due realtà distinte: i libri di design contengono solo gli oggetti che sono andati in produzione e che sono stati accolti con successo dal mercato, così i musei sono pieni di oggetti che appartengono alle più nobili e rinomate case di produzione.

abitare il tempo, per quasi anni, diventò un luogo di ricerca con la partecipazione di migliaia di architetti, designer, artisti, uomini della comunicazione, operatori giovani e meno giovani chiamati da tutte le aree del nostro territorio. La seconda cosa importante dal punto di vista storico è stata quella di riportare l'attenzione nei confronti della cultura del fare, mettendo in relazione i progettisti con tutte quelle forze produttive artigiane e aziende del mobile classico e in stile) che fino ad allora il mondo del design aveva ignorato e snobbato. Quest'ultima operazione l'ho sempre considerata come una delle mie più riuscite "azioni disequilibranti" da buon, e ancora attivo, architetto radicale. La "tradizione rinnovata" fu il mio slogan di quegli anni. Oggi di quella esperienza rimane poco nelle cosiddette "mostre collaterali", moltissimo invece nella pratica progettuale in quanto ormai quasi tutto il design si muove verso l'autoproduzione, l'oggetto "fatto ad arte", le edizioni numerate con alto valore artistico-artigianale.



Il Neoecllettismo. Sei riuscito a formare un gruppo di autori, di cui mi ha fatto piacere far parte, assieme ai quali hai condiviso un percorso di ricerca e sperimentazione sulle culture materiali. Cos'è mancato perché diventasse un vero e proprio movimento?

1968
immersioni a
nuova prospettiva

Il Neoecllettismo è nato all'inizio degli anni '80 con la mostra "Cronografie, il tempo della memoria", che realizzai alla Biennale di Venezia e trovò le prime considerazioni teoriche nel mio libro *Promemoria* del '81. Mi resi conto della grande rivoluzione che all'inizio degli anni '80, con la crescita della telematica e informatica (vedi anche la mia mostra "a casa telematica" del '81), portava la nostra società a modificare la categoria "memoria". Per la nuova società tutto perdeva profondità e ogni immagine, oggetto, luogo aveva lo stesso valore, non esistevano più tabù e "la gente" poteva abbigliarsi e arredare la propria casa usando con disinvoltura tutto ciò che era a portata di mano: il mobile della nonna, l'oggetto di design contemporaneo, quello fatto con le proprie mani, quello in stile, il legno a vista, laccato, lavorato a mano o con la macchina, etc. nasceva quindi una sorta di ecllettismo, che io chiamai "neo-ecllettismo", e di cui descrissi in molti articoli i caratteri. Cercai di coinvolgere molte persone in questo movimento, anche se non ce n'era tanto bisogno perché molti designer tra i più giovani si erano avvicinati "naturalmente" a questo modo di pensare e progettare. Non nacque un vero e proprio movimento anche perché nell'euforia del fare di quegli anni non trovai mai il tempo di consolidare, magari con un libro come fece Lanzani con *a casa calda*, quell'esperienza. Inoltre mi consumai molto nella direzione di due riviste (abitare e arte) che raccolsero molte di quelle esperienze ma che come tutte le riviste che diressi erano pubblicazioni di piccole case editrici, "fatte in casa" le facevo, nel senso letterale, nel mio studio, con le mie mani, e con l'aiuto di molti amici che collaboravano gratuitamente.

Arriviamo al rapporto con i luoghi e le "culture del fare" che caratterizza il tuo lavoro degli ultimi vent'anni e di riflesso l'impegno di molti autori che hanno aderito a questa corrente di ricerca. Come evitare che la nostra generazione assista alla fine di molte realtà artigianali del nostro paese?

Per quasi trenta anni ho predicato la necessità di ritrovare un rapporto tra la cultura del progetto e la cultura del fare. Queste esperienze dovevano passare necessariamente attraverso la riscoperta delle tradizioni artigianali e del "genius loci", sviluppando la capacità di far emergere una sorta di "design territoriale" contro il design internazionalista. Ma per poter mantenere in vita questo rapporto di collaborazione e scambio dialettico con l'artigiano e per evitare di assistere alla fine di molte real-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

o a i e ra

t artigianali distribuite su tutto il nostro territorio, occorre che il progettista si accosti alla struttura artigiana con un progetto "consapevolmente dolce". Vale a dire che il progetto che viene proposto all'artigiano dovrebbe tenere sempre conto delle sue capacità tecniche e manuali, un progetto quindi "non traumatico" tale da mantenere pur nella novità espressiva una continuità in ciò che è l'arte saper fare dell'artigiano. Questo era stato il modo di lavorare di Pio Ponti, questo è stato da sempre il mio modo di lavorare! Ma in più si dovrebbe usare finalmente il criterio di considerare il valore dell'artigiano come partecipe all'opera. Così l'oggetto progettato e costruito "ad arte" dovrebbe portare la firma paritetica del progettista e dell'artigiano. Molti di noi progettisti sanno quanto valore c'è in una propria opera per merito della componente fattuale. Dopo tante mostre, seminari, biennali di arti applicate, articoli e libri sull'artigianato artistico Italiano devo dire che grande è l'amarezza nel vedere tutto il mio lavoro fatto per far riemergere l'area delle arti applicate, confuso tra le pieghe di un design sempre più in cerca di energie da cui alimentarsi. Così il risultato è che continua a mancare nella disciplina design una vera area autonoma di ricerca, e la nobile disciplina, che in Europa si identifica nel Craft, in Italia è brutalmente utilizzata dai designer che guardano sempre più ad un mercato globale fatto di collezionisti alla ricerca del "pezzo d'eccezione".

Vorrei che mi parlassi del tuo rapporto con la didattica. Tu sei sempre stato un vero "ricercatore", ma qual è il tuo rapporto con l'insegnamento?

Ho iniziato a insegnare nel 1967, subito dopo la laurea, come assistente di Vittoriano Viganò. avrei potuto fare, come molti miei colleghi di allora, una brillante carriera, ma ben presto mi accorsi che nelle università gli sforzi dei vari assistenti e professori erano tutti concentrati alla conquista di un potere accademico e, una volta raggiunto, al mantenimento dello stesso. Quando nel 1977 mi resi conto che non ero riuscito a portare nessun contributo delle mie ricerche e convinzioni teoriche, ed ero logorato dalle tante inutili riunioni e battaglie politiche, decisi di andarmene.

Da anni avevo assaporato il piacere e lo stimolo "del fare", attraverso mostre e l'immobilità della raccolta, la mancanza di spazi di ricerca e sperimentazione non potevano rappresentare il futuro di un giovane pieno di speranze e di energie. Però in tanti anni, la mia vera natura di "ricercatore" mi ha portato più volte a cercare di trovare nelle università che dovrebbero essere i luoghi deputati alla ricerca e sperimentazione spazi di attività e di lavoro. È chiara la mia passione per l'insegnamento, ma nello stesso tempo il mio disprezzo per le istituzioni. Non è un retaggio della mia natura di "radi-

000 007
souvenir di ietri
sul arte cerami-
che realizzate da
rancesco aimondi
ietri sul arte



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

cale" contestatore, è proprio che nel mondo accademico vige la regola che i valori che contano sono i meriti accademici. Entravo con entusiasmo in un'istituzione ma poco dopo me ne andavo "sbattendo la porta". Così non ho mai potuto affrontare un concorso, conoscendo i vari "retroscena" di come si comporta la giuria. Non ho mai potuto portare le mie esperienze di sperimentazione e professionali all'interno delle istituzioni, osteggiato dai professori di carriera. Qualcuno potrebbe dirmi: "ma ci sono i professori a contratto", professionisti che portano nelle facoltà il loro sapere acquisito in una fertile attività. Sulla carta era così, ma in pochi anni i docenti a contratto sono sempre più "professori in pensione", sempre più raramente i professionisti si lasciano attrarre da "un contratto", un'esperienza che di fatto non sentono di fare né per soldi, né per carriera e con scarsa gratificazione.

Design e Artigianato. Guardando gli oggetti esposti nella collezione permanente del design in Triennale, mi ha impressionato il numero esiguo di esempi di vera produzione industriale e d'altronde la nascita stessa del design italiano passa dall'evoluzione di alcune aziende artigianali. Ciò che manca al nostro artigianato è una maggiore cultura del progetto?

Io ho introdotto all'accademia di belle arti di Ferrara un nuovo dipartimento e l'ho chiamato "Progettazione artistica per l'impresa". Con questa definizione ho cercato di chiarire una volta per tutte l'equivoco di molta nostra cultura che per alcuni decenni ha parlato di Disegno industriale, non capendo che di fatto in Italia rarissimi sono stati, e sono tutt'oggi, i casi di industria. Tutto il successo del nostro design quasi sempre espresso dall'oggetto di arredamento passa attraverso aziende che utilizzano decine di artigiani per la realizzazione a pezzi della loro produzione.

D'altronde tutti sanno che la peculiarità del design italiano e il suo successo a livello mondiale sta proprio nella sua flessibilità, adattabilità e possibilità di presentare (quasi come la moda) ogni 12 mesi modelli nuovi in un percorso progettuale e produttivo che può essere fatto solo da piccole aziende che per portare sul mercato oggetti nuovi non devono necessariamente trasformare tutte le proprie strutture produttive. Però, oggi sempre di più, le piccole strutture artigiane sono frequentate da giovani designer, come laboratori di ricerca per produrre prototipi da presentare alla cosiddetta "industria del mobile", un'industria (sic!) che non ha più nemmeno un ufficio tecnico dove sperimentare i prototipi prima della produzione. Oggi la sperimentazione del prototipo è affidata al designer che spesso si avvale dell'artigiano. Così l'artigiano/artista con la sua voglia e capacità di essere al contempo artefice ed inventore si trasforma in una struttura di servizio, nel surrogato di quello che un tempo era l'ufficio tecnico dell'azienda di produzione. Nella migliore delle ipotesi l'artigiano-artista diventa l'esecutore delle opere progettate dal designer che si guarda bene di firmare l'opera con il nome dell'artigiano. In tutti e due i casi l'artigiano rimane nell'ombra, destinato a servire ma non a crescere.

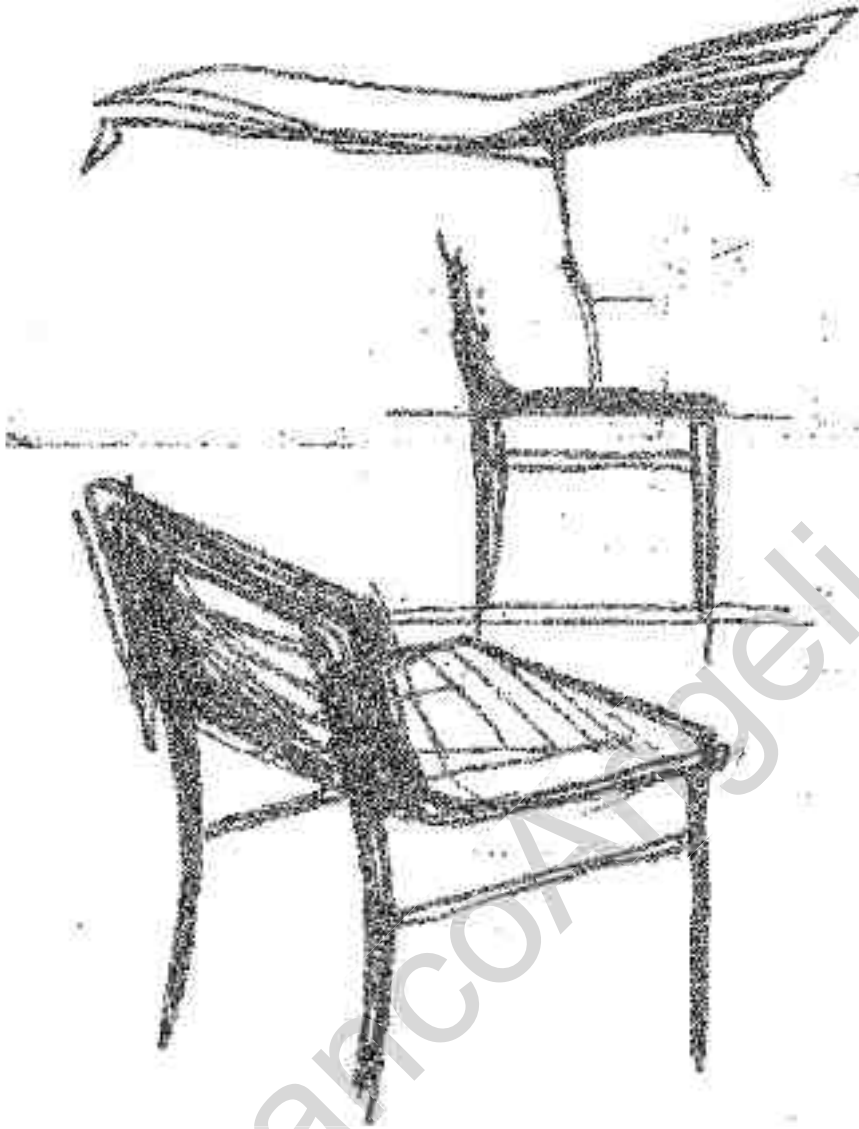
Ugo, è nella "sinestesia delle arti" il futuro delle prossime generazioni di progettisti che sempre più si troveranno destabilizzati dalla mancanza di committenze?

Se la domanda è formulata facendo riferimento alle future generazioni di architetti e designer certamente la sinestesia può fare molto! Quando agli inizi degli anni '60 ero convinto che fosse finito il tempo dell'Integration des arts e potesse iniziare l'era della Sinestesia mi sembrò che il mio sogno si stesse avverando. La coincidenza di alcune premesse teoriche comuni all'arte e all'architettura fece sì che vi furono tanti travasi tra le due discipline, tipici di processi sinestesici: ciò che è aguzzo al tatto è acuto all'udito. Oggi che aumentano le specializzazioni disciplinari un modo per rompere queste "gabbie" è proprio quello di far riferimento alla sinestesia.

Ma a questo modello culturale ha bisogno di tanta libertà di pensiero, un'attitudine creativa che deve essere coltivata non semplicemente verso la progettualità dell'opera ma anche nei confronti di modelli operativi, di comunicazione, di uso di mezzi e tecniche. Una capacità che abbiamo recentemente visto in alcune esperienze positive di "auto produzione", ma che dovrebbe essere aperta anche alla capacità di attraversare i vari ambienti disciplinari operando con mezzi diversi adatti ad affrontare ciò che di volta in volta appare come un'emergenza culturale, sociale, ed ambientale.

*Ugo La Pietra
Milano, 12 Maggio 2008*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



i i e o e e ri

iliana eone e uca azzari producono architettura e design dagli anni 8 con Giancarlo De Carlo, Giuseppe Ambrosio, Enrico D. Ona e Enzo Piano. Gli inizi degli anni fondano lo studio Archifax con il quale firmano i primi progetti per aziende di design per la casa. Nel 1980 il letto Sottocoperta, prodotto da Imes, viene menzionato nel concorso Young Design al 3° Salone Internazionale del Mobile di Milano. Con una collezione d'arredi, disegnata per Alegnami Italia, sono invitati a partecipare nel 1998, alla prima Biennale del Design di Saint Etienne. Realizzano significativi spazi espositivi in Italia e all'estero, come il negozio Snaidero di Los Angeles nel 1990. Dal 1988, dirigono Spaziodelavolta, galleria espositiva dedicata al design, l'arte e l'architettura, aperta nei locali del loro studio genovese. Nel 1990 vincono il Concorso per la progettazione della nuova sedia Chiavarina, e nel 1991 quello indetto dall'azienda Delta-light, per un'innovativa lampada a led.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

e origini delle vostre formazioni, parliamo di tutto quello che c'è prima della facoltà di Architettura...
Le nostre formazioni sono molto simili, abbiamo frequentato entrambi il liceo artistico, io a Genova e Silvana a Cagliari, dove è nata. La passione per il disegno come progetto si forma in quegli anni, anche se per me l'educazione al disegno nasce con mio padre Corrado, pittore straordinario, che mi ha trasmesso la passione per l'arte e il lavoro quotidiano da quando sono nato. Il mio primo ricordo è quello di mio padre che dipinge un quadro ad olio nel suo studio, io avrò avuto al massimo cinque anni, ma il ricordo è nitido come un flash che mi ha impressionato come una fotografia per tutta la vita.

Con Silvana mi sono incontrato solo più tardi, all'inizio dell'università, quando si trasferì a Genova per frequentarla. Allora in Sardegna esistevano solo facoltà di Ingegneria, e chi aveva la passione per l'architettura era costretto a migrare. Da allora si può dire che abbiamo condiviso quasi tutte le esperienze assieme, per questo spesso rispondiamo al plurale, perché realmente le cose accadute e che raccontiamo le abbiamo condivise.

Parliamo della vostra esperienza universitaria: riferimenti, passioni, rimpianti, adesioni, certezze e del clima che si respirava a Genova in quegli anni.

La nostra passione per l'architettura nasce all'università con Giancarlo De Carlo e nel nostro primo studio-laboratorio messo su, ancora da studenti, con Daniele Piano, compagno di studi e nipote di Enzo. Sono i primi anni '80, gli anni di architettura a Genova, dei progetti di composizione, come si chiamava allora la progettazione architettonica, che andavano avanti tutta la notte fino all'alba. In quegli anni rubavamo letteralmente dai cassonetti dell'immondizia i modelli di architettura che Enzo Piano buttava dal suo studio, poco distante dal nostro, per restaurarli ed appenderli alle pareti come trofei.

Enzo Piano rappresenta da sempre l'amore per l'architettura attraverso l'invenzione, le prove delle prove, la sperimentazione, i modelli, i disegni senza sosta. Talvolta andavamo a trovarlo, nel suo studio, e questo per noi rappresentava la vera novità, il brivido nella schiena, l'incontro con l'inventore e il suo laboratorio, fino a quando non venne la grande occasione. Ci chiese di rilevare con metri e fili a piombo una porzione di una collina scoscesa sul mare, vicino a Genova, sulla quale aveva intenzione di costruire quello che sarebbe diventato il suo studio definitivo. Da lì partirono le nostre esperienze con lui, che per Daniele, divenute negli anni socio dello studio, non sono ancora terminate.

De Carlo è stato invece il professore che abbiamo più amato, non solo per la sua statura morale, ma per la benevolenza e la generosità con le quali si confrontava con noi, studenti alle prime armi. Abbiamo frequentato il suo laboratorio di architettura e urbanistica a Siena, in una indimenticabile estate del '81. Vennero a seguire il workshop, svolto assieme ad una cinquantina di studenti da tutto il mondo, architetti con i quali ci confrontammo come Bruno Zevi, Peter Smithson, Deno Scotti, Donald Judd, Richard Rogers, Oscar Niemeyer, Alvaro Siza, Norman Foster, Peter Zumthor, Renzo Piano, nostra vecchia conoscenza, che ricordiamo una sera a cena, incantare i commensali mentre disegnavo, sulla tovaglietta di carta, la barca a vela che stava costruendo.

Oltre a De Carlo e Piano, ci sono stati dei maestri, conosciuti personalmente o sui libri, che hanno in qualche modo influenzato il vostro lavoro?

Li architetti italiani contemporanei li abbiamo incrociati quasi tutti, anche se i due riferimenti principali rimangono Enzo Piano e Giancarlo De Carlo. Sono riferimenti insostituibili anche Le Corbusier e J.J.P. Oud, quest'ultimo spartiacque della contemporaneità così come gli architetti che hanno nobilitato l'America negli anni '50 e '60, come Richard Neutra, o che hanno partecipato al programma Case Study House, lo stile che gli americani definiscono Contemporary e che hanno ridisegnato l'architettura e il design di quegli anni.



00
concorso internazionale per la progettazione della sedia hiavarina premio

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

iliana Leone e a Maria



007
immagine per il
concorso
all'Paper Design
contest indetto
da Anelli e Olpi

Siamo molto interessati all'architettura prodotta nel passato, come la straordinaria villa Barbaro di Andrea Palladio a Bassano che corriamo a vedere ogni volta che possiamo, ma anche la Villa Adriana a Tivoli o la sorprendente villa di Casaccia a Roma.

Amiamo molto frequentare le città più che i loro singoli edifici, ne amiamo gli intrecci, le complessità, le invenzioni, le forme. Difficilmente frequentiamo musei e monumenti la prima volta che incontriamo una nuova città, preferiamo percorrerla, annusarla, scrutarne luci e colori, sentirci parte di essa. Siamo vicini al design di Alvaro Saarinen e di Ivar Lunde o degli americani Charles e Ray Charles, dal repertorio così vasto da influenzare intere generazioni di progettisti. Negli anni recenti abbiamo conosciuto se pur brevemente, ma con molta intensità, Vico Magistretti, del quale vogliamo dire poco della sua ironia e intelligenza per non correre il rischio di banalizzarne il ricordo, che per noi resta intatto quanto alto.

Non crediamo che qualcuno di quelli che abbiamo conosciuto e frequentato sia divenuto per noi un vero maestro, non per l'esiguità dei rapporti intrapresi, che con molti sono stati di notevole spessore, ma per la nostra genetica ritrosia ad assumere toni o metodi di altri, perché cerchiamo da sempre di costruire un nostro percorso piuttosto che cavalcarne qualcuno di esistente.

Il design di oggi e il design di domani. Le nuove facoltà contribuiranno a bilanciare l'egemonia milanese spostando il progetto verso il territorio e in tal modo contribuendo al rilancio dei tanti distretti presenti in ambito nazionale?

Crediamo che il futuro del design passi attraverso un recupero dell'identità del prodotto, come del resto dovrà avvenire anche per l'architettura. Questo passaggio sarà determinato anche dagli alti costi dell'energia e dal trasporto delle merci, che indurrà sempre più aziende a ripensare alla delocalizzazione della produzione come ad un fatto non più percorribile. Diciamo che è auspicabile un design che sappia rappresentare il territorio di appartenenza, che si valorizzi attraverso specificità non ancora del tutto definite, per recuperare nuovi modi più sostenibili di produzione. Il design dovrà necessariamente convivere con bassi livelli di produzione locale permessi dalle macchine a controllo numerico che consentono la personalizzazione anche su numeri limitati di esemplari prodotti senza influire su costi e qualità, ripensare al suo packaging, al suo ciclo di vita, dalla produzione allo smaltimento del prodotto e possibilmente al suo riciclo.

In occasioni di cambiamento e le idee innovative da approfondire nelle università come si vede sono molteplici e numerose, basta che si sappia spostare la percezione dalla produzione di oggetti, prodotti da tutti per tutti, con costi insostenibili dal nostro pianeta, alla produzione di progetti consapevoli ed evoluti, più leggeri e meno inquinanti di ogni altra produzione.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

no dei primi progetti che mi ha permesso di conoscervi un letto d'angolo Altomare per una azienda che si chiama Fimes. ho sempre mostrato ai miei studenti come uno dei tentavi più riusciti di ripensare l'ambiente notte, uscendo dal consueto addossare gli arredi ortogonalmente alle pareti potete parlarmi di quel progetto?

Il progetto è il risultato di un lavoro d'equipe, come del resto tutto il nostro lavoro è un lavoro d'equipe. In quel caso, Claudio Longoni, titolare della Fimes che poi produsse quel letto, si dimostrò non solo buon industriale ma anche particolarmente industrioso, attitudine quest'ultima che negli anni molti responsabili di industria hanno smarrito. Attraverso un serie di incontri, nei quali la nostra voglia di innovazione iniziava già ad imporsi con veemenza, stabilimmo di liberare il letto dalla sua posizione tradizionale, a ridosso della parete, cercando nel suo posizionamento ad angolo, un modo diverso di percepirlo. Ora accade che chiunque voglia posizionare nell'angolo un letto è costretto a costruirvi dietro un triangolo per compensare il vuoto che si genera tra la testata e le pareti poste ad angolo. Variando nei vari progetti l'inclinazione del letto rispetto alle pareti, i triangoli che si generano possono essere infiniti, negando la possibilità di poterli costruire industrialmente. L'aver immaginato per il letto una testata curva, porzione di un'circonferenza, ha permesso di avere un elemento compensatore verso le pareti di forma triangolare, con un lato curvo quanto la testata: questo ha consentito di poterlo ruotare secondo l'angolo desiderato direttamente sul posto con elementi sempre uguali e prodotti industrialmente. Diciamo che è stato un perfetto mix di design e innovazione con una buona dose di ottimizzazione industriale.

I vostro lavoro nel design. Come sono nate le prime collaborazioni e quali attualmente il sistema che utilizzate per proporre i vostri progetti al di fuori delle aziende con le quali abitualmente collaborate?

Il nostro mestiere si basa innanzitutto sul rapporto umano qualificato, primo ed indispensabile ferro del nostro mestiere. Quando abbiamo iniziato a pasticciare le prime cose, che restavano sulla carta o venivano prototipate da noi stessi, collaboravamo con importanti negozi di arredamento, grazie ai quali siamo entrati in contatto con le prime aziende produttrici che hanno creduto in noi. Oggi molte aziende ci chiamano, altre continuiamo a contattarle noi direttamente, sulla base del feeling che abbiamo con i loro titolari. Negli anni il nostro modo di progettare non è cambiato in modo sostanziale, almeno nel metodo. Schizzi

e annotazioni, modelli in legno, in cartoncino o espanso, ai quali si sono recentemente aggiunte renderizzazioni al computer, per modellare quelle parti difficilmente controllabili in altro modo, sono i bagagli per sviluppare e presentare idee e progetti.

Partecipiamo anche a molti concorsi di architettura e di design. Nel 1977 siamo stati invitati a progettare la nuova seduta pubblica di finale figure, mentre in passato abbiamo vinto il concorso indetto da Delta Light per una lampada a led o il concorso internazionale per ripensare alla sedia Chiavarina, quella per intenderci che ispirò Pio Ponti per la sua Superleggera prodotta da Cassina.



1995
letto Altomare
produzione
Fimes
prodotto selezionato
al concorso
Young Design 1995

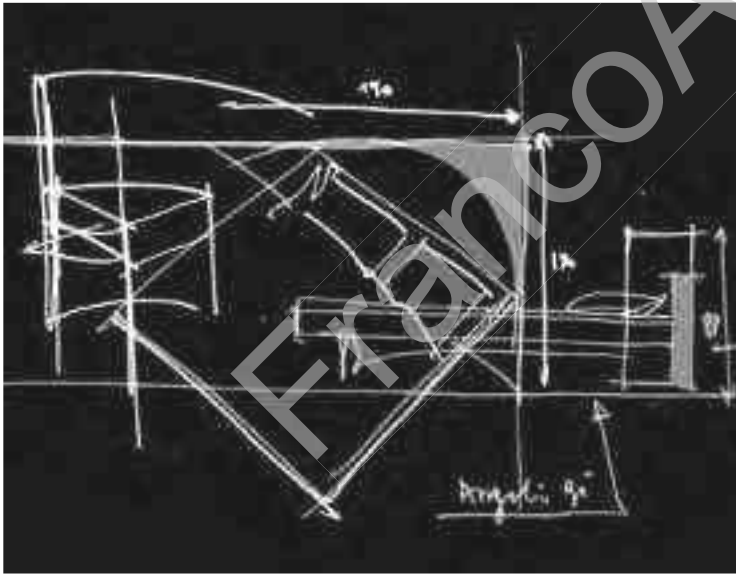
L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

iliana eone e a Ma ari

Spaziodelavolta, un luogo fisico nel quale misurare il confronto con l'arte e la cultura del progetto. L'idea è molto bella, come riuscite a gestirla parallelamente all'attività quotidiana dello studio?

Spaziodelavolta è lo spazio interno allo studio nel quale organizziamo mostre di design, architettura, arte contemporanea, ma soprattutto incontri da tutto il mondo con artisti, architetti, designers. riusciamo a gestire questa attività molto bene perché non è parallela all'attività quotidiana dello studio ma è l'essenza stessa dello studio. Quando ci siamo trasferiti in questi spazi, nel '88, abbiamo subito capito che l'unico modo che avevamo per alimentare i progetti, i nostri progetti, fosse quello di intrecciare la loro crescita con mostre d'arte, design e architettura, occasioni di incontro e confronto con altrettanti artisti, architetti e designers. Questo scambio permanente su livelli liberi di pensiero aiuta a parlare in modo aperto e sempre nuovo a collaboratori e committenti, facendo dello studio non un luogo di produzione ma di confronto delle idee, allontanando pregiudizi e stili, una sorta di inesauribile sorgente di idee e opportunità. D'altro canto i nostri spazi hanno una storia particolare; l'edificio appartiene tuttora alla famiglia Cattaneo della Volta che lo fece erigere nel '18 sul preesistente tessuto medioevale. In quegli anni, Simonetta Cattaneo Della Volta, bella come poche, ispirò otticelli per la sua celebre Nascita di Venere, ed i maggiori pittori fiamminghi si alternavano nel ritrarre l'intera famiglia. Negli anni recenti, lo spazio aveva ospitato la galleria d'arte contemporanea a Polena che aveva tra i suoi sensibili collaboratori personaggi come . . . ronconi e lessandro endini. In uno spazio come questo non si poteva fare altrimenti, non potevamo fare altrimenti. In passato abbiamo allestito mostre sul lavoro di Giancarlo De Carlo, Federica Arangoni, Ranz Prati, Enrico D. Ona, così come per il futuro stiamo lavorando ad eventi sul lavoro di Bruno Zevi ed Enzo Ari.

Esistono delle invarianti nel vostro lavoro che permangono nei passaggi di scala, mi spiego meglio, come un differente approccio al progetto di architettura rispetto al progetto di design o come una metodologia comune? Vi chiedo questo anche in un'ottica di differenziazione delle due discipline che ha portato alla nascita delle facoltà di design come strutture autonome rispetto alle facoltà di Architettura.



1995
Enrico Altomare
chizzi di studio

È un tema estremamente interessante il variare di scala tra il design e l'architettura, che merita approfondimenti specifici. Le differenze tra le due discipline sono evidenti, ma crediamo che una scuola di progettazione dovrebbe insegnare non a progettare uno sgabello o un grattacielo ma più semplicemente a progettare, rendendo consapevole l'architetto delle infinite e complesse sfumature, o se preferisci intervalli di scala, presenti in oggetti intermedi e che influenzano il paesaggio urbano in modo profondo. Treviso, subito dopo la rivoluzione del traffico voluta dal sindaco di allora, in omaggio alle tanto invocate rotonde, vedemmo un paesaggio urbano di altissimo livello come quello della città veneta, inquinato da orribili e perse, sorta di divisorii stradali, in plastica bianca e rossa, a ridisegnare la nuova viabilità. Un semplice oggetto come quello, reiterato sul territorio, era in grado di danneggiare l'immagine della città. Ci sono oggetti che pur avendo un forte impatto architettonico come quello appena descritto non sono considerati né architettura né design, e perciò non meritevoli di attenzione e cura, le cui forme sono spesso lasciate nelle mani di qualche tecnico, di qualche azienda produttrice. La qualità del progetto deve essere diffusa e questo lo si ottiene considerando la qualità del paesaggio costruito come la somma delle qualità dei singoli componenti che lo formano, senza distinzioni, senza omissioni, senza compromessi.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

L'evoluzione degli studi professionali. Visitando i siti di molti autori appare evidente una tendenza ad occuparsi del progetto nella sua totalità e anche la maggior parte dei designer in Italia si interessano sempre più di progettazione architettonica. C'è una volontà diffusa di far apparire gli studi come strutture molto più grandi di quanto in realtà siano, come se lo studio artigianale, dominato dalla figura di un autore-progettista che ha caratterizzato la scuola italiana del progetto, sia ormai uno standard non più proponibile.

Vico Agistretti aveva una segretaria e un collaboratore che sviluppava i disegni tecnici dello studio. Il giorno che si ammalò, Vico gli conservò il posto come forma di rispetto, andando avanti da solo. Agistretti era amico dell'architetto Norman Foster del quale biasimava l'eccessiva espansione dello studio che gli dava a suo modo di vedere solo grattacapi, costringendolo a passare più tempo con i commercialisti che con i progettisti. A Vico Agistretti era talmente bravo che poteva anche permettersi di remare da solo, e poi apparteneva a quella generazione di architetti che riuscivano a trasmettere più di quanto non siamo in grado di fare noi. Comunque la complessità delle competenze oggi richieste, sia nei progetti di design che di architettura, richiedono all'interno degli studi una massa critica di collaboratori assolutamente impensabile fino a qualche anno fa, per non parlare poi degli appalti pubblici, per i quali le associazioni temporanee tra studi di architettura ed engineering è prassi quotidiana.

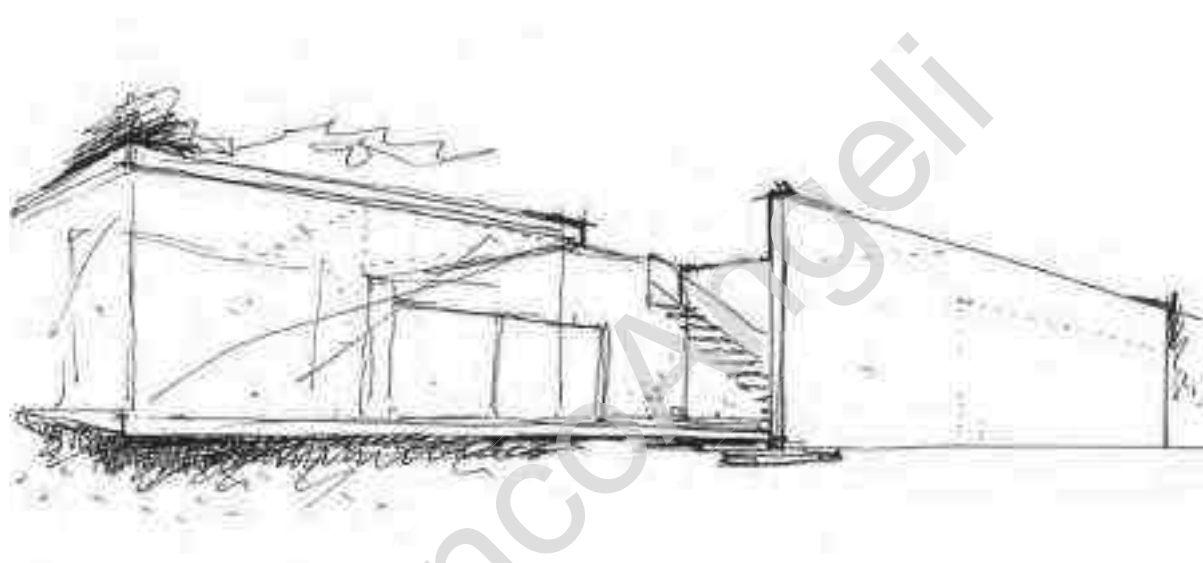
Guardando al futuro con gli occhi dei giovani stagisti del vostro studio. Consigli e considerazioni sul futuro di una professione per la quale non esistono tutele né regole codificate...

Il primo consiglio che diamo è quello di non accettare consigli. È così bello sbagliare da soli che è un errore condividere questo piacere con altri. Sbagliare è una di quelle poche cose che danno vita alla vita. Ma per non rovinare la domanda dobbiamo subito dopo aggiungere: fare concorsi, concorsi, concorsi. Nessun progettista è mai riuscito ad imporre l'attenzione sul suo lavoro, in modo significativo, al di fuori della pratica concorsuale, sia di design che di architettura. Il concorso è lo strumento più efficace per affermare le proprie idee e confrontarsi con altri progettisti. Si impara molto di più dai concorsi che in ogni altra pratica progettuale. È utile imparare da chiunque ti stia accanto, senza preclusioni e pregiudizi, far sì che chiunque possa anche in piccola parte diventare tuo maestro senza che lo diventi del tutto, senza mai abbandonarsi all'istinto del proprio piacere, spesso viziato, per coltivare l'unico piacere che il progettista deve avere, che è quello per la conoscenza. Il futuro della professione sarà sempre più complesso e di alto livello, orientato a dare risposte mirate, a necessità mirate e compatibili con l'intero sistema nel quale viviamo. Si avranno prodotti connotati da forti identità territoriali e personalizzati, anche se il termine identità è spesso utilizzato da quanti timorosi del futuro, preferiscono approdare a lidi immobili e sicuri. Identità al contrario non presuppone staticità e omologazione ma cambiamento, definito da un insieme di relazioni che continuamente si trasformano e si stabilizzano senza soluzione di continuità, all'interno di un sistema in grado di renderle coerenti.

I progetti dovranno necessariamente anche fare i conti con l'energia impiegata per produrre ma anche per smaltire, che sarà diversa, più articolata, minore.

*Luca Azzari e Liliana Leone
Genova, Agosto*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



iero isso i

Attivo dalla fine degli anni '70, comincia la sua carriera dopo la laurea in Architettura presso il Politecnico di Milano nel 1985, collaborando prima come designer e poi come Art Director per Boffi, Living Divani e Porro. Nel 1986 fonda con Nicoletta Canesi lo "Studio Lissoni" che diventa poi Lissoni Associati. Nel 1996 creano Graph.x per lo sviluppo dei progetti di grafica. Il lavoro dello studio comprende progetti di architettura, disegno industriale e grafica. Progetta per Alessi, Boffi, Cappellini, Cassina, Flos/Antares, Fritz Hansen, Glas Italia, Kartell, Knoll International, Lema, Living Divani, Poltrona Frau, Porro, Tecno, Thonet e Wella. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti alla carriera, tra cui il premio *all of Fame of interior design* a New York nel 2005, *the best kitchen Award* di Elle Décor International per "Table System" di Boffi nel 2006, *Good design Award* del Chicago Athenaeum Museum per la sedia Hi Tech di Living Divani nel 2007. È stato riconosciuto *Best designer of the year* al *World Supermarket Award* per la barca a vela Ghost nel 2006.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Partirei dal Politecnico di Milano, dove sei stato tra gli altri allievo di Castiglioni. I puoi parlare di quegli anni?

Ricordo tutte le materie legate alla scientificità e quindi il corso di Nardi, il professore che insegnava Tecnologia, o quelli di Lucio Stellari ed Angiolini che insegnavano Urbanistica, mentre trovavo repellenti i corsi di Composizione architettonica. Ricordo chiaramente gli insegnamenti di Achille Castiglioni.

a Facoltà di Architettura che hai frequentato comprendeva discipline come Progettazione architettonica, urbanistica, Arredamento, disegno industriale all'interno di un unico percorso quinquennale di studi adesso ci sono i corsi triennali e quelli specialistici e soprattutto una divisione tra corsi di laurea in disegno industriale, in Architettura degli interni, in urbanistica etc. Che visione hai dell'insegnamento del progetto in ambito universitario?

Secondo me la Facoltà di Architettura dovrebbe continuare a dare un'idea e una conoscenza molto più ampia e soprattutto più umanistica. Non credo a una divisione specialistica. Abbiamo bisogno di essere più colti, non più specializzati.

Se disegno un'opera d'architettura, devo conoscere anche quello che ci sta dentro, altrimenti mi limito alla pelle degli edifici. A ritroso, se inserisco l'edificio all'interno di uno *zoning* completamente sbagliato, rischio di disegnare un edificio sbagliato nel posto sbagliato: dovrei essere in possesso di qualche conoscenza di urbanistica... e così via. Se vuoi possiamo fare collegamenti fino ad arrivare alla grafica. Posso capire un microchirurgo che deve lavorare in maniera meticolosa per far tornare il movimento di una mano, qui posso comprendere l'idea di specializzazione. Un eccellente cardiocirurgo non deve perdere tempo sulle altre cose perché è una questione di incredibile livello di sofisticazione. Tuttavia se un cardiocirurgo prima non fosse un buon medico, saremmo fregati.

A quel punto potremmo costruire un robot per fare quel mestiere.

Ci stiamo forse "robotizzando"?

L'errore colossale che stiamo commettendo è il tentare di seguire

un'idea specialistica d'impronta anglosassone: un designer è un designer e un architetto è una storia diversa. Io onestamente preferivo la Facoltà quando era più colta, più incasinata, più sporca più massacrata, ma più colta. Secondo me le facoltà attuali sono molto ignoranti. Forse dobbiamo avere il coraggio di dire che le facoltà d'Architettura per poter funzionare hanno bisogno di numeri chiusi durissimi. Le nostre facoltà d'Architettura sono diventate una specie di *mare-magnum* di studenti; quando poi vai a vedere in quanti arrivano alla laurea capisci che c'è bisogno di una maggiore selezione. Se su cento persone se ne vanno a laureare il 25% vuol dire che il 75% si parcheggia. ... e che si vada a parcheggiare da un'altra parte!

La facoltà dovrebbe avere spazi corretti, strutture corrette e tempi dei professori adeguati nel rapportarsi agli studenti. Io non voglio fare un discorso elitario né ho una visione classista dell'insegnamento, ma ho una visione basata sul merito e sulle risorse; se le risorse sono queste mi piacerebbe che fossero utilizzate nel modo migliore.



Elaborazione di un progetto

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

iero i oni

Cosa lega in un'ottica multidisciplinare le varie scale e i vari aspetti del processo progettuale?

È sempre un problema di connessioni. Guardiamo al lavoro di Charles e Ray Eames che per anni hanno sostenuto il concetto di connessione. La loro parola d'ordine in tutti i seminari, in tutti i libri è sempre stata *connection, connection and connection*. Questo accadeva negli anni 50. All'alba del 2010 invece sento parlare di disconnessione... permettimi di ridere.

orniamo al tuo percorso, subito dopo la laurea, prima dell'apertura del tuo studio, quali le tue prime mosse? ai iniziato a proporre i tuoi progetti alle aziende?

No, quello no. Da questo punto di vista ho avuto una serie di incontri fortunati, considerando il mio atteggiamento piuttosto aristocratico. Non sono mai andato in giro a propormi. Ho cominciato grazie ad alcuni miei conoscenti dell'epoca, che poi sono diventati miei clienti. Mi hanno cercato loro, per mia grande fortuna.

Questo grazie a quali canali?

Lavoravo come free-lance, un po' per alcuni studi milanesi, un po' per delle aziende della Brianza; quando mi sono messo sul mercato, alcuni di loro si sono ricordati di me. Ho cominciato da lì.



007
erro
produzione
Porro

Subito dopo la laurea, hai conosciuto Paolo Boffi; come inizia il tuo rapporto con Boffi?

Avevo lavorato alla modellazione di prodotti per un'azienda che si chiamava CasaKit. Paolo Boffi, con la Boffi dell'epoca, doveva produrre le cucine per CasaKit. Quando mi sono messo a lavorare in proprio, Paolo sapeva della mia disponibilità e mi ha proposto di cominciare a lavorare per la sua azienda. Sono passati 22 anni da quel giorno.

Ci sono ancora imprenditori che hanno la forza di Paolo Boffi o che comunque hanno la voglia di credere nei progetti, di portare avanti le idee?

Secondo me sì, soprattutto in Italia. Devo dire che, a differenza di un sacco di altri paesi, l'Italia continua ad avere questa caratteristica veramente stupefacente in positivo, di imprenditori che si prendono dei rischi colossali e investono, molto spesso, su energie sconosciute, su volti nuovi e non solamente su nomi affermati. Alcune volte li scoprono, altre volte li costruiscono, qualche volta li distruggono, però questo fa parte delle regole. Ed è una caratteristica molto italiana perché le aziende

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

tedesche non hanno mai sviluppato, ad esempio, un ricambio generazionale, alcune aziende lavorano ancora con il prof. Peter Maly che credo abbia 163 anni...

ell hai aperto il tuo studio insieme a Nicoletta Canesi...

Nicoletta è stata la mia socia operativa e fondatrice con me dello studio. Continuiamo, a distanza di anni, a lavorare assieme, lei si occupa adesso dello sviluppo del mercato americano. Già nel lontano 1986 oltre a lavorare per Boffi, che è stato il nostro primo vero cliente, abbiamo sempre cercato di allargarci sul mercato internazionale... ed eccoci qui.

All'inizio vi occupavate molto più di design rispetto all'architettura che sempre di più ha preso campo negli ultimi anni?

Ma sai, il problema dell'architettura in Italia è sempre quello: o ti vendi e qualcuno ti compra, nel bene e nel male, oppure fai una vita d'inferno facendo i concorsi. Sopravvivere costruendo architettura in un paese come il nostro è secondo me molto, molto difficile. Gli architetti della mia generazione che costruiscono sono pochissimi, forse Cino Zucchi, Stefano Boeri e poi? *Abula Rasa*. Si contano su una sola mano quelli usciti dalle università che poi hanno fatto davvero gli architetti. Io ho deciso di fare design perché è un mestiere più diretto, funzionante e pulito. Ti pagano se fai un buon prodotto, altrimenti sei fuori.

Poi sono tornato al primo vero amore, quello per l'architettura. Devo confessare che ero molto spaventato dal fare l'architettura perché gli architetti sono nel 99,9% dei casi, molto pericolosi, direi come la peste. Poi ho pensato che non sarei mai riuscito a fare più danni di quanti fanno alcuni miei colleghi, neanche mettendomi d'impegno. Era giunto per me il momento di fare l'architetto.

L'attività del tuo studio abbraccia varie discipline parallele: arredamento, grafica, pubblicità, design e architettura. C'è un differente approccio progettuale o la fase di ideazione comune?

C'è un tavolo progettuale puro, chiamiamolo ideologico, che è il mio e che non delego a nessuno, che sia la parte creativa primaria di grafica (nella grafica il mio ruolo è più di Art Director) o che sia la parte creativa nel design, che invece seguo passo passo. Non mi occupo del passaggio dalla discussione creativa a una discussione di sviluppo: guardo la prima parte del processo e poi vedo l'ultima, quando il progetto è quasi finito.



Quindi comunichi sempre attraverso schizzi o bozzetti?

Sì, disegno rigorosissimamente su carta, con delle penne banali senza nessuna velleità, senza voler catalogare ciò che faccio. Ricordo che tantissimi anni fa vidi una retrospettiva su Aldo Rossi alla Triennale, quando Aldo era ancora vivo. Mi sembrò di visitare un cimitero perché tutto quello che c'era dentro, perfino le prime lettere, i primi appunti (ti parlo del 1958/60), sembrava preparato per essere messo in un'esposizione.

I miei disegni nascono per trasformarsi in altri disegni che poi a loro volta si trasformeranno in prodotti

001
oup
produzione
appellini

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

iero i oni



001
orm
produzione
Kartell

o architetture. Sono il primo atto per definire la base di un progetto e rimangono rigorosissimamente stabili. Se il prodotto finale si discosta di molto, vuol dire che sto sbagliando direzione. Se invece non si discosta per nulla, i casi sono due: il progetto è azzeccato oppure totalmente da buttare via.

Nell'evoluzione del tuo linguaggio, col passare degli anni, quali rimangono i punti fissi del percorso progettuale?

Credevo che ci sia sempre un aspetto molto semplificato nei miei progetti e nelle mie realizzazioni. Io credo che la semplicità sia, se vuoi, la faccia pubblica della complessità, con un pensiero complesso alle spalle e il tentativo di portarlo alla luce col linguaggio più semplice, più chiaro, più puro possibile.

na delle tue frasi bisogna tornare a dare importanza alla parte poetica della vita credo che ce ne sia davvero bisogno, ma non ti sembra che il mondo vada in tutt'altra direzione?

Sono cresciuto in un luogo straordinario per alcuni versi, con degli interlocutori ancora più straordinari, ma tra le cose che mi facevano drizzare il pelo sulla schiena c'erano le voci che dicevano: "Per favore non facciamo progetti con la poesia" oppure "asta con la poesia". Ecco, ogni volta che ho sentito questa frase, ho pensato tra me e me "la persona che l'ha pronunciata la persona sbagliata per me".

La poesia è un concetto talmente sofisticato, talmente profondo, talmente intoccabile, che anche nei suoi momenti più scarni, più secchi non puoi viverne senza. Un progetto deve avere la capacità di scarnificare fino all'osso, ma avere la forza della poesia dentro, sennò siamo nel mondo dell'imitazione. Credo che ciascuno di noi passi quotidianamente attraverso il mondo dell'imitazione, della modificazione di progetti già fatti da altri. È nella natura delle cose. Poi sei tu che con la tua poesia, modificando e riducendo all'essenziale, torni a dare un linguaggio. Quando parlo di poesia in realtà parlo di mestiere. Richiamo quotidianamente l'appartenenza ad un mestiere. Quando mi dicono che creo delle opere m'infuria come un toro lanciato nell'arena; faccio un mestiere, lavoro e sono pagato

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

per farlo, guadagno da vivere con quello e non faccio "opere". Tra cinquanta o cento anni, ammesso che qualcuno dei miei progetti esista ancora, qualcuno deciderà se si tratta di "opere", ma oggi non è un mio problema.

Tracci un confine nei rapporti tra design e arte...

Se osservi un diamante da vicino, noterai che ha tante sfaccettature. Anche il design ha tante sfaccettature, è un mondo talmente ampio. Se tu lo prendi nella sua accezione letterale, design vuol dire disegno, quindi una cosa, può essere fatta come pezzo unico oppure può essere fatta in serie, seguendo l'altra produzione del design che è l'Industrial Design. Quando penso al design, non lo immagino senza la parola Industrial davanti.

Mi succede di disegnare a volte dei pezzi unici: talvolta in una casa particolare inserisco un elemento d'arredo unico, più per divertimento che per necessità di farlo. Tutto quello che esiste in produzione è, in realtà, molto più bello di quello che poi disegno.

ti piace molto questo approccio, il lavorare con molta modestia senza mai pensare che ci sia che si fa debba necessariamente passare alla storia.

Adesso trovi autori che diventano, grazie ai giornalisti, immediatamente geniali, anche dopo aver disegnato un solo pezzo o aver fatto un piccolo edificio. Sono pubblicati con i connotati del genio, ragion per cui alcuni designer diventano viziati e pestiferi, peggio delle locuste (per rimanere in tema biblico). Il problema è che siamo diventati dei mostri della comunicazione. La verità è che siamo usciti dal modello critico del nostro lavoro.

Mi chiedo allora qual è il tuo rapporto con una evoluzione scenografica del Salone del mobile, con questo trasformare ogni volta il progetto in evento...

L'evento fa sempre parte degli schemi di comunicazione. Il problema è stabilire quando un fine ha bisogno dei mezzi e invece quando un mezzo diventa il fine. Se si crea confusione, se il mezzo viene trasformato in un fine, cominciamo ad avere dei problemi.

Non ho una visione moralistica, mi chiedo sempre fino a che punto alcune cose che facciamo siano sensate...

Una domanda su tre personaggi che tu hai incontrato nella tua carriera: Paolo Boffi, di cui non mi hai detto granché, Giulio Castelli della Kartell e Achille Castiglioni. ti puoi dire qualcosa del rapporto che hai avuto con ognuno di loro?

Paolo Boffi è stato e continua ad essere una sorta di padre putativo, con lui ho un rapporto qualitativo quotidiano. Ho conosciuto Giulio Castelli con Kartell di recente; a dire la verità ho sempre lavorato più con Claudio Luti. Castelli è per me un uomo al di sopra delle parti, un uomo di un'altra epoca, nel senso positivo del termine, molto preciso, alcune volte anche molto duro, però con una bellezza fuori dal tempo. Direi la stessa cosa di Achille Castiglioni, che mi ricordo da studente, una specie di uomo mitologico, divertente, brillante. Poi l'ho incontrato da professionista tramite Kartell e Flos in situazioni differenti: mi sono trovato davanti un uomo bello, come essenza, come umanità. Mi ricordo di una volta a Parigi al Centre Pompidou dove c'era la mostra del percorso storico di Kartell. Ad un certo punto, durante la presentazione, lui mi disse: "dai, andiamo a fumare". Quest'uomo di ottantatré anni sapeva che anch'io fumavo e siamo usciti per una sigaretta. Questo può sembrare un episodio di una banalità sconcertante ma a me ricorda invece di come, di fronte a un certo livello di ufficialità, la cosa che ad Achille importava era trovare un complice, una scusa per una piccola fuga.

Con chi dei tuoi colleghi, della scena milanese del design, hai dei buoni rapporti e chi hai mai sentito come un tuo compagno di viaggio, cioè come qualcuno che faceva più o meno il tuo stesso percorso?

In realtà non ho cattivi rapporti con nessuno. Ho eccellenti relazioni con Michele De Lucchi, Aldo Cibic, Alberto Meda e forse più conoscenze con il mondo straniero, però nutro tutto il rispetto per i miei colleghi milanesi. Poi naturalmente molto spesso lavoriamo come concorrenti allo stato puro. Quando guidi una macchina di Formula Uno è difficile che esci a cena con il pilota di una scuderia

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

iero i oni

concorrente, ma rimane un grandissimo rispetto reciproco. Posso dire di essere in costante conflitto progettuale e professionale con Antonio Citterio, eppure sento ogni volta che ci troviamo un profondo rispetto reciproco e credo che questo valga più di tutto.

Tanti di loro sono dei meravigliosi compagni di viaggio; ci scambiamo delle informazioni e, quando



00
Boffi Case System
produzione
Boffi
Dulio itetto

c'è bisogno, ci chiamiamo. Un mio grande amico è Fabio Novembre, che è completamente diverso da me. Se ho delle cose che non mi tornano chiare, chiamo Alberto Meda. Se mi trovo a cena con Alessandro Mendini non faccio uno scambio di cortesie settecentesche, il classico minuetto con il coltello sotto il tavolo, tra di noi c'è la voglia di chiacchierare, di raccontarci delle cose. Alessandro più di tutti sa raccontare delle storie incantevoli.

Ho conosciuto Vico Magistretti, un uomo di impeccabile signorilità; ho avuto un eccellente contatto con Ettore Sottsass (sono stato tra gli ultimi a chiedergli un progetto nel 2005 che lui mi ha preparato per il 2007, purtroppo è morto qualche mese prima della presentazione). Queste sono le cose belle del piccolo mondo milanese: quando poi torniamo in pista, non guardiamo più in faccia a nessuno.

n questo per ti riferisci alla tua generazione e non alle generazioni che ti hanno preceduto?

Chi ci ha preceduto non si è comportato diversamente: la generazione dei Magistretti, Castiglioni, Sottsass, Zanuso, ha cancellato due generazioni successive. Noi gli siamo sfuggiti: Antonio Citterio ed io, più qualcuno degli ex-associati dello studio Sottsass, De Lucchi, Cibic, Thun. I nostri padri come minotauri non hanno esitato a mangiare le generazioni vicinissime alle loro. Anche noi non siamo poi migliori di loro di fronte a probabili antagonisti per il futuro. Mi è capitato infatti di andare a cercare qualche giovane talento: ho lanciato alcuni di questi nel mondo del mercato, qualcuno poi l'ho lanciato dalla finestra (è una storia vera).

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ultima domanda che ti volevo fare guarda al futuro del design, a ci che il design sarà nei prossimi anni. Ci sono sempre più giovani che si avvicinano a questo mestiere, ma sempre meno industrie pronte ad accoglierli.

Il problema è rimasto invariato nel tempo, la quantità è sempre la stessa, è solo un problema di qualità. Nel Rinascimento, le corti italiane erano poche decine, con pochi artisti a disposizione tra scultori, architetti e scienziati. Bene, a partire dal Cinquecento le corti cominciarono ad aumentare in grandezza, ad aumentare il numero dei nobili, ad aumentare il numero di persone in grado economicamente e culturalmente di avvicinarsi al mondo dell'arte e parallelamente crebbe il numero degli artisti. Cinquecento anni dopo, le industrie degli anni '50 scandinave, tedesche, italiane, americane, avevano a disposizione un certo numero di interlocutori ma le aziende erano quelle, non ce n'era un numero infinito. Nel 2008 la produzione si è dilatata ancora di più, ci sono più aziende, c'è più mercato e ci sono più designer e interlocutori; ma alla fine le proporzioni, se ci pensi bene, sono rimaste invariate.

Quindi non aspettiamoci un crollo o un'espansione, come dire, senza limiti, cerchiamo invece di connettere quello che facciamo adesso, quello che faremo domani, con quello che abbiamo fatto ieri e anche il giorno prima. Leonardo era richiestissimo in giro per il mondo perché era uno dei pochi a saper fare determinate cose. Anche allora i mecenati in grado di comprenderlo si contavano sulle dita di una mano. Se spostiamo avanti l'orologio di seicento anni, ci accorgiamo che il numero degli interlocutori che possono rivolgersi a Philippe Starck, ad Antonio Citterio, a Frank Ghery, ad Alberto Meda, a Renzo Piano si conta ugualmente sulle dita di una sola mano.

, quello che, secondo me, cambia sono per le opportunità che hai per emergere, le occasioni per far conoscere il tuo lavoro...

Le occasioni per far conoscere il proprio lavoro, adesso come ieri sono più o meno le stesse. Mettiamola così: oggi ci sono più occasioni e ci sono più "occasionandi". Dopo di che per emergere c'è sicuramente bisogno di un altro elemento, che è la continuità. Smettiamo di costruire dei piccoli mostri, delle "superstar mediatiche" che dopo pochissimo, due anni o due progetti, spariscono nel nulla.

In realtà quello che fa la differenza è una qualità quotidiana di continuità del lavoro; fatto il primo progetto continui col secondo, fatto il secondo prosegui col terzo, poi il quarto e poi arrivi a farne quattrocento e allora... solo allora ne riparliamo.

*Piero issoni
ilano, Ottobre*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



A g e o g i r o t t i

nasce a Milano il 28 febbraio 1928. Nel 1950 si laurea in architettura al Politecnico della stessa città. Negli anni '30 svolge attività professionale negli Stati Uniti, dove conosce Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Charles van der Laan e Conrad Wachsmann. Nel 1955, apre uno studio a Milano con Bruno Zevi fino al 1960. Nel 1969 dà vita al Mangiarotti & Associates Office con sede a Tokyo. Dal 1986 al 1992 è Art Director della Collezione Cristalleria.

Affianca all'attività professionale, le cui opere sono pubblicate su libri, riviste specializzate e quotidiani, una intensa attività didattica svolta nelle università italiane ed estere. L'attività progettuale di Mangiarotti, i cui fondamenti teorici sono stati espressi nel libro intitolato *In nome dell'architettura* e pubblicato nel 1987, tende ad evidenziare le caratteristiche intrinseche di ogni oggetto, in quanto solo una progettazione "oggettiva" è in grado di evitare prevaricazioni nei confronti della propria utenza per diventare invece riconoscibile collettivamente.

Il linguaggio architettonico diventa l'espressione di un nuovo rapporto tra uomo e ambiente, mentre nell'attività di designer Mangiarotti riserva un ruolo molto importante alla ricerca plastica. Obiettivo della sua ricerca, condotta sempre nel rigoroso rispetto delle caratteristiche della materia, è la definizione della forma dell'oggetto come qualità della materia.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

angiarotti, dall'alto dei suoi anni lei certamente il più importante rappresentante della cultura italiana del progetto. Cos'è il disegno industriale italiano e quale filo lega i tanti progettisti che si sono avvicendati nella scena italiana del progetto di design?

Credevo che il design italiano, così come tutto il design, sia un po' un metodo. Parlando di design di solito si intende solamente quello industriale, mi sono sempre chiesto, però, come considerare, ad esempio, le statuette etrusche. Perché non dovrebbero essere considerate anche queste design nonostante siano fatte a mano e ce ne sono milioni di copie nel mondo e tutte fatte sempre con uno strumento, ad esempio un tornio, azionato dalla mano dell'uomo. Questo dimostra la mia convinzione che il design non sia solo industriale. Spesso si vedono oggetti che potrebbero essere definiti come anti-design, le cose più sbagliate, più inutili, più "non necessarie". L'artigianato ha sempre fatto cose che servivano, che fossero logiche e convenienti, mai indicandole come design. Da questo punto di vista il design può essere considerato come un'invenzione recente. Oggi il termine design è largamente diffuso, a tal punto che gran parte degli oggetti, anche i più inutili, vengono definiti tali per giustificare la loro inutilità e accrescere un interesse che altrimenti non verrebbe suscitato. Per me è sempre stato importante ciò che la gente chiede. Sono contrario al creare nuove esigenze, nuovi bisogni che forzano la gente a chiedere un design di cui non vi è una reale esigenza. In passato, in Italia, si era creata una condizione socio economica favorevole che ci ha permesso di arrivare a un cambiamento nello stile di vita, nei consumi e quindi anche nell'approccio alla questione del design che stava nascendo in quel periodo. Era possibile, per esempio, pensare di cambiare automobile, così come il proprio frigorifero. Faceva piacere cambiare continuamente, merito del periodo, ma senza dubbio anche delle nostre capacità individuali.

e chiedo di fare uno sforzo di memoria. Riesce a ricordare quali sono stati i motivi che, quando era adolescente, l'hanno spinto verso questa professione?

La mia formazione scolastica è stata abbastanza complessa. Avevamo un negozio e quindi mia madre voleva facessi il ragioniere per potere tenere i conti, fare le somme. Così sono andato ad iscrivermi all'Istituto "Cattaneo", che all'epoca era sia per geometri che per ragionieri. Avendo fatto tutto da solo, ho scelto di studiare per geometra, forse è stato un primo passo verso qualcosa che mi interessava di più. Anche se non avevo le idee molto chiare piuttosto che fare il ragioniere preferivo fare l'architetto. Ho sempre avuto la mania di disegnare e dopo il "Cattaneo" ho deciso di frequentare per un anno e mezzo l'Accademia di Brera perché volevo iscrivermi alla facoltà di architettura del Politecnico di Milano ed all'epoca era necessaria una maturità artistica per accedervi. Non so se è stata la scelta giusta, comunque così è iniziata la mia carriera.

Agli inizi degli anni la sua attività professionale si sposta negli Stati Uniti, dove conosce Franco d'Alba, Walter D'Alba e Hans van der Rohe. Quanto è stata importante l'esperienza americana nella formazione del suo linguaggio progettuale e cosa le è rimasto di quel periodo?

La mia esperienza americana inizia grazie all'amicizia con Max Bill, che avevo conosciuto in Svizzera durante la guerra. Un giorno mi suggerì di andare in America, a Chicago, seguii il suo consiglio e nel 1953 divenni Visiting Professor all'Illinois Institute of Technology. A Chicago ho

Angelo Angiarotti
Chicago 1953



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

n elo Man iaro i



conosciuto tutti i grandi architetti, come Frank Lloyd Wright, Albert Oropius e Kies van der Ghe. Non sono mai stato molto vicino a Wright perché non mi considero un organico, ma era un uomo di grandi qualità, piccolino, simpatico e vivace. Viveva a Taliesin Est perciò con gli studenti e gli altri professori abbiamo organizzato dei viaggi in macchina per incontrarlo e sentire cosa aveva da raccontarci. Conoscerlo mi ha fatto capire a posteriori che il periodo che stiamo vivendo è povero di cultura, dopo di lui infatti l'architettura e il pensiero americano si sono quasi annullati, anche se tra lui e Mies ho avuto più influenza da Mies. Chicago in quel periodo era un punto di riferimento non solo per l'architettura, ma anche per il design, tutti arrivavano in questa città, per questo per me è stato un contatto estremamente ricco e utile che ha influenzato

*ogers a il e
Angelo Angiarotti
a Milano negli anni
50*

*1971
Eros
serie di tavoli
produzione
kipper*

tutta la mia vita. Una domanda postami tempo fa nella quale mi si chiedeva quali fossero stati i miei maestri risposi di non averne, o meglio, posso dire di avere conosciuto durante la mia esperienza in America persone deliziose. Non c'è dubbio che la conoscenza di personalità così forti mi abbia portato ad innamorarmene, ma come Leonardo abbandonò la bottega del suo maestro Verrocchio, perché non voleva diventarne un imitatore, io, tornato in Italia, ho cercato di fare quello che potevo fare alla mia età. Non volevo copiare anche se inevitabilmente la prima opera che ho realizzato tornato da Chicago, la Chiesa Mater Misericordiae a Baranzate del 1957, risente dell'influenza di Mies. Essa risulta infatti abbastanza schematica e ad un primo sguardo come una scatola metallica.

li anni iniziano con uno dei suoi progetti più amati e credo anche più diffusi che il tavolo Eros. Quanto il suo rapporto con la scultura ha influenzato i suoi progetti di design o viceversa?



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



Il mio rapporto con la scultura e con il design si basa sulla conoscenza dei materiali antichissimi, ma anche nuovi, e delle tecnologie che permettono di creare forme che prima non c'erano, anche se esistono limiti che non dipendono dallo strumento. Rispetto al design la consapevolezza sulla scultura è arrivata dopo, come se fosse maturata nel tempo insieme ad una sorta di correttezza dei materiali, della tecnologia e dell'aspetto formale. Con la scultura ci sono andato molto piano perché ho sempre avuto un po' di timore del fatto estetico fine a se stesso. Ad esempio, non si può fare una scultura partendo dall'idea di creare un vaso, indipendentemente dal fatto che il vaso abbia una propria funzione che la scultura non ha. Per capire questo

ci ho messo sessanta anni. La scultura rimane comunque un settore dove bisogna essere autocontrollati ma allo stesso tempo è un settore rischioso. In genere le mie sculture sono forme astratte, non figurative, che seguono il materiale e cercano di esprimere qualcosa. Parlando del tavolo "Eros" e del principio che sta alla base della sua forma, non c'è nulla di artificiale. La materia in questo caso è per me un elemento determinante.

Ho sempre saputo che se non fosse stato di marmo non lo avrei potuto realizzare. Le stesse connessioni si ritrovano nella realtà, maschio e femmina non li ho inventati io, ho semplicemente ripreso questa connessione rendendola tangibile attraverso la materia. La distinzione tra scultura e design è sempre da sottolineare.

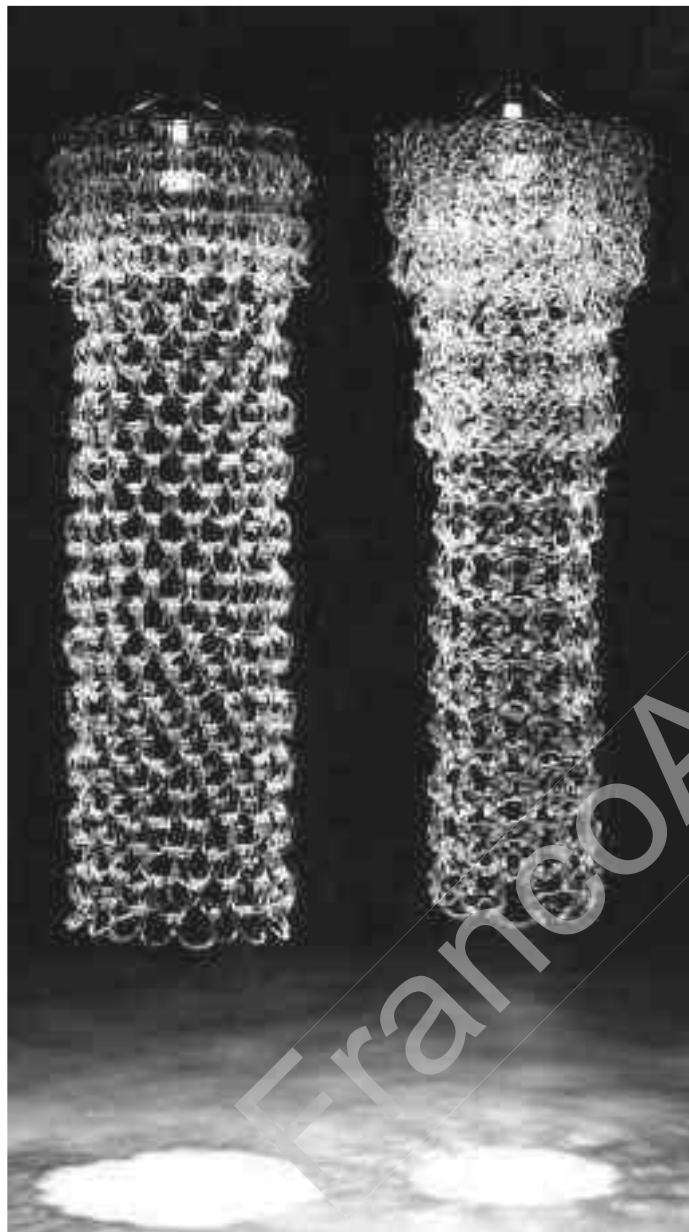
Un oggetto di design deve avere caratteristiche, se così si possono definire, oggettive. Io faccio spesso l'esempio del bicchiere. Secondo me un bicchiere non sarà mai una scultura per bere. L'idea del bicchiere nasce da una serie di bisogni con cui è necessario confrontarsi, tante piccole caratteristiche che lo rendono un buon oggetto di design per l'uso che se ne deve fare; ad esempio, come impugnarlo, come tenerlo in mano, come versarci il liquido dentro. Per qualsiasi tema avessi un interesse ho sempre cercato di affrontarlo in ogni campo, in architettura, design e scultura; ad esempio, il tema del giunto affrontato nel progetto per il Cub8 del 1967 è ribadito qualche anno dopo proprio nella serie di tavoli in marmo "Eros". Due pezzi di marmo che sagomati, appunto, stabiliscono un rapporto tra di loro che funziona molto bene ed è forse la connessione migliore che abbia creato. Ho sempre creduto nelle connessioni. In questo caso un oggetto come il tavolo "Eros" affine alla scultura per il tipo di materiale impiegato allude ad una sorta di connessione anche umana.

el L'apertura a o io della angiarotti Associates rappresenta un'altra svolta della sua carriera. Lei è stato definito "il più giapponese degli architetti italiani", ma a mio parere la sua pulizia formale nasce ben prima dell'esperienza giapponese...

1983
Chicago
seduta in fibra di
vetro rinforzata

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

nel Maniario



1967
Lampadine in vetro
"V+V" componibili
per illuminazione
produzione
G. Vignoli

me ad un mio caro amico, abbiamo notato una giovane signora intenta a smontare un pannello grigliato in legno, del suo ingresso di casa, che era stato quasi distrutto dal figlio vivace. Abbiamo seguito la signora che, entrata in un negozio vicino, dove si vendevano parti per la casa, ha acquistato un pannello grigliato simile al suo. Una volta tornata a casa, la signora ha smontato da sola il vecchio pannello e in poco tempo ha sistemato il nuovo.

Ichiro Kawahara non è stato l'unico giapponese a lavorare con me, dopo di lui la collaborazione è andata avanti e molti altri giapponesi hanno collaborato con il nostro studio. Tutti coloro che hanno lavorato in studio si sono sempre sentiti come a casa e anche io mi sono trovato bene con loro, cosa che invece non è successa con gli americani e a volte con gli italiani stessi. Questi rapporti proseguono ormai da oltre quarant'anni e non credo ci siano altri studi in Italia che abbiano mai intrapreso relazioni così durature con gli architetti giapponesi. Per me la collaborazione tra Italia e Giappone è

Il rapporto con il Giappone è cominciato quando ho conosciuto Ichiro Kawahara, il quale venne nel mio ufficio. Non ho mai avuto un particolare desiderio di andare in Giappone, ma grazie alla collaborazione con Ichiro entrai in contatto con la Kawahara Foundation e nel 1968 nacque la Kawahara Associates.

È stata un'esperienza di grande interesse, dove qualità dei mezzi disponibili, progettualità, partecipazione dell'utenza avevano creato risultati di interesse estremo.

Nella mia permanenza a Chicago ho iniziato ad interessarmi e a capire il significato e l'importanza delle Balloon Frame (profili standard in legno massiccio che erano usate nelle città e nelle campagne, per parti di edifici o interamente, nelle costruzioni connesse con l'agricoltura. In quel periodo cominciai a disegnare la casa di San Martino di Castrozza. Il luogo dove avrebbe dovuto sorgere era circondato da un'abbondanza di boschi e rocce, così, insieme alle maestranze locali, per la realizzazione utilizzai i materiali che qui si trovavano in abbondanza: il legno e la pietra. Se paragoniamo questa abitazione con le case Minka, le differenze sono evidenti, ma nonostante ciò esistono alcuni punti in comune tra esse: il metodo di selezione dei materiali, in particolare quelli locali così come la manodopera.

Non era mia intenzione realizzare una casa in stile giapponese, anche se il risultato finale in un certo senso mostra la vicinanza di pensiero. L'esperienza del progetto di San Martino accadeva ancor prima che io venissi a conoscenza dell'esistenza della casa Minka, quindi ancora oggi quando vengo definito "il più giapponese degli architetti italiani", non so spiegarne le ragioni, o per lo meno non possono riferirsi a questo esempio.

Ricordo un episodio che è successo molti anni fa, che ancora oggi considero un messaggio per l'architettura contemporanea, anche se andrebbe adattato ai mezzi e alle funzioni. Passeggiando per Kyoto, in una zona di sole case Minka, insieme

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

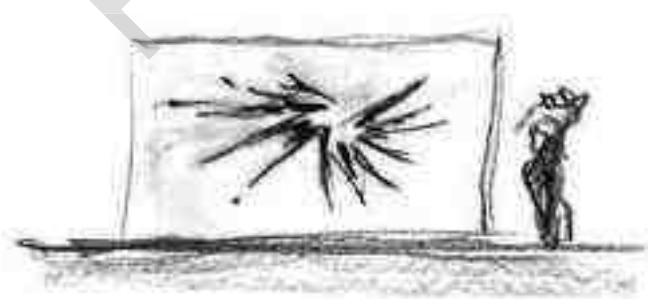


una relazione pura ed è fortemente basata sul rapporto umano che considero importante e non ha niente a che vedere con il lavoro e la politica.

Parliamo della sua professione di designer. C'è una stupenda modernità nel suo fare progettuale, trovo che i suoi progetti non abbiano mai avuto una caratterizzazione formale che li lega al tempo in cui sono stati creati. Ci fa pensare che le sue fonti di ispirazione siano estranee ai fenomeni artistici. Come avviene il processo di generazione delle idee?

Quando affronto un progetto di design, devo sapere a cosa serve, non credo infatti nei lavori che nascono senza una funzione apparente, sarei completamente vanesio nel volere realizzare qualcosa di assolutamente astratto. Questo per me è un tipo di design pericoloso. Se mi chiedono di fare una cosa che mi sembra abbastanza logica sono sempre attento ai materiali con cui la realizzo, come e se è corretta dal punto di vista formale. Disegnare un oggetto può essere design, posso disegnare un vaso, un bicchiere o un coltello e questi oggetti sono corretti se funzionano come tali. Non è facile togliere la fisicità del prodotto da quello che può essere un fatto culturale. Riprendendo l'esempio

1973
ncas
serie di tavoli
produzione
kipper



del bicchiere, la sua funzionalità si traduce in una forma dove tutti i suoi accorgimenti progettuali determinano un buon rapporto di design. Tali accorgimenti per esempio si traducono in una posizione ergonomica corretta per il pollice che impedisce al ghiaccio di uscire dal bicchiere. Il fatto formale

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

nel Maniario

È dunque fondamentale anche se la pura forma non è più design. Una volta nel design spontaneo, quello fatto dalla gente e non dagli architetti e oggi dai designer, l'uso dell'oggetto era determinante nello sviluppo della sua forma.

È difficile che io adoperi un oggetto senza sapere quale sia la sua funzione e come deve essere usato, mi pare talmente ovvio che se adopero una zappa non posso tagliare i fiori. È determinante se non esclusiva questa ragione di rispettare e favorire l'uso del materiale e della funzione che l'oggetto ha; non è niente di particolare, si può infatti tagliare una torta con un coltello qualsiasi, ma è comunque più corretto e più gentile usare un coltello più appropriato con il quale ci si renda conto che quello che va a toccare sono le tre dita, lo stesso vale per la forchetta che va adoperata in un certo modo (posate serie ergonomica, 1990).

Le forme sono più attente non alla forma fine a se stessa, ma alla funzione e all'uso che di tale oggetto viene fatto. Un altro esempio può essere l'orologio "Section" in cui la riduzione delle dimensioni è giustificata dalla diminuzione del volume delle batterie; si tratta di piccoli accorgimenti tecnologici che danno la posizione più corretta e attuale dell'oggetto. Con un principio simile nasce il vaso in cristallo "Psikebana" che, partendo dalla tecnica giapponese dell'ikebana, permette un uso diverso a seconda del desiderio di ognuno: l'acqua spostandosi all'interno del vaso ne diviene elemento stabilizzante. Posso quindi dire che con lo stesso concetto, ma partendo dal materiale e dall'uso, si arriva ogni volta ad una forma diversa. Oggi c'è più attenzione agli aspetti modistici del design che io considero pericolosi perché finiscono per annullare la realtà dell'oggetto in cui la materia arriva a rivestire un ruolo secondario. Ci sono cose fatte nello stesso modo in tre o quattro materiali diversi, cosa che un



1981
Asolo
tavolo in granito

artigiano non avrebbe mai fatto. Parlando di materia, rimane per me un tema di progetto fondamentale; io parto molto dalla realtà e quindi da ciò che riguarda la materia ed i suoi limiti.

Se si arriva a conoscerla e ad amarla, ho sempre pensato che anche lei, a sua volta, amer moltissimo. Nel mio campo non si parte mai da zero, ho qualche dubbio sul fatto che altri possano dal niente creare qualcosa di completamente nuovo. Spesso dico: "La credibilità è come la marmellata, se non la metti su un pezzo di pane un po' duro non ha forma", questo per dire che comunque nell'approcciarmi ad un oggetto o ad un progetto parto seguendo una creatività più oggettiva, più solida che altrimenti non avrebbe forma come la marmellata.

na domanda sul suo rapporto con i giovani e con la didattica. lei ha insegnato in molte scuole del progetto in talia e all'estero. Cosa ha sempre chiesto ai suoi studenti e cosa ritiene sia fondamentale

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

per diventare buoni progettisti?

Il mio rapporto con la didattica inizia fondamentalmente con l'esperienza americana all'Illinois Institute of Technology di Chicago, dove ho insegnato per circa due anni affiancando i grandi maestri come Gropius e Mies van der Rohe. Era un tipo di insegnamento molto ampio proprio perché l'idea di Gropius era quella di insegnare un po' di tutto. Era un ambiente accogliente in cui indubbiamente mi trovavo bene, ma credo che per l'insegnamento si debba essere portati. Penso infatti che i grandi professionisti siano stati sempre pessimi insegnanti. Ne è un esempio Mies, che io considero un disastro per l'insegnamento; faceva disegnare su carte assorbenti oppure per un semplice errore obbligava gli studenti a buttare e rifare tutto. Probabilmente Gropius è stato l'unico a saper conciliare il mestiere di architetto e di insegnante.

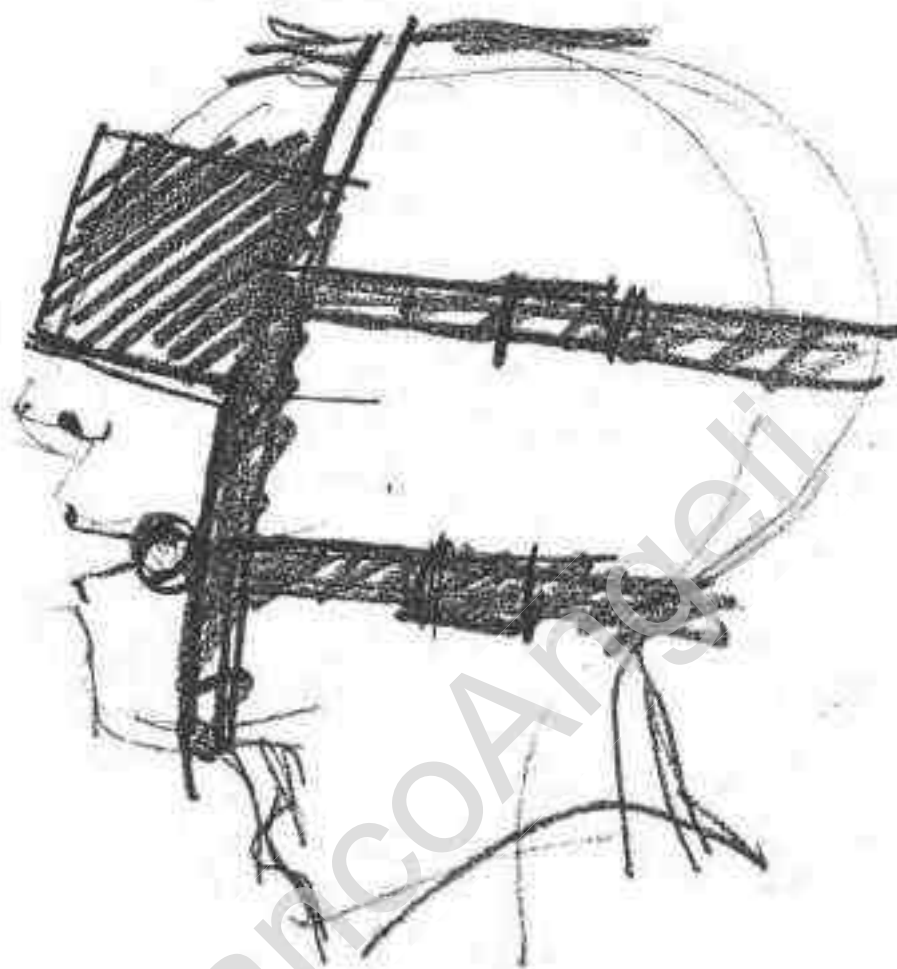
Purtroppo insegnare è un mestiere difficile, perché se non si conosce come fare una cosa allora è sbagliato parlarne e quindi insegnare. Siamo in tempi di globalizzazione e anche in architettura conoscere, capire cosa succede nel nostro pianeta è, direi, doveroso. Per contro, una globalizzazione dei linguaggi, non solo in architettura, rischia di creare nuovi stili lontani dalla realtà culturale e materiale dei luoghi. La responsabilità e la funzione delle scuole di architettura rimane, credo, quella di favorire il migliore e corretto sviluppo delle capacità dell'allievo e non l'adeguamento ad espressioni del momento o dell'insegnante. L'esperienza è la cosa più importante che un maestro può e deve trasmettere ai suoi studenti, oltre al fatto di indicare dove essi stiano sbagliando. In Italia, invece, la figura del maestro è intesa come colui che insegna un linguaggio, mentre io, essendo un materialista, vorrei ci si potesse soffermare su un contatto fisico diretto con le cose.

A mio parere la funzione attuale del maestro è ancora quella di formare correttamente l'allievo, paradossalmente il suo compito è quello di formare degli autodidatti. Per i giovani ritengo importantissimo avere interesse per gli altri, oggi gli studenti hanno la fortuna di essere in molti e quindi di avere un rapporto molto più forte, un rapporto umano che io considero fondamentale. A scuola deve essere così, bisogna essere l'uno con l'altro. I giovani non devono dimenticare il passato ma ognuno deve seguire la sua strada, si può essere indipendenti amando i maestri senza bisogno di copiarli. Tutti i giapponesi che hanno lavorato nel mio studio, tornati in Giappone non mi hanno mai imitato. Ad esempio Ichiro Kawahara ha realizzato edifici di un certo interesse che sono molto diversi dai miei lavori. Naturalmente ognuno di loro ha appreso qualcosa durante l'esperienza nel mio studio che ha poi utilizzato e rielaborato in maniera personale. È fondamentale per gli studenti studiare le culture e le tecnologie degli altri Paesi, ma ritengo altrettanto importante che essi non dimentichino mai le proprie origini, che sono quelle che li caratterizzano.

Alle nuove generazioni compete il dovere di proporre in architettura, in design e in arte, nuovi strumenti per una più generosa e incisiva partecipazione umana. Sulla partecipazione dovremmo dedicare molte delle nostre energie. L'attuale riduzione della partecipazione da parte dei giovani è in un certo senso la controparte di opere firmate dai grandi personaggi.

Angelo Angiarotti
Milano, novembre

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



o ri

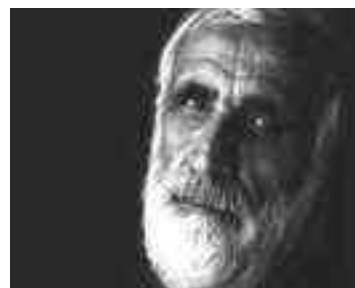
Enzo Mari, nato a Faenza nel 1933, lavora in diverse direzioni mantenendo come riferimento la riflessione sui significati di forma e progetto. Questa attività inizia negli anni con le ricerche sulla percezione visiva. È tra gli esponenti dell'Arte Programmata e Cinetica. Parallelamente a questa sua ricerca artistica, attraverso una ricerca formale individuale, inizia l'attività di designer, occupandosi anche di grafica, e di architettura.

Ha svolto corsi di insegnamento presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara, la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, la Hochschule der Kunst di Berlino, l'ISIA di Firenze e la Hochschule für angewandte Kunst di Vienna.

Per il suo lavoro di ricerca e progettazione gli sono stati conferiti vari premi tra i quali quattro Compasso d'oro.

Ha realizzato diverse mostre, tra le quali: "Modelli del Reale", Galleria d'Arte Moderna, Repubblica di San Marino, nel 1988; "Arbeiten in Berlin", Schloss Charlottenburg, Berlino, nel 1996; "Tre Mostre di Enzo Mari", Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza, nel 2000; "Il lavoro al centro", Centre d'Art Santa Monica, Barcellona nel 1999, poi spostata alla Triennale di Milano nel 2000 e la grande esposizione recentemente conclusa "Enzo Mari.

L'Arte del Design", Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, nel 2008. Esemplari delle sue opere e degli oggetti di design fanno parte di importanti collezioni in musei come la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, il MoMA di New York, lo Stedelijk Museum di Amsterdam, il Musée du Louvre di Parigi.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ari, quali sono le basi del suo lavoro?

Ho appena pubblicato, nel volume *nzo ari. Arte del esign*, Federico Motta Editore, ilano 2008, cinquanta cartelle di note biografiche, scritte proprio nello spirito di "Pane e Progetto". Data la lunghezza del testo mi limito qui a citarne il periodo corrispondente alla prima infanzia e a seguire un altro stralcio.

"... Enzo Mari si pone il dubbio se raccontare alcuni episodi della sua prima infanzia. È inusuale: a tarda età la prima infanzia appare come un paradiso perduto... Ma gli sembra che quegli episodi siano stati l'imprinting del suo lavoro di progettazione. Ne parlo unicamente per contestare gli indirizzi di tutte le scuole di progettazione della forma che si basano su minimi frammenti del sapere, scollegati da qualsiasi percezione del globale. E tale insegnamento fissa per sempre, come totalizzanti, i suoi banali frammenti. La capacità di apprendere autonomamente di ogni bambino deve continuare per tutta la vita.

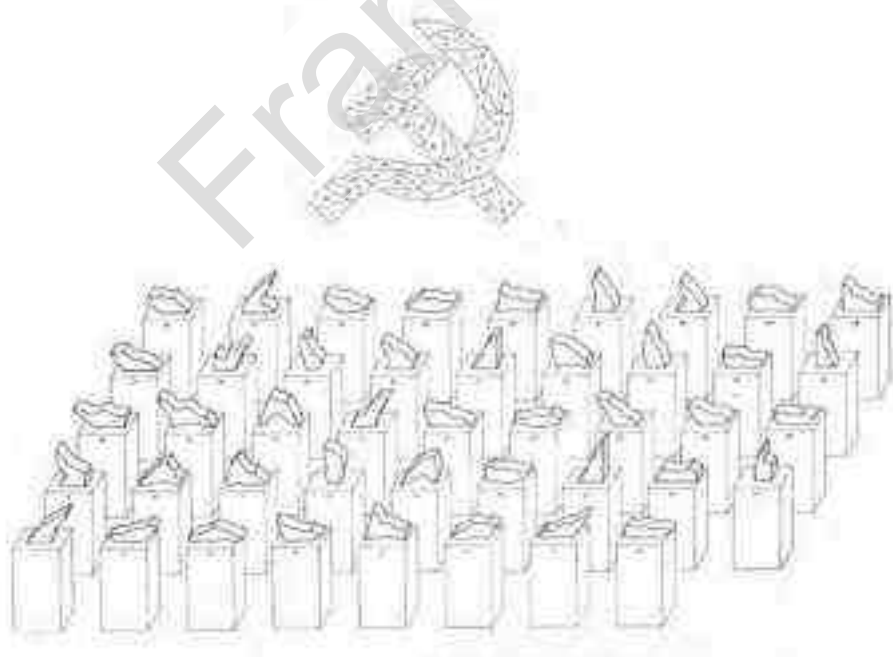
1932-1951 – EM nasce il 27 aprile a Cerano, piccolo paese della provincia di Novara. È il primogenito di genitori di umile origine.

Mio padre sognava, quale riscatto sociale, che suo figlio potesse diventare professore. Nonostante le ristrettezze economiche, farà di tutto perché io possa frequentare le scuole migliori. A Milano, le medie dai Gesuiti, il Ginnasio al Parini. Nel '35 tutta la famiglia si trasferì a Milano. Terminata la prima elementare sono stato inviato dal Comune in una colonia estiva a Rimini, organizzata per i bambini di famiglie indigenti. Ad ogni bambino è stato consegnato un secchiello di latta e una paletta. Tutte le mattine sulla spiaggia dovevamo gareggiare nel realizzare ognuno una specie di castello di sabbia: la testa del Duce...

In quegli anni mio padre comperava ogni settimana le dispense dei "Classici" (Omero, Virgilio, Dante, Tasso, Ariosto) che rilegava molto accuratamente. Nel '41 in casa non c'era la radio e non si compravano i giornali. In mancanza d'altro leggevo i "Classici". Non conoscevo molte parole ma tentavo di decifrarle dal contesto... intuivo le figure della retorica e di come accostamenti inaspettati determinano le emozioni.

In seconda media si presentavano in classe, ogni mattina, cinque coetanei, iscritti alla Decima Mas. Ognuno appoggiava sul banco un mitra e due bombe a mano tedesche. Venivo picchiato perché

*n copertina
di capitolo
1987
udio preparatorio
per l'Allegoria della
morte*



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

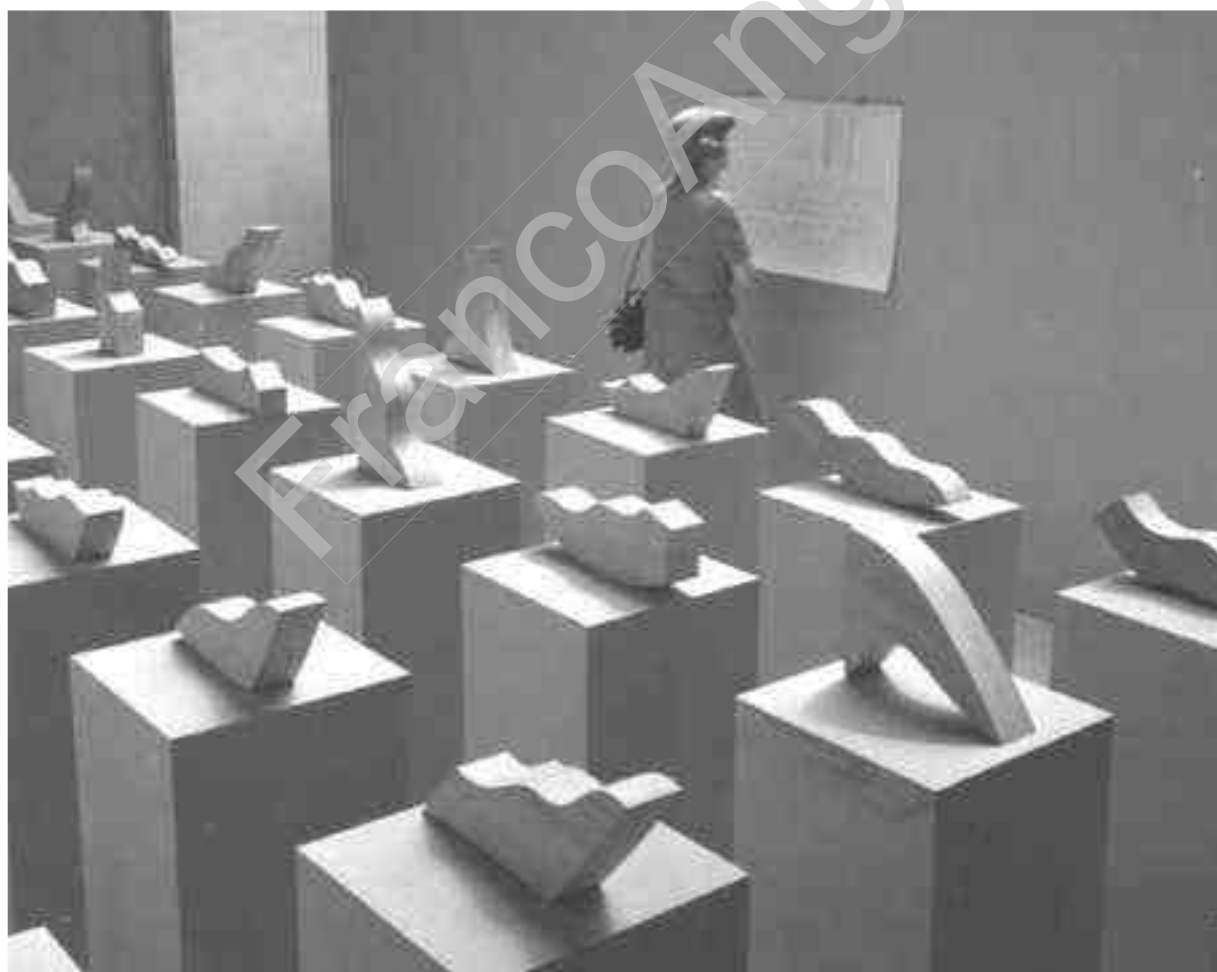
n o Mari

*n uesta pagina e
nella pagina prece-
dente*

*1976
valutazioni
Allegoria composta
da parti costitu-
tive il simbolo della
alce e martello e
da una litografia
che illustra le
sculture ricomposte
e i relativi titoli-
poesia di rancesco
eonetti esposta
alla ien-
nale nternazionale
d'Arte di enezia*

mi tenevo in disparte. Nel '45 trascorsi l'estate dagli zii a Cerano. La sera nella piazza del paese, si radunavano ragazzi di diversa età. Uno di loro, l'unico, possedeva un Guzzino. Raccontava dei suoi viaggi nei piccoli paesi limitrofi e di come andandoci potesse incontrare le ragazze... Anch'io, come gli altri, non potevo che sognare questi racconti. Ma il Guzzino è l'Ippogrifo cavalcato da Astolfo... Tutti i presenti sognavano di comprarne uno, entro qualche anno ci sarebbero riusciti. Io non l'ho mai comprato, mi è stato sufficiente il racconto. Ho intuito che il possederlo implicava esserne il servo. Nel '47 mio padre si ammalò gravemente e non si riprese più. Mancavano i soldi anche solo per il pane in una famiglia di cinque persone (negli anni precedenti erano nati Elio e Maria). Non ho potuto terminare la quinta ginnasio. Contribuivo come potevo ai minimi lavori saltuari di mia madre e subito mi inoltrai nella Milano di allora, ancora semidistrutta. Sperimentavo decine di attività (garzone di muratore, venditore di false lamette da barba fabbricate da me stesso, venditore di sapone di Marsiglia con la licenza affittata da un mendicante cieco, trainavo pesanti carretti di cavoli dai mercati generali a quelli rionali... Sperimentavo la vita come lotta per la sopravvivenza di sé e degli altri (ancora oggi lo penso). Osservavo attentamente i comportamenti della gente semplice che incontravo... I primi due anni di questa vita sembrano corrispondere a quella (scoprirò più tardi) di Lazarillo de Tormes.

Negli anni a seguire, più sicuro di me, mi proponevo per qualsiasi lavoro artigianale mi capitasse a tiro. Fabbricare, ad esempio, un cartello per un vinaio o supporti di lamiera per una vetrina. Non conoscevo ancora alcuna tecnica... Non potevo dirlo. Ma ogni volta cercavo di intuire, di capire ciò



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

che era essenziale... Questa esperienza, la ricerca di ciò che è essenziale, ancora oggi è il mio primo riferimento per progettare. I miei compagni di strada, coetanei, si erano diplomati come perito tecnico, ragioniere, geometra. Avevano trovato immediatamente un impiego regolare. Alla sera li incontravo e li sentivo parlare... uno raccontava sempre del "cambio Campagnolo" (erano gli anni di Bartali e Coppi). Un altro parlava della sua raccolta di francobolli... e così via. Io invece ero curioso del loro lavoro sicuro, del loro stipendio sicuro... e della loro fortuna. Ma di questo non parlavano mai. Ne deducevo che la loro vita non era lì. Ho intuito che cos'è l'alienazione. Non conoscevo ancora questa parola.

Ormai diciannovenne, avevo qualche soldo in più (oltre al pane potevo acquistare le cipolle). Decisi di iscrivermi all'università. Non sapevo ancora a che facoltà. Ma non avevo la licenza liceale... Scoprii inaspettatamente che potevo iscrivermi all'Accademia di Belle Arti di Brera. La sorte mi ha imposto di fare l'"artista". Nel primo mese il titolare della cattedra di Pittura, poi quello della cattedra di Scultura, poi quello della cattedra di Decorazione mi consigliarono di cambiare corso. Facevo troppe domande e non mi accontentavo delle risposte. Finii col seguire il corso di Scenografia, dove mi appassionai alla prospettiva e alla scenotecnica. Realizzai autonomamente la tesina "27 modi per piantare i chiodi".

1952 – Con l'aiuto di una piccola borsa di studio (del Rotary Club per la medaglia d'argento avuta alla scuola serale di affresco del Castello) decise di andare da chi ha realizzato concretamente l'arte...



1987
*Allegoria della
morte 3 lapidi in
pietra 1 modellini
di automobili e terra
oll alleria Nazio-
nale d'Arte oderna
NA oma
oto
envenuto aba*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

n o Mari

dai soli Maestri. Un viaggio in Toscana (quasi tutto a piedi), per vedere Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, poi Michelangelo. Passavo intere giornate nelle chiese. Ero colpito al cuore... L'arte (quando lo è) apre una finestra sull'infinito. Ma lo stupore non mi era sufficiente: ero determinato a capire come quegli artefici avessero appreso il loro sapere... Torna a Milano e inizia a dipingere. Non può che subire l'influenza di ciò che espongono, in quegli anni, le Gallerie d'arte milanesi. Trovavo alquanto algidi gli epigoni dell'Astrattismo. Il Neorealismo, dal punto di vista del linguaggio, mi appariva solo una misera degradazione del Tintoretto. Dell'Informale conoscevo solo il proliferare di un comodo manierismo. Guardavo i maestri italiani del Novecento, Carrà, Sironi, De Chirico. I primi



1988
*Allegoria della
dignit specchio
inginocchiato e se-
die nello specchio si
vede riflessa l'opera
Allegoria della mor-
te del 1987 oll
alleria Nazionale
d'Arte oderna
NA oma
oto envenuto
aba*

quadri che dipinge rappresentano spazi interni che si sviluppano secondo prospettive esasperate in ogni direzione; in profondità, a destra, a sinistra, sopra, sotto... I piani bianchi, neri, grigi, alludono alla percentuale di luce e ombra. Rimane colpito dalla percezione ambigua dei volumi interni. Cerca di indagarne le ragioni e realizza altri dipinti variandone ogni volta la verosimiglianza e la tecnica. La rappresentazione dello spazio tridimensionale continua ad emozionarlo e si rende conto che la visione dell'ambiente reale è fortemente ambigua: il rapporto dinamico tra luce ed ombre ne modifica la percezione con sottili interpretazioni simboliche. Decide di indagarne sistematicamente le ragioni costruendo vari modelli secondo un'ipotesi di lavoro descritta nella sua tesi di Storia dell'arte del secondo anno. Questo lavoro, sia pur ingenuo, rivela una mia predisposizione limpidamente scientifica. Ipotizzavo di laurearmi in psicologia. Anche se non potevo, intuivo che l'orizzonte dell'arte mi avrebbe consentito di muovermi senza le costrizioni, anche se necessarie, delle discipline scientifiche. Dice anche di essere stato affascinato dalla semplice regola del Paradigma che consente lo sviluppo collettivo delle discipline separate. L'arte (quando lo è) sia pur in forme diverse, allude sempre all'infinito. La qualità di tale allusione può essere valutata solo per paragone con quei capolavori su cui concordano gli studiosi dell'arte antica. Questo paragone è la regola possibile equiparabile al

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

paradigma delle scienze.

1953 – Prosegue lo studio delle tecniche dell'encausto e dell'affresco. Verifica la qualità della sezione aurea e ne sperimenta le potenzialità di programmazione nella superficie pittorica. Ne ricerca l'analogia con lo spazio musicale (Bach). Questo lo porta a verificare la possibilità di realizzare opere dipinte da percepire visivamente in modo diacronico, come avviene nella percezione della musica. I frammenti realizzati gli appaiono soddisfacenti, ma abbandona tali esperienze: l'occhio e l'orecchio si sono evoluti per bisogni diversi [...]”.

C un'idea comune a tutti i suoi progetti?

“... L'artefice non lavora per sé, ma per gli altri;

quasi tutti gli 'altri' (4 o 5 miliardi su 6 attuali) sono permeati dall'ideale incompleto dell'uguaglianza (l'uguaglianza completata è quella della conoscenza);

un artefice onesto non può che, esplicitamente o implicitamente, non tener conto di questo ideale di trasformazione.

Dunque:

A) la trasformazione dell'uomo si realizza anche con l'aiuto dei prodotti del suo lavoro in equilibrio con le risorse naturali. Ma l'artefice non deve accettare che i rapporti di produzione oggi esistenti configurino questo ideale come quello del possesso delle merci;

B) il sapere utile, perché verificabile, deriva unicamente da una attività pratico-critica nel proprio luogo di lavoro, anche se alienato;

C) dall'incontro di questi molteplici saperi utili emergerebbero le premesse per individuare e promuovere le riforme necessarie.

(EM, oggi, conclude: questi A B C sono così ingenui... negli ultimi 100 anni sono stati ripetuti in mille modi senza alcun risultato... ma uno "stoico" ottimismo impone di ripeterli...). [...]” .

nzo ari

ilano, Febbraio

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



A erto e

Laureato in Ingegneria meccanica al Politecnico di Milano nel 1980. Industrial designer, collabora con numerose aziende e svolge attività didattica e di ricerca allo I.P.I. V. Compasso d'oro nel 1981, nel 1982 e nel 1983 con le lampade "Sofa", "Tropoli", "Luceplan", "Honorario al Designer for Industry", "Sondone".
Il Design Award 1987 con Solar table.
Dal 1980 al 1985 include nella Design Collection "Bright light" chair, "Soft light" chair, "Longframe" di Lias and "On-Off" di Luceplan.
Vive e lavora a Milano.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

alla prima formazione all'università, un passo indietro...

in da piccolo ero affascinato da come sono fatte le cose, ne ho smontate tante anche se a volte nel rimontarle mi avanzava qualche pezzo. Il leccano era il mio compagno di giochi preferito, una scatola N°6 ricca di tanti ingranaggi, viti senza fine, motori elettrici, etc. Era di mio zio ingegnere, e lui me lo regalò, trasferendomi la passione del costruire. Non saprei dire quanti aeromodelli ho distrutto nel tentativo di migliorare le loro prestazioni acrobatiche, perché non mi bastavano quelli "in scatola di montaggio" il cui progetto era già fatto, mi piaceva l'idea di realizzare un aereo disegnato da me... Cos' mi sono "trovato" al Politecnico iscritto a Ingegneria meccanica. Nell'ultimo anno di università, dopo il corso di Costruzioni automobilistiche, la passione si è trasferita su un'auto da corsa, una formula 3 nata da un incontro con un meccanico professionista appassionato di corse e motori. Io disegnai telaio e sospensioni, lui costruì l'automobile, che dopo un debutto disastroso in Sicilia, sulla pista di Pergusa, fondendo ben tre motori, ottenne un terzo posto inaspettato a Monza. La storia eroica non durò neppure lo spazio di una stagione e finì perché richiedeva investimenti fuori scala.

La tua tesi di laurea. Guardando indietro puoi dirmi se ha avuto un'influenza nel successivo cammino professionale?

Non avevo in realtà un argomento privilegiato per la tesi di laurea. La verità era che volevo concludere al più presto l'università. Avevo capito che quello studio così teorico e poco applicativo non mi corrispondeva. Era interessante perché impegnava la testa dal punto di vista speculativo ma carente sul piano della sperimentazione e dell'azione. Scelsi il progetto di una funivia, un lavoro di gruppo in cui avevo il compito di dimensionare i piloni e la stazione a monte seguendo un dislivello simile a quello della funivia della Val di Fiemme e di analizzare inoltre il comportamento dei materiali metallici alle basse temperature. Non saprei dire quanto questo lavoro abbia avuto influenza sul mio successivo cammino professionale, forse l'aver indagato la struttura della materia, quella metallica e quella plastica poi con Cartell mi ha dato la dimensione di quanto possa essere affascinante il mondo "micro".

al anno della laurea, al anno del tuo approdo in Cartell... quali furono i primi passi una volta fuori dall'università?

Iniziai, appena laureato, il mio primo lavoro alla Neon Scolari Infrator, azienda specializzata in insegne luminose e macchine per torrefare il caffè. Due realtà completamente diverse ma con un denominatore comune: le lampade al neon e in particolare quelle a raggi infrarossi. Per tostare il caffè solitamente si usa un bruciatore a gas, invece l'invenzione della Scolari fu quella di utilizzare le lampade a raggi infrarossi di cui l'azienda era licenziataria per la Westinghouse. Successivamente fui assunto alla Agnelli Arelli, per seguire la manutenzione degli impianti di produzione dello stabilimento di Crescenzago, cavi di rame, batterie, tergicristalli e candele, bobine e motorini di avviamento. Ci bastò un anno per capire che dovevo scappare da lì, troppa burocrazia e poco dinamismo. Incontro con l'ingegner Castelli che cercava un giovane ingegnere responsabile della produzione della Cartell mi aprì nuovi orizzonti. Questo fu un "magnifico incidente", come diceva l'architetto Luciano Balbesari, che frequentai negli anni '70 quando mia moglie Doia si laureò in Storia dell'arte con una tesi sul suo design e sugli allestimenti scenici.

In Italia non sono molti i designer che come te provengono dalla Facoltà di Ingegneria, e forse per questo motivo la ricerca è prevalentemente legata agli aspetti formali e decorativi. Per il formarsi del tuo linguaggio personale quanto è stata importante l'esperienza all'interno di una grande azienda e quanto il "metodo" appreso durante il percorso universitario?

I sette anni in Cartell furono davvero formativi. Castelli mi diede molte opportunità e la possibilità di occuparmi dei diversi aspetti della vita dell'azienda: dalla gestione del personale di produzione all'approvvigionamento di materie prime, alla acquisizione di stampi e attrezzature etc. La poltrona in poliuretano '70 di Aulenti fu l'occasione per realizzare all'interno dello stabilimento un impianto di produzione di poliuretano rigido strutturale, denominato all'epoca "il cemento armato delle plastiche" per la sua capacità di inglobare inserti metallici e altri materiali. Un'esperienza molto interessante perché partecipai alla definizione dell'intero impianto e successivamente cercai di svilupparne le po-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

I er o Me a

tenzialit con nuove applicazioni, anche per aziende esterne alla artell. a sostituzione di materiali tradizionali era diventato il mio obiettivo. asamenti per cicloergometro realizzati solitamente in alluminio pressofuso, macchine per sviluppare le radiografie dentali, tradizionalmente in acciaio inox per resistere agli acidi, stampi per saggiare i campioni di calcestruzzo erano alcune delle applicazioni che avevo "scovato". Castelli mi lasciava fare e fu quello per me un esercizio di imprenditorialit . Dopo due anni ero direttore tecnico con la responsabilit dello sviluppo prodotti della divisione lab are e complementi di arredo. Cominciai a frequentare molti progettisti dovendo risolvere costruttivamente le loro idee. Con Castiglioni, anuso, Sapper, Stoppino, nna Castelli, etc. iniziai a respirare la "cultura del progetto". Cos maturai una forte attitudine al progetto sia per lo stimolo che veniva dalle idee circolanti in artell che per la frequentazione con il vicino Centro appa, la struttura gestita da Valerio Castelli che si occupava di comunicazione, grafica e fotografia. Il padre, l'ingegnere, aveva

198
On Off
design
eda A - aggi -
antachiara D
produzione
uceplan

1986
ack
produzione
uceplan



una grande capacit di coniugare gli aspetti di tipo economico con quelli progettuali. a sua visione di imprenditore teneva conto, con grande rispetto, del progetto e della sua integrit : ero affascinato dal suo punto di vista perch rappresentava un altro criterio di valutazione pi articolato rispetto al mio. orse per, la cosa pi importante che mi insegnò iulio Castelli è la capacit di rischiare: lui era coraggioso, pioniere, visionario, con una attitudine alla sperimentazione anomala per uno che fa l'imprenditore, solitamente ossessionato dal rapporto costi/benefici.

iusciva a creare condizioni favorevoli e a realizzare cose che altri non avrebbero osato fare. asta pensare, per esempio, alla storia della sedia oe Colombo e a tutti i tentativi per arrivare alla soluzione definitiva in polipropilene, passando per l'ABS e il nylon. Provando e riprovando... sembrava l'accademia del cemento. Per me è stato un laboratorio straordinario di progettazione. esperienza in artell ha prodotto per, anche l'aspirazione a una maggiore indipendenza e autonomia, perch mi sentivo pi affascinato dal mondo del progetto che da quello della gestione della produzione o di qualsiasi altra attivit aziendale. o capii sul campo, poco per volta, cos , seguendo le mie attitudini mi concentrai sugli aspetti progettuali e un giorno decisi di lasciare la artell e di propormi come "ingegnere del prodotto". Quell'esperienza fu molto significativa, non so dire se pi importante del metodo "speculativo" appreso durante il percorso universitario, forse complementare. esperienza sul campo ti permette di testare, tra i pensieri pensabili, quali sono quelli veramente possibili: una situazione che ti fa scoprire il valore della circolarit tra il pensare e il fare, e viceversa.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Puoi raccontarmi quando e come inizia la tua attività di progettista una volta uscito dalla Kartell e in che modo nascono le tue prime occasioni di progetto?

uscito dall'azienda e decisa la strada della libera professione con una buona dose di incoscienza, alla ricerca di uno spazio di lavoro, trovai ospitalità con Franco Raggi e Daniela Puppa, due cari amici, in uno studio accanto alla redazione della rivista *Domus*, che in quegli anni trattava l'architettura e il design in modo innovativo. Presto trovai anche il lavoro: Brevetti Gaggia mi affidò il progetto di una gelatiera a effetto Peltier e per quattro anni divenni consulente di Alfa Romeo Auto, per le mie conoscenze "plastiche". Attraverso *Domus* conobbi Denis Santachiara, arrivato a Milano inseguendo il sogno di realizzare il progetto di una bicicletta tutta di plastica. Entrai in contatto con il mondo dei progettisti e degli intellettuali che ruotavano intorno alla rivista con i quali ebbi nuovi stimoli. Con Santachiara e Raggi condividevo sogni e ambizioni, ma non osavo uscire dai confini del ruolo di consulente tecnico, che mi era riconosciuto.

nell'81 disegnai con loro la lampada *On-Off*, un apparecchio che si accende e si spegne in funzione della sua posizione rispetto al piano. Il progetto nacque dall'idea di utilizzare uno speciale interruttore portalampada ad inclinazione che avevo studiato per *Signal*.

Il mondo della luce che segna la mia carriera di progettista e una svolta nella mia vita. Fino a quel momento, ero considerato un consulente tecnico e non un autore responsabile anche degli aspetti formali.

Dopo aver perlustrato numerosi campi applicativi, dalle macchine del caffè alle gelatiere, alle automobili e aver fatto numerose esperienze di materiali e di tecnologie diverse, un giorno pensai: "anch'io potrei azzardare un'idea, una mia idea di prodotto e diventare consulente di me stesso", e feci un prototipo di lampada per leggere a letto, senza disturbare il proprio partner, la *Jack*. Presentai la lampada alla *Uceplan*, che la mise in produzione. La lampada cambiò la percezione del mio ruolo perché segnò il mio ingresso nel mondo del progetto. Così nacque il mio primo prodotto e così pure la relazione con il mondo della luce. La lampada è un utensile sofisticato con una forte potenzialità estetica e io volevo, senza perdere la mia "faccia" di ingegnere, misurarmi con le problematiche estetiche. La lampada mi sembrava particolarmente adatta perché la sua estetica è fortemente legata ad un'idea costruttiva originale e non ad un'idea predeterminata, non è un'estetica riferita soltanto alla forma, ma anche al "modo" del suo funzionamento. Dicevo senza perdere la mia storia "ingegneresca" perché la lampada è comunque un

elettrodomestico con molte problematiche termiche oltre che elettriche. La lampada fa soprattutto luce, e la luce è lieve, fa sognare, in due parole la luce provoca emozione. Disegnare lampade è stato il mio primo esercizio per capire cosa succede quando si mette "in forma" un'idea. Ho imparato che l'immaterialità della luce poteva diventare un paradigma di riferimento e un'idea guida, "responsabile" degli aspetti formali. Perché immaterialità significa leggerezza, e non solo in senso fisico ma anche visivo, significa togliere alle cose il loro peso, farle diventare lievi e discrete.

Tu hai sempre privilegiato un approccio costruttivo al progetto, dove il segno nasce dalla funzione e dalla materia. Qual è in questo sistema il ruolo del disegno?

Non credo di avere un linguaggio formale predeterminato. Cerco sempre di lavorare mettendo a



198
light-light
produzione Alias

Nella pagina accanto
e cose che mi
piacciono disegno
del 007

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

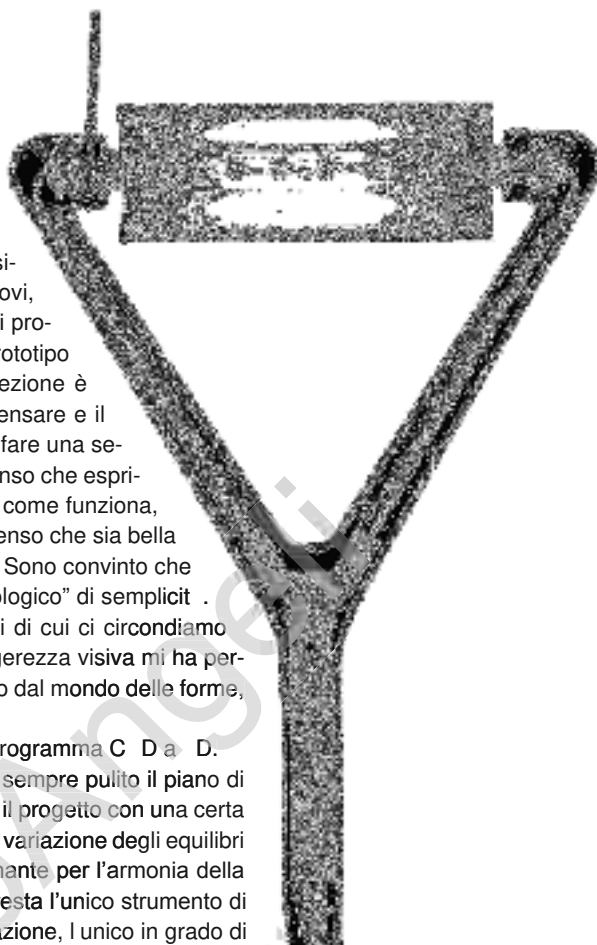
segno un'idea e su quella costruire il processo formale. A mettere in forma un'idea vuol dire appoggiarsi a qualche materiale, non si può prescindere dalla fisicità. Alla fine la forma si produce piano piano, quasi involontariamente. Per questo penso sia fondamentale mettere "alla prova" le idee, sperimentarle. Di scarabocchi ne puoi fare tanti, non è difficile perché le idee che ti vengono in mente sono sempre moltissime, ma quelle veramente possibili sono poche e, se non le provi, è difficile capire qual è quella giusta (per te). Il fatto formale si produce mentre si fa e solo nel momento in cui si realizza un prototipo si possono ricavare le indicazioni che confermano se la direzione è giusta. Sono convinto che ci sia una totale circolarità tra il pensare e il fare. Ad esempio, nella prima sedia per Vitra, l'intenzione era fare una sedia leggera dal punto di vista visivo, leggera e semplice nel senso che esprime una complessità risolta. La sedia si vede chiaramente come funziona, non c'è un meccanismo misterioso che la fa muovere, ed io penso che sia bella proprio perché esprime una forma chiara, facilmente intuibile. Sono convinto che cercare di fare delle cose semplici risponde a un bisogno "biologico" di semplicità. Dato che noi siamo esseri complicati, che almeno gli oggetti di cui ci circondiamo siano semplici. In quell'occasione il fatto di inseguire una leggerezza visiva mi ha permesso di provare in varie direzioni, senza essere ossessionato dal mondo delle forme, delle forme decise a priori.

Comincio a elaborare lo schizzo iniziale sul computer, con il programma C D a D. Il computer è uno strumento fantastico soprattutto per tenere sempre pulito il piano di lavoro, senza inondarlo di fogli e schizzi, e consente di gestire il progetto con una certa libertà, a patto di non farsi prendere la mano dalle possibilità di variazione degli equilibri tra forme e pesi dell'oggetto. Il peso fisico e visivo è determinante per l'armonia della forma finale e, proprio per questo, il modello tridimensionale resta l'unico strumento di controllo che possa realmente fare la differenza nella progettazione, l'unico in grado di far scartare una soluzione a favore di un'altra. Trattare un po' di polistirolo per ottenere un modello è la migliore verifica della fisicità dell'oggetto che stai progettando. La nostra percezione va oltre la dimensione puramente visiva. Il testare con il corpo, il rapporto fisico con l'oggetto penso sia un fatto insostituibile. Il mio iter progettuale c'è un continuo lavoro di modellistica, consapevole che il disegno è solo una schematizzazione, e a volte insufficiente, della realtà. In molti casi utilizzo una macchina digitale per fotografare il modello fisico, e su questa foto intervengo per modificare l'oggetto attraverso il programma di elaborazione Photoshop, con il vantaggio che è una modifica su una partenza fisica già testata con tutti i sensi, non solo con la vista, come avviene invece in un rendering 3D al computer.

La tua amicizia e collaborazione con Franco Raggi, Denis Santachiara e poi con Paolo Rizzato. Il lavoro di gruppo e il percorso individuale...

lavoro da solo, non ho collaboratori. Lo studio è dotato, come quello di qualunque libero professionista, delle consuete finestre sul mondo, le quali, tramite fax, cellulare, e-mail e navigazioni internet mi tengono in connessione. È una scelta che mi conduce ad una selezione accurata dei progetti ai quali dedicarmi e a un'attività di viaggi per essere in prima persona presente nel lavoro con le aziende committenti. In questo senso potrei dire che i primi e autentici collaboratori sono i tecnici aziendali con i quali lavoro a strettissimo contatto, agevolato da un passato che mi ha visto ricoprire proprio un analogo ruolo professionale. Lavoro con le aziende con le quali sono in sintonia, elemento fondamentale per ottenere buoni risultati. A spesso i miei progetti sono frutto di un lavoro con altri. Ho firmato molti apparecchi di illuminazione con Paolo Rizzato, all'inizio ho lavorato con Santachiara, con Starc al progetto di piloni alta tensione per D, con James Irvine per le stampanti multifunzione per Olivetti, con Rancisco Gomez Paz per *olar otte*.

mi piacciono i rapporti paritetici in cui ognuno rispetta l'idea dell'altro, ne coglie i lati positivi, li fa



1987
lampada *olar*
particolare interno
testa
produzione
uceplan

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

I er o Me a

*1 Per questi progetti in Domus
Academ vedi E
anzini La materia
dell'invenzione
Edizioni Arcadia
ilano 1986*

propri e li amplifica. Per entrare in sintonia e scambiare bisogna avere un linguaggio comune e quando accade, il risultato è prezioso perché si intersecano le competenze disciplinari e si integrano le creatività. Uno dei primi scambi dialettici sul progetto è avvenuto con Denis Santachiara. Ci siamo incontrati sul piano della tecnologia: parlavamo la stessa lingua, eravamo entrambi motivati dalle possibilità di un'innovazione che vive di suggestioni tecnologiche. Insieme abbiamo progettato prodotti molto diversi tra loro per tipologia: dalla lampada *On-Off* – insieme a Franco Albini – a un prototipo di tancia, a uno strano animale giocattolo semovente di nome “ruco”, ad alcuni progetti per centraline telefoniche per Italtel sempre con Albini, sino alle sperimentazioni degli anni della didattica in Domus Academica. Nella possibilità di declinare un linguaggio comune stava la ragione del nostro incontro, ma al tempo stesso questa condivisione non ha generato competizione perché abbiamo diverse modalità di interpretazione della tecnologia. Io lavoro molto più sui processi, mentre Denis lavora più sul trucco, sul fatto di trovare meccanismi o soluzioni tecnologiche che vengono occultate per produrre un magico effetto finale. L'incontro con Paolo Rizzotto si è basato soprattutto su una dialettica di grande complementarità, che sembrerebbe giustificarsi ed estinguersi nella natura delle nostre rispettive formazioni, ingegnere io, architetto lui. In realtà la relazione è molto più complessa e variegata di quanto suggeriscano le rispettive appartenenze disciplinari. Non è raro infatti che nei nostri incontri i ruoli – che la formazione e le etichette dovrebbero aver fermamente stabilito – si invertano: con Rizzotto, per esempio, mi capita di azzardare delle idee “architettiche” e sentirmi riportare all'ordine su questioni “ingegneresche”.

Puoi parlarmi in maniera più specifica del tuo approccio al progetto e del rapporto che intercorre tra poesia e tecnologia in molti tuoi lavori. Cosa prevale e come le due cose possono convivere?

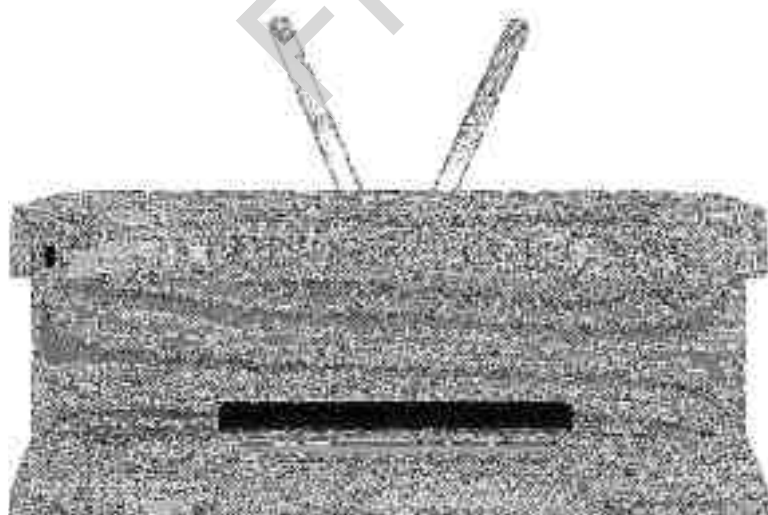
Ho imparato che una soluzione costruttiva elegante è favorita dai materiali e dalle tecnologie contemporanee con le quali è possibile l'integrazione delle funzioni, la riduzione delle parti componenti e la miniaturizzazione degli organi di funzionamento e controllo. L'integrazione delle funzioni corrisponde all'idea organica di fare svolgere più funzioni allo stesso pezzo, semplificando la relazione tra le parti. Non voglio enfatizzare la tecnologia perché non è un fine, è solo un mezzo per realizzare cose semplici con una immagine “quasi organica”. A me interessa il mondo della tecnologia perché mi sembra l'espressione contemporanea della capacità immaginativa dell'uomo, della sua ingegenosità, alimentata dalle sue conoscenze scientifiche: la tecnologia non va esibita, va “addomesticata” all'interno di cose che hanno un rapporto il più possibile semplice con l'uomo, rifiutando la concezione dell'oggetto industriale determinato dalla tecnologia, indipendentemente dai bisogni umani, e da razionalità comunicativa. Il progetto come espressione della leggerezza.

Progettare un oggetto leggero significa lavorare sul terreno della levità e della discrezione. La levità,

in inglese *lightness*, indica una qualità dell'oggetto associata alla precisione e alla sua struttura resistente, la discrezione suggerisce la relazione con il soggetto e l'ambiente. L'oggetto discreto sfugge alla logica dell'immagine, della semplice visibilità, non è vistoso, non si scopre di colpo, ma batte la strada della non invadenza, della dematerializzazione, della miniaturizzazione. Anche la sua carica espressiva lieve è importante. L'oggetto discreto è tutt'altro che evanescente, è definito in tutti i suoi particolari come lo è un'ala di farfalla.

Con *lightlight*, la sedia in composito di carbonio e nido d'ape di alluminio, ho cercato di indagare il limite di una struttura leggera, per risolvere resistenza ed essenzialità di disegno, con la lampada *ola*

005
stampante An
produzione
Olivetti



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

la leggerezza ha aggiunto uno scarto funzionale: l'apparecchio può essere spostato più agevolmente per portare la luce dove più serve. Con *ola*, Paolo Rizzatto e io abbiamo cercato di fare un oggetto con un'immagine unitaria, elementare e scarna, ma se si va a guardare dentro ci si accorge che i vari pezzi sono frutto di tecnologie diverse tra loro e concorrono a dare una prestazione diversa: la lampada si muove con facilità, mentre tradizionalmente le piantane erano disegnate per stare ferme.

Il tuo rapporto con la didattica. Cosa consigli ai tuoi studenti che muovono i primi passi nella professione?

nel 1988 Valerio Castelli mi invitò in Domus Academica a organizzare il corso di tecnologie industriali, materia di sostegno ai corsi di progettazione della scuola. Da subito emerse l'esigenza di non limitarsi all'insegnamento di argomenti squisitamente tecnici, ma di valutare gli aspetti generali e sistemici di ricaduta sul piano culturale dell'uso delle tecnologie. Coinvolsi subito Ezio Manzini, il mio amico ai tempi del Politecnico, non sentendomi sufficientemente forte su questo versante.

Così per anni il corso fu a "due voci", seguendo percorsi e sperimentazioni di straordinario interesse che portarono a creare una scuola di nuovo pensiero sul mondo delle tecnologie, il cui risultato fu raccolto qualche anno dopo nel libro di Manzini *a materia dell'invenzione*. Domus Academica diventò un luogo dove circolava un pensiero non sclerotizzato da impostazioni univoche, né da ideologie dominanti. I confronti didattici e le riunioni furono l'occasione per conoscere il pensiero di Manzini, Petrillo, Mendini, Sottsass, ma anche per veder crescere i futuri docenti e tutor di oggi, da Susani a Gomanelli, da Donegani a Rada. La docenza si rivelò da subito una grande occasione per imparare, ordinare e sistematizzare gli elementi della mia materia e scoprirne di nuove, allargandomi a settori e conoscenze di grande fascino. Mentre cresceva parallelamente la mia consapevolezza professionale, in Domus Academica si moltiplicarono le offerte di ruoli di docenza, sempre più allargati al progetto, finché nel 1989 mi venne affidata una sezione di Product Design nel Master della scuola. In seguito alternai anni di impegno didattico ad altri in cui "ricaricavo le batterie", cioè mettevo a punto nuovi temi di ricerca personale che diventavano successivamente argomenti dei laboratori di progettazione tenuti in varie occasioni al Politecnico di Milano, al Designlabor di Copenhagen, e allo IUV di Venezia. L'ultima esperienza si riferisce allo IUV di Venezia con un laboratorio di progettazione "energia per abitare", condotto con l'assistenza di Marco Rota.

l'idea è di considerare la casa come un involucro, un guscio capace di trattenere, generare e utilizzare al meglio l'energia. La possibilità di risparmiare, ma anche di generare energia, appare un argomento importante che tocca anche il disegno industriale.

attraverso l'integrazione di diverse tecnologie, come i nuovi materiali per isolamento, quelli a cambiamento di fase, i processi fotovoltaici, i termoelettrici, la ventilazione controllata, la cogenerazione di potenza elettrica e termica, l'uso di luce naturale integrata alla luce artificiale, etc. abbiamo immaginato, con gli studenti, nuove soluzioni di "componenti" per realizzare un involucro "sostenibile", a basso consumo energetico.

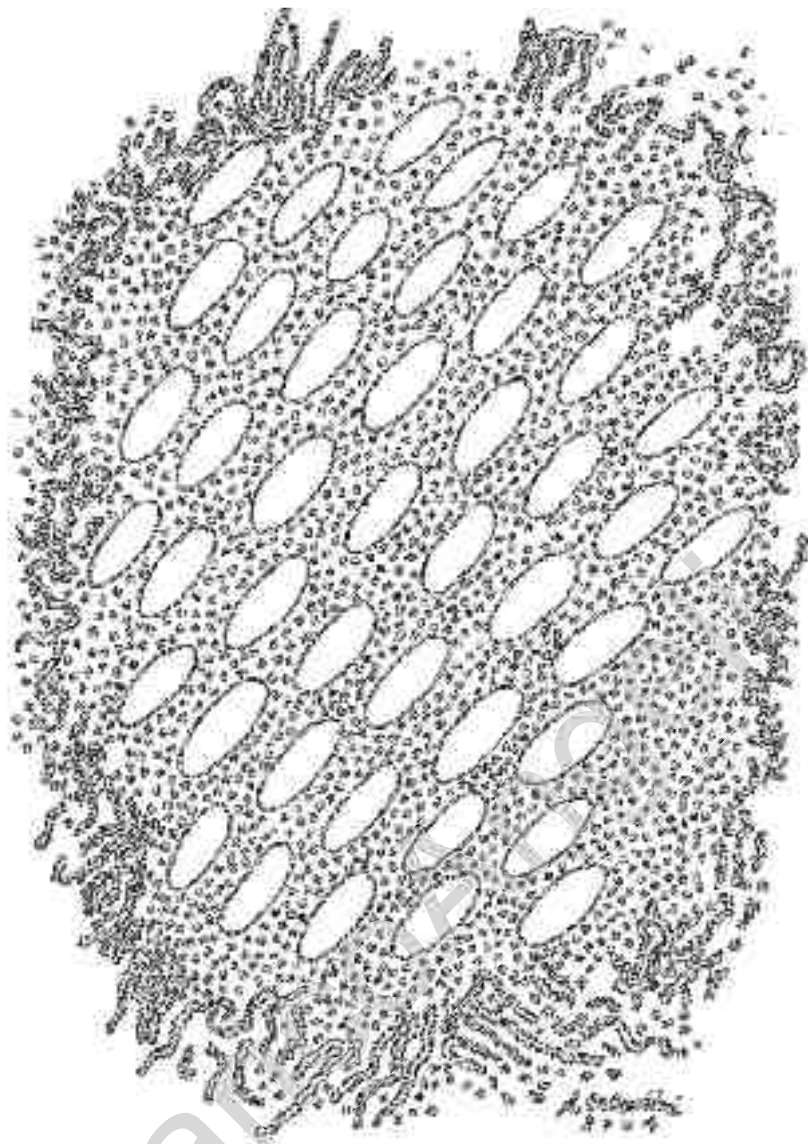
Il consiglio agli studenti:

- il progetto non è una attività lineare programmabile e non è possibile definire una ricetta di metodo. Seguendo lo svolgimento dall'idea all'oggetto finito, è necessario un lavoro di ricerca fatto di tesi dimostrate, successive messe a punto, ripensamenti, confutazioni e nuove soluzioni, con sterzate anche brusche neppure immaginabili in partenza.
- il suo processo di costruzione deve mutuare l'andamento dalla ricerca scientifica.

una modalità che non si rifà al metodo *esatto* della scienza della modernità, ma piuttosto condivide con quella contemporanea il senso della "soluzione elegante" dei problemi matematici, in cui la ricerca avanza per *tentativi di soluzione* dei problemi.

Alberto Meda
Milano, 28 Maggio 2008

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



Alessandro Mendini

Alessandro Mendini, architetto, è nato a Milano. Ha diretto le riviste *Casabella*, *Modo e Domus*. Sul suo lavoro e su quello compiuto con lo studio Alchimia sono uscite monografie in varie lingue. Realizza oggetti, mobili, ambienti, pitture, installazioni, architetture. Collabora con compagnie internazionali come Alessi, Philips, Cartier, Bisazza, Swatch, Hermès, Venini ed è consulente di varie industrie, anche nell'Estremo Oriente, per l'impostazione dei loro problemi di immagine e di design.

È membro onorario della Bezalel Academy of Arts and Design di Gerusalemme. Nel 1979 e nel 1981 gli è stato attribuito il Compasso d'oro per il design, è "Chevalier des Arts et des Lettres" in Francia, ha ricevuto l'onorificenza dell'Architectural League di New York e la Laurea Honoris Causa al Politecnico di Milano. È stato professore di Design alla Hochschule für Angewandte Kunst a Vienna ed è professore onorario alla Academic Council of Guangzhou Academy of fine Arts in Cina. Suoi lavori si trovano in vari musei e collezioni private. Nel 1989 ha aperto assieme al fratello, architetto Francesco, l'Atelier Mendini a Milano. Ha svolto lavori in varie nazioni ed è consulente per l'urbanistica in alcune città della Corea. Il suo lavoro, teorico e scritto, oltre che progettuale, si sviluppa all'incrocio fra arte, design e architettura.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Pu raccontarmi qualcosa sui suoi anni all'università chi erano i suoi compagni di studi e di vita, quali docenti le hanno comunicato qualcosa e su cosa la affascinava personaggi, oggetti, libri, architetture durante quel periodo?

Prima mi sono iscritto a Ingegneria (Politecnico di Milano), poi ad Architettura. Laurearmi è stato un incubo, non mi piaceva, l'ho fatto per mia madre, volevo fare il cartoonist. Miei personaggi erano Walt Disney, Saul Steinberg, Ingmar Bergman e Kierkegaard. Riferimenti, non idoli. Mio idolo era il mondo della pittura delle avanguardie storiche. Fui compagno di scuola di Aldo Rossi e di Joe Colombo e sono coetaneo di Paolo Portoghesi. Ma ciò vuole dire poco. Ho voluto bene a Ernesto Rogers e a Gio Ponti, ho ammirato e conosciuto bene Piero Manzoni e Lucio Fontana. Importantissimi per me i fratelli Savinio e De Chirico, poi l'abbonamento al Teatro alla Scala durante l'università e la casa dei miei genitori disegnata da Piero Portaluppi, il preside autoritario della Facoltà. Per il resto, molta solitudine e mentalità autodidattica.

La tesi di laurea. Guardando indietro può dirmi se ha avuto un'influenza nel suo cammino professionale?

Ho fatto una tesi di laurea insignificante con un professore altrettanto insignificante: un ipotetico edificio per uffici vicino a San Babila a Milano. Non ero in gruppo, ero da solo, in quel periodo facevo il verso al neo liberty, ma l'unica soddisfazione di quella tesi è stata quella di disegnarla a china su carta da lucido. quei tempi disegnavo con riga e squadra in maniera davvero virtuosa, e perdersi dentro il nirvana di quelle tavole ricamate e senza senso era una grande esperienza interiore.



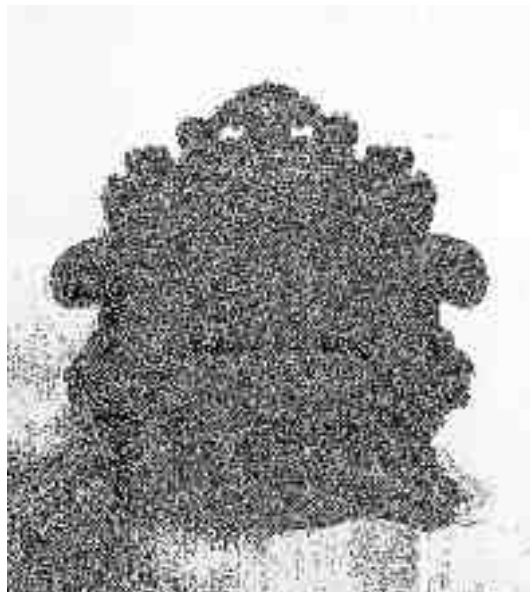
Il percorso dallo studio Nizzoli ad Alchimia, come e quando la sua strada si è riempita di colore e soprattutto come e in che tempi si è formato un suo linguaggio?

Mi sono laureato tardivamente, e a trent'anni non conoscevo proprio una mia possibile strada. Sono arrivato così allo studio Nizzoli, poi a Casabella. Da lì ho contattato gli Archizoom, Ettore Sottsass, tutti i radicali italiani e non e soprattutto Sandro Guerriero che aveva Alchimia. È con i gruppi di Casabella e di Alchimia che ho intravisto poco a poco la mia strada, ed è per illustrare le mie prime copertine di Casabella che ho realizzato la serie dei miei "oggetti ad uso spirituale", terra, paglia, bronzo... Ho capito che la mia indagine si sarebbe svolta nello scenario delle utopie, con particolare attenzio-

007
Alessandro e
Francesco Angini

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

le an ro Men ini



1978
Poltrona di Proust

1975
honet
edesign di sedie del
movimento moderno



ne alla religiosità. Fra i molti campi di ricerca, quello sul design e sull'architettura banale mi hanno condotto a pensare alla "Poltrona di Proust", allo stridore dei toni, alla pittoricità dei colori e alla formulazione di alfabeti visivi.

Un passo indietro alla sua partecipazione all'avventura radicale e alla esperienza "Global Tools". Mi pare di capire che la scintilla che ha alimentato l'avventura Alchimia e poi Memphis sia nata all'interno di quel grande laboratorio?

Sì, è vero, le motivazioni sociali e politiche, le istanze del movimento radicale sono l'humus senza il quale Alchimia e Memphis non sarebbero esistite. Non per nulla sono state fatte dalle stesse persone. "Global Tools" ha basato il suo lavoro sulla riscoperta dei mestieri, sull'attenzione al corpo e ai suoi vincoli, sull'esplosione dei linguaggi tradizionali, sulla natura. Germano Celant ha inventato la dizione "radical", c'era una intima intesa con l'Arte Povera e poi con la Transavanguardia. Decantata l'ideologia radicale e subentrata una ricerca più visiva e stilomatica, con attenzione all'uturismo, sono arrivate Alchimia e Memphis.

Quali elementi concettuali e quali elementi di linguaggio del periodo radicale permangono nell'esperienza Alchimia?

Il linguaggio radicale era strettamente ecologico e contraddiceva il consumo e l'industria. Era una neo-avanguardia dura. Questo rigore di tipo eremitico è poi entrato in progressivo contatto con il reale, per modificarne dall'interno le caratteristiche. E ciò è avvenuto un po' dovunque, specialmente sul fronte dei linguaggi: quelli cioè chiamati neo-moderni. Bisogna poi notare che esistono profonde differenze ideologiche, metodologiche e comportamentali fra i gruppi di Alchimia e di Memphis. I primi romantici e minoritari, i secondi più forti e conquistatori.

Come e perché le fu affidata la direzione di Casabella e in seguito Ponti le passò il testimone di Domus?

Entrai a Casabella per sistemare gli archivi, e ne divenni direttore: fu la mia vita radical. Poi inventammo Modo: fu la mia vita infradisciplinare. Poi Pierre Restany mi invitò a dirigere Domus, e fui chiamato da Gio Ponti: fu la mia vita postmoderna. Cinque anni per ciascuna rivista. Progettare riviste era una passione molto congeniale. Intanto collaboravo come ospite nello studio con Alchimia, ma quando mi furono affidati i progetti della casa privata di Alberto Alessi e il Museo di Groningen aprii lo studio professionale con mio fratello Francesco, pure architetto. Il passaggio del testimone con Ponti fu particolarmente affettuoso, si svolse fra noi due soli, nel suo salotto, con una bottiglia di champagne.

Mi piacerebbe che mi parlasse del suo sistema di lavoro. Il suo legame con la scrittura e la trascrizione del progetto come premessa al fare progettuale...

Vrei potuto comunicare con la scrittura le stesse cose che esprimo con le immagini. Comunque per me ogni progetto è una tesi da dimostrare, e viene preceduto e accompagnato da testi e diagrammi. Data la mia lunga attività di teorico dentro alle riviste, il mio pro-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

getto è sempre letterario. Del resto anche gli alfabeti visivi e gli stilemi sono simili a scritte decorative sopra alla superficie degli oggetti. E poi la sequenza continua degli schizzi, per me fondamentali.

ei ha sempre coltivato questa familiarità col disegno istintivo anche in tempi in cui il disegno rischiava di diventare un linguaggio parallelo (erano periodi in cui si realizzava poco). Poi il computer ha rimescolato le carte. ei crede che l'unica forma di disegno manuale destinata a una non-estinzione sia proprio lo schizzo in quanto conseguenza diretta delle evoluzioni del pensiero o ci sarà un ritorno al disegno di progetto come forma autonoma e parallela ai rendering eseguiti col computer? accidenti che domanda ingarbugliata

a domanda è bella e interessante, e ad essa non so dare una risposta generale. el mio caso, pur di avere dei disegni di progetto tradizionali, li faccio realizzare a posteriori prendendoli da quelli del computer. un paradosso, una acrobazia, un salto alla rovescia, ma mi è necessario. Forse appartengo all'era dei dinosauri?

Il suo rapporto con l'industria viene spesso raccontato attraverso l'amicizia con Alberto Alessi, ma lei ha mai bussato le porte della produzione per proporre i suoi progetti?

I miei rapporti con i tanti autori con cui ho lavorato (artisti, designer, architetti) e con industriali, enti, artigiani e produttori sono iniziati quando facevo le riviste, ed allora non si traducevano in lavoro. Poco a poco ho iniziato a progettare con alcuni, con molti di loro, sulla base di affinità di intenti culturali. Non ricordo di essere andato mai da qualcuno con in mano un disegno da proporre. I miei contatti sono affidati alla sorte, un po' come meteore o parabole, un patchwork.

Come è avvenuto il passaggio alla "costruzione" dell'oggetto con tutte le implicazioni tecnologiche e di logica produttiva che questo comportava?

Chi ha studiato architettura e design, e chi ha vocazione per progettare, ha e trova gli strumenti per



1985
Archetto
produzione
obileffe



000
he orest
Disegno

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

le an ro Men ini

realizzare l'opera. Subentrano le conoscenze tecniche e le responsabilità professionali, le esigenze funzionali e i contorni economici. Ogni progetto ha una destinazione, una missione, ed è frutto dei suoi vincoli. Senza i limiti al contorno il progetto di architettura o di design ha due possibilità: o diviene mera utopia, oppure si trasforma in arte pura. In altre parole, la costruzione dell'oggetto avviene nel contesto di tutte queste cose, che io chiamo i "materiali".



199
roninger useum
roningen Olanda
Alessandro e
rancesco endini

008
l olonne
produzione
uperego

Continuamente nel suo percorso ricorre l'oscillare tra lo sviluppo di una poetica personale e gli stimoli del lavoro di gruppo. un oscillare tra edonismo e solitudine o la ricerca continua di nuovi entusiasmi?

Il mio modo di lavorare e di pensare è metodico, tutto procede lento e organizzato, le cose sono studiate e discusse. Per ottenere ciò ho bisogno di due anime. Quella introversa rivolta verso di me, profonda e isolata: schizzi, scritti, organigrammi, letture e studio. E quella organizzativa e discorsiva, legata alla discussione e alla realizzazione dei progetti. Perciò il mio tempo è diviso fra questi due modi. Ho coordinato molti gruppi e centinaia di persone, ma quasi mai questo è avvenuto dentro alle scuole. Cos come per le riviste, anche creare gruppi è una mia passione, che mi restituisce molto.

Come convivono e si alternano l'aspetto poetico e l'aspetto ludico nei suoi progetti?

Il mio lavoro è simile a un romanzo, dove convivono serietà, dolore, commedia e poesia. I miei oggetti sono i personaggi tragicomici di questo contesto. L'ironia serve a non renderli retorici, a renderli affettuosi e un poco umani, a sfuggire l'accademia.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Rileggendo le sue vicende personali, ritiene che avrebbe potuto percorrere le stesse tappe professionali anche senza essere architetto (questo darebbe certamente gioia a tutti gli studenti delle scuole di design)?

Ciò che ho fatto, pur nella eterogeneità e nell'eclittismo dispersivo dei generi dei miei progetti, non poteva avvenire se non attraverso gli studi compiuti di architetto. Se devo parlare di scuole, credo che tre anni per una persona non siano abbastanza per inquadrare il minimo dei metodi e di nozioni, e per decantare una cultura e una responsabilità che si trasformi in scelte autonome. Oggi internet forse dà di più. Le scuole poi hanno il vizio intrinseco di essere degli strumenti finalizzati alla sopravvivenza degli insegnanti e non alla formazione degli studenti. Dopo tre anni di scuola burocratica, allora, comincia per lo studente un tirocinio autodidattico il cui obiettivo è conoscere se stesso e misurarsi con il mondo e con il progetto.

La grande tradizione artigianale in Italia ha spazi che vanno ogni giorno chiudendosi e le poche industrie sono ormai assediate dai progettisti. Tuttavia ogni giorno nascono nuove scuole di design che preparano giovani autori sempre più creativi e organizzati. Che succederà in Italia, si amplieranno sempre più i margini del progetto sino a interessare tutti gli spazi del vivere?

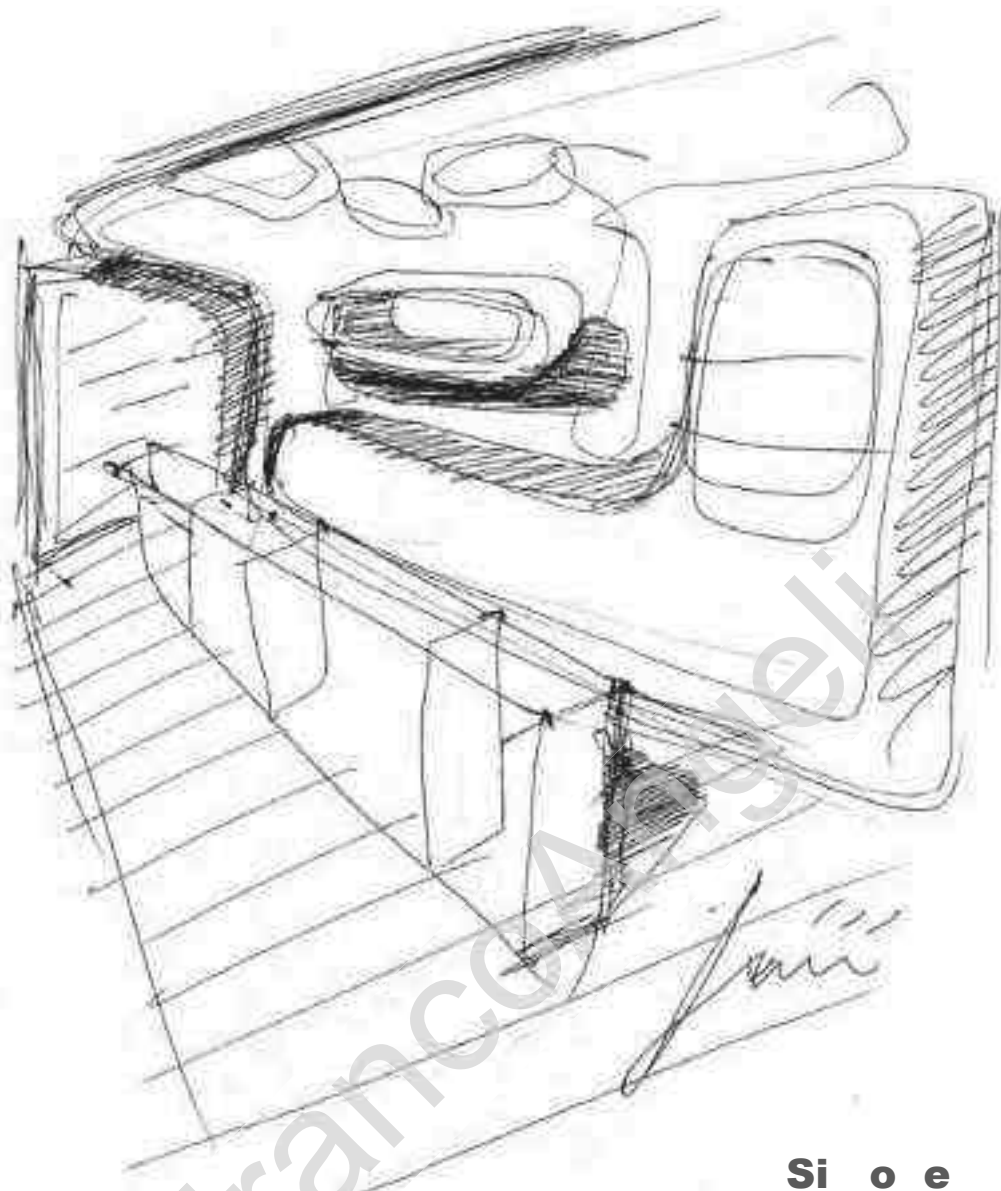
Se mi vuole fare parlare dei progettisti più recenti, penso che il loro vizio sia nell'errore di obiettivo: anziché mirare a risultati antropologici e umanistici, i progetti oggi si affermano ed hanno fortuna in base al virtuosismo delle tecniche e dei materiali. Questa strada è pericolosa per il futuro dell'umanità, tanto se è percorsa a misura industriale, quanto se si svolge a livello artigianale. Le definizioni e i modelli di design sono tante, quasi tutte motivate e opportune. Ma guai se vince il globalismo tecnologico, con il suo stupido formalismo merceologico. Arte-design, un altro binomio pericoloso. Allora, tutto è possibile, ma se osservato attraverso le lenti critiche di un nuovo radicalismo e di una etica necessaria, autocritica, innanzi tutto. È in questo difficile e complicato contesto che si inseriscono le nuove professioni del design e dell'architettura.

Cosa consiglierebbe oggi ad un giovane designer che si vuole rapportare alla produzione, al di là della creazione di una propria identità progettuale che credo sia una "conditio sine qua non", ma parlando proprio in termini concreti, di "costruzione" di un percorso lavorativo?

Il momento oggi per iniziare la nostra professione è difficile e delicato. Sono in gioco infinite variabili e tantissime incertezze. Anche "chi sa", deve comunque navigare a vista. Certo lei ha ragione, bisogna per prima cosa guardare dentro a se stessi, il primo passo è la propria identità e qualità. Poi, all'esterno, gli spazi del progetto sono così dilatati, che anche le definizioni di architettura e di design sono molte e tutte possibili. Con la propria vocazione, e seguendo la propria moralità, bisogna cercare i luoghi, le cose e le persone più vicine ai propri pensieri e desideri... è da lì che inizia il cammino.

*Alessandro Mendini
Milano, 23 Luglio/23 Novembre 2008*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



S i o e i e i

Nel corso degli anni ha firmato plurimi interventi architettonici, di interior e di allestimento, legati al mondo domestico e contract e progettato oggetti d'uso per alcune tra le più qualificate aziende europee del settore.

Nel 2003 fonda la società di progettazione "Simone Micheli Architectural Hero". Ha esposto alla Biennale di Venezia ed è curatore di mostre tematiche nell'ambito delle più importanti fiere internazionali di settore e non solo. Tra queste nel 2008 l'evento "La Casa Italiana" al MuBE (Museo Brasiliano di Scultura) di San Paolo, in Brasile. Ha insegnato in varie scuole ed università Internazionali ed è attualmente docente a contratto presso l'Università degli Studi di Firenze, il Polidesign di Milano, la Scuola Politecnica di Design di Milano.

Ha ricevuto vari premi per le sue opere sia in campo nazionale che internazionale.

È autore di molti volumi di cultura del progetto.

Tra le pubblicazioni legate alle sue opere: *Studio d'Architettura Simone Micheli - opere dal 1999* (1999) per Design Diffusion Edizioni, *Architettura Internazionale* (2001) e *Emporar Architecture* (2002) per la casa editrice Alinea, *Simone Micheli Architectural Hero* (2003) per Editrice Compositori, *Simone Micheli Architectural Hero Book* (2006) per Edizioni L'Archivolto, *Simone Micheli A New Space* (2007/2008) per Edizioni L'Archivolto.

Le sue opere, dal design all'architettura, sono documentate da tutti i più qualificati libri e riviste internazionali.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Partiamo dal imone che non ho conosciuto, quello prima degli studi di Architettura...

Sono nato a Viareggio, la città del carnevale della quale ho mantenuto il divertimento, il sorriso, la gioia. Mamma insegnava, dipingeva e scriveva, papà dipingeva, dipingeva, dipingeva. Nel 1966, all'età di due anni, un "fortunato evento" mi ridette la vita per la seconda volta. In braccio alla mia zia, caddi, battei la testa ed entrai in coma. I medici del Maier di Firenze, proprio durante l'alluvione, diagnosticarono oltre all'esteso ematoma, un tumore di Wilms al rene sinistro. Ai miei genitori dissero che c'era poco da fare! Che per salvarmi ci sarebbe voluto un miracolo! I mesi sono trascorsi, sono passati gli anni ed eccomi ancora qua! Sono un uomo fortunato, se non fossi caduto quel giorno sicuramente la mia vita avrebbe preso una strada diversa!

Agli inizi degli anni eravamo entrambi studenti alla Facoltà di Architettura di Firenze dove insegnavano atalini, uti, oenig, egoni...

Degli anni dell'università ho un ricordo bellissimo! Ho bei ricordi di Adolfo e di Remo dei quali ho ascoltato molte e molte lezioni senza però sostenere esami con loro. Segoni non mi era molto simpatico, pur apprezzandone le doti di abile disegnatore. Giovanni Klaus Koenig è stato per me un dinamico mentore. Con Giovanni mi sono laureato e ne sono stato assistente. Con lui ho condiviso storie di analisi e di costruzione di arguti pensieri. Devo dire comunque, che a parte le figure da te citate, alle quali aggiungerei quella di Giovanni Spadolini, la nostra Facoltà di Architettura non è stata per me unico stimolatore e costruttore di pensiero e di metodo. In quegli anni frequentavo assiduamente la casa di Giovanni Michelucci che per me è stato un amico, un mirabile stimolatore, un amabile narratore, un incantato nonno pieno di emozioni. Con lui dialogavo molto, con lui mi confrontavo, da lui mi facevo consigliare. Le sue penetranti e sempre intelligenti parole sono state una meravigliosa scuola per me. Lui mi ha trasmesso l'amore che ho per lo spazio che diviene intelligenza, lui ha ossigenato il mio pensiero trasportando nella mia mente parte della sua esperienza intellettuale. In quegli anni ricordo, anche, il magico incontro con Bruno Zevi.

Ero andato ad assistere ad un convegno d'architettura in occasione di un'edizione del Saie, del quale Zevi era moderatore. Alla conclusione della serie di interventi "il Professore" chiese alla platea se qualcuno desiderasse porre delle domande ai relatori o esprimere un pensiero in relazione ai temi trattati, connessi al rapporto tra architettura di nuova edificazione ed il restauro. Alzai la mano e lui mi dette la parola. Mi ricordo, lucidamente, che parlai di Gaudi e della mia non condivisione della metodologia d'azione per il completamento dell'opera della Sagrada Famiglia a Barcellona. Zevi si complimentò con me, giovane studente d'Architettura, per il brillante e preciso intervento che disse di condividere completamente. Ti puoi immaginare la mia felicità. Per gli studenti di oggi forse il nome di Zevi rappresenta solo uno sfumato ricordo, ma per la nostra generazione ha rappresentato indubitabilmente una vera e propria colonna portante per la fondazione del nostro credo architettonico. La storia non si conclude qui! Finito il convegno m'incamminai verso la stazione per fare ritorno a Firenze. Giunto ai binari intravidi in lontananza il professore.

Allungai il passo, lo seguii, salii sul treno dietro di lui e mi sedetti nel suo scompartimento in prima classe. Io avevo un biglietto di seconda ed il controllore, dopo poco, mi fece pure la multa. Che figuraccia! Zevi non si accorse della mia presenza. Si mise i suoi piccoli occhiali da lettura, aprì il giornale e cominciò a leggere. Io, seduto proprio di fronte, dopo un po' mi feci coraggio e battei con un dito sul giornale. Lui abbassò il giornale, mi guardò inclinando il mento per tragguardare con gli occhi il bordo superiore dei piccoli occhiali e con voce sicura mi disse: " a tu sei il giovane che ha parlato di aud ravo, bravo i dove sei?" lo gli parlai un po' di me, dei miei sogni, delle mie aspirazioni e poi gli chiesi, quasi a bruciapelo: "Come si fa a scrivere sulla sua Architettura?". Lui mi guardò con intensità, sorrise e poi mi disse: " orresti scrivere di architettura?". " ", risposi io. "Allora proviamoci", asserì lui! "Prova a cercare del materiale giusto per Architettura e fammelo vedere quando avrai trovato un progetto intelligente, organico, capace di raccontare ed esprimere reale contemporaneità ti far scrivere sulla mia rivista!".

Arrivati a Firenze scesi dal treno con la sensazione di essere stato un'ora in paradiso! Ricordo che trascorse quasi un anno da quando lo avevo incontrato, e le mie lettere e le sue risposte si continuavano a sommare. Dopo questo lungo periodo di ricerche iconografiche avevo conosciuto quasi tutti gli architetti italiani più in vista di allora. Finalmente arrivò il grande momento! Aprii l'ennesima

*in copertina foto di
aurizio arcato*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

i one Mi eli

006
Oh
produzione
imas Ac ua pace

007 - udge
produzione
ordivari
foto arcato

sua corrispondenza, con poca fiducia, ma invece trovai scritto: "Caro icheli ci siamo ai trovato la giusta strada andami subito un brillante testo e se sarà intelligente lo pubblicher e comincerà la tua avventura". Così iniziai a collaborare con L'Architettura a Roma. Avevo 23 anni e Zevi divenne per me Bruno: un meraviglioso consigliere, un amico capace con ogni suo gesto o parola di trasmettere il suo entusiasmo per lo spazio, per la costruzione di evoluti pensieri.

L'anno dopo conobbi Dorothea Balluf, allora direttrice di Interni, e iniziai a collaborare con lei, occupandomi di una rubrica che si intitolava "Interni storici". Dorothea era una donna di grande valore, estremamente sensibile ed attenta alle sottili o grandi variazioni contenutistiche del nostro presente.

Anche il cammino con lei è stato bello!



opo la tua laurea. Come nascono le prime occasioni di progetto, hai mandato lettere e fa a tutto il mondo o hai trovato dei canali personali?

Il mio fare progettuale è iniziato negli ultimi anni del percorso universitario. In quegli anni, e ti parlo del 1987-1988 (mi sono laureato poi nel 1989), frequentavo a Firenze il "salotto" di Giuliana Rossi e di Pasquale Mennonna e della piccola figlia Luigia (lei ex moglie di Carmelo Bene, lui noto neurochirurgo che mi aveva operato da bambino). Da Pasquale e Giuliana, si incontravano persone interessanti, si discuteva, si creava, si ascoltavano e si narravano storie! Lì ho incontrato Enrico Coveri, Mariagrazia Gherardini, Marta Marzotto, e tanti altri... Con alcuni ho condiviso dei percorsi, con altri ho avuto meravigliosi confronti. Ho dei ricordi bellissimi di quelle frequentazioni! Quasi a tutte le ore del giorno e della notte, in quella casa, c'era gente con cui parlare, con cui condividere, con cui confrontarsi. Per Giuliana, Pasquale e Luigia ho realizzato uno dei miei primi progetti di architettura degli interni per la casa di via Palestro. Poco dopo la mia laurea una persona amica, conosciuta in una delle serate in via Palestro, morì in un incidente d'auto a New York. Si trattava dell'arch. Marzio Cecchi, noto interior designer, nonché proprietario di un'azienda che realizzava i suoi progetti; morendo aveva lasciato molti lavori incompiuti.

La mamma di Marzio, Giulia Carla, mi chiamò e mi propose di provare a dirigere l'ufficio di Marzio per completare le varie commesse aperte e proseguire il cammino stilistico e propositivo segnato dal figlio. Accettai con gioia e con un po' di preoccupazione il complesso compito, considerato che la mia esperienza era pressoché nulla. Fui subito catapultato in un vortice di lavoro iperbolico! Ricordo che tra i vari cantieri da completare, il primo da me visitato fu quello di Gubbio: il Park Hotel dei Cappuccini. Al mio arrivo in cantiere ci fu l'assalto: il direttore di cantiere, gli impiantisti, gli operai stessi mi accerchiarono esponendomi infiniti quesiti circa la risoluzione di problematiche connesse al corretto avanzamento dei lavori. Ricordo ancora la sensazione di tremolio all'interno del mio corpo provocata dalla scarica di domande, alle quali perlopiù non sapevo rispondere. Iniziò così la mia avventura di cantiere. Ricordo in quel periodo gli incontri con Burri, Pomodoro, Chia e con altri infiniti brillanti personaggi del mondo dell'antiquariato, dell'economia, della finanza. Erano passati ormai sette mesi da quando avevo iniziato il lavoro di ricucitura dei vari cantieri in giro per l'Europa e devo dire che avevo imparato veramente tanto. Io, allora



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

giovane virgulto venticinquenne, alla guida di una struttura di una ventina di persone e coadiuvato da un paio di segretarie, saltavo come una cavalletta dallo studio fiorentino ai vari cantieri, sempre accompagnato da un assistente personale-autista, di cui non ricordo il nome.

imone, mi stai descrivendo il sogno di qualsiasi giovane laureato...

Letta dall'esterno la situazione era idilliaca, anche perché, alla luce dei risultati che riuscivo a produrre, la mamma di Marzio, trascorso questo periodo di rodaggio, mi fece un'offerta economica per rimanere a capo della struttura. Ma io, pur con la coscienza che in quel periodo ero riuscito ad imparare più di quanto non avessi fatto nei cinque anni di università, sentivo che c'era qualcosa che non andava! Mi sentivo in sofferenza! La ragione era che ponevo tutte le mie energie per creare storie linguistiche, espressive e contenutistiche legate ad un cuore che non batteva più. Allora ne parlai con la mia fidanzata di allora e con i miei genitori. La fidanzata mi disse che non accettare quella strepitosa proposta economica sarebbe stato da pazzi, che ci potevamo sposare subito, che dovevo parcheggiare i miei sogni, pensare a lavorare e a guadagnare. I miei genitori mi dissero di ascoltare il mio cuore, di scegliere il percorso che sentivo più giusto per la mia crescita, per la mia vita, mi dissero di non pensare ai soldi, di ascoltare con attenzione le sensazioni nel mio corpo e nella mia mente, di non rinunciare ai sogni e loro sarebbero stati sempre al mio fianco con orgoglio, qualsiasi decisione avessi preso. Non rinunciavi al mio sogno! Decisi di interrompere il lavoro fino ad allora condotto, ritrovandomi in un lampo non più attorniato da infinite presenze, ma nel mio piccolo studiolo nella casa dei miei a Lucca, con un tavolo da disegno, matite, qualche squadra, un Apple ed un fax. La felicità era alle stelle! Avevo deciso di proseguire il mio percorso di crescita professionale puntando tutto sul mio cuore, sul mio approccio linguistico, con la magica consapevolezza che di fronte a me c'era un mondo da scoprire e attraverso il quale cercare di materializzare i miei sogni. Così, lasciandomi alle spalle, senza nessun rimpianto, alberghi cinque stelle, ville dalle dimensioni smisurate, negozi da sballo, ripartii da piccoli-grandi progetti per amici e conoscenti, partecipando a concorsi di architettura, disegnando infiniti possibili-impossibili prodotti industriali che però erano miei ed esprimevano con vigore il mio particolare modo di rapportarmi allo spazio, alle persone, alle cose.

Ho dei ricordi bellissimi di quel periodo, cercavo cose da fare, esperienze da fare, sognavo il futuro, mi sentivo estremamente vivo, carico, emozionato. Mia madre, che insegnava, come per magia al ritorno dalla scuola si trasformava nella segretaria dell'architetto e su mia indicazione fissava appuntamenti per presentare possibili progetti o mi aiutava a scrivere lettere e testi sostenendo con maestria le mie posizioni culturali e professionali. Fu un periodo bello, di continui progetti ideali, ricco di emozioni, anche di delusioni, ma pieno, vero, mio! Per diversi mesi, dopo aver fissato attraverso la mia strepitosa "segreteria" incontri con aziende in giro per l'Italia, partivo con i disegni sotto il braccio e andavo a mostrarli per far sì che divenissero prodotti. Bene, tutte le volte tornavo a casa senza risultato! I giorni passavano, le settimane passavano ma la storia era sempre la stessa! I miei genitori sono stati veramente forti ed io con loro! Ad ogni mio ritorno dagli estenuanti viaggi la mia frustrazione si trasformava sempre in nuova emozione per proseguire, grazie alle meravigliose parole di affetto e di sostegno dei miei due consiglieri. Loro mi ripetevano spesso: " *on ti scoraggiare, sei bravo, sei pieno di entusiasmo, sei tenace, hai una grande storia da raccontare che nasce dal tuo cuore. sembra che niente si muova intorno a te, ma vedrai che prima o dopo le strade si apriranno, si moltiplicheranno ed i tuoi sogni diverranno realtà. on mollare Ce la puoi fare!*".

Riflettendo, durante i lunghi viaggi, nei quali mi spostavo trasversalmente dal sud al nord d'Italia, mi venne un'illuminazione! Capii perché nessuna azienda sceglieva le mie creazioni. Questo accadeva costantemente perché mi trovavo sempre nel posto sbagliato al momento sbagliato; perché con i miei progetti, una volta rubinetti, un'altra poltrone, sedie, tavoli etc., andavo a formulare risposte a domande inesistenti. Gli industriali che mi trovavo di fronte avevano i loro consolidati canali di riferimento progettuale, i loro canoni di riferimento stilistico e metodologico, i loro piani logistici e temporali impostati per l'ottenimento di risultati imprenditoriali. Quante probabilità potevo avere di incontrare, nel mio continuo peregrinare, un industriale che avesse in quel momento bisogno di una "mano" come la mia, di un prodotto come il mio? Poche se non nessuna! Allora pensai che se avessi presentato il mio mondo progettuale attraverso mostre in giro per il mondo e avessi lavorato sulla comunicazione del mio credo linguistico e contenutistico forse qualcuno avrebbe, prima o dopo, posato lo sguardo

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

i one Mi eli

su una delle creature che avevo disegnato o realizzato in forma di prototipo e, riconoscendosi in ciò che vedeva, mi avrebbe chiamato. E così ho fatto ed eccomi qua!

Quali gli incontri che hanno contribuito a rafforzare questa tua missione?

Quello con Roberta! Quello con Cesar! Roberta è la mia compagna nella vita e nel lavoro da circa quindici anni. Con lei ho condiviso e condiviso sogni, emozioni, poesie, piaceri e dolori, grandi battaglie e altrettanto grandi sconfitte o brillanti vittorie! Noi parliamo molto, ci confrontiamo sulle storie della vita e su quelle di lavoro, che poi è vita, e procediamo a passo svelto con la basilica volontà di trasformare sogni in realtà. Anche quando abbiamo deciso di adottare un bambino tutto è stato chiaro per noi, abbiamo iniziato il percorso dell'adozione pensando che fosse il progetto più grande e più straordinario della nostra vita. Adesso posso dire che è stato veramente così. L'incontro con Cesar è avvenuto virtualmente a Milano quando il Ciai ci ha mostrato la sua immagine; l'immagine di un cucciolo dagli occhi vispi e dinamici! L'incontro fisico con Cesar è avvenuto a Bogotà, straordinaria città che abbiamo vissuto intensamente con lui per quaranta giorni. Da quel momento un nuovo equilibrio riferito al nostro rapporto con il mondo ha iniziato a definire i suoi tratti. Tutto è stato diverso, più bello, più ricco, più emozionante. La nostra felicità è divenuta felicità altrà.



008
le one
produzione
trato ucine
foto
uergen Eheim
cucina disegnata
in occasione della
rassegna Abitare il
tempo a erona

Abitare il tempo, una mostra a cui devi molto perché ti ha visto nascere ed affermarti, e soprattutto ti ha permesso di venir fuori con la tua personalità e le tue doti di creatore di eventi. Che rapporto hai con erona?

Abitare il Tempo mi ha tenuto a battesimo nel 1990. Mi ricordo che l'anno prima mi trovavo alla conferenza stampa di questa rassegna fieristica a Milano. Alla conclusione feci un intervento teso al sostegno di quella che io ritenevo essere una delle più interessanti rassegne sperimentali italiane. Terminata la conferenza stampa mi fermai al cocktail e conobbi Carlo Amadori. A quest'uomo, che progressivamente è divenuto un caro amico, chiesi se ci poteva essere spazio, in quella rassegna, per un giovane come me, desideroso di creare e di presentare la sua esperienza emotiva e di contenuto al mondo. Lui mi rispose con il suo inconfondibile entusiasmo che c'era spazio per grandi

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

entusiasmi e quindi anche per me! Mi disse di incontrare a suo nome David Palterer che stava coordinando una mostra per la Regione Toscana, e che lui avrebbe trovato il modo di coinvolgermi. Così accadde e nacque il mio primo vaso "L'unicorno"! David, intelligente, sensibile e schivo creatore, mi coinvolse ne mostra da lui curata. Mi mise in contatto con l'azienda di proprietà di Simone Marioni, mio compagno di università. Negli anni seguenti, dopo il coinvolgimento come progettista per varie mostre curate da creatori, divenuti poi cari amici-compagni d'avventura (da Fumio Skimizu ad Alessandro Mendini e tanti altri ancora), fui chiamato da Carlo a seguire la cura di mostre tematiche connesse al mondo del design e dell'architettura degli interni. Lustrò dopo lustrò, le mostre che ho curato si sono susseguite senza soluzione di continuità nella città veronese ed in giro per il mondo.

I rapporti con Verona e con Amadori sono divenuti, peraltro, sempre più sinergici. Ho fondato con lui la mostra nella mostra di grande successo – "Linking People", nel 2007 – e su incarico di Abitare il Tempo e Fiera di Verona, con finanziamento ICE, ho curato la prestigiosa mostra "La casa Italiana" al Museo della scultura a San Paolo in Brasile nel 2008, poi nel Museo Franz Mayer a Città del Messico, poi a Monterrey. Il mio rapporto con Verona si riempie di sorriso, di pensieri felici e di magica condivisione d'intenti connessa alla dimensione della creazione quando penso al tempo consumato con il mio storico amico Maurizio Marcato e con la moglie Elisabetta (troppo poco per quanto avrei voluto o vorrei). Con Maurizio, abile interprete delle mie architetture, carismatico orso dagli occhi pieni d'entusiasmo, sempre pronto a emozionarsi, a capire, a indagare, a scoprire ho condiviso e sto condividendo delle storie di visione che ci rendono eterni fratelli. Possiamo non vederci o sentirci per mesi, ma quando ci incontriamo è come se non ci fossimo mai persi di vista.

Parliamo della tua visione del progetto e di ci che ci sta intorno.

La mia visione del mondo del progetto passa attraverso continue micro e macro riflessioni sul tempo passato, presente e futuro, sulla fisicità della materia, sul rapporto dell'uomo con il circostante, su infinite storie dentro e fuori di me. Vivendo con naturale attenzione, fin da bambino, le esperienze di mio padre e di mia madre artisti, è nata in me l'inconscia consapevolezza di creare luoghi, cose, bellezza tridimensionale, avventure spaziali.

Tutti i giorni, tutti gli studi, tutti gli incontri, tutte le esperienze, tutte le riflessioni, tutte le visioni, tutti gli amori, portano dentro di sé germogli di incredibile valore pronti a trasformarsi in grandi emozioni per creare, per scoprire, per accrescere la conoscenza, per espandere la consapevolezza della propria forza espressiva e comunicativa, per costruire la propria storia! In questi frammenti narrativi, ma non solo, sono nascosti i miei maestri, sono nascoste le radici espressive e contenutistiche del mio fare architettura e design.

Nei miei progetti esiste una osmotica fusione tra architettura, design e grafica. Concepisco sempre uno spazio come un'opera. Ogni nuovo progetto rappresenta una straordinaria sfida che mi porta inconsciamente a superare i confini del reale conosciuto, ad allontanarmi dallo stereotipo per costruire spazi essenziali, funzionali ed iper sensoriali, appartenenti ad una dimensione, improbabile, unica, perfetta



00
Polifemo
produzione
Adrenalina
foto Panicucci
Astrazioni fotografia

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

i one Mi eli

per l'uomo contemporaneo. La basilica volontà progettuale in tutte le mie opere è sempre la medesima: creare un tridimensionale stimolatore sensoriale capace di toccare l'inconscio dei metropolitani visitatori; disegnare attraverso forme, colori, luci, suoni, aromi, veri luoghi interattivi estremamente evocativi e definire emozionanti campi visivi capaci di catalizzare, quasi subliminalmente, l'attenzione dell'umano visitatore. Progettare per me è come amare: vivo, immagino, sogno, creo, m'impadronisco sempre in maniera più forte della forma, della funzione, e fermo su carta o su video, un pensiero che altrimenti sarebbe destinato ad esaurirsi o ad accatastarsi negli smemorati spazi del ricordo. Ogni progetto che ho realizzato ha rappresentato un nuovo mattone per la costruzione della mia verità progettuale che è in continuo divenire. Nel metropolitano sistema contemporaneo, in cui la velocità della comunicazione è rapida, in cui l'interazionale generale



008
luide
produzione
ubinetterie
foto
uergen Eheim

domina sul particolare locale, in cui i videoclip divengono paradossalmente nodi ispiratori per tendenzialità espressive, dalla pittura alla musica, dall'architettura al design, la mia scommessa è di definire un rinnovato campo operativo capace di esaltare la sensorialità. Storia, tecnologia, fantasia, invenzione, proiezione verso il futuro fanno parte della mia ricetta creativa. La storia come sottofondo indispensabile per la generazione di un rinnovato pensiero, la tecnologia come mezzo strumentale per potenziare latenti proprietà del materiale, la fantasia come sognato pianeta dove vibrano ricordi ed immagini futuribili, l'invenzione come un mondo senza confini che offre miriadi di risposte per la risoluzione di un singolo problema, la proiezione verso il futuro come un incessante flusso in continuo divenire. Superare la mediocrità per concepire nuove storie possibili estremamente emozionali è la finalità di ogni mio gesto progettuale. Nei miei progetti, da quelli più complessi a quelli più semplici, da quelli allestitivi a quelli architettonici, la tecnologia ha sempre il ruolo di attore principale anche se ciò che di essa si vede non è mai una formale icona ma "altro": il risultato di un'attenta e misurata progettazione che desidera esaltare possibili poco indagate interattività. Parafrasando Kahan posso affermare: "la tecnologia, conobbe la sua verità quando si trasformò in emozione". Per me la tecnologia è un invisibile suggeritore, senza il quale sarebbe impossibile donare magia agli spazi. Una precisa riflessione sui temi dell'abitare mi porta ad affermare che tutto dovrà camaleonticamente mutare. La dimensione dell'abitare dovrà progressivamente modificare i propri tratti, dovrà connettersi sempre più direttamente a variate necessità e bisogni, dovrà divenire sempre più grotta metropolitana dove rifugiarsi per compiere nuovi inconsci rituali per la rigenerazione psico-fisica, nuovi rituali lavorativi, dovrà divenire una vera oasi di benessere, dovrà ritornare ad essere "la domus". I tratti di gestione distributiva degli spazi, insieme al panorama degli elementi d'arredo, dovranno modificare la propria essenza in relazione alle sempre più vorticose variazioni socio comportamentali che caratterizzano il nostro vissuto contemporaneo. Lo stereotipo connesso al "tradizionale" dovrà essere superato con vorticosità per delineare nuovi scenari dell'abitare degni di essere definiti tali. I miei spazi, intrisi di

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

artisticità e tecnologia, intendono divenire aperta linea guida per futuri interventi, miliari pietre capaci di dichiarare una precisa posizione contenutistica e di linguaggio per l'oggi e per il domani, con il desiderio di non trasformarsi in regola. In questo senso la mia architettura si fa portatrice di un messaggio aperto, da interpretare e da scoprire attraverso una primordiale visione-percezione. In questo senso la mia architettura diviene un anello di un complesso sistema, desiderato da molti illuminati che sognano il futuro con i piedi ben saldi sul fertile terreno del presente.

a parola sensorialità ricorre nel tuo parlare e nel tuo fare progettuale. Cos'è la sensorialità?

La manifestazione del nostro essere non può prescindere dalla sensorialità, dalle emozioni, dalle vibrazioni di fantasia. Non prestare attenzione al vigore di goccioline che scendono da capelli bagnati dalla pioggia, o allo scricchiolio teatrale di un pavimento antico è come guardare ad occhi chiusi, indossare continuamente dei guanti soffici che non ci permettono di rimanere scioccati dall'irriverenza di una superficie ruvida. La necessità di ascoltare, di prestare attenzione con vivo interesse ci regala il privilegio di poter scegliere, di decidere a cosa dedicare le nostre emozioni; in questo modo il nostro vivere non assume l'impalpabile forma di un'abitudine incolore, ma diventa come un accecante raggio di sole che dopo un iniziale stordimento ci fa vedere attraverso indomabili forme di colore. È l'uomo che torna ad essere vivo. È la seduzione dell'ignoto, delle scoperte ardite, di un istante di sogni rubati, di un universo in cui tutto palpita, sbatte, si rovescia, galleggia. Perdendo il senso delle cose che ci circondano abbiamo perso il senso di noi stessi: è riscoprendo l'orgogliosa stabilità di una sedia che ritroveremo la piacevolezza dell'abbandonarsi alle sue carezze. Come il nostro essere è mutevole così lo sono le nostre sensazioni, la nostra verità cambia quotidianamente in modo inaspettato e irrefrenabile, non ci resta quindi che captare l'onda del cambiamento, riscoprirsi continuamente come esseri unici, terreni, solidi e palpabili. Ritrovare la meraviglia che solo un essere pesante può dare quando si libera in momenti di leggerezza a mezz'aria. Bagnare con abbondanza il corpo e la mente di queste riflessioni può permettere di compiere straordinari balzi da pantera nel nostro presente-futuro architettonico!

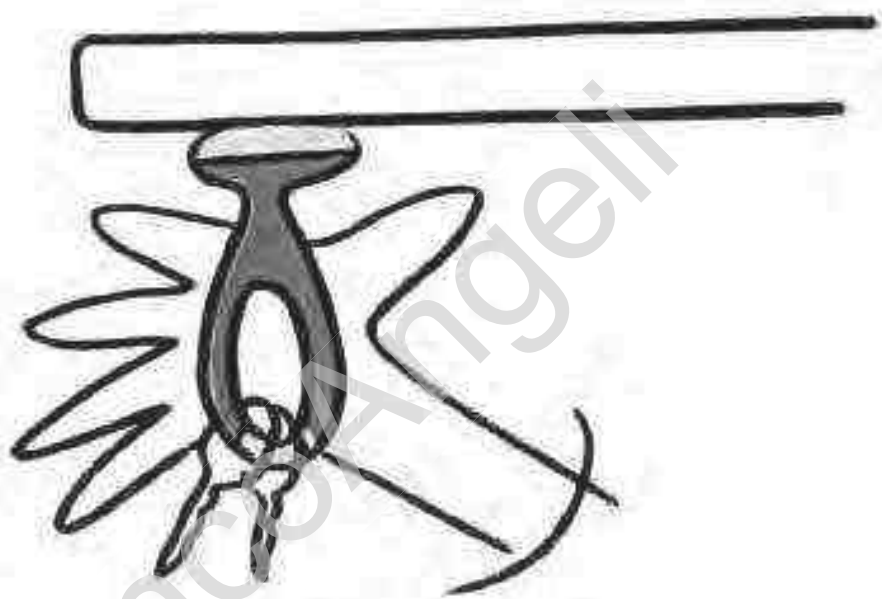
Molto del tuo operare passa attraverso una riflessione su un nuovo concetto di lusso...

Il nuovo lusso è poter scegliere ogni giorno e ogni istante dove vivere, è poter reinventare continuamente il proprio spazio, il nuovo lusso non è immobilità o abitudine, ma è libertà, movimento, è un pensiero leggero ed inebriante. Il nuovo lusso, in architettura e nell'arredamento, è legato alla basilica volontà di riappropriarsi delle piccole bellezze e verità del quotidiano, dell'intimità delle sensazioni; è legato a vuoti più che a pieni; è più mentale che fisico; non è opulenza ma trasparenza.

Ti parlo di possibili luoghi in cui già echeggia la storia della nostra vita sotto forma di essenza visiva, olfattiva, tattile, uditiva. Ti parlo di un nuovo racconto che proviene dal passato portando con sé il sapore di posti lontani, ma proiettato in un futuro prossimo e venturo. Ti parlo di non-luoghi, di habitat naturali dove ogni uomo può far emergere la propria personalità più profonda e sincera, in cui ritrovare il reale contatto con se stessi e con la natura che ci ha generato. Nasce, così, uno spazio adatto alla crescita individuale, ma anche allo sviluppo della nostra presente o futura famiglia. Il mio desiderio è porre al centro l'uomo ed i suoi sensi, stimolandolo con forme, immagini, colori, luci, materie, il tutto unito in un connubio di trascendenza e immanenza, astrazione e concretezza, sogno e realtà. Vivere in una lussuosa sfera oggi significa riuscire ad amare ed essere amati in maniera vera, piena e completa, significa essere immersi nella semplicità facendo diventare un filo d'erba che ondeggia sotto l'effetto del vento il centro della nostra attenzione, significa riappropriarsi delle verità della vita, significa vivere la bellezza nel quotidiano ed attraverso la sua impalpabile fisicità crescere e far crescere, significa ri-pensare, significa sognare, significa ricominciare ad amare senza aspettarsi niente, significa dare senza ricevere. Questa è la mia visione del lusso, non fatta di ridondanza ed opulenza, ma di cose essenziali, di spazi vuoti costellati solo dagli elementi basilari.

*imone icheli
Firenze, Ottobre*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



iri irri

Francesca Irri, designer romana, nata nel 1973, si diploma nel 1998 alla Scuola Superiore di Disegno Industriale e in seguito all'università del Progetto, design e comunicazione. Dopo questo periodo di formazione decide di lasciare l'Italia per trasferirsi a Londra dove avvia la collaborazione con il Branson-Coates Architecture Office. Inizia l'esperienza londinese, Francesca Irri torna in Italia e viene chiamata per la direzione artistica dello Studio dP a Bergamo: qui iniziano le diverse collaborazioni sia nell'ambito della comunicazione, della grafica e dei prodotti industriali con aziende italiane e straniere, fra le più conosciute Arca, Aera, Andarina Duc e Aera. Negli anni successivi l'impegno si estende anche all'editoria, collaborando alla nascita di Erci, supplemento della rivista bitare. Dopo il periodo dal 2003 al 2005 come design assistant per Stefano Giovannoni, dal 2006 Francesca Irri lavora autonomamente come industrial designer. Ha progettato casalinghi, oggetti per il mondo animale, presenze diurne e notturne, orologi, complementi e arredi, disegnando e collaborando, fra le altre, con Alessi, Andarina Duc, Henkel, Seis, Haagen Dazs, United Pets, Coop, Coin.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

vorrei che si iniziasse questo tuo racconto parlando di occasioni. Quasi tutti i percorsi professionali descritti sono pieni di occasioni, colte o introvabili o mancate o cercate con insistenza. Quali i motivi per cui nasce questo libro spiegare ai giovani le possibili strade che portano alla professione ma poi mi rendo conto che spesso tutto si riduce ad occasioni che rispetto a vent'anni fa sono sempre minori e quasi inversamente proporzionali al numero di aspiranti designer, qual è la tua opinione?

Io penso che le occasioni siano diminuite, sono senz'altro cambiate. Tra le situazioni consolidate in cui si è sviluppata la storia del progetto, soprattutto in Italia, sono sature di cose più o meno innovative ma comunque disegnate, altre possibilità si affacciano all'orizzonte, come il sole a levante. Sia per la tipologia, che per il linguaggio, che per l'impegno. Tutti vogliamo stare nelle stesse scarpe a differenza di ciò che recita il proverbio. I più veloci tengono un piede nella scarpa tradizionale, spesso più preparata rispetto al progetto e contemporaneamente allungano il passo verso possibilità nuove.

Altri si affollano alla ricerca del canale perduto, che, essendo colmo, ci pensa bene prima di reclutare nuove leve, pur avendone bisogno. La difficoltà di portare un'idea nelle mani di chi usa un oggetto attraverso il percorso del progetto è la stessa. Sembra che sia più un fatto di successo mediatico, senza pensare invece che i designer che hanno avuto successo spesso il canale l'hanno creato.

Poi ci sono quelli che aspettano, quelli che hanno capito sulla propria pelle che non fa per loro bussare alle porte delle aziende dicendo "mi scusi ieri ho pensato che questo oggetto poteva andare bene per voi", perché si sono già sentiti offesi, non capiti, a volte anche rispondere "grazie ma lo stiamo già facendo", "costa troppo" o peggio ancora "al nostro mercato non piace". Tutti casi diffusi che contengono lo stesso principio: pensare

che oggi basti un bel oggetto per cambiare la posizione di un'azienda. Io non credo che sia così, altrimenti tante buone idee che ho visto passare in questi anni, sforzi eccellenti si sarebbero trasformati in premi, messe in produzione e così via. Invece credo nelle occasioni e soprattutto nel saperle prendere al volo e trasformarle e se qualcosa non ci piace provare a cambiarla. C'è sempre tempo per diventare saggi e una vita per accorgersi di aver sbagliato tutto.

Siamo qui per imparare, tutti e ogni giorno. Piuttosto valutare lucidamente di cosa si tratta, ma anche questo all'inizio è difficile. Sono convinta che almeno una volta nella vita l'occasione arriva per tutti. Se la stai attendendo, se hai seguito i tuoi interessi, le tue curiosità, a volte il tuo amore o la tua passione per quello che vuoi, se non ti sei isolato prima o poi qualcosa si presenta. Forse sei girato dall'altra parte o sei distratto a dirti allo specchio se te la senti oppure no, senza avere mai provato prima. Queste sono le occasioni perse. Questo lavoro è sempre in divenire, quando è statico qualcosa non sta funzionando: d'accordo stare per un po' sul fiume ad aspettare, ma quando è il momento bisogna buttarsi. Se poi si vuole risalire la corrente, allora la questione cambia, e serve molto allenamento.

Se la stai attendendo, se hai seguito i tuoi interessi, le tue curiosità, a volte il tuo amore o la tua passione per quello che vuoi, se non ti sei isolato prima o poi qualcosa si presenta. Forse sei girato dall'altra parte o sei distratto a dirti allo specchio se te la senti oppure no, senza avere mai provato prima. Queste sono le occasioni perse. Questo lavoro è sempre in divenire, quando è statico qualcosa non sta funzionando: d'accordo stare per un po' sul fiume ad aspettare, ma quando è il momento bisogna buttarsi. Se poi si vuole risalire la corrente, allora la questione cambia, e serve molto allenamento.

Se la stai attendendo, se hai seguito i tuoi interessi, le tue curiosità, a volte il tuo amore o la tua passione per quello che vuoi, se non ti sei isolato prima o poi qualcosa si presenta. Forse sei girato dall'altra parte o sei distratto a dirti allo specchio se te la senti oppure no, senza avere mai provato prima. Queste sono le occasioni perse. Questo lavoro è sempre in divenire, quando è statico qualcosa non sta funzionando: d'accordo stare per un po' sul fiume ad aspettare, ma quando è il momento bisogna buttarsi. Se poi si vuole risalire la corrente, allora la questione cambia, e serve molto allenamento.

Se la stai attendendo, se hai seguito i tuoi interessi, le tue curiosità, a volte il tuo amore o la tua passione per quello che vuoi, se non ti sei isolato prima o poi qualcosa si presenta. Forse sei girato dall'altra parte o sei distratto a dirti allo specchio se te la senti oppure no, senza avere mai provato prima. Queste sono le occasioni perse. Questo lavoro è sempre in divenire, quando è statico qualcosa non sta funzionando: d'accordo stare per un po' sul fiume ad aspettare, ma quando è il momento bisogna buttarsi. Se poi si vuole risalire la corrente, allora la questione cambia, e serve molto allenamento.

Se la stai attendendo, se hai seguito i tuoi interessi, le tue curiosità, a volte il tuo amore o la tua passione per quello che vuoi, se non ti sei isolato prima o poi qualcosa si presenta. Forse sei girato dall'altra parte o sei distratto a dirti allo specchio se te la senti oppure no, senza avere mai provato prima. Queste sono le occasioni perse. Questo lavoro è sempre in divenire, quando è statico qualcosa non sta funzionando: d'accordo stare per un po' sul fiume ad aspettare, ma quando è il momento bisogna buttarsi. Se poi si vuole risalire la corrente, allora la questione cambia, e serve molto allenamento.

Se la stai attendendo, se hai seguito i tuoi interessi, le tue curiosità, a volte il tuo amore o la tua passione per quello che vuoi, se non ti sei isolato prima o poi qualcosa si presenta. Forse sei girato dall'altra parte o sei distratto a dirti allo specchio se te la senti oppure no, senza avere mai provato prima. Queste sono le occasioni perse. Questo lavoro è sempre in divenire, quando è statico qualcosa non sta funzionando: d'accordo stare per un po' sul fiume ad aspettare, ma quando è il momento bisogna buttarsi. Se poi si vuole risalire la corrente, allora la questione cambia, e serve molto allenamento.

Se la stai attendendo, se hai seguito i tuoi interessi, le tue curiosità, a volte il tuo amore o la tua passione per quello che vuoi, se non ti sei isolato prima o poi qualcosa si presenta. Forse sei girato dall'altra parte o sei distratto a dirti allo specchio se te la senti oppure no, senza avere mai provato prima. Queste sono le occasioni perse. Questo lavoro è sempre in divenire, quando è statico qualcosa non sta funzionando: d'accordo stare per un po' sul fiume ad aspettare, ma quando è il momento bisogna buttarsi. Se poi si vuole risalire la corrente, allora la questione cambia, e serve molto allenamento.

Se la stai attendendo, se hai seguito i tuoi interessi, le tue curiosità, a volte il tuo amore o la tua passione per quello che vuoi, se non ti sei isolato prima o poi qualcosa si presenta. Forse sei girato dall'altra parte o sei distratto a dirti allo specchio se te la senti oppure no, senza avere mai provato prima. Queste sono le occasioni perse. Questo lavoro è sempre in divenire, quando è statico qualcosa non sta funzionando: d'accordo stare per un po' sul fiume ad aspettare, ma quando è il momento bisogna buttarsi. Se poi si vuole risalire la corrente, allora la questione cambia, e serve molto allenamento.

Se la stai attendendo, se hai seguito i tuoi interessi, le tue curiosità, a volte il tuo amore o la tua passione per quello che vuoi, se non ti sei isolato prima o poi qualcosa si presenta. Forse sei girato dall'altra parte o sei distratto a dirti allo specchio se te la senti oppure no, senza avere mai provato prima. Queste sono le occasioni perse. Questo lavoro è sempre in divenire, quando è statico qualcosa non sta funzionando: d'accordo stare per un po' sul fiume ad aspettare, ma quando è il momento bisogna buttarsi. Se poi si vuole risalire la corrente, allora la questione cambia, e serve molto allenamento.

Se la stai attendendo, se hai seguito i tuoi interessi, le tue curiosità, a volte il tuo amore o la tua passione per quello che vuoi, se non ti sei isolato prima o poi qualcosa si presenta. Forse sei girato dall'altra parte o sei distratto a dirti allo specchio se te la senti oppure no, senza avere mai provato prima. Queste sono le occasioni perse. Questo lavoro è sempre in divenire, quando è statico qualcosa non sta funzionando: d'accordo stare per un po' sul fiume ad aspettare, ma quando è il momento bisogna buttarsi. Se poi si vuole risalire la corrente, allora la questione cambia, e serve molto allenamento.

Se la stai attendendo, se hai seguito i tuoi interessi, le tue curiosità, a volte il tuo amore o la tua passione per quello che vuoi, se non ti sei isolato prima o poi qualcosa si presenta. Forse sei girato dall'altra parte o sei distratto a dirti allo specchio se te la senti oppure no, senza avere mai provato prima. Queste sono le occasioni perse. Questo lavoro è sempre in divenire, quando è statico qualcosa non sta funzionando: d'accordo stare per un po' sul fiume ad aspettare, ma quando è il momento bisogna buttarsi. Se poi si vuole risalire la corrente, allora la questione cambia, e serve molto allenamento.



006
Da sinistra a destra
Giulio Acchetti
Miriam Irri
Enrico Azzimonti
Odoardo Fioravanti

Nella pagina
accanto
006
Giotto a
Casi alti
resina termoplastica
produzione
P collection
Odoardo Fioravanti

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Miria Mirri

nica operatoria complessa sulla colonna vertebrale, si era fatto costruire degli strumenti apposta che disegnavamo, il suo lavoro restituiva dignità e gioia di vivere a persone e bambini poco fortunati. Mi interessava l'arte, il colore, eravamo tutti esaltati dai primi computer per la grafica. C'erano situazioni stimolanti che mi spingevano in altre direzioni. L'arte funzionava da catalizzatore per altre forme espressive, persino la fotocopiatrice produceva originali, come aveva dimostrato anche Bruno Munari. Bruno era molto amato in famiglia e omagna per il suo approccio sperimentale anticonvenzionale e la sua simpatia. C'era un'intensa attività intorno alla comunicazione visiva, al cinema, alla produzione video, al fumetto d'autore. Io guardavo gli oggetti, erano loro a dare la sensazione del tempo e del mondo dei personaggi nelle storie, in altre parole del contesto e dell'appartenenza culturale. Igor ci parlava del design contemporaneo, di come si fosse innamorato di fronte a un oggetto del Bauhaus non dell'oggetto. Durante un festival del cinema di animazione ricordo un intervento di John Lasseter, regista e produttore, che raccontava di come fossero riusciti a umanizzare i primi esperimenti interessanti di computer grafica, animando oggetti come la piccola lampada diventata poi sigla della Pixar, rendendola soggetto emozionale. Un altro esempio è stato il seminario con Carlo Ramaldi, che raccontava delle sue creature, fra cui il mostro che tutto si animava ed era emozionante questo nuovo mondo che si apriva dopo un periodo decisamente più cupo. In questo contesto nell'88 arrivò il bando per la scuola che ho frequentato, l'Università del Progetto, di design e comunicazione, dove ho avuto come docente anche Stefano Giovannoni.

mi ricordo poi un momento preciso in cui durante una vacanza ero sulla spiaggia di Barcellona, guardando *Arca*, una bella rivista di design spagnola: in copertina c'era la poltrona di Gordon Rad, la *Big Ass* in acciaio, e all'interno un gioco tipo tagliaeincolla per costruire lo spremiagrumi di Starck, il *Uic Salif*, appena uscito. La percezione degli oggetti stava cambiando ancora e un nuovo tipo d'arte scultorea entrava nuovamente in una zona del territorio del design mostrando che c'erano altri modi di sentire e leggere il design. La comunicazione che è sempre stata dentro gli oggetti, era messa in evidenza come elemento d'identità del progetto, che fosse di matrice scultorea o grafica o razionalista. Di fatto si tratta di un modo per veicolare un sistema di valori e di emozioni, forse il più incisivo, perché si inserisce nel nostro vivere quotidiano e utilizza un linguaggio universale, senza parole.

Le due esperienze più forti dei primi anni sono quella londinese presso il Ranson-Coates Architecture Office e successivamente quella milanese presso lo studio di Stefano Giovannoni. Che Miriam è entrata e che Miriam è uscita da quelle due esperienze e soprattutto quanta libertà hai avuto per poter affrontare anche spazi di progettazione?

Durante l'ultimo anno di scuola, sentivo il bisogno di cambiare qualcosa e volai a Londra per incontrare Nigel Coates. Grazie al fatto che ero italiana e ai miei disegni anatomici, Nigel mi disse che potevo rimanere nel suo studio. Per inciso ero piuttosto brava a giocare a calcetto da tavolo, e dato che era in corso un torneo durante il tea-time, questo fatto ha alzato la mia credibilità. Di Nigel mi colpì la sua identificazione nei progetti; la sensualità dei suoi oggetti è la sua sensualità, le sue cose non si preoccupano del tempo, sono contemporanee perché ci sono e ci avvolgono, non per lo stile che rappresentano. Inoltre il confine con l'arte e il pezzo unico è veramente sottile. Il lavoro di Stefano prendeva decisamente la via della produzione, da quel momento impegnato soprattutto nel design di prodotto, fortemente legato alla contemporaneità e ai desideri del pubblico. Ho lavorato nel suo studio diversi anni, gli devo molto per avermi lasciato imparare dall'esperienza diretta nel progetto e dato una possibilità. Lavorare a Milano mi ha dato un'idea appena più definita del territorio in cui mi muovevo e la possibilità di conoscere altri progettisti. Da entrambe le esperienze, ma anche quella nello studio professionale dell'Università del Progetto, sono uscita pensando che le vie possibili sono diverse e che il progetto è una testimonianza più o meno consapevole e un apporto di sensibilità e apertura alla realtà. Ho sentito colmare un vuoto che separava la mia generazione da quella precedente del design italiano. Per alcuni arriva il momento in cui si ha bisogno di esplorare da soli, si sente la necessità di andare incontro personalmente alle occasioni che arrivano e talvolta condividere i progetti con altre persone che ti sono vicine. Per una donna non è molto diverso che per un uomo, salvo per il tipo di resistenze che sicuramente incontra, ma in quel caso bisogna provare a modificare le condizioni oppure sentire che forse quello non è il posto giusto per te. C'è un doppio lavoro da fare. Invece è importante coltivare l'entusiasmo, non farsi fermare, lentamente andare avanti sapendo che



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



è un percorso, senza traguardo finale. Alle donne consiglieri di fidarsi delle donne e di imparare dagli uomini quando è il momento di gioire delle proprie conquiste.

Uscita dallo studio Giovannoni hai iniziato il difficile percorso verso una carriera individuale. Quali sono stati i primi passi di questo percorso e in che modo sono nati i rapporti con le aziende al di là di ci che avvenuto con concorsi e mostre?

vevo partecipato ad alcune operazioni sul design a Milano, ma il mio modo di lavorare non era particolarmente apprezzato, mostre sul riciclo e la sostenibilità in cui avevo esposto prototipi di oggetti un po' scultorei, una lampada vagamente antropomorfa mentre quasi tutti presentavano cose meno disegnate, lampadari fatti con le bottiglie di plastica, tappi etc. insomma riciclo di oggetti e non di materia. Penso che fosse dovuto al fatto che io stavo facendo esperienza con le aziende e con il disegno più che con le gallerie o con l'autoproduzione. Comunque ho continuato così, la stessa cosa è successa all'inizio con le aziende. Uno dei primi contatti è stato con Andarina Ducoberto Ineo, che lavorava al centro stile, sperava di portare nuove idee e nuovi progettisti in azienda. Ogni volta che andavamo ci mostravano questo meraviglioso laboratorio di prototipi ma nonostante i tanti progetti presentati sia da me che da altri designer non siamo riusciti ad andare avanti. Si trattava di un'azienda molto disinvoltata come immagine, abituata però allo studio interno dei prodotti. L'intervento di un designer esterno sulla produzione non è una cosa semplice, serve il contesto giusto per questo dialogo. Questo che ti ho raccontato è un esempio ma ci sono state altre situazioni simili. Il mondo dei cellulari e dell'elettronica è un altro ambiente che raramente ha dato soddisfazione alle idee dei designer. Alla fine le domande che ti poni a seconda del carattere sono: "non mi stanno capendo" oppure "sono davvero incapace". Se opti per la seconda rischi la depressione, se per la prima hai altre due possibilità: "non mi sono spiegata bene" oppure "non era il momento giusto". Il perché non si capisce mai davvero all'inizio, e poco anche dopo, quindi conviene non offendersi e sentirsi forti prima di tutto noi che siamo autori del progetto: allora qualsiasi sia la risposta non sarà un fallimento. Ho contattato pochissime aziende, non tanto per proporre un progetto tout court ma per incontrarci e capire se esiste un'area di lavoro che interessa entrambi. Quando sarà il momento o quando sarò senza lavoro, riproverò. Se però un'azienda ti cerca spontaneamente in qualche modo vede in te una possibilità. Comunque se non ti dai da fare non accadrà mai. Le persone devono avere la possibilità di conoscerti, quindi l'esperienza negli studi o gli strumenti per spiegare le tue intenzioni e quello che puoi fare sono indispensabili. Ognuno dovrebbe capire qual è il proprio modo, sapendo che la concorrenza è altissima e non sempre stare nel gruppo o rimanere isolati funziona. Solo provare può darti qualche risposta.

inuncio alcuni dualismi che storicamente stanno alla base della professione arte design, bisogni desideri, forma funzione, poesia tecnologia. tutti ugualmente validi o alcuni non hanno più un significato?

Se parliamo di arte e design, bisogni e desideri io non mi sento di rinunciare a nessuna di queste cose. Il desiderio è un bisogno fisiologico dell'evoluzione, esserne dipendenti è un'altra cosa. La poesia e la tecnologia quando si parlano raggiungono vette alte nel progetto rendendolo a volte anche

007
em
design
laria ibertini e
iriam irri
produzione
oin asaDesign
mage van Pedri



007
ariposa
Orologio da polso
Acciaio
produzione
Alessi eiko
oto
alter irla

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Miria Mirri

più semplice. Per fortuna non dobbiamo più scegliere, gli oggetti si diffondono nel nostro ambiente in modo sempre più difficile da prevedere e le nostre preoccupazioni dovrebbero essere altre. La poesia ci è indispensabile per l'emozione che contiene, per la sua sintesi, per il senso di apertura che porta con sé. La tecnologia dovrebbe sostenerla, rendere possibile la diffusione di un'idea, darci una possibilità in più. Se disegno a mano libera sento un grado di libertà o forse di originalità particolare rispetto al computer. È uno strumento che semplifica le azioni, per alcuni invece un nuovo mezzo espressivo. La penna, il pennarello sono più vicini alla mia sensibilità. Inizio tutto così, anche in questo momento sto scrivendo con una biro su un foglio A3, grande, che mi dà il senso dello spazio e della continuità, perché tu mi hai chiesto di essere prolissa: sono molto anche il computer, mi mette in relazione e in contatto col mondo in modo semplice e diretto. Il web ha aperto orizzonti impensabili prima, ha creato una confusione nuova e quindi altra creatività, nuovi modi per affrontare questa confusione. La questione della forma e della funzione è sempre delicata ma prima o poi non ce lo chiederemo più: io penso che esistano cose che mi aiutano a compiere qualche operazione, girare un uovo nel tegamino, scrivere una lettera a un'amica, aprire una porta in modo civile, dare acqua alle mie piante come fosse pioggia dal cielo, curare il mio corpo dignitosamente, leggere un quotidiano dal mio computer. Mi aspetto che un oggetto funzioni se posso scegliere e noi stiamo nella parte del pianeta in cui si può, scelgo quello che mi piace di più. Questi oggetti ci si può affezionare perché ci aiutano nell'esperienza. Poi ci sono cose che hanno in sé qualcosa che non si manifesta a uno sguardo distratto o a una lettura semplicemente funzionale, cose che racchiudono memorie che ci riportano a un momento importante, sfumature che ci fermano. Questi oggetti, che abbiamo chiamato anche decorativi, ci fanno guardare alle cose in modo diverso, richiamano la nostra attenzione. Ci fanno stare bene e ci rassicurano. Gli oggetti di questo tipo possono raccontare la funzione in modo narrativo, metaforico. Forse quello che cerchiamo è una dimensione più umanamente sensibile, di esperienze emotive reali, cercando sempre troppo altrove la nostra soddisfazione. Eppure il miglior oggetto di design può sostituirsi alla vita.

001
Pino
imbuto
design tefano
iovanoni- mirriam
irri
produzione
Alessi



acciamo a gara per procurarci il riconoscimento che ci spetta, quella cosa che sappiamo fare solo noi, quel certo che ci distingue, quando l'unico momento in cui siamo davvero unici è nel contatto con l'altro. Il design forse, rendendosi meno aggressivo, più flessibile, meno autoreferenziale e soprattutto meno esclusivo, ci può accompagnare in tutto ciò.

Parliamo ancora di formazione. Hai sostenuto che Reggio Emilia è stato un esempio di come si possa creare una buona scuola anche lontano dai centri della cultura del design. Che opinione hai dei tanti corsi di laurea in design industriale nati negli ultimi dieci anni e della separazione disciplinare tra architettura e design?

Il proposito della scuola di cui mi chiedi, al suo esordio vi si accedeva dopo una selezione, gratuita, finanziata dal Fondo Sociale Europeo, dalla regione e dal Comune di Reggio Emilia. Io l'ho frequentata i primi due anni, è stata un'esperienza unica più vicina a un laboratorio continuo per le persone che collaboravano, progettisti, scrittori, fotografi, studiosi dell'arte. Una buona formazione è importante ma non dà comunque la garanzia di diventare designer. In certi casi può essere più utile per uno studente – non alla qualità o alla cultura del progetto – passare

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

qualche giornata ascoltando un designer, piuttosto che perdersi in un lungo corso teorico. Fermare un bravo professionista non è facile oggi, ma si deve provare e il metodo per organizzare il lavoro si trova. Servono i laboratori o comunque i mezzi per produrre modelli di studio, per abituarsi a spiegare ciò che si vuole o a farselo da soli. Poi la vita è nelle mani delle persone. Non conosco bene le scuole di cui parli, ma la scuola migliore è provare. Io vorrei una buona scuola pubblica e poi consiglio fortemente un'esperienza anche lunga in uno studio che si occupa davvero di design. Non sono un'esperta di architettura. Interessante vedere la differenza, generalizzando un po', tra il progetto di un'architettura o di uno spazio fatto da un designer e quello di un oggetto fatto da un architetto. I designer hanno spesso più attenzione negli interni alle dinamiche di interazione diretta, a quello che avviene come stimolazione sensoriale ed emotiva dell'uomo, a come le persone si sentono in quel luogo. Gli architetti sembrano interessati a esprimere negli oggetti una visione che provochi un'esperienza soprattutto intellettuale. Ovviamente è una generalizzazione con notevoli eccezioni. Personalmente non ho desiderio di ridisegnare tutto, molte cose vanno bene così come sono. Si presuppone una complessità maggiore nell'architettura ovviamente, ma se per città si intende un sistema di relazioni prima ancora che di spazi la storia si fa appassionante: si parla con la madre e con il padre, e gli è diverso, si parla con il professore, con l'amore della nostra vita, con l'ingegnere, con l'intellettuale, qualcuno parla con dio, con gli alberi, con gli animali, con il medico, da soli. Complessa la questione anche perché il termine design, ereditato dalla cultura anglosassone, spazia dalla decorazione alla comunicazione, dalla grafica agli oggetti, dal web ora anche agli emoticon di Skype. Il design mantiene un'aderenza alla quotidianità unita alla sperimentazione continua che lo mantiene vivo e l'architettura ha a sua volta possibilità diverse di applicazione. Comunque più che fra loro entrambe dovrebbero alimentarsi di visioni esterne.

Per tutta questa complessità, io non vorrei frequentare una scuola dove mi insegnano che esistono i materiali, il riciclo, la sostenibilità, la tipologia, la decorazione, il web, il marketing, il packaging, il rendering, senza dirmi nulla di come l'uomo esprime se stesso in tutte le sue dimensioni progettuali.

Ti riporto un pezzo di una tua frase "C'è una sorta di amabile anarchia nella definizione di questo lavoro"... In un mondo ideale quali dovrebbero essere secondo Miriam Mirri le regole per svolgere questa professione sia per i giovani sia per chi è più avanti nel proprio percorso professionale? Ti elenco alcune proposte raccolte un maggiore uso dei concorsi di progettazione da parte delle aziende, libertà nel proporre i propri progetti alle aziende, agenzie o agenti che facilitino i contatti imprese progettisti, un ordine professionale e un conseguente albo, un potenziamento dei comitati regionali dell'AAIP, un ruolo attivo delle rassegne commerciali per promuovere l'incontro con le imprese, favorire l'autoproduzione etc. .

Ho parlato di amabile anarchia perché mi piace pensare che non ci siano troppi vincoli che costringono il pensiero mentre nasce un progetto ma piuttosto dei principi che lo arginano. Le azioni sono un'altra cosa. Senza altro credo sia utile avere la possibilità di conoscere un'azienda prima ancora di sottoporre a giudizio qualcosa. Alcune allenano e si allenano a loro volta con il progettista in varie prove, a volte sembrano chiuse perché sono già impegnate a lavorare con altri designer. È un ideale di cui mi chiedi, desidererei che fosse ricca di piccole gallerie dove la vita progettuale scorre.

Gallerie che lasciano esporre gli artisti e i designer come del resto da sempre avviene in altri paesi d'Europa, non una sola ma diverse e piccole, prossime all'autogestione. Poi le organizzazioni istituzionali decideranno cosa portare in luoghi più selezionati ma intanto la linfa della città scorrerebbe e i designer si metterebbero in discussione senza sentirsi in obbligo di ringraziare o prostrarsi per ogni opportunità. Non si tratta solo di una vetrina, ma di un'occasione per provare con se stessi, una veri-



00
iglove
ucchio per gelato
Acciaio inox 18 10
produzione
Alessi
oto
iccardo ianchi

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Miria Mirri



00
iglove
oppa gelato
Acciaio ino e
P A
Produzione
Alessi
oto
arlo avatori

torno al progetto il designer poco può fare rispetto alla produzione e soprattutto alla distribuzione, aspetti che si vorrebbero dal progettista che però difficilmente è messo nelle condizioni di operare anche su questi aspetti. Per quanto interessato, disponibile e con le antenne tese, soprattutto all'inizio non potrà capire tutto.

C'è una tua intervista molto bella sul sito dei ragazzi di Officina Creativa nella quale tra le altre cose e in punta di piedi oltre ad essere una brava progettista sai anche scrivere molto bene dai alcuni consigli ai giovani. Che visione hai del futuro di questa professione e quindi anche del tuo futuro?

Ho una bella visione. tanti progettisti che portano avanti un discorso allargato sul design, dove ogni sfumatura dialoga con l'altra, dove l'apertura agli altri paesi diventerà uno scambio culturale necessario e dove spero i designer, più interessati alle relazioni dei politici, troveranno il modo per bilanciare la poesia, l'economia e le risorse, riducendo il proprio ego quel tanto che basta per espandersi umanamente. Aumenteranno i campi di applicazione del design, che in fin dei conti è relativamente giovane e come tutte le cose in fase di crescita ora è catalogato, osservato, indicato, in una parola dopato. Poi sarà più semplice, la critica comincerà da una parte a non raccapezzarsi più, dall'altra a sostenere i designer per trovare le vie irrisolte o urgenti del progetto e nuovi contenuti, i giovani produttori riscopriranno il valore delle economie locali e lo scambio delle proprie peculiarità. I chimici si convertiranno in parte alla biochimica e alla biodinamica e apriranno nuovi scenari applicativi, aumentando le possibilità di intervento dei designer. I maniaci del lusso scopriranno il valore e l'esclusività dell'intelligenza e la bellezza diventerà patrimonio dell'umanità. così via. Speriamo. Penso che il designer diventerà anche un po' archeologo, sceglierà ciò che vale la pena tramandare, spolverandolo, segnandolo, aggiungendo ornamenti o riducendo all'essenziale, riprogettando la funzione o perfezionandola, rendendo gli oggetti più amabili e contemporanei, per assicurare loro un viaggio nel futuro per sottrarli alla loro fine per dimenticanza e lasciarli in eredità.

con questa mia visione così ottimista riesco persino a sorridere ascoltando Philippe Starck, che stanco di questo gioco che gli ha dato tanto, è disposto a decretare sorridente la fine del design, o

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

meglio, a traghettarlo a miglior vita. Dimenticando oltre agli oggetti tutte le persone, gli operai, gli artigiani, quelli che hanno visto passare sotto le loro mani le idee, la realtà e la sua trasformazione attraverso le cose e a volte il caso. Gli oggetti disegnati dall'uomo che lo hanno portato così in alto da toccare la luna e così in profondità da perdersi innamorato di fronte a un calice di vino e agli occhi di un amore resi vivi dal brillio di una candela; tanto in superficie da poter sorridere dei propri limiti e tanto in basso da poter giocare come un bambino.

Parliamo del tuo linguaggio, della tua "diversità", di come nascono i tuoi progetti, del tuo rapporto con l'ironia, del design al femminile... insomma parliamo un po' di te?

Il linguaggio è un elemento di progetto filtrato dalla sensibilità del designer che a sua volta non è un elemento fisso, ma mobile inserito nella realtà. Mi piacerebbe che i miei oggetti girassero per il mondo semplicemente perché chi li incontra sta bene con loro, perché trova una connessione emotiva e una soddisfazione sia sul piano culturale che affettivo. I miei progetti nascono da un'idea che rispetto ad altre a un certo punto prende corpo. A volte c'è una richiesta precisa, più di frequente c'è da parte delle aziende un interesse intorno a un'area di applicazione. Inizialmente lavoro in modo piuttosto aperto. Non è solo questione di uscire bene dal rapporto con le aziende, ma di restare svegli e camminando accorgersi di cosa di nuovo si incontra. Questo si può fare solo se sei interessato alle persone, a come vivono, cosa sentono, dove vanno, di cosa hanno bisogno per sentirsi vivi.

L'ironia non è proprietà del design, è una visione della vita e un modo utilizzato nelle varie forme espressive, nella rappresentazione e la sua forza sta nell'attraversare la cultura, un modo naturale di porsi e di vedere. Come un prisma che divide una forma complessa in parti semplici. Lancia un messaggio culturale di attenzione e di pace senza scomodare principi morali. Intanto racconta anche di diversità, di coincidenze, di affettività, di spostamenti, di leggerezza. Se, e non sempre, gli oggetti hanno successo forse non è per una strategia costruita ma perché molte persone sentono in essi questo potenziale. Tanto più un oggetto scivola verso una nostra emozione, un nostro sentire, tanto più ci dischiude alla possibilità di nuove scoperte che possono essere condivise e quindi connetterci ad altri in modo poco aggressivo, attraverso analogie e somiglianze.

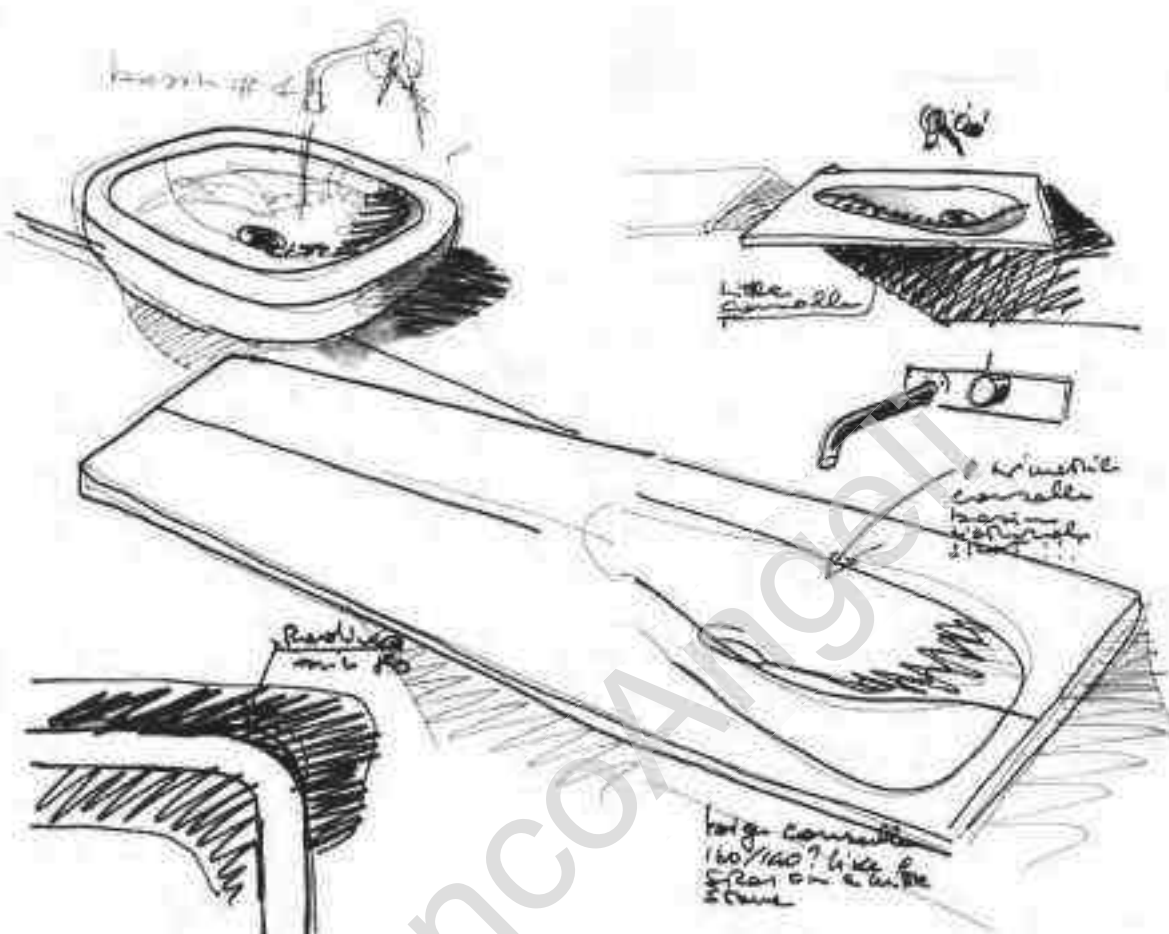
L'idea di un progetto nuovo è un pensiero che non si può omettere, altre volte cresce piano, prende corpo lentamente e si rende chiara in ogni caso va protetto sul nascere e poi via. Nello sviluppo si tratta di fare le scelte giuste per cercare di realizzare quell'idea, restando flessibili alle sorprese che possono arrivare nel passaggio alla fase definitiva. Ciò che vorrei capire è se esiste nel design un modo soft ma attento per un nuovo vivere di cui sento la necessità e il desiderio intorno, dove lo spazio, il gioco, i rapporti fra le persone, la cura del sé e delle energie vitali, la riscoperta del calore e del rito, il senso collettivo del fare, la curiosità culturale siano aspetti centrali. La crisi economica e quindi produttiva che stiamo attraversando potrebbe essere l'indice di una necessità di cambiamento, per non disegnare oggetti duplicati mille volte ma cose che finora non sono state prese in considerazione.

guadagni di un designer. noto che quasi tutti i designer affermati si spingono verso altri territori (arredamento, architettura), questa è una testimonianza delle possibilità di applicazione di un metodo alle varie scale del progetto o del fatto che non si guadagna poi così tanto con questo mestiere?

La prima ipotesi credo di aver già risposto della seconda ti dico che è vero, non si guadagna poi così tanto, oppure si guadagna ma dura poco. Dipende anche dal tipo di contratto, io lavoro quasi sempre con contratti a royalties, diritti di autore, quindi guadagno in base alle vendite degli oggetti che entrano in produzione e che vengono realmente venduti. Però, se si sanno gestire un po' le cose, la libertà di movimento e le esperienze che si possono fare sono una vera fortuna.

Miriam Mirri
Milano, 24 Settembre 2008

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



o i o erto o

rchitetti e designer, fondano nel Palomba
Serafini Associati. Roberto Palomba è docente presso il Politecnico di Milano, Corso di laurea in Industrial Design.
Palomba Serafini Associati si occupa di architettura, interiors, industrial design, exhibition design, graphic design, communication and media strategies, marketing consulting.
Ludovica+Roberto Palomba curano attualmente l'art direction per Ceramica Sant'Agostino, Elmar, Kos, Swan, Zucchetti e hanno curato la direzione artistica per Bosa, Flaminia, Iris, Schiffini.
Palomba Serafini Associati con sede a Milano segue diversi progetti di interior design e architettura, in tutto il mondo.
Ludovica+Roberto Palomba affiancano da sempre all'attività più propriamente progettuale, una forte propensione alle attività culturali.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

... piacerebbe iniziare dai vostri studi secondari, in due città divise dal mare e dai motivi che vi hanno portato poi ad approdare agli studi di Architettura...

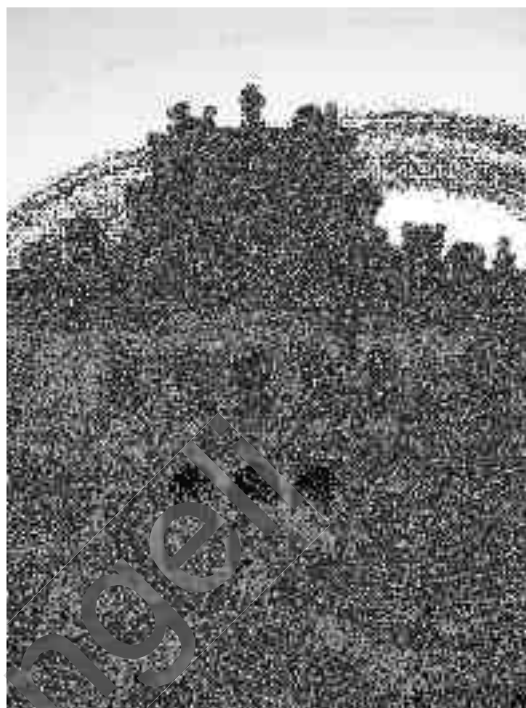
(L) Roma è una città lontana e contemporaneamente vicina al nostro sentire. Vicina perché estremamente internazionale, abituata nei secoli a modificarsi, a raffrontare e rafforzare continuamente le proprie radici culturali, a 360 gradi. Risponde ad ogni tua domanda e ti dà sempre la possibilità di sentirti partecipe del mondo. Ancora oggi tanto parte da lì. Contemporaneamente però è molto distante dal mondo della produzione industriale (ad eccezione di pochissime realtà) e della comunicazione; apprezza il design come riflessione intellettuale, ne è mercato ma mai promotrice. Roma è poco contemporanea. I nostri progetti di riduzione, di cui parleremo successivamente, sono nati però da qui: solo un ambiente massimalista può invitare a sviluppare studi critici sulla semplificazione.

Roma è la mia città natale e per Jack (sai che chiamo Roberto Jack vero?) lo è di adozione: è venuto a Roma da Cagliari per studiare Architettura. Ha vissuto la città in quelli che credo siano gli anni più formativi per una persona. Insomma, romano d'adozione, credo ne abbia assorbito profondamente l'*animus*: la sua ricchezza decorativa e formale, la matericità dei suoi palazzi e dei suoi colori, la leggerezza e il calore della sua luce.

Ci siamo conosciuti a casa di amici una sera, avevamo ancora pochi esami da finire e poi la laurea. E già lì le prime differenze. Io mi sono laureata con il prof. Giuralongo con il progetto di un grattacielo. Lui con il prof. Terzi: una delle prime tesi di Industrial design. Il progetto di un mobile/contenitore. Oggi lo definirei un mix tra barocco romano e design. Un progetto eccentrico, di certo eclettico. Una summa di riferimenti alla storia dell'architettura, al design radicale, al carattere visionario dei suoi acquerelli dell'epoca. Insomma, era come il Jack appena laureato: un vulcano magmatico e in ebollizione, che avrebbe di lì a poco riassunto e formulato tutti gli stimoli percettivi ed intellettuali da cui eravamo ogni giorno pervasi, in un'unica personalissima riflessione. La riduzione di segno a cui di lì a poco sarebbe approdato non avrebbe infatti significato banalizzazione ma espressione chiara, semplificazione di una visione complessa. Cellini, Anselmi, Purini, Portoghesi, etc. Roma in quegli anni era in pieno Post Modern architettonico e social/urbanistica: mq per persona, utopie abitative, materiali costruttivi innovativi ma per tutti. ... tutta la foga del '68 in realtà era svanita; solo la sezione di urbanistica ne sentiva ancora gli echi. Ma a Roma avevamo tre sedi universitarie, tutto si diluiva molto in base agli approfondimenti di studio scelti.

Poi un giorno in Facoltà arrivò un designer a tenere una conferenza: Vico Magistretti. La luce nel buio. Quel giorno Jack capì chiaramente quale strada avrebbe preso la sua vita, il suo pensiero, la sua ricerca. Il progetto, la concretezza ma anche la poesia e la semplicità di segno, la cultura come fondamento per rinnovarsi, il vivere con e nelle aziende rapporti personali di amicizia, amore, passione, odio e alle volte anche scontro, ma pur sempre... Vita. La condivisione di un progetto: per Jack quel giorno segnò l'inizio delle sue scelte future. Per me invece la 'coscienza del segno' arrivò a 16 anni, spaccettando i regali di matrimonio di mia sorella. Erano tutti oggetti super classici e barocchi e poi... una scatola magnifica con un grande nome sopra: Flos. Dentro: un gesto, un cavo, una lampadina. Naturalmente parlo della *Parentesi* del grande Achille Castiglioni (oggi tutto il nostro studio è disseminato di queste lampade, ad eterno monito di questo mio primo 'coup de foudre'). Quel giorno ho capito la differenza tra essenza e assenza del superfluo. Anche io avevo scelto una strada, che poi negli anni ho percorso prima in architettura e poi nel design.

... li anni che separano la laurea dal vostro primo studio insieme nel ... o che vi siete occupati di scenografie, di giardini, di ristrutturazioni ma credo che il design non fosse ancora la vostra principale occupazione. Che succede in quegli anni e dove si svolgeva la vostra attività?



*... illa ambonina
... erona a ricerca
... introspettiva'*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

o i a o e r o a l o a

(L) Dalla laurea al 1994 passano anni... che passano. Roma troppo barocca, progetti di interior poco stimolanti; ricerca di altri sbocchi ma niente di veramente rivoluzionario e rivoluzionante, solo test. Interessanti gli studi e le ricerche di Jack sui costumi per alcune rappresentazioni teatrali e le scenografie per alcuni balletti. Ma come posso dire, c'era poca 'Vita'. Mi spiego meglio. La scelta della nostra professione credo sia una scelta di vita. Non sei un creativo dalle 9 alle 18, dal lunedì al venerdì. Tu sei quello che disegni, sei le ricerche e le visioni che esprimi con i tuoi progetti e che poi vivi nei rapporti con le persone, nell'estetica della tua casa, nel modo in cui immagini che le persone useranno i tuoi prodotti. Tu sei, e quando arrivi ad essere nel lavoro quello che pensi di essere nel tuo profondo, allora e solo allora, vivi. Credo che questa sia la chiave di lettura per capire la famosa frase di Pablo Picasso: " *o non mi evolvo, io sono*".

el aprite il vostro studio a Verona perch Verona? . Quali i primi passi e le iniziative per porvi al mondo delle imprese?

(R) Vita professionale ed everyday life, per noi è sempre un bel mix. In quel periodo eravamo in tre: Ludo, io e Rufus, il bassotto a pelo duro che ancor oggi è con noi a Milano. Abbiamo sentito l'esigenza di "andare verso il design". Una scelta di cui ringrazierò sempre un architetto milanese, bella, bionda, severa e dolce, famosa per il suo design e le sue ricerche sull'alluminio estruso. Parlo di Antonia Astori. Ero arrivato ad ottenere un appuntamento con lei e mi ero preparato dei disegni. Antonia non li ha mai visti. Fu chiaro fin dall'inizio dove voleva condurmi: **stimolarmi a lasciare un territorio pieno di storia per trasferirmi dove il design si respira, passa dalle mani al cervello, dove avrei potuto scoprire materiali, fornitori, intellettuali, insomma quella 'Vita' di cui parlava prima Ludovica.** In un mese traslocammo, senza lavoro, senza clienti, senza contatti, con pochissimi soldi da parte. La scelta di andare a Verona, anzi nella poesia un po' decadente di una fantastica villa settecentesca immersa nella campagna veneta. Una decisione in linea con il nostro desiderio di ricerca introspettiva, di piena presa di coscienza di noi, in ogni senso. **Ne avevamo e sentivamo un intimo bisogno.** Lontano dallo star system che ci avrebbe ingoiato o appiattito. **Comunque, uniformato.** Mentre gli altri professionisti seguivano iter più classici, lavorando all'inizio in grossi studi in Italia o all'estero, noi ci facevamo esperienza (e anche le ossa, a dire il vero) direttamente sul campo.

La visione che oggi abbiamo del mondo del design, più allargata, olistica, deriva proprio da questa distanza iniziale che abbiamo interposto tra noi e il mondo dove la comunicazione del design aveva sede. Ci ha permesso di vedere le cose con più lucidità, chiarezza e senso critico. Ci ha fatto capire che per noi è certamente importante ed interessante il prodotto ma che se non guardi all'azienda, alle sue specificità, alla sua storia, ai suoi mercati, alla sua immagine di brand, non vai molto lontano. E



006
ama
chaise-longue
Produzione
anotta

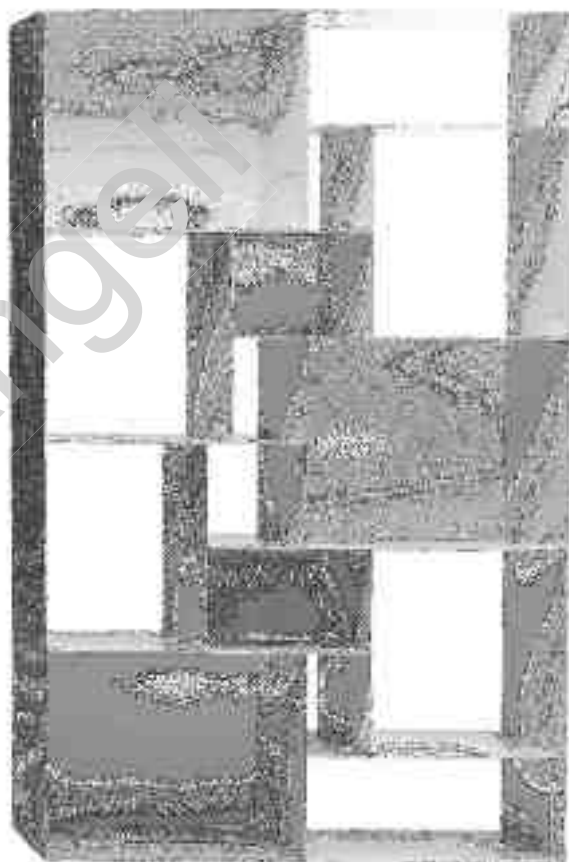
L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

a noi prodotti che durano il tempo di un Salone, così come i rapporti fugaci con le aziende, non sono mai interessati. Lavoriamo da oltre 15 anni nel mondo della produzione industriale. Credo che solo 2 o 3 prodotti che abbiamo disegnato in tutti questi anni non siano più a catalogo. Best and Long sellers. Crediamo in quella professionalità, in quella serietà nei confronti del progetto che avevano i Grandi Maestri del design italiano che ci hanno preceduto, figli di un'etica del lavoro e di una coscienza della storia e dei suoi valori da cui c'è sempre da imparare.

Un tempo in Giappone gli ebanisti che lavoravano i pettini, considerati gioielli rari e preziosi, per dare l'ultima mano di lacca alle proprie creazioni, prendevano una barchetta e se ne andavano in mezzo al lago in modo che nessun granello di polvere potesse intaccare la perfezione della loro laccatura. Noi avevamo bisogno di questo. Di questo periodo di parziale isolamento, da cui potevamo entrare ed uscire a nostro piacimento. Volevamo definire e perfezionare la nostra visione, senza interferenze di sorta. E ciò richiedeva una grande concentrazione. Poi è venuto il tempo di partire, con quella consapevolezza di noi, che ci ha resi infinitamente liberi. Liberi da preoccupazioni stilistiche, trends o mode. Attenti e focalizzati al progetto, al contenuto del design. Dunque, Milano, nella grande mischia. Ma con occhi, cuore e mente diversi. C'è chi migra con la testa e chi viaggia con il corpo. Chi migra per lavoro e chi per cambiare vita. Le modalità e le tecniche dell'erranza come fondamento esistenziale sono un fatto puramente soggettivo. Quella che ti ho raccontato è la nostra storia.

Ci siamo incontrati per la prima volta partecipando ad una mostra curata da go a Pietra. o credo che uno dei grandi meriti di go sia stato quello di aver lanciato la carriera di molti progettisti e soprattutto di averlo fatto estendendo i confini della cultura del progetto a territori sino ad allora marginali. Perch a vostro parere non ha mai avuto in tal senso un giusto riconoscimento?

(R) Le mostre culturali di *Abitare il Tempo* sono state un eccezionale momento di ricerca internazionale. Allora l'obiettivo primo non era solo la produzione (e dunque il mondo economico). Generavamo energia creativa, forza di espressione, razionale follia. Emozioni, riflessioni e ardori che poi davano vita ad un'industrial design che comunicava. Alle volte raccontava poeticamente storie, alle volte violentemente gridava denunce. Ma era concetto, non stile. È stato un momento di ricerca, un'occasione di confronto di idee meraviglioso. Ugo è sempre stato meraviglioso: ha operato dentro e fuori il mondo del design. Artista, architetto, designer, un poeta concreto, un 'ricercatore nelle arti visive', come amava definirsi lui. Anomalo, scomodo, difficilmente classificabile con le sue ricerche, ha certamente contribuito in maniera del tutto personale e originale alla storia del design radicale europeo. Ma oggi, che rimane di tutto questo? Non amo la polemica, soprattutto se sterile, ma è passato davvero poco tempo e la ricerca, se c'è, ormai è sempre e solo finalizzata alla produzione del prodotto. Il primato del design italiano, da sempre, si è basato sul ruolo dell'intellettuale. Applicarsi alla realtà contingente, modificarla, esserne modificato. Ma pur sempre ragionandoci su. È l'unico motivo per cui credo in altri paesi, industrialmente più avanzati, il design non si è sviluppato meglio e/o prima. Il nostro rapporto dialettico con la storia, con la cultura di progetto; il ragionamento e la sfida con i segni che ci hanno preceduto credo siano stati il nostro motivo propulsore. Ma se non c'è momento di confronto, dialogo, scambio, tutto questo inevitabilmente decade. Certo, la produzione, la commercializzazione e quindi la vendita sono e sono sempre stati fondamentali. Sarebbe da ipocriti dire altrimenti, specie per chi come noi non disegna edizioni ma prodotti industriali, distribuiti cioè nel maggior numero di copie possibile in tutto il mondo. Ma vendere vuol dire anche farsi interpreti di un bisogno di cultura, di messaggio. Per noi disegnare significa parlare



007
veva
libreria
produttore
a a oroni

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

o i a o e r o a l o a

ad un numero incredibile di persone, in ogni dove. Significa responsabilità ed attenzione per il nostro user. Perché in fondo, lo user siamo noi.

Il passaggio da Verona a Milano, quando oramai lo studio era avviato. Quali i motivi di questa scelta, forse non è poi così vero che nell'era di internet si potrebbe lavorare in qualsiasi luogo?

(L) Come in ogni nostro progetto, la nostra vita è costruita, voluta, studiata in ogni suo dettaglio e passaggio. Assaporando sempre però il gusto intenso e aromatico dell'imprevisto, di quel 'quid' che ogni tanto travolge il nostro percorso, irrompendo entropicamente, scardinando equilibri, introducendo novità, arricchendo la nostra ricerca, ponendoci nuove sfide e nuovi obiettivi. Siamo degli instancabili



007
regg
ampada
produttore
oscarini

guerrieri. Guerrieri silenti, veloci e flessibili nel pensiero, rapidi e decisi nelle azioni, cosmopoliti e nomadi nell'animo. Siamo grandi esperti in fatto di 'repentine metamorfosi', siano esse ultimi frutti visibili di lunghi percorsi interiori o di semplici 'illuminazioni'. La scelta di Milano è stata per me il risultato di anni di ricerca: ricerca dello 'spazio giusto' che ci avrebbe accolto, della dimensione umana di cui sempre desideriamo attorniarci, di un ambiente stimolante ed accogliente per la crescita di nostra figlia. Per Jack invece è stato come un fulmine che ha illuminato il suo cielo. Ricordo ancora la mia chiamata. Lui era in Sudafrica, stava tenendo alcune conferenze a Cape Town. Era mattino presto. "Jack, a settembre ci trasferiamo a Milano. Ho trovato lo spazio 'giusto' per noi". Lui: "Ludo, amore... buongiorno anche a te!". Due mesi dopo, Jack, Ludo, Ginevra, i nostri due cani e parte del team selezionato da anni mangiavamo la pizza seduti sul battuto di cemento di un luminosissimo open space sui Navigli, assediati da mille scatoloni. Sì, devo dire che lo scherzo, il 'buon vivere' per

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

noi è importante. Ed è quello che trasmettiamo ogni giorno anche nella pratica del lavoro. Noi e i nostri collaboratori, siamo realmente una 'creative factory', come ci ha raffinatamente definito un caro amico, direttore di uno dei principali magazine italiani. Di certo abbiamo dimostrato a noi stessi di saperci calare in qualsiasi habitat, reale o virtuale che sia, mantenendo intatta la nostra complessità. Quindi oggi sì, Milano. O per meglio dire 'in' e 'da' Milano. Per respirare *air du temp*. Ma la nostra è una continua erranza, mentale e fisica. Tutto il nostro vissuto, continua ad incrementare le voci del nostro personalissimo 'portfolio', di quel ventaglio diversificato di competenze professionali e saperi multipli che costituisce il patrimonio di noi moderni guerrieri erranti. Certo, l'era di internet è globale ma eterea; i nostri prodotti invece nascono da idee eterree ma hanno l'intensa consistenza di una *essential poetr*.

n talia le prime generazioni di progettisti a partire da Ponti e a concludersi con la generazione dei Branzi e dei Mari) affiancavano alla propria professione un impegno interno alla didattica universitaria. A partire dagli anni '80 l'università non è più stata in grado di recepire gli stimoli provenienti dalla professione se non attraverso incarichi esterni che si rinnovano di anno in anno...

(L) Da sempre sono convinta che la didattica debba essere costituita da un sapere teorico e da un sapere pratico. Credo però possano essere frutto solo di intelligenze e preparazioni diverse, forse per l'appunto complementari. Di certo non riassumibili in un'unica figura, un unico *didaskalos*. Nel terzo millennio, l'era della molteplicità infinita delle informazioni, dell'ebbrezza della confusione rispetto all'ordine cristallino della ragione, dell'abbattimento di ogni verità universale, come può essere unica la voce del sapere? Un'unica certezza però circa l'insegnamento: si deve tornare alla semplicità. "Complicare è facile, semplificare è difficile" diceva Munari. I più grandi progressi nella filosofia, nella scienza e nella cultura si esprimono in termini semplici e chiari. Anche nella pratica del lavoro o nelle piccole esperienze di ogni giorno credo le soluzioni più efficaci siano quasi sempre le più semplici. Oggi invece si tende a rendere 'barocco' ogni tipo di messaggio. Forse perché a mancare è proprio il contenuto o perché siamo nell'era dello strapotere della comunicazione che negli ultimi anni ha davvero assunto un ruolo straordinario, certamente fondamentale, ma attenzione, alle volte eccessivo. Credo lo stupido non sia chi non capisce, ma chi non sa spiegare. La progettazione è semplicità; lo stesso deve valere per il suo insegnamento. Semplificare per noi significa rendere comprensibile un pensiero complesso.

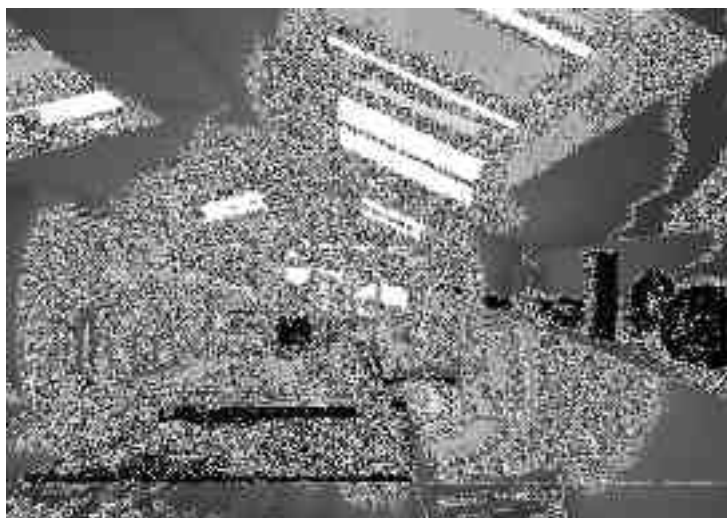
Tra i vari spazi funzionali dell'ambiente domestico avete ad un certo punto concentrato le vostre attenzioni sull'ambiente bagno guidando una piccola rivoluzione che negli anni ha spostato tale ambiente da un ambito legato all'edilizia, ai territori dell'arredamento. stata una scelta di campo programmata o le occasioni vi hanno portato in quella direzione?

(R) Torniamo per un momento al lontano 1997.

Abitare il Tempo. Ad una nostra mostra culturale curata per la Regione Lazio, presentiamo l'Aquagrande, disegnato per Ceramica Flaminia. Il nostro primo progetto di ricerca per l'ambiente bagno. Di qui, abbiamo iniziato un percorso progettuale rivolto alla riduzione formale che ha cambiato per tutti e per sempre il modo di progettare la stanza da bagno. Credo che l'innovazione progettuale nel design possa avvenire in 2 modi: morfologicamente, cioè lavorando sulle forme, e tipologicamente, cioè creando nuovi modelli-base. Quello che noi abbiamo fatto in questo settore, da sempre dimenticato dal mondo del design, è stato operare in entrambi questi ambiti: progettare quindi in un modo nuovo. Il mercato e il mondo in quel momento erano pronti, in qualche



008
la nostra casa di
ilano 'Oggi'



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

o i a o e r o a l o a



005
Dora
produzione
anotta

modo, silenziosamente, lo richiedevano. Noi abbiamo saputo cogliere ed interpretare questa nuova necessità e gli abbiamo dato forma. Il risultato è stato che da quel momento qualcosa è definitivamente cambiato. Questa 'apertura' dell'ambiente bagno al segno, alla progettazione di qualità, all'attenzione per il dettaglio e la raffinatezza come per ogni altro ambiente della casa, ha generato, come diciamo sempre, l'effetto "tana liberi tutti". Libero spazio quindi per ogni professionista alla progettazione; nuove possibilità di esprimersi in maniera personale e al tempo nuova e contemporanea. Cioè industriale. Prima di allora infatti la progettazione dei sanitari era relegata a quelli che noi chiamiamo "bagnosauri", mezzuomini e mezzo uffici-tecnici. Ne conseguivano prodotti da un'estetica mostruosa, tecnicistica nel senso più dispregiativo del termine, non in linea con il gusto estetico del resto della casa. Il concetto di qualità totale, di 'design + qualità industriale', ancora non esisteva. E forse è questo il grande valore che abbiamo apportato al comparto bagno. Segno e qualità industriale, nella propria casa, negli alberghi, nei luoghi di lavoro, etc., mantenendo grazie al design, il valore di oggetto esclusivo. Un grande successo culturale.

I rapporti che i giovani hanno col rendering rischiano di spostare l'attenzione progettuale all'involucro degli oggetti. sempre meno si mostra una conoscenza reale dei materiali o del funzionamento delle cose. secondo voi il computer ha in qualche modo influito sul progetto di design?

(R) Oggi siamo costantemente chiamati ad incrociare il mondo della tecnologia con l'organizzazione di tutti i nostri ambiti di vita. Credo che questo abbia aperto nuove infinite possibilità all'uomo/soggetto. Mi spiego meglio: ciascuno di noi oggi può essere 'consumatore' di nuove tecnologie o esserne 'domatore, interprete, padrone'. (Ludo ci prova parlandogli. In studio, le nostre scrivanie sono vicine. Spesso la sento ridere o inveire contro il computer e le chiedo: "Ma ti risponde?" Devo dire che ha davvero un personalissimo e particolare rapporto con questo mezzo! non c'è Mac che le resista... dopo 2 mesi nelle sue mani, vanno tutti definitivamente in tilt). Scherzi a parte, credo non ci sia via di scampo, oggi bisogna scegliere. Lo sviluppo di questa innovativa generazione di sistemi tecnologici che caratterizzano il terzo millennio, seppur inconsapevolmente, ha reso necessaria una riflessione sulle nostre capacità mentali e sulle nostre energie emotive. Oggi ciascuno di noi, per le infinite possibilità di scelta di cui dispone quotidianamente, deve maggiormente essere presente a se stesso, decidere, guidare la sua vita e le sue scelte. Un computer è solo ed unicamente un mezzo, né più né meno di una matita. Se non gli dai tu le corrette informazioni, non può restituirti niente. Ma sono d'accordo con quanto sostieni. *tiamo scivolando sulla superficie delle cose* intitolavano qualche anno fa gli U2 una bellissima compilation. Nel mondo del design è così, di fatto. Tutto è infinitamente arrivato a galleggiare, alla 'pelle' dei prodotti, che si vestono di colori, forme, decorazioni ogni anno diverse, ma assolutamente non correlate ad un'idea di progetto industriale, ma di edizione. Noi non siamo in realtà usi alla decorazione. È sempre il segno il nostro punto di partenza. Un giorno però abbiamo deciso di fare un gioco: vestire una fantastica seduta degli anni 50 di un elegantissimo kimono giapponese. Il progetto questa volta

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

era proprio rivolto alla pelle, all'effetto che la decorazione, intrisa nella superficie stessa del pezzo, avrebbe creato incontrando la luce. Ne è nata Dora, una poltroncina per indoor e outdoor use che abbiamo progettato qualche anno fa per Zanotta. Ma non era 'semplice decorazione', era un 'progetto di decorazione', ottenuto attraverso un innovativo sistema di lavorazione della plastica rotazionale. Per Dora abbiamo disegnato un vero e proprio tatuaggio; quello che non vorremmo nostra figlia si facesse mai!

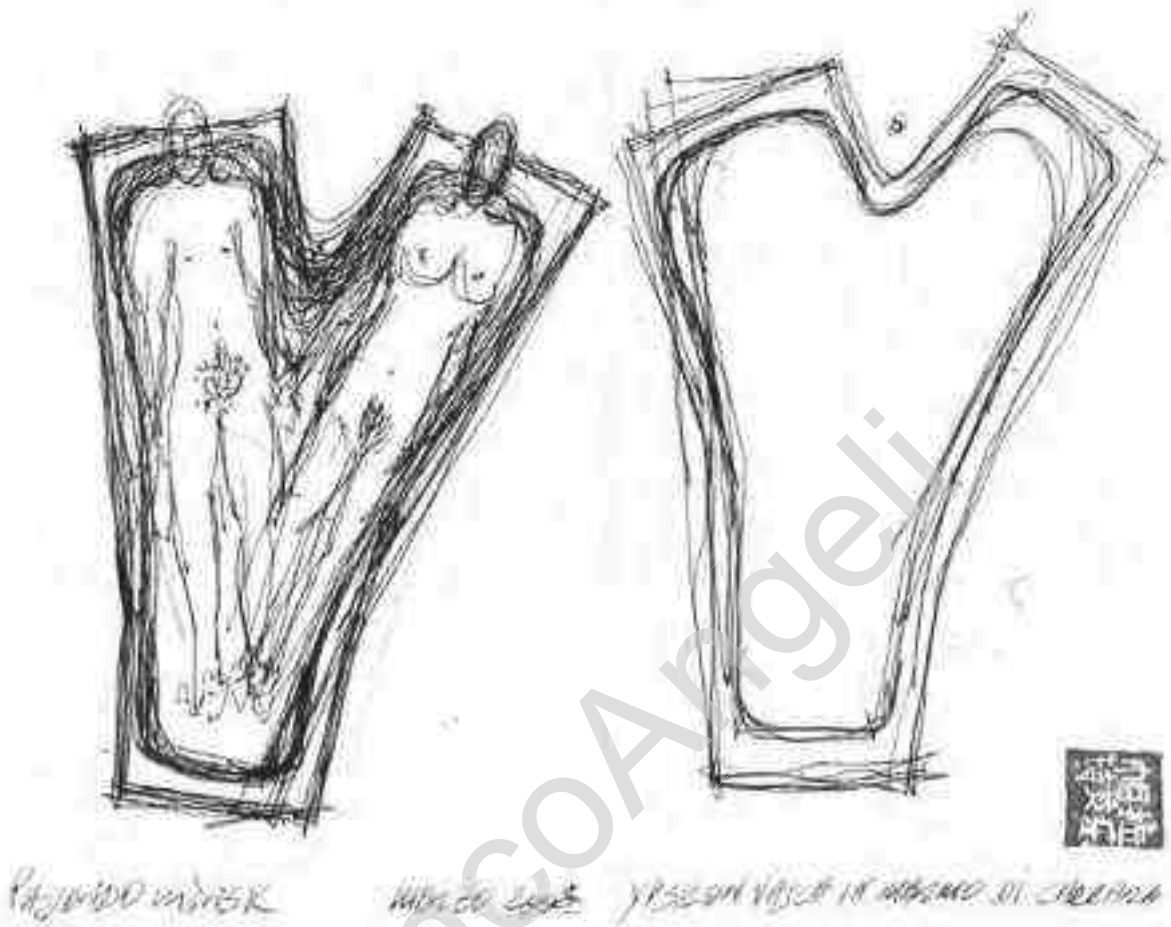
a vostra esperienza porta a considerarvi degli specialisti del settore di vostro maggiore impegno. Questo vi fa piacere o ritenete che un metodo progettuale sia applicabile ad ambiti differenti e quindi contrari ad una specializzazione nel progetto di design?

(L) Forse tu non sei ancora venuto a trovarci nella nostra nuova casa-studio milanese. Ti racconto lo spazio: è un luminoso open space, uno spazio assolutamente aperto, in orizzontale e in verticale. Lo studio, al piano terra è costituito da un'unica L, in cui i nostri architetti e designer provenienti da ogni parte del mondo lavorano insieme. *Cross collaboration*, per dirla come la chiamano oggi! Il nostro studio cura progetti di industrial design, architettura, interiors, graphic design, exhibition design, communication and media strategies e marketing. Naturalmente abbiamo un architetto-responsabile per ogni 'dipartimento', ma il processo progettuale è assolutamente condiviso, in un mix di follia creativa, discussioni, pizze in studio e... sistematica precisione. Ognuno può partecipare ad ogni singolo progetto, apportare del 'suo'. Anzi, più visioni creano secondo noi quella coralità che ci permette realmente una visione completa e complessa del design. Ma non volevo parlare di questo. Saliamo attraverso una scala di ferro, figlia dell'estetica industriale brutalista di questo spazio, e siamo a casa nostra. Ingresso, Zona Living, Cucina, camera da letto... e ancora non avete incontrato neanche una porta! Separato il limen che definisce l'ingresso al nostro 'spazio', non troverete mai una barriera, un frammento, un elemento di chiusura. Tutto è assolutamente condiviso, lo spazio e i percorsi sono fluidi. In una parola: Libertà. Di espressione, pensiero, emozione. Magicamente questo nostro atteggiamento mentale, trasformatosi in spazio progettato, genera un ambiente 'civile', nel senso più classico e antico del termine. Ogni persona che condivide con noi questo spazio, selezionata e scelta, si sente propriamente nel suo intimo un 'civis': un abitante di una micro-città, una piccola tribù, che rispetta, di cui condivide le regole e le idealità.

Quello che ho cercato di spiegarti è che per noi la specificità non esiste, è sinonimo di chiusura, limite. E noi non ne abbiamo, né sul lavoro, né nella vita privata. Noi parliamo sempre di aziende, mai di singolo prodotto. Ogni nostro progetto nasce infatti da una visione ampia, complessa e completa. Ci interessano gli scenari, il contesto culturale, intellettuale in cui il nostro progetto sarà chiamato ad inserirsi. È fondamentale guardare sempre oltre il singolo progetto o prodotto. Per noi fare design significa esprimere noi stessi, la nostra visione del mondo e dell'oggi; una specie di ponte che si proietta nel futuro. I nostri prodotti devono comunicare messaggi, non possono essere presenze in cataloghi incoerenti, ma capitoli di un'unica storia. Infatti uno dei nostri core-business è costituito dall'aspetto strategico del design: le direzioni artistiche. Da tempo il nostro obiettivo è infatti disegnare aziende, che noi definiamo 'orizzontali'. Cioè sempre meno interessate alla parte 'non industriale' del design, cioè alle edizioni. Il ruolo dell'industria oggi deve essere dare risposte coerenti e di alto standard qualitativo, a tutti e a tutti i livelli. Si tratta di garantire lo stesso livello a prodotti del più ampio range possibile; naturalmente anche a quelli appartenenti alle fasce meno alte. Abbiamo sviluppato questo approccio quest'anno con alcune delle nostre aziende, con la nuova area di design democratico che abbiamo aperto. E il futuro riserva ampie novità anche in altre aziende con cui collaboriamo. Non più quindi solo cataloghi verticali che mirano al sempre più alto di gamma ma aziende di design e imprenditori che guardino avanti. Il mondo del design ha una grande cultura industriale e, come tale, richiede industriali di cultura. Per interpretare il contemporaneo bisogna procedere allo stesso passo dei tempi, aggiornarsi, avere il coraggio, la forza e l'ironia per mettersi sempre in gioco mantenendo però sempre la propria identità, il pluralismo di offerta, la visione integrata del proprio brand.

*udovica Roberto Palomba
ilano, ottobre*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



i terer

nasce in Israele nel 1938, e si laurea in architettura a Gerusalemme, dove tuttora vive e lavora. Architetto dalla personalità eclettica, si occupa di progetti che spaziano dalla scala territoriale a quella urbana, sino al progetto per interni per il quale sviluppa componenti d'arredo con le più importanti industrie del settore. Nella sua ricerca sul design si differenzia in due ben distinti momenti: una sperimentazione metodologica e formale sull'oggetto a "reazione poetica", ed il rapporto con importanti aziende sia nella produzione industriale che in quella d'avanguardia. È stato professore di Progettazione architettonica alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Accademico Corrispondente all'Accademia delle Arti e del Disegno di Gerusalemme. Alcuni suoi oggetti fanno parte delle collezioni permanenti di importanti gallerie e musei. Attivo nelle attività espositive con mostre personali o collettive nei più importanti luoghi deputati nazionali ed internazionali.



I suoi lavori sono stati pubblicati sulla stampa specializzata. Si segnalano: Roberto Medardi, *David Palterer*, dizioni Architetto, Milano 1977; *Palterer Architettura ed altre storie* - a cura di Roberto Medardi, Vallecchi, Firenze, 1980; *David Palterer* - cura di Erich Mendelsohn. *Nuove riflessioni*, dizioni Reine, Antova 1981; *David Palterer notebook*, Reine dizioni, Antova, settembre 1981; *David Palterer, Variazioni sull'utile* in Jean Prouvé. *The poetics of the technical object*, Sira, Milano, 1977.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

orrei partire dagli studi compiuti in Israele prima della partenza per Firenze. Quando iniziò il tuo rapporto con il disegno?

Da giovanissimo accompagnavo mio padre a disegnare "dal vero" i paesaggi, preferibilmente urbani, e allo stesso tempo mio padre cercava di rievocare i ricordi dei luoghi d'infanzia, della sua città natale, Cracovia, che fu costretto a lasciare a causa della guerra. Oggi mi rendo conto di avere dei ricordi vivi di quei luoghi proprio per averli disegnati, e mi meraviglia, ad esempio, che della città vecchia di Cracovia mi siano rimasti impressi i profumi delle spezie, gli odori del porto e del mare, il caos e l'eccitazione dei suoi mercati. Dopo tanto tempo, possiedo ancora una percezione viva dell'atmosfera cabalistica che allora impregnava i vicoli, i muri e i comportamenti degli abitanti di Sefad, della città all'ombra dell'Har Ezeron in Galilea, tutti ricordi intrecciati con il segno del lapis nonostante queste esperienze, già da giovane la mia inclinazione era indirizzata verso la scultura, che ho cominciato a praticare in modo intuitivo, e stimolato alla creatività, sfogliando le pagine patinate dei libri e della rivista Studio che poi divenne Studio International, che regolarmente arrivava a casa nostra. Alle scuole superiori ho seguito lezioni di scultura classica, e mi fu consigliato, come supporto, di partecipare alla classe di disegno dal vero e di nudo, che è stata un'esperienza davvero intrigante.

Oltre a mio padre, di solo due maestri conservo un ricordo di affezione e gratitudine: Shoshua Hess e Itzhak Danziger. Il primo era un raffinatissimo conoscitore della storia dell'arte, legato al "mestiere del pittore", sofisticato intenditore dell'Impressionismo e, anche se di carattere introverso, capace di trasmettere, oltre al sapere, la meraviglia per l'arte. Il secondo, Danziger, era artista a tutto tondo, estroverso, inseguitore delle avanguardie, e si avventurava nella sperimentazione da lui ho capito la funzione del disegno come mezzo di ricerca e di comunicazione. Danziger è stato tra i personaggi di spicco della scuola di architettura allora l'unica del Territorio di Haifa, e proprio lui mi ha spinto a venire a Firenze per studiare architettura.

Il tuo arrivo in una Firenze vitale, nella quale si formavano molti dei personaggi che hanno poi caratterizzato un periodo importante della storia del design nel nostro paese. Quali ricordi di quei giorni?

La decisione di venire a studiare proprio a Firenze è maturata in brevissimo tempo, così stretto da non rendermi conto del passo che stavo compiendo, e nemmeno da avere il tempo sufficiente per apprendere la lingua italiana. Ero spinto però da una gran voglia di "avvicinarmi all'architettura", e

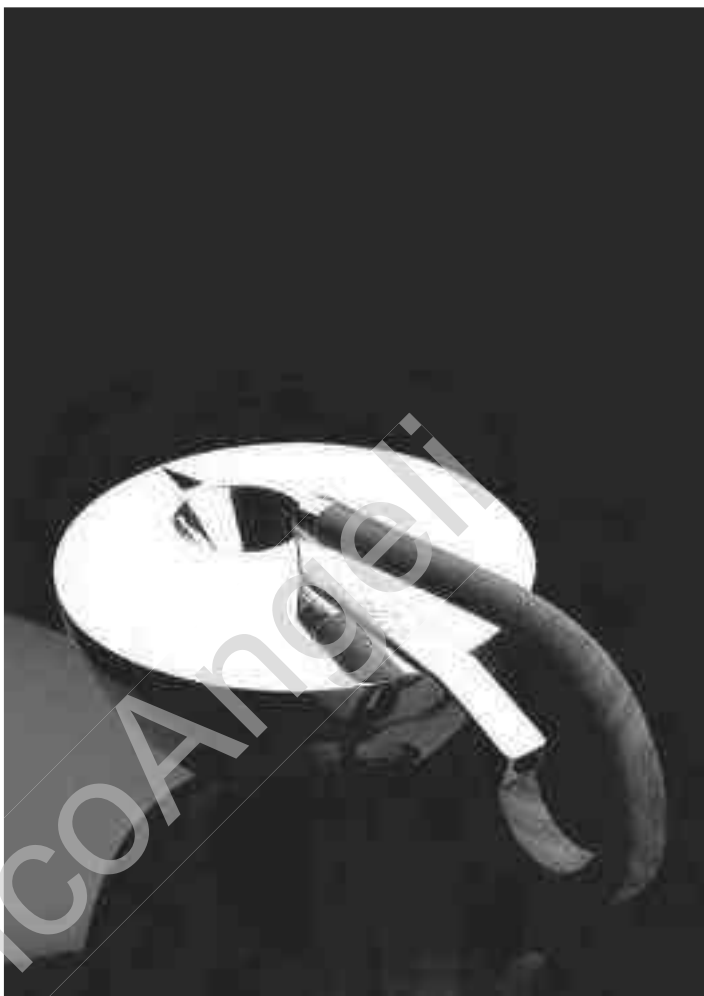


198
Foto del superstudio in occasione della mostra "Etapahores and Allegories - superstudio all'Israel Museum di Gerusalemme" foto Gerolamini
Da sinistra a destra
Ennio Perinetti
Adolfo Natalini
Fabrizia Cassellati
Andrea Noferi
Roberto Agris
Eleonora Pallotta
Fabrizio Natalini
Cristiano Oraldo
Giuliano Pancia David
Palterer

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

a i al erer

irenze rivestiva, nel mio immaginario, il luogo per eccellenza per farlo. Sono approdato in un periodo di grande fermento studentesco, sostanzialmente condividevo e credevo giusto sostenere la "rivoluzione culturale" però, arrivando da Israele, un paese ormai sazio di conflitti, ero certo che si potesse attuare una via di azione non violenta, confidavo di animarla proprio attraverso la "progettazione impegnata" e di poter concepire e trattare il "progettato" ispirandosi alle esperienze già presenti nella retorica dell'arte, tipo le azioni di Joseph Beuys. A proprio nel caos di quei giorni, dove per esaltare gli animi i "luoghi comuni" erano ripetuti fino alla nausea nelle assemblee e nelle manifestazioni, io mi sono sentito solo, sommerso dalla folla e spesso perfino dal panico, e per reazione ho tentato di avvicinare alcuni di quelli che allora ritenevo dei "capi scuola".



198
eiera in argento
con manico in legno
di rosa Edizione
limitata
produzione
leto unari

Solo più tardi mi sono reso conto che i miei "piani di studio" erano disomogenei, addirittura contraddittori. I rapporti più appaganti sono stati con Leonardo Savioli, Giovanni Laus, Oenig e Roberto Maestri, mentre in parallelo seguivo Luigi Vagnetti e Gianfranco Caniggia, e molti altri, con caratteri e modi dissonanti nel trattare l'insegnamento e concepire il mestiere dell'architetto. Senza dubbio un insieme assordante per uno studente alle "prime armi", ma questo disorientamento di lì a poco è diventato una straordinaria opportunità, al punto da farmi rinunciare ad un trasferimento all'Eltsin Est, alla mitica scuola americana di Wright, dove avevano accettato la mia domanda di ammissione, fatta in uno dei momenti di sgomento durante gli interminabili scioperi alla Facoltà fiorentina!

Li ho conosciuti quando ero ancora studente e tu assistente di Adolfo Natalini alla Facoltà di Architettura. Ero affascinato dal suo modo di far poesia nel progettare e non so se è stato così anche per te. Puoi parlarmi del tuo rapporto di collaborazione e amicizia con Natalini?

Natalini è stato il mio relatore di tesi, e il giorno dopo la discussione mi ha chiamato per propormi di far parte del gruppo dei suoi collaboratori. Ho impiegato del tempo per superare lo status mentale dello studente, mentre l'inserimento nell'attività del suo corso è stato immediato – allora la materia di insegnamento si chiamava Plastica ornamentale. È stata un'esperienza importante, ma di più il seguire la mostra del "Superstudio" all'Israel Museum di Gerusalemme se non vado errato fu l'ultima mostra del gruppo ancora unito, per la quale Adolfo ed io elaborammo un progetto ad hoc per la sistemazione del muro del Pianto con il sito archeologico limitrofo di Sha'ar Haashpot (Porta dei

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

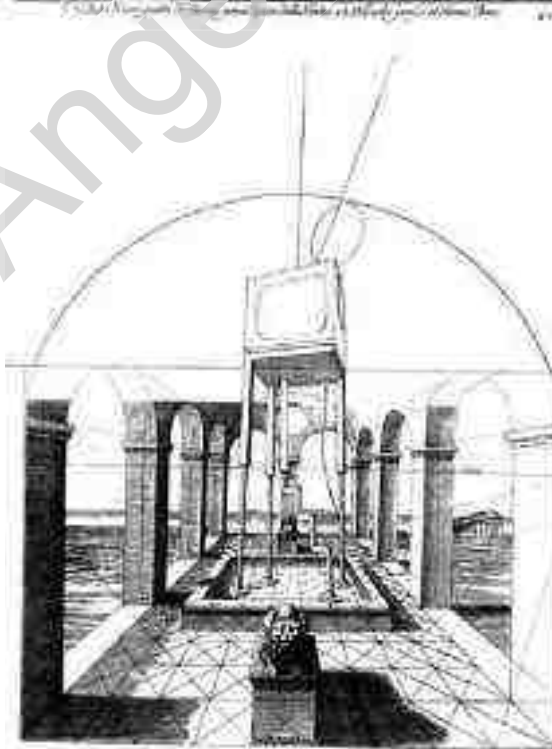
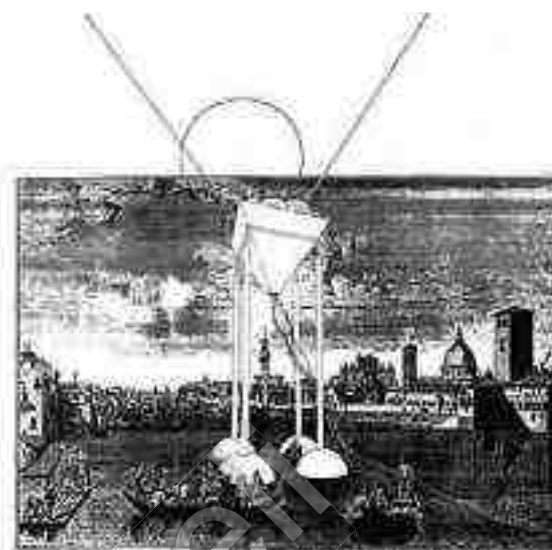
agrebini o delle Immondizie. Nel tempo si sono presentate altre occasioni di collaborazione, come le mostre "Manesimo e Disumanesimo" che mi ha avvicinato a Sara Vinca Asini, o quelle sugli Struschi a Firenze, il progetto di Paola Predosa, il concorso, poi vinto, per la riqualificazione di una porzione nel centro storico di Parma, una indimenticabile esperienza di collaborazione tra il gruppo di assistenti del corso all'università e il Superstudio, o quello di Saalgasse a Francoforte con i modelli di scultura. Mi sembra però difficile indicare come filo conduttore di queste o altre esperienze il "far poesia nel progettare", piuttosto è fondamentale l'attenzione dedicata alla retorica, al modo di riferire ed esplicitare il progetto utilizzando strumenti anche (o perfino) poetici per renderlo convincente, che spesso fa parte, ma che va ben oltre il progetto stesso. La casa d'angolo di Saalgasse è probabilmente uno tra i progetti conosciuti come i "più poetici" di Calatrà, è un progetto colto, serio, e non solo per il richiamo a Goethe, ma anche se sono direttamente corresponsabile della sua fortuna – essendo l'ideatore e l'autore dei modelli scultorei che lo hanno reso "visibile" – ho potuto a qualificarlo come "progetto poetico".

Agli inizi degli anni '80 inizia il tuo percorso professionale. Nella mostra "Vivere Architettondo" compari insieme a Guglielmo Renzi, Mario Acchetti e Pier Carlo Fontana con progetti come il "VCTemplettable" o la "Antenna lampada" nei quali appaiono tangibili le influenze dell'architettura radicale. Sono quelli i tuoi primi passi da giovane laureato?

"Vivere Architettondo" era una mostra parte di un progetto partito come un impegno ambizioso, e poi finito in sordina, ma la sua rilevanza è stata nel registrare un fenomeno che si stava affermando, e non solo tra i giovani di allora, ovvero la ricerca oltre il moderno e il "design istituzionale". Se è chiaro il legame del movimento dei radicali allo Studio Achim, non è altrettanto tangibile l'influenza sui giovani *tout court*. Nel mio caso, nel "VCTemplettable" o nella "Antenna lampada", si percepisce una vicinanza al movimento e a Calatrà ma è prevalentemente in una libertà di atteggiamento nel porsi come alternativa alla cultura progettuale dominante e al sistema consolidato della professione. Io che seguivo con attenzione le tendenze dell'arte, ho trovato nei radicali un modo di coniugare concetti che mi interessavano e che apparentemente si proponevano in contrasto fra loro.

Ricordo bene che, subito dopo la laurea, con molti colleghi, considerata l'impossibilità del fare architettura, si guardava a una strada tracciata da te e Guglielmo Renzi che portava ad un rapporto con i materiali e i territori. Come iniziò questo tuo percorso di avvicinamento al design attraverso la riscoperta del patrimonio artigianale?

Nell'attesa di fare architettura il design è stato per molti un rifugio, ma personalmente ritengo che il ruolo che lo stesso ha conquistato dopo gli anni '80 sia stato più un miraggio che un rifugio. Il cosiddetto design di ricerca, o d'arte, affascinava per la velocità con quale si potevano riscontrare dei risultati e spesso per le facili gratificazioni che offriva. Il progetto come fase mediante, fra l'atto dell'ideazione e quella della realizzazione si è visto spesso ridotto a un gesto confuso con il marketing. Più che su una "riscoperta" si deve ragionare su un indebito utilizzo del patrimonio artigianale, un



198
Prototipo di antenna
Autoproduzione

198
Templettable
Prototipo di televisione e antenna
concepita come scultura
Autoproduzione

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

a i al erer

processo che ha potuto innescarsi proprio a causa della profonda crisi dell'artigianato che andava evidenziandosi. Il "design" ha illuso il sistema della produzione locale, quella tradizionale, nell'essere la via del rinnovamento, del riscatto. I pochissimi risultati positivi, di questa che a parer mio va rivista come un'apparente complicità, sono marginali rispetto all'orrore delle ibridazioni che ha prodotto

egli anni ti sei distinto come uno dei più originali progettisti nella scena nazionale del design. segni sinuosi, l'eleganza formale dei tuoi oggetti, il rapporto costante con la poesia, il dialogo tra i materiali, la contaminazione tra arte e design sono elementi che hanno sempre distinto i tuoi progetti. Puoi raccontarmi le origini del tuo linguaggio, quali i riferimenti nella cultura del progetto e no?



1995
Vasi in vetro soffiato
di urano
Produzione
anotta

egli anni ho scritto: *e mediante i nostri desideri riuscissimo a modellare il mondo che ci circonda, la progettazione, come operazione, risulterebbe un ricalco di sensazioni, sogni, sensibilità come anche necessità, bisogni e cultura. i nostri veri desideri sono sfuggenti, solo in parte coscienti, ma non per questo trascurabili. la progettazione come operazione profetica, s'impegna con desideri futuri. sapiente confrontandosi con la tecnologia, cosciente con la bella forma, ma procede a occhi chiusi prospettando lusinghieri desideri.*

In un altro momento ho poi aggiunto: *Il segno ondulato non ha fretta di collegare due punti con il tratto più breve, perciò se non è casuale (e non deve esserlo!) oltre ad avere un inizio ed una fine, riflette un ritmo, una proporzione, nasconde una capacità di racconto e, malgrado tutto ciò, collega anche lui, se vuole, due punti. Il segno ondulato può essere visto come una metafora del mio gesto progettuale non mi sento di prendere troppo sul serio l'ergonomia, il funzionalismo o altri punti fermi del design cosiddetto moderno. uno in genere cosa ovvia, empiricamente sono una retta che collega due punti, chiaro che su una sedia uno debba comodamente sedersi, ma questo non vuol dire che una sedia debba avere la sua ragione di esistere solo come protesi di sostegno. . . d'ancora:*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ti piace disegnare oggetti, strapparli dal mio mondo immaginario, fantastico, in cui creature per ragioni emotive, sensuali, recitano personaggi con composta identità, molto spesso scimmiettando frammenti del mio segretissimo archivio di ricordi, a confondere una mia seria intenzione di progettazione. Ecco, credo che questi "tre frammenti" rispondano alla tua domanda "i segni sinuosi", "l'eleganza formale", "il rapporto costante con la poesia", se esistono, sono degli strumenti, dei componenti espressivi nascosti tra molti altri utilizzati nel processo e nella tecnica della progettazione.

el tuo vagare da architetto nomade hai sempre avuto Firenze come polo dei tuoi spostamenti. Qual è il tuo rapporto con questa città e soprattutto non hai mai guardato a Milano come possibilità di sviluppo della tua figura professionale?

Vivere a Firenze non è stata una scelta strategica, piuttosto è conseguente a occasioni che si sono presentate e che ho accolto, senza però impedirmi di muovermi con non poca agilità.

Virginio Ricciarelli mi ha definito "architetto nomade", non tanto per il mio essere "viaggiatore" ma per il mio nomadismo innato nelle culture e nelle realtà più disparate che ho incrociato: mi sento cittadino di Firenze ma abito idealmente e indistintamente in tanti altri luoghi. Cracovia, dove non ho mai abitato, l'ho interiorizzata, confondendola con Haifa come città natale. In Israele vivo come "cittadino", anche se sono da più di trentacinque anni in Italia (più che in qualsiasi altro posto!), e quindi mi sento fiorentino a pieno titolo. Africa, dove ho vissuto parte della mia adolescenza, è sempre presente nei miei affetti e nelle emozioni, così come sento fondamentale la mia cultura ebraica che mi accompagna ovunque e in tutto, e che non vivo come diversità ma come ponte tra Oriente e Occidente, il Mediterraneo e l'Europa. Sicuramente questa dimensione non avrebbe potuto riscattarsi nel trasferimento a Milano.



A un certo punto del tuo percorso professionale mi è sembrato di leggere un rinnovato rapporto col progetto d'architettura e quasi un disinnamoramento per i rituali e le pratiche del design. Una lettura sbagliata la mia e in ogni caso qual è il tuo modo di rapportarti con le diverse scale del progetto: cosa cambia nel processo di elaborazione delle idee?

Io sono sempre ritenuto un "artigiano della progettazione", progettazione che considero un'attività attraverso la quale mettere in relazione ambiti disparati, perfino privi tra loro di congruità, in

un nuovo insieme, in una entità percepibile per il proprio apporto all'originalità. La progettazione risulterebbe così un processo che solo in parte è "razionale e governabile", un percorso pericoloso che ha dello "speculativo" e non esclude la spregiudicatezza né l'intuizione, e concettualmente l'atto non cambia se si rapporta all'architettura o al design. Invece fra le due discipline si percepisce un divario, una differenza sostanziale rilegata alla "scala", ovvero lo scarto tra gli "strumenti dell'ideazione" e la restituzione che siano questi bi o tridimensionali, e tra di essi e la reale dimensione del manufatto con il prodotto finale.

La progettazione è per me paragonabile a un viaggio d'avventura, alla fine del quale, spesso, resto meravigliato. Si rinnova costantemente a suggestionarmi la forza della creatività, capace di riproporsi in modi inaspettati, e quando ho tentato di risalire all'iter e alle ragioni scatenanti e coagulanti di un progetto, è stato difficile o addirittura impossibile farlo. Le tracce disegnate fissano solo una parte di un "intimo percorso mentale" ed è vero che una volta bloccate, e realizzate le immagini, l'immaginario gode di vita propria. Il design permette di operare nella fase progettuale in scala reale: è, alla quale attingo spesso, dove il raffronto è immediato e lo si ritrova disperso nel "bestiario" degli oggetti che ci circondano. Nella progettazione architettonica, invece, già la scala di riferimento per il lavoro è una scelta tutt'altro che indifferente al risultato finale. Progettare è quasi sempre lavorare in una

1987
auno
sedia in faggio lac-
cato e tubo d'acciaio
cromato
Produzione
anotta

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

a i al erer



*Orsa in ore
vaso in vetro soffiato
di urano
collezione
"Riflessioni",
edizione limitata di
9 pezzi
Edizioni Galleria
Milano*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

“scala proporzionale”, su un'immagine rappresentativa che è differente della dimensione reale del “progettato” del prodotto, è un processo cognitivo che permette di distogliere i temi considerati dalla contingenza reali, è non solo quelli dimensionali, è un percorso che trascina verso l'astrazione, e in più convoglia alla concettualizzazione del processo ideativo. Di conseguenza questo procedimento lega la progettazione alla teorizzazione. Una volta acquisita una confidenza profonda con la *progettazione architettonica*, anche il modo di avvicinare e trattare un progetto in “piccola scala” risente di tali conseguenze. Non credo di aver subito un disinnamoramento per i rituali e le pratiche del design, anzi, mi interessano, e molto, come campo d'azione. In più il design, se vogliamo, è presente in ogni architettura, casomai è cambiato il mio *modus operandi*, il modo di vedere e di fare il “design”.

ai dedicato alla didattica una cospicua parte del tuo tempo e lo hai fatto con generosità e col piacere di condividere il tuo mestiere. Che rapporto ci deve essere a tuo parere tra professione e didattica?
Ho sempre riversato la mia attività professionale nell'impegno della didattica e viceversa, considero, infatti, l'insegnamento prima di tutto un atto formativo verso me stesso. Anche se questa affermazione risente di egoismo, non posso che prendere atto che, come risultato di questa commistione, sono costretto alla riflessione, convogliato alla lentezza, trascinato verso un ragionamento più consapevole. La linea di demarcazione tra i due ambiti è il luogo della ricerca e della sperimentazione, della teoria e dell'etica, concetti questi, come l'utilità, che sono interpretati diversamente e offrono una più estesa dimensione all'atto creativo.

a tua opinione sulla scena attuale del design e sulle prospettive di chi guarda al proprio futuro.
Il design, o meglio, ciò che oggi è comunemente accettato come tale, è un fenomeno molto variegato. Da un verso continua la “proverbiale” tradizione che mira con vigore a dare senso alla forma degli oggetti, considerando l'utilità, i materiali, le tecnologie, le percezioni. In alcune delle tipologie è ritenuto fondamentale anche il richiamo all'ergonomia. Tutto in questo pensiero è connotato dal “senso della misura – dalla proporzione”. Nel versante opposto persiste invece un'idea, il pensiero di un design – di fondazione dei radicali – che si è “disimpegnato dal mestiere”, invadendo nelle sue manifestazioni quello comportamentale ed economico del “mondo dell'arte”. Tutto ciò, il “design non spontaneo”, poco influisce sulla maggioranza degli oggetti prodotti che, di fatto, sono immessi sul mercato. Il mestiere del design è sempre più teso fra il copierista e l'art director, ovvero le “figure creative” delle agenzie pubblicitarie, che quasi sempre – e penso sia importante da notare – sono dei “liberi professionisti”. Il paragone con le “campagne pubblicitarie” diventa più incisivo se consideriamo il paradosso che anche nel design l'attenzione viene traslata dall'“oggetto” soggetto al come “farlo notare”, “desiderare” e “scegliere” dal consumatore, scindendo il prodotto dalla “sua utilità”, e spesso da ogni funzione. “*the right to choose*”, ilingle dell'industria mondiale dei Pubblicitari, fa leva sul valore morale della “libera scelta”, mentre non considera, per ovvi motivi, il fatto che con tale azione si agisce per non dire si deforma il modo in cui si “fanno le scelte”.
Una considerazione, questa, che un designer non può non fare. Il futuro del mestiere risiede nella capacità di accogliere l'esperienza del “design colto” o “impegnato”, considerandolo oltre l'eccezionalità e la spettacolarizzazione compiacersi al mercato. Ma se il buon senso non riporterà il design su questa strada, le crisi economiche e le emergenze dirompenti negli ultimi tempi come l'inquinamento o quelle energetiche porteranno, comunque, molti dei progettisti a riconsiderare il proprio rapporto con l'etica. Non basta riferirsi alla “ecologia” per quanto riguarda i materiali *eco compatibili* e i processi produttivi *amichevoli all'ambiente*, rimarranno comunque dei luoghi comuni se non ci dedicheremo a rivedere lo stesso ruolo dei prodotti nella loro vera utilità, la loro vera ragione di esistere. C'è da chiedersi se non sarebbe opportuno guidare questi cambiamenti epocali, invece che subirli.

avid Palterer
Firenze, novembre

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



r o o i

Padovano, classe 1937, terminati gli studi a Venezia l'11 V. e .l. . si dedica professionalmente alla disciplina del design dal 1977. Docente di Design all'Accademia di Belle Arti di Venezia fino al 1996, è visiting professor in Italia e all'estero. In trentacinque anni di attività è direttore artistico di una decina di aziende del mobile e ne segue circa un centinaio. Innumerevoli le pubblicazioni, i premi e le mostre, tra le quali l'acquisizione della sedia "li ng" ontina nella collezione permanente del "he Denver rt useum", il ood Design ard del Chicago thenaeum per "Openside" atteograssi e la recentissima segnalazione Compasso d'oro per "oom" atteograssi . ttualmente vive e lavora a Verona.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Pu raccontarmi qualcosa sugli anni dell'università chi erano i suoi compagni di studi e di vita, quali docenti le hanno comunicato qualcosa e cosa la affascinava: personaggi, oggetti, libri, architetture durante gli anni della formazione?

L'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, nel 1969 era una casbah! Ovvero era permanentemente occupato dagli studenti e l'attività didattica si svolgeva in maniera assai approssimativa, il nostro percorso era tortuoso e strano come il dedalo dei box chiusi dai "gruppi di studio" con catene e lucchetti, nei corridoi dei solentini.

Molto affascinanti erano le lezioni di Gianfranco Piretti che, con il suo assistente Massimo Cacciari, riempivano l'aula a gradoni ma per me tutto era molto confuso, strano e diverso dalle aspettative, vedevo chi cavalcava la situazione per farsi una posizione... e non era molto bello da vedere.

Mi sarebbe piaciuto un vero laboratorio di idee, fatti e progetti, e la fortuna volle che, l'anno successivo, fossi accettato all'Istituto di Giuseppe Penone.

Il contesto diverso e la presenza di personaggi straordinari come Louis Kahn, Isamu Noguchi e Richard Serra rappresentarono per me una vera svolta. Gli incontri con Penone si tenevano alla biblioteca Querini Stampalia e l'ambiente, realizzato da Carlo Scarpa, era di una tale suggestione ed eleganza che avrebbe fatto innamorare chiunque e non solo me; nel frattempo sbarcavo il lunario aiutando il prof. Enrico Perini. Paolo Zevi nel suo studio di Padova, facendo già quello che sapevo fare da anni e per attitudine e per l'insegnamento privato dell'arch. Giorgio Sartori che (a 18 anni) mi ha insegnato davvero a tenere in mano una matita... (ma la cosa davvero importante è che l'architetto Sartori, da grande appassionato, possedeva una copia dell'edizione Wasmuth dell'opera di F.L. Wright sulla quale passavo ore e ore e ore e ore).

Chi erano i suoi amici in quegli anni?

Amici è una parola impegnativa, conoscenti tanti anzi tantissimi; mi piace ricordare l'amico Mauro Bertagnin che scrive bene di architettura ed è docente a Udine, con lui ho scambiato molto negli anni '70.

Vorrei citare anche un'altra persona che forse non c'entra con il design ma con il progetto in senso lato: il mio amico Giorgio Moretti, il quale era designer di sogni, esploratore della fantasia, viaggiatore del pianeta terra e delle umane possibilità, una persona a cui devo molto... (voglio qui ricordare che suo figlio Marco Moretti ha attraversato l'Atlantico nel 1971 con una Volkswagen Passat dedicando questa epica impresa a suo padre).

Quindi la sua formazione si è svolta prevalentemente in ambito universitario...

La "formazione" vera è durata molto di più ed è ben più complessa di quanto possano fornire uno o due istituti. Principalmente e visceralmente mi sento un autodidatta, ho iniziato a disegnare a tredici anni e non ho mai smesso. La mia curiosità e la voglia di misurarmi con qualcosa di più grande mi ha condotto in territori diversi se pur contigui: musica, pittura, scultura, design e architettura d'interni, mi interessano la P.N.L., la biologia, la storia della scienza e la scienza della visione, il cinema e la fotografia (che sono le passioni di famiglia); a vent'anni con l'amico scultore Emilio Baracco e sua moglie abbiamo iniziato un'attività artigianale di oggetti in pelle davvero particolari. Pelle e cuoio mi sono rimasti nel sangue, a ventidue anni, nonostante la gran passione per la pittura, decisi che avrei seguito il percorso di quello che avevo capito essere il vero artista contemporaneo e cioè avrei fatto il designer, a ventitré anni ho disegnato il primo prodotto industriale che è restato in produzione per oltre venticinque anni (un accendigas per Kalorik) ed è tuttora l'unico prodotto in plastica che io abbia mai disegnato per una profonda e ideologica avversione all'uso scellerato che oggi si fa delle materie plastiche, del



003
Leonardo
Lavarello
produttore
Igelli & Armi

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ran o oli

petrolio e dei suoi derivati.

A ventiquattro anni avevo una piccola società di design, grafica e pubblicità, a venticinque la società comprendeva anche altri tre soci ed un negozio di mobili a Verona. In quell'anno, 1974, ho messo su casa decidendo di abbandonare architettura nonostante avessi quasi finito... Ma non era un problema di esami, era un problema di scala! Dove è l'uomo nella città? Qual è la scala di un gesto? La dimensione di uno sguardo... quanto pesa un passo?

Ma quanto pesa una CASA...??

Non avevo alternative! Ancora oggi sostengo che un buon designer non può essere anche un buon architetto (a parte i geni veri come Ponti o Le Corbusier), e un grande architetto, quando fa del design,



1991
ling hair
produzione
ontina

199
ullerina
produzione
atteograssi

spesso usa solo gli uffici tecnici delle aziende che il design lo sanno fare meglio... Insomma per me il DESIGN è da sempre una cosa tremendamente seria!

Ma soprattutto riguarda l'uomo, la sua mente, i suoi sensi e la sua SCALA fisica.

Quali le idee e le riflessioni della prima fase della sua carriera?

Il tema di quegli anni era che il *design non inizia con la modernità* e la *serie non appartiene alla macchina* e che io sarei stato, come Strindberg, un uomo che ricerca per tutta la vita. La prima volta che vidi, in un sito archeologico svedese, una serie di quattro asce in rame ottenute dalla fusione in uno stampo in pietra mi commossi alle lacrime: quelle lame avevano almeno quattromila anni ed erano l'inizio della mia carriera.

poi i viaggi che hanno accompagnato quasi tutto il suo percorso professionale...

Viaggiare è la mia seconda vita e, oggi, posso dire che sono quasi un professionista del viaggio (an-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

che se mancano parti importanti del mio programma, come l'Australia, la Cina e la Patagonia ma ho ancora tempo, credo.

Inoltre negli anni 70 mi piaceva viaggiare come oggi, stando in treno o in macchina, e vedere il paesaggio che scorre a fianco, sentire le atmosfere del vento e il cielo, capire gli altri... tutti gli altri, più altri possibile. I toscannacci mi sono piaciuti subito e nei primi anni 70 ero a Prato, Firenze, Carrara, Pistoia ma anche Poggibonsi e Colle val d'Elsa (dove mia madre con la sua famiglia ha vissuto per anni).

Mi piaceva partire alla mattina prima dell'alba e stare fuori tanto, tantissimo, tornare la notte tardi, ma sempre a casa, anche quando andavo a Tolentino ed erano più di 400 km per andare ed altrettanti per tornare, con in mezzo almeno otto ore di lavoro, ed era una bella vita, saltavo sulla mia velocissima Alfa rossa e via fuori da tutto. La giusta compensazione per le interminabili ore passate al tavolo da disegno, il giusto tributo per le notti insonni e gli infiniti dubbi su tutto ciò che usciva dallo studio, un meraviglioso senso di libertà, il piacere di stupire gli altri e di dare, di fare bene ed essere riconosciuti.

Il mondo della produzione mi appartiene, mi appaga, mi piacciono gli operai, gli artigiani, la gente che lavora bene e che sa fare il suo mestiere da generazioni... una ricchezza inestimabile, mi piace il modo di fare e di stare insieme, ho sempre preferito i banchi di lavoro alle scrivanie dei capi, non che abbia disistima ma ho visto passare almeno due generazioni di imprenditori con i nonni che avevano a malapena la terza elementare... io preferisco quelli, preferisco quelli che sanno la fatica e apprezzano... preferisco quelli che sanno che non è solo questione di soldi, ma che i soldi li sanno fare! Quelli che non spendono i soldi degli altri perché si sentirebbero disonesti.

... lei appartiene ad una generazione che a un certo punto della sua professione ha dovuto cambiare radicalmente il sistema di lavoro perché improvvisamente si è passati da fogli di carta lucida allo schermo di un computer...

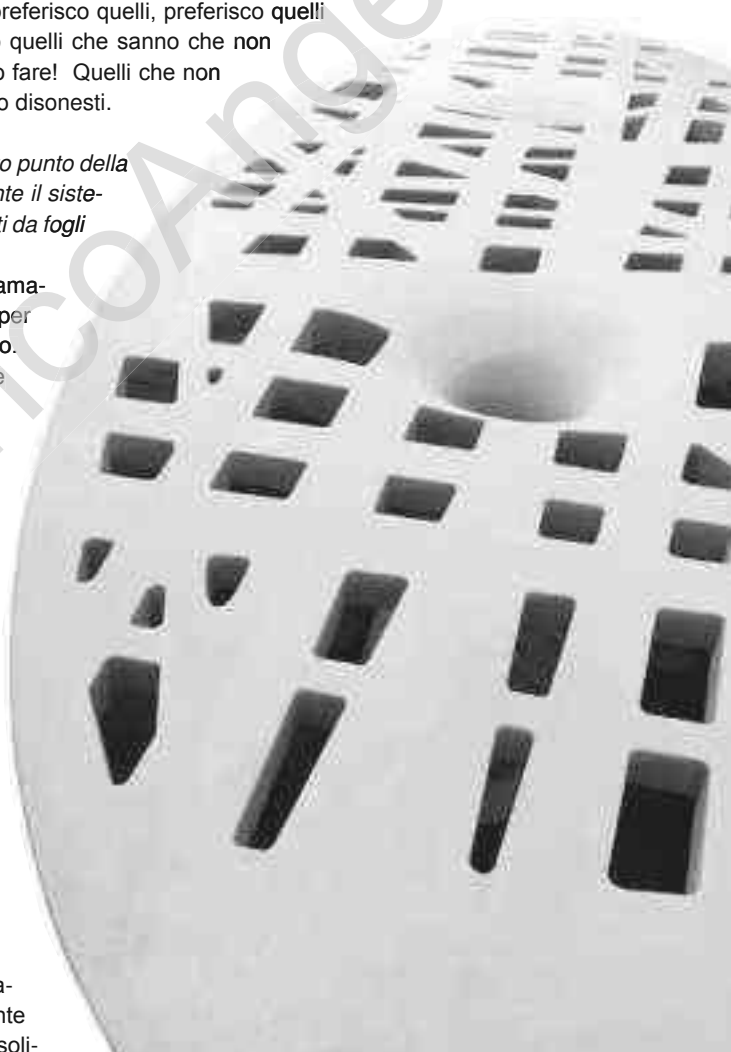
Il computer ha cambiato il mondo e l'Italia, tanto amata, ha cambiato pelle... sono troppo curioso per soffrire di nostalgia... ho cambiato pelle anch'io. Dopo aver lottato una vita con i lapidigraph, e le macchie di inchiostro sulle dita, i polsini delle camicie neri di grafite e le ginocchia doloranti per la posizione al tecnigrafo, ho dovuto ammettere che disegnare è un'altra cosa dal tirare delle linee non che non lo sapessi anche prima, ma disegnare stava diventando fine a se stesso, una bella tavola, una bella sfumatura, la carta tedesca bellissima, ma quello che conta davvero è il concetto... IL RISULTATO.

... il computer che ruolo ha in questo processo?

Il luogo del progettare è sempre la mente, il disegno è una verifica ed un sistema di comunicazione... si può fare anche in un altro modo!

Personalmente ho rotto il ghiaccio con la foto digitale e con i programmi di fotoritocco, ho potuto lavorare direttamente su modelli in scala ridotta, fotografati e ritoccati. Ma il vero innamoramento è avvenuto più tardi, quando casualmente ho scoperto Rhinoceros, il più bel modellatore soli-

008
aussmann
produzione
atteograssi
oto
eppe aso



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ran o oli

do che conosca: interfaccia intuitiva, tutore interno, visualizzazione assonometrica e prospettica in quattro finestre, è stato amore a prima vista e oggi riesco a fare cose che il signor McNeel neanche si immagina, una delizia.

Quello che conta davvero è attivare un ambiente progettuale interiore dove gli oggetti immaginari



006
oom
produzione
atteograssi
premio DesignE e
segnalazione
ompasso d'oro
oto
eppe aso

possano variare istantaneamente, attivare il luogo della mente dove il concetto logico trova subito il suo aspetto tridimensionale, bisogna interiorizzare la forma per poterla elaborare; ho scoperto che il computer aiuta in questo percorso. Sia la digitalizzazione che la Rete sono realtà talmente importanti e planetarie che sarebbe stolto ignorare, stolto e inutile.

Ma, e c'è sempre un ma, bisogna pur dire una cosa... ed è che i modellatori hanno un'anima! Come la grafite e l'argento portano alla sfumatura (al contrario dello stilo e cera), il modellatore solido, per sua struttura, facilita qualcosa ed è più difficile in qualcos'altro... sicché all'occhio smalzato non sfugge che Ron Arad, con Maya, abbia risolto con grande precisione il problema delle connessioni



006
itt
produzione
nterna ollection
dine

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

delle lamiere dei suoi oggetti (come avrebbe potuto altrimenti), ma guardate bene la gran parte dei progetti negli ultimi dieci anni, compresi i miei, si sono potuti realizzare *solo* con i modellatori.

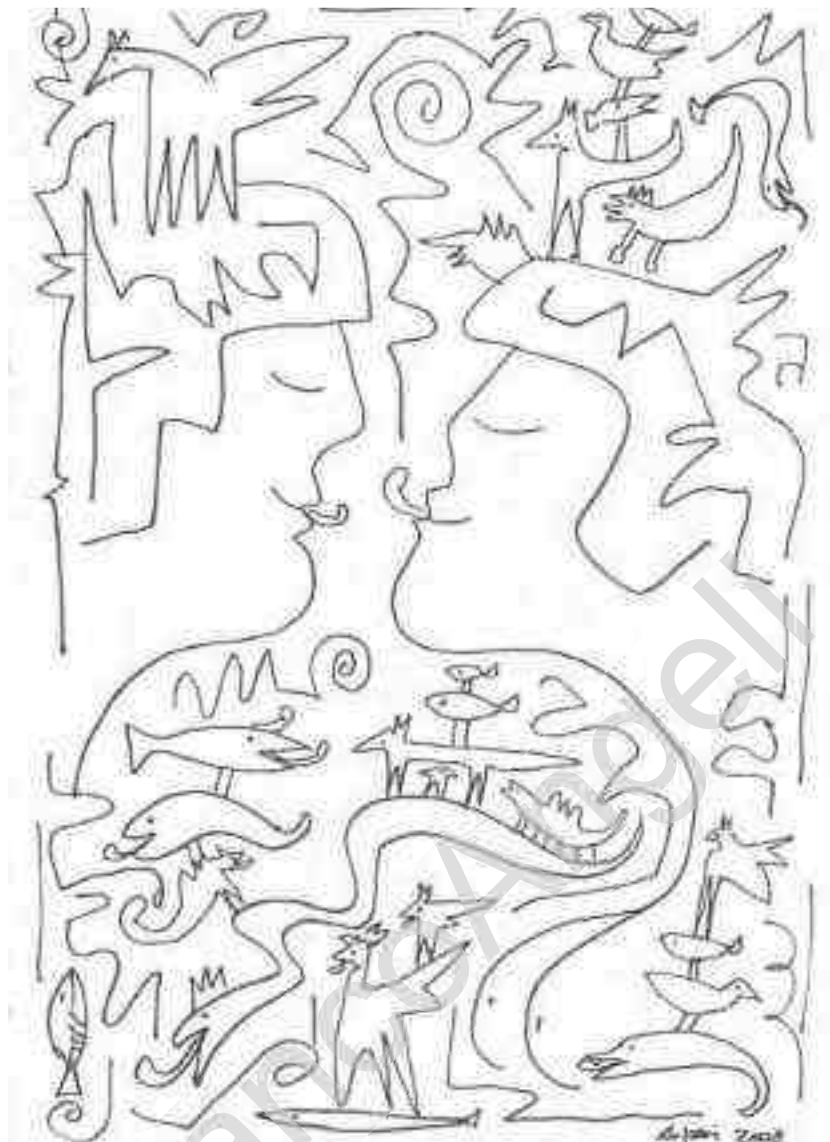
Quali gli scenari prossimi di una professione sempre più diffusa...

La vera sfida nel design oggi si gioca *oltre* le possibilità della computer grafica (e questo fino a che una macchina intelligente, con l'aiuto di Dio, non costruirà la prima macchina intelligente senza l'aiuto dell'uomo) e cioè nel campo dell'invenzione pura o della ricerca applicata, non è questione di computer o matita, di digitale o analogico... è ancora questione di INTELLIGENZA e CULTURA, come ai tempi di Archimede ed Eratostene.

Franco Poli
Verona, giugno

FrancoAngeli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



A rogio o i

ato a Varese, si forma a contatto con la tradizione ceramica di Faenza, dove identifica la propria vocazione al design ceramico. Per l'azienda paterna, la *Ceramica Franco Pozzi* di Gallarate, e per industrie straniere, quali *Rosenthal* o *homas*, progetta oggetti entrati nella storia del design internazionale. Dalla serie di contenitori per la XIII Triennale nel 1964 al servizio *Compact* (segnalato al Compasso d'oro), dai servizi *uo* per Rosenthal e *Cono* per Pierre Cardin, fino al servizio di bordo per Alitalia, disegnato nel 1970 insieme a Joe Colombo.

Ha progettato innovative collezioni in molti materiali: plastica (Guzzini, serie *Pomona* del '76, e *appa*, segnalata al Compasso d'oro), vetro e cristallo (Rosenthal, Vilca, Colle, Cristallerie Europa, Ritzenhoff), argento (Cassetti), acciaio, legno oltre a complementi per arredamento (*Oca Nera*) e orologi da polso.

Ha partecipato alle più importanti esposizioni di design ricevendo riconoscimenti nazionali ed internazionali. Ha tenuto conferenze nelle università ed è stato membro di giurie in Italia e all'estero. Suoi progetti sono presenti in diversi musei nel mondo. La grafica, la pittura, la cromotarsia, la scultura e la fotografia completano l'attività di designer.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

niziamo col parlare dell'azienda di famiglia e di tuo padre Franco Pozzi, quando e come nasce la passione per la ceramica?

Mio padre Franco nasce nel 1897 ad Arsago Seprio, in provincia di Varese, e, dopo aver fatto la Prima guerra mondiale, si sposa e si stabilisce nel 1927 a Varese, dove lavora come direttore commerciale della *erga*, un'azienda che trattava al minuto e all'ingrosso cristallerie, porcellane, casalinghi, giocattoli e vasi per giardino, tuttora esistente. Nel 1933 decide di mettersi in proprio con una attività all'ingrosso e un negozio a Gallarate. In breve tempo le *Cristallerie Pozzi* ebbero un meritato successo in tutto il Varesotto e sui territori intorno al Lago Maggiore.

Nel 1940 scoppiò la guerra ed iniziarono i bombardamenti. A mio padre non parve vero trovare una giustificazione in famiglia per comperare nel 1943 la *agnoni accaria Fornace dal*, una vecchia fabbrica in disuso situata a Bolladello di Cairate vicino a Gallarate, che produceva con terra rossa le cosiddette "*bielle*", verniciate solo internamente, per la raccolta del latte e le "*ole*", grandi orci per la conservazione di salami, grasso, etc. Comperò anche degli appezzamenti di terreno dove c'erano delle cave per assicurarsi la materia prima; oramai aveva contratto una malattia per la "ceramica" e da quel momento non si fermò più. Dal 1944 al '45 con alcuni vecchi operai e qualche torniante della vecchia fornace, cominciai a fare i primi esperimenti con richiesta di suggerimenti, per quanto riguardava formule di impasti e cotture, in quel di Laveno, in Piemonte, in Toscana, nel Veneto, insomma in tutti i posti dove esisteva una tradizione della ceramica.

nel '46, con il nome *Ceramica Pozzi allarate*, dallo stovigliame si passò alle ceramiche artistiche e dal '50 alla produzione di "terraglia", realizzata con caolini e argille bianche: tazze, scodelle, insalatiere e contenitori per sabbia, soda e sapone, allora molto usati in cucina, barattoli per caffè, sale, vasi, coprivasi e portaombrelli.

Ambrogio, credo che tu sia l'unico designer al mondo che ha studiato chimica. Come andò ?

A diciassette anni, dato il mio interesse per l'arte, avevo incominciato a frequentare lo studio d'arte del pittore Zanella, grande artista, amico di famiglia, punto di riferimento per l'arte a Gallarate. Ebbi modo così di incontrare e conoscere da giovane personaggi come Guttuso, Tavernari, Treccani, Casorati, Fontana, e assistere a discussioni sull'arte, disquisizioni che ascoltavo con grande interesse e assorbivo come una carta assorbente. Penso che furono proprio queste prime frequentazioni a spingermi verso soluzioni di vita a me gradite. Visitando il nostro negozio, al ritorno dal Liceo Scientifico che frequentavo a Varese, avevo sotto gli occhi quotidianamente lo spazio dedicato alla Rosenthal, forme minimali ma significative che si ispiravano alla natura e a poco a poco cominciai ad amarle ed apprezzarle per la loro semplicità. Forme che finirono per affascinarci e in seguito per influenzare tutti i miei progetti. Avendo predisposizione e interesse per il disegno, riempivo di schizzi tutto quello che mi capitava tra le mani: libri di scuola, pacchetti di sigarette, scatole di fiammiferi, giornali etc. In quel periodo, cominciai a frequentare pubblicazioni riguardanti l'arte e l'arredamento e riviste del settore come la *Domus* di Gio Ponti.

Terminato il Liceo Scientifico, il "consiglio di famiglia" decise che il figlio minore (l'Ambrogio) proseguisse gli studi nella direzione adatta a dare sviluppo alla Fabbrica di Ceramica che cominciava allora a dare ottimi risultati. Carlo, mio fratello maggiore di nove anni, che nel 1950 era già in ditta affiancando mio padre nella vendita (ora si direbbe un uomo di marketing), condivise l'idea e spinse in quella direzione. Andammo così a Faenza per contattare l'Istituto per la Ceramica. Il viaggio in treno durò dalle dieci di sera alle cinque del mattino, con lunghe fermate a Milano e a Bologna per avere giuste coincidenze; dopo una lunga discussione fui ammesso, con la prerogativa di non assistere alle lezioni che già avevo frequentato e superato durante la mia maturità scientifica.

A Faenza nell'autunno del '50, cominciai a frequentare gli atelier degli artisti. In quegli anni c'erano personaggi straordinari: Gaetano Ballardini, direttore dell'Istituto, Angelo Biancini, grande artista e responsabile della sezione scultura, Carlo Zauli, Tramonti, Gaeta, Gatti, Melandri. Parlando con loro cercavo di scoprirne le tecniche artistiche, mi informavo di tutto quanto avevo visto, non solo nell'Istituto ma anche nel Museo. Molte notti le passai con "Gigion" Bedronici, addetto alla cottura dei manufatti degli allievi, e tra bicchieri di Sangiovese e pane con "giuggioli" tiravo la mattina, aiutando ad immettere non solo legna per l'alimentazione del forno ma anche materiali a me fino allora sconosciuti come unghie di cavallo e altro (... i miei segreti), per realizzare i preziosi "riflessi" prodotti in

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ro io o i

modo perfetto dal grande maestro Melandri. Preferendo frequentare maggiormente le aule di scultura e decorazione, gli atelier degli artisti ed il grande Museo piuttosto che l'aula di chimica, decisi dopo qualche mese di ritornare a casa per iscrivermi all'università. Frequentando i corsi all'università, iniziai poi ad operare con la fabbrica di mio padre a Bolladello.

In quel periodo i miei pensieri erano sempre rivolti alla creazione ceramica, alla realizzazione di pezzi unici con i quali partecipavo a concorsi e alla produzione ordinaria della ditta paterna, pur con "costanti divagazioni" in quel di Milano fino a tarda notte, per sentire jazz all'Aretusa o Jam Session alla Taverna Mexico, o per frequentare saloni di posa dove si fotografavano, sotto mia regia, le nostre ceramiche. Così la sospirata laurea tardò ad arrivare, con tanta tolleranza e comprensione da parte



Da sinistra a destra
1967
io Ponti con Ambrogio Pozzi durante una visita in azienda

1967
Ambrogio Pozzi e Pe net durante il meeting Rosenthal a Liet Roazia

1967
Ambrogio Pozzi e Pierre Ardin in azienda

di tutti i miei familiari. Ritornai in seguito, nel 1959, a Faenza per fare esperimenti mirati su smalti e impasti da gres alla ricerca di un prodotto più resistente della terraglia. Andavano di moda allora i prodotti dell'Arabia (Finlandia) che avevamo in negozio e, poiché si vendevano bene, ci stimolavano nella ricerca.

e tue prime esperienze come progettista, i pezzi degli anni , l'azienda di famiglia, quando hai iniziato a sentir parlare di design?

Come ti ho già detto, dopo il breve periodo trascorso a Faenza, ritornato a casa nel '51 per frequentare l'università, cominciai a lavorare saltuariamente nella fornace paterna disegnando e creando pitture e pezzi unici in ceramica per concorsi. In quell'anno mio fratello cominciò a introdurre nella produzione forme inconsuete per quel tempo, contattando qualche amico architetto, tecnici e vari modellisti. Producevamo vasi di diverse tipologie tra cui un tipo denominato "cartoccio", dalla forma di giornale accartocciato che ebbe molto successo.

La sperimentazione continuava con grande fermento e i vasi proto-design antropomorfi da me disegnati dal 1953 al 1957 (vedi *qualo* ci portarono alla ribalta nazionale. Non solo le forme erano nuove, ma anche la smaltatura rompeva i cliché tradizionali. Avevo preso come base, per sconvolgere la normalità delle ceramiche di quel periodo sempre dipinte con colori vivaci, uno smalto bianco-matt e come variante il rosso sangue di bue o il nero con sfumature rosse. Alla base della mia progettazione penso ci fosse la continua frequentazione del negozio paterno, dove avevo sotto gli occhi un vasto assortimento di oggetti che analizzavo continuamente facendo personali considerazioni.

nel '61 mio fratello, che parlava il tedesco, decise di contattare la Rosenthal, che ci diede la possibilità di aprire il primo negozio "Studio Line" in Italia. Grazie a questo episodio, venni a conoscenza del design nordico e di importanti personaggi come Tapio Wirkkala, il conte Bernardotte, Bjorn Wiinblad, Peynet, e finalmente anche del significato della parola "designer".

Sulla mia carta di identità e sui passaporti tuttavia veniva posta talvolta la dicitura "disegnatore", con

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

mia grande contrarietà, non ero un tira-linee ma un ideatore, un progettista. Nel 1958 partecipammo alla prima Fiera di Vicenza, dove si iniziava a parlare di design negli oggetti d'uso e fummo premiati per dei nostri oggetti. L'arch. Massoni, membro della giuria (che in seguito divenne un grande amico e con cui collaborai allo sviluppo della rivista *Forme*), ci scrisse per avere conferma che il nome del designer fosse quello indicato (A. Pozzi) perché non credevano che il titolare di una ditta potesse avere quelle qualità creative. Con quel premio ebbi modo di visitare Svezia, Danimarca e Finlandia assieme ad altri amici premiati: Massimo Vignelli, Pianezzola, Tasca e Lucietti. Fu una esperienza indimenticabile perché avemmo l'occasione di incontrare i grandi designer dell'*Arabia*, della *ttala*, della *Orrefors* o della *arime* che fino ad allora avevamo solo visto sulle riviste. Potemmo visitare i loro atelier in seno alla fabbrica e conoscere il modo di progettare e produrre. In seguito ebbi modo di consolidare altre amicizie nel territorio *uomi* tramite inviti avuti dalla *Rosenthal* per meeting o per esposizioni Franco Pozzi, come quella ai Grandi Magasin du Nord di Copenaghen che durò più di un mese. Da quel momento la Ceramica Pozzi incominciò ad avere grande risonanza e di conseguenza anche il mio nome incominciò a diffondersi.

I servizio uo per Rosenthal segna, credo, l'inizio della tua collaborazione con aziende esterne come avviene questo passaggio?

Mio fratello Carlo, persona comunicativa e socievole, fece, durante le esposizioni nelle varie fiere in Italia e all'estero, molte importanti conoscenze, da Klaus Riedel a Philip Rosenthal e Pierre Cardin, fino ai membri dell'organizzazione della " *ie ute ndustrieform*" che mi invitarono parecchie volte in giurie di concorsi. I premi da me ottenuti ed il crescente successo della *Ceramica Franco Pozzi* spinsero alcuni personaggi, come Raimondo Guzzini, a contattarmi con ripetute richieste di collaborazione, ostacolate sempre pacatamente da Carlo affinché non mi distraessi dalla progettazione di famiglia.

La prima importante mostra della ditta, al di fuori delle normali fiere di settore, fu fatta a Milano nel 1967, nei saloni di Mobilia (Cucine Boffi), con la presentazione della "Collezione Ceramica Franco Pozzi", costituita da miei progetti, da una serie di piatti di mio disegno decorati da Gio Ponti, e dalla linea di tazze " *a ura*" di Makio Asuike. La mostra aumentò l'impatto sui mass media nazionali ed esteri con interviste e servizi sul mio lavoro. Il mio sguardo era però sempre orientato alla Rosenthal e, nelle diverse occasioni, cercavo di conoscere i protagonisti del loro design anche chiedendo loro



1955
Vasi Antropomorfi
produzione
ceramica Franco
Pozzi

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ro io o i

autografi. In realtà con la Rosenthal collaboravano solo nordici, americani, olandesi, tedeschi e inglesi, l'unico italiano ma solo per i decori era il sarto Pucci. Io comincio a sperare e infatti nel '67 arrivò finalmente la richiesta di Philip Rosenthal, che da tempo aveva notato e preso in considerazione i miei progetti, apprezzandone la novità formale e un design che si riallacciava allo spirito dello "Studio Line". Fece cambiare idea a mio fratello e da quel momento si aprì la porta a nuove collaborazioni.



1970
Joe Colombo Am-
brogio Pozzi e imo
arpaneva meeting
Rosenthal a Uda-
pest sul Danubio

Puoi raccontarmi qualcosa della tua amicizia con Joe Colombo e del vostro rapporto di collaborazione che culmina nel servizio per Alitalia?

Joe era molto attento a tutto ciò che si svolgeva in quel periodo e, avendo notato che la nostra ditta aveva iniziato delle collaborazioni con nomi importanti della scena del design e partecipava ad eventi significativi come la Triennale etc., cercò il contatto. Ci incontrammo e nacque presto una bella amicizia, sostenuta anche dal fatto che avevo già conosciuto sua moglie Elda molti anni prima a Pavia. Joe presentò dei disegni che accettammo e fu proprio in quel periodo che l'Alitalia mi indirizzò una lettera con la quale mi chiedeva se mi sentivo di progettare con Joe la nuova linea di bordo. Medesima lettera fu inviata a Colombo e, dopo esserci consultati, entrambi accettammo l'invito. Da parte dell'Alitalia si pensava che io potessi portare valide esperienze nella progettazione di oggetti in porcellana, cristallo e acciaio, mentre Joe poteva intervenire specificamente sulla produzione in plastica. Una giusta collaborazione paritetica. Fu così che ci trovammo a New York nel 1970 dopo un volo in prima classe allo scopo di visionare il catering americano della compagnia, fare interviste e rilievi, parlare con gli addetti a terra e gli stewards a bordo. Joe era munito di una macchina fotografica di ultima generazione, con possibilità di scatti multipli in successione. Tornammo dopo qualche giorno con un bagaglio di informazioni utili per la progettazione affidataci. Già durante il ritorno avevamo stesso i disegni di massima che ancora conservo con grande cura e che sono stati poi alla base di tutto. Dopo aver riassunto tutto quanto era necessario per iniziare i lavori in fabbrica da me, dove illustrai a Joe alcune tecniche di produzione della porcellana, ci lasciammo con l'intento di rivederci dopo le vacanze. Lui doveva andare sulla costiera amalfitana ed io nel Gargano. Purtroppo dopo qualche giorno, mentre ero a Pugnochiuso, appresi dal giornale della sua scomparsa e questo fatto complicò in seguito tutto il lavoro. L'assistente di Joe dapprima seguì le mie indicazioni progettuali che si rifacevano a quanto già ideato e concordato con Joe, ma poi a poco a poco cercò di sovraesporsi davanti agli addetti dell'Alitalia tentando di accantonarmi. La vicenda è dimostrata da fatti che non ti descrivo. Molti anni dopo, nelle varie esposizioni riguardanti i lavori di Colombo, si iniziò a citare solo il suo nome come progettista unico. Mi domando: chi ha disegnato i famosi piatti

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ad ala tagliata o i coordinati in porcellana con caratteristiche suggerite solo da una comprovata esperienza produttiva? Tutte documentazioni conservate come i modelli. Comunque in tutte le enciclopedie importanti di design (vedi MoMA etc.) i nomi sono ora indicati in giusto modo, Colombo e Pozzi in ordine alfabetico così come su tutti i marchi delle porcellane etc.! Alla fine mi sono rifatto al detto napoletano: "chi ha avuto ha avuto avuto... chi ha dato ha dato ha dato, scurdammoce o passato..."

Quanto l'azienda di famiglia ha contribuito a farti diventare un progettista di fama e quanto al contempo è stata un limite per la tua carriera?

Morto papà Franco nel '67, io e mio fratello Carlo decidemmo di proseguire l'attività aprendo una nuova fabbrica di 4000 metri quadri che impiegava più di cento persone. Iniziammo una produzione in gres molto apprezzata dalla clientela tanto da ottenere importanti premi anche in questo settore di produzione con la serie "Prima Luna" in seguito esposta al MoMA di New York. Negli anni '70 l'azienda ebbe un grande sviluppo produttivo con esportazioni in tutto il mondo e partecipazioni a importanti mostre. Nonostante i successi e la continua attenzione nella ricerca di nuove proposte si avvertì però alla fine del decennio un momento di stasi che portò ad alcune riflessioni. La maniacale cura delle finiture, il rifiuto di produrre anche un solo pezzo di seconda scelta, in buona sostanza l'idea stessa che mio padre volle portare nel commercio, erano divenute ormai posizioni antieconomiche e l'azienda, volontariamente, nel 1980 cessò la propria attività con il rimpianto di tutti. A quel punto io ho continuato l'attività di designer creando un mio atelier di progettazione e aderendo a nuovi inviti per progetti di design, lecture alle Università, work shop in istituti d'arte in Spagna, Portogallo, Korea...

Rispondendo alla tua domanda ti dirò che l'azienda di famiglia è stata il trampolino di lancio per la mia carriera ma nel contempo mi ha fatto sempre sentire in un angolo, quasi fossi un bottegaio e non un progettista, un cane sciolto. Tra l'altro i miei familiari non desideravano che mi distraessi dal lavoro in azienda e quindi ebbi vita complicata perdendo molte occasioni. Pur appartenendo all'ADI poi, non frequentavo spesso le riunioni, e di conseguenza nemmeno quei personaggi che chiamavo "quelli di Milano", un gruppo che si riteneva depositario di tutta la cultura del design e all'interno del quale non era facile essere ammessi (penso che a loro desse anche un po' noia la possibilità che avevo di realizzare tutto quello che mi passasse per la mente). Alcuni di loro tuttavia mi mostrarono grande stima, affetto e simpatia, penso a Bruno Munari, a Giulio Castelli della Kartell, a Tommaso Ferraris, segretario della Triennale, o a Gio Ponti.

1970-71
servizio Alitalia
design oe olom-
bo-Ambrogio Pozzi
Porcellana ichard
inori
1999
inum
produzione
itzenhoff



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ro io o i



I tuo linguaggio, dal funzionalismo all'amore per l'arte... come avviene l'approccio al tema progettuale?

Dopo il briefing, lavoro di getto, liberamente, esaminando le diverse possibilità di creazione. Realizzo molti schizzi esplorativi e poi torno sulle mie memorie per cercare di focalizzare se qualche progetto già in atto possa ricordare o interferire con quello in corso, che quindi necessita di soluzioni diverse. Certamente se si trattasse di un'auto non potrei fare le ruote quadrate perché esistono già quelle tonde. Gillo Dorfles mi ha citato per aver affrontato per primo nuove tematiche di ricerca negli anni '60, quando altri guardavano spesso solo all'estetica del progetto.

Te ne cito alcune:

- β il "doppio uso" che sfrutta la tecnica del collage in ceramica (ad esempio i candelieri che capovolti diventano portafiori);
- β l'"assemblaggio" (nel servizio "Compact" segnalato al Compasso d'oro o nel set "Cono" per *Cardin*);
- β la "stabilità" (set per *Alitalia*, tazze e piattini con bottoni);
- β l'"uniformità" e la "unitarietà dei progetti";
- β il "rifiuto della decorazione".

In questi ultimi tempi poi ho riscoperto la mia passione per l'arte

pittorica sperimentando nuove tecniche come le cromotarsie e l'arte digitale.

1987
app -Da
produzione
ratelli uzzini

Puoi raccontarmi senza pudori in che modo nel tempo ti sei procurato le tue occasioni di progetto?

Sai Stefano, giunto a questa età non ho certo timore di esprimere le mie conclusioni.

Le soluzioni sono in genere due: o il cosiddetto "padrone della baracca" crede in te e non si formalizza su tutto quanto di negativo vanno a dire i "tecnici" (per convenienza personale o mancanza di informazione), o i tuoi progetti fatti per altre ditte sono stati valutati in modo ottimale destando desiderio di averti come collaboratore. C'è poi una terza ipotesi ed è quella che il titolare si lasci incantare dal tuo essere progettista "buon parlatore".

1993 - ele
vasi cristallo
produzione
olle

C'è da aggiungere che ora i direttori di marketing e di fabbrica desiderano andare sempre più sul sicuro, lavorando con designer già sulla cresta dell'onda, che presentano solo i cosiddetti schizzi di

1983 - eda
coppa trionfale
produzione
assetti Argenterie



massima. Se ci sarà un flop, questo sarà attribuibile a chi ha spinto verso quella soluzione (spesso il titolare), chi voleva avere avrà già avuto quanto richiesto (il designer) e il marketing si salverà comunque sostenendo che quel "clik" (parlando sempre in inglese) è servito certamente per attirare l'attenzione sulla ditta, un mirato feed-back!

Se il progettista invece è una persona normale, seria ma un pò timida e rispettosa nei rapporti (oserei

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

dire senza atteggiamenti effervescenti e accattivanti), di poche parole ma esaustive per il progetto e il titolare è in forse... a quel punto interverrà sicuramente il marketing con i tanti "perché" dubbiosi sulla novità, sulla fruizione, sui costi o sulle difficoltà di realizzazione. Ritengo sempre giuste e attuali le parole di Vico Magistretti, che mi voleva un gran bene: " *Il lavoro del designer non deve soffermarsi troppo sulla definizione minuziosa di ogni particolare perché il progetto è frutto della stretta collaborazione tra produttore e autore*", l'oggetto di design non nasce solo sul tavolo da disegno, ma si definisce sul luogo di produzione in un continuo scambio di informazioni e osservazioni.

Devo dire che nonostante abbia tenuto varie conferenze, partecipato a molti seminari o sia stato invitato in giurie in Italia e all'estero, mi sono sentito sempre più progettista che "parlatore" e quindi, anche per innata timidezza, non ho mai cercato di far parte della élite dei conferenzieri o dei promotori di eventi, così da perdere forse molte occasioni di affermazione però sempre seguendo un vecchio detto lombardo: " *mei un fà che cent farem*".

ultima volta che ci siamo sentiti stato quasi dieci anni fa il tempo vola cosa successo da allora e qual la tua visione attuale del design o i tuoi pensieri sui cambiamenti in questa disciplina?

Ho finito per lasciare ad altri questo lavoro, perché mentre io parlo di attitudine al design e di sintonia con l'azienda come era in passato, ora devi lavorare senza soddisfazione, devi fare quello che altri desiderano a meno che tu sia un nome di risonanza sul mercato e, in tal caso, qualunque cosa sottoponga sarà accettata. In questo meglio se hai un nome giapponese, tedesco, olandese o inglese.

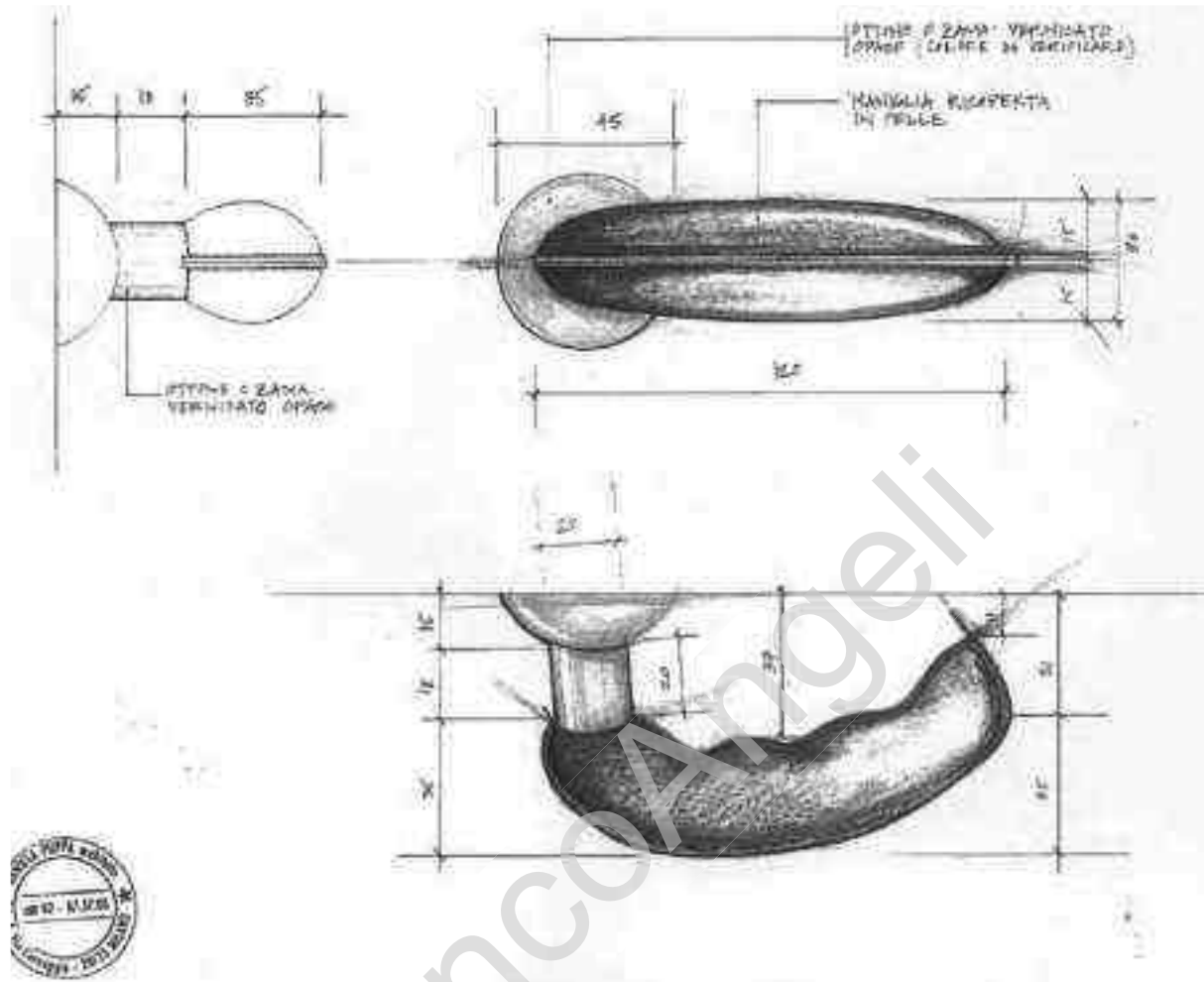
Non faccio nomi perché sarebbe difficile fare esclusioni. Le difficoltà delle aziende ora sono enormi con la concorrenza che deriva dalla globalizzazione. Nei territori asiatici trovi designer molto bravi, per non parlare degli americani che là si sono stabiliti. La globalizzazione ha imparato la lezione; mette a disposizione designer e fabbriche, progetti giusti a prezzo giusto e cosa si vuole di più? Quando le ditte italiane avranno un po' più di tranquillità per esaminare la situazione in giusto modo, sia pure con un apporto equilibrato di qualche esperto di marketing, quando dimostreranno di avere i piedi per terra come è avvenuto negli anni 50/ 60, quando avranno nuovamente voglia di scegliere e accompagnare i giovani designer dando loro il tempo di maturare una giusta esperienza in fabbrica senza lasciarli influenzare dai tecnici, quando si incomincerà a ricercare i giusti valori del nostro design, le cose potranno lentamente cambiare.

Basterebbe guardare il fare degli scandinavi, senza copiarli, ma usando come filtro la genialità italiana, quei nordici che ancora oggi del "minimo" hanno fatto la loro bandiera che da decenni resiste, come *arimecco, Arabia*, etc. Dopo gli indirizzi del design radicale, dopo Memphis, si è voluto un po' giocare e divertire trasformando i progetti in gadget, quasi giocattoli per grandi, animando l'"environment" della casa come un cartoon della Disney, che però trascorso poco tempo non ha resistito ed è finito. In questi ultimi anni si è passati da oggetti gadget a oggetti molto elaborati e costosi fino ad altri senza significato solo per " *épaté le bourgeois*".

Alla fine si dovrebbe riuscire a produrre cose giuste a prezzi giusti e in questo modo anche il fruitore tornerà a scoprire l'amore per le piccole cose, esaminando le caratteristiche dei giusti dettagli. Penso che allora si potrà tornare ad una giusta "lista nozze", ad un giusto regalo personalizzato, mettendo in secondo piano, senza abbandonarli, altri desideri ora molto ambiti come viaggi o crociere, auto di grossa cilindrata e vacanze super.

Ambrogio Pozzi
allarate, Ottobre

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ie

Architetto, svolge la sua attività prevalentemente nei campi del fashion, textile e industrial design. Negli anni 70 è redattore nella rivista Casabella e nel 1977 partecipa alla creazione della rivista Modo dove si occupa di industrial design fino all'83. I primi lavori nel campo del design riguardano le sperimentazioni con i gruppi Archimizia e Memphis, con i quali collabora a mostre ed eventi legati alla parabola del Design radicale. Progetta per diverse aziende tra cui Montana, Armani, Armani, Armani, Armani e contemporaneamente inizia la sua attività nel mondo della moda, sviluppando in particolare il tema degli accessori. Disegna una collezione di accessori moda per Armani e Armani. Come direttore artistico di Armani Abbielli si occupa delle collezioni di pelletteria e di alcune linee di abbigliamento sportivo. Nel 1989 inizia la collaborazione con Gianfranco Ferré. Dagli anni 90 disegna per la maison Christian Dior gli accessori in pelle. Collabora con Versace disegnando per alcuni marchi del gruppo. Nel campo del textile si occupa da tempo di sperimentazioni con nuovi materiali, concentrando esperienze provenienti dal mondo della moda e del design per diverse aziende tra cui Armani. Per Poltrona Frau è responsabile del progetto tessile pelle. Come docente collabora, dalla sua fondazione, con Domus Academy, dove ha diretto il Dipartimento di Fashion Design. Svolge attività didattica al Politecnico di Milano, nella facoltà di Disegno industriale, e allo IULM di Milano, dove tiene seminari ed è relatore di progetti che riguardano le connessioni tra sistema moda e design.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

no dei libri alla base di questa pubblicazione il catalogo di una mostra dal titolo "Invere Architettura" che nel 1982 raccoglieva i profili delle giovani generazioni formatesi negli anni '70. C'erano alcuni degli autori presenti in questo libro e tanti altri che si sono poi persi per strada e tra questi una Daniela Puppa con poco più di trent'anni e con un viso decisamente da ragazzina. Ricorda qualcosa di quella mostra?

Della mostra svoltasi alla Permanente ricordo il grande arazzo realizzato insieme a Franco Aggi e Paola Navone. Il progettare a più mani, non solo mentalmente, ma anche fisicamente, è una parte importante del lavoro di quegli anni.

Un deciso salto indietro alla fine degli anni '60, studentessa alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Quali le figure che a distanza di anni porta ancora dentro, sia tra i docenti sia tra i compagni di studio?

Ho avuto la fortuna di frequentare la facoltà di architettura in un momento di grandi trasformazioni con la presenza di personaggi straordinari tra i quali, per esempio, Achille Castiglioni e Ido Ossì. Tra i miei docenti la figura che ricordo con maggiore intensità è Piero Bottoni, professore di Urbanistica, personalità di profonda cultura e spessore e insieme poeta e narratore di un grande periodo dell'architettura mondiale.

Avendo vissuto il '68 ad Architettura, non posso dimenticare le persone con le quali ho condiviso ideali, battaglie e momenti di vita di facoltà. Tra quelli che sono rimasti amici negli anni, oltre a Franco Aggi, col quale con-

divido lo studio, c'è una persona che non potrò mai dimenticare: Gianfranco Ferré, che mi ha fatto conoscere ed amare il mondo della moda, a tal punto da diventare l'altra metà del mio lavoro. Un'amica, che ho anche ritrovato per un lungo periodo come vicina di studio, è Federica Anusca. Tra i compagni del mio anno Valerio Castelli e Carlo Chamberlain, colleghi con cui ho condiviso un tratto di vita professionale al Centro. Infine è impossibile non citare un grande amico di sempre, Valentino Parmiani, straordinario disegnatore e illustratore, che ha esposto parte del suo lavoro in una recente mostra alla galleria Antonia Iannone di Milano.



C'è una continuità tra il lavoro di tesi e le esperienze che hanno fatto seguito alla sua laurea?

Mi sono laureata con Lucio Stellario D'Angiolini con una tesi di Urbanistica relativa a delle ipotesi di sviluppo territoriale in Calabria.

La mia prima opportunità di lavoro è stata presso lo studio Bizzoli e per un breve periodo ha riguardato gli stessi temi di lavoro, progetti legati al territorio. La conoscenza diretta di Alessandro Mendini mi ha fatto poi approdare alla rivista Casabella.

Lei è entrata nella redazione di Casabella nel '71; che ruolo ha avuto quell'esperienza e poi la successiva di caporedattore della rivista Modo nella sua formazione professionale?

Collaborare con riviste importanti come Casabella e innovative come Modo è stata una straordinaria

198
Daniela Puppa con
i tessuti disegnati
per la collezione
Alchimia mostra
Provokationen
annover

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

aniela a

avventura che mi ha fatto conoscere persone e fatti legati alla sfera del progetto di quegli anni. Casabella mi sono occupata per la prima volta di design, all'inizio con indagini di settore e più tardi con articoli dedicati a designer e progetti.

esperienza di modo riguarda sia la partecipazione al progetto della rivista che il mio ruolo al suo interno. Durante quegli anni, lavorando come redattore, mi sono occupata dei tanti problemi legati all'uscita di un numero, dagli articoli alle copertine, seguendone l'iter completo.



007
etto Alta edelt
Produzione rau

Agli inizi degli anni 70 inizia la sua carriera professionale, parliamo dei primi passi di questa avventura...

Attraverso l'esperienza nelle riviste di settore, mi sono avvicinata al mondo del design in modo speciale. Sono entrata in contatto più da vicino con i gruppi di ricerca milanesi di quel periodo, Alchimia e Memphis. I primi lavori di carattere sperimentale come mostre, eventi, scenografie teatrali, mi hanno progressivamente avvicinata al mondo delle aziende. Le prime idee diventate poi veri prodotti risalgono agli anni '80. Negli stessi anni insieme a Franco Raggi aprivamo uno studio di architettura, sviluppando progetti d'interni, allestimenti e alcuni lavori di design.

Parliamo appunto del binomio Daniela Puppa - Franco Raggi; quale il sistema di confronto che ha permesso ad ognuno di mantenere una propria indipendenza progettuale e di linguaggio?

La libertà di poter affrontare temi progettuali individualmente o insieme è ancora oggi alla base del nostro rapporto di lavoro. Due vere personalità diverse e in un certo senso complementari può essere una grande risorsa, da una parte la capacità di analisi e approfondimento di Franco, dall'altra la mia di sintesi e immediatezza. La possibilità di confrontarsi o consigliarsi su lavori è molto utile.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Le sperimentazioni sia in Alchimia sia in Memphis. Quali i rapporti con gli altri autori dei due movimenti e quali gli elementi di condivisione di linguaggio?

Lavorare in un gruppo che è un movimento di pensiero significa dividerne il linguaggio che si traduce in un segno, un'impronta che trasmetti al tuo progetto. Lo Studio Ichimia con Alessandro Mendini ha dato vita ad eventi nati da un'esperienza di gruppo in cui il risultato è una sintesi di apporti individuali.

Della prima "Collezione Ichimia" fanno parte i miei primi lavori di textile design, un'occasione di lavorare sulla pelle degli oggetti. Memphis è stata la possibilità di partecipare ad un grande momento della storia del design di cui il direttore Sottsass è stato il regista. La mia partecipazione è stata piccola, ma di grande coinvolgimento: avevo disegnato un vassoio in argento ispirandomi alla tradizione turca che utilizza la presa al centro dell'oggetto, inserendo colori e materiali simili ai gioielli mediterranei.

Pu parlarmi del suo modo di progettare, degli elementi che ricorrono nei suoi progetti e del suo attuale sistema di lavoro?

Un aspetto che caratterizza oggi il mio lavoro è il passaggio continuo dal mondo del design al mondo della moda, con scambi e influenze reciproche. Per alcuni aspetti sono mondi del tutto separati, con tempi e modi diversi, ma nel mio lavoro si incrociano quotidianamente anche in termini di informazioni, potrei dire che in verità c'è un osmosi.

Per esempio nella continua ricerca sui materiali che è alla base del mio modo di progettare, mi rendo conto di lavorare con gli occhi dei due mondi e di scoprire che quello che sperimento nel campo della moda e, in particolare, degli accessori, diventa poi un supporto interessante nel design e queste sensibilità si rafforzano. Il design è stato in un certo senso una scelta, iniziata dalla sperimentazione con i gruppi di avanguardia negli anni '80 e proseguita attraverso il rapporto con alcune aziende come FontanaArte, Cappellini, Minotti e Arco, con le quali collaboro tuttora.

Al fashion design mi sono avvicinata invece in modo molto più casuale, grazie all'amicizia con Gianfranco Ferré, che un giorno mi ha proposto di aiutarlo nello sviluppo di una collezione di accessori. Mi sono accorta, forse perché lavoravo insieme ad un architetto, che in fondo parlavamo la stessa lingua e disegnare un oggetto accessorio non era poi così diverso da un oggetto per la casa. Dal rapporto con Ferré sono nate altre collaborazioni tra cui quella, ancora in corso, con Christian Dior. Collaborare con le grandi maison di moda mi ha portato a privilegiare un lavoro di "alto anonimato" in cui la "firma" finale è quella della griffe, ma gli strumenti a disposizione sono qualitativamente i migliori.

Quando disegno un oggetto per un'azienda il rapporto invece è diretto, creatività e sviluppo del lavoro sono sotto la mia unica responsabilità.

Un'altra esperienza interessante è stata quella per la grande distribuzione, in particolare la collaborazione con Croff di Milano e Habitat. La costruzione di una collezione per la casa, dal piccolo oggetto all'arredo degli spazi, mi interessa in quanto riflessione sui modi di vivere e mi permette di fondere ancor meglio esperienze provenienti da mondi diversi.



005
Allestimento alla
mostra
100 volti 100
progetti
Abitare il tempo
erona

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

aniela a



199
Prima ignora
Produzione
ontana Arte



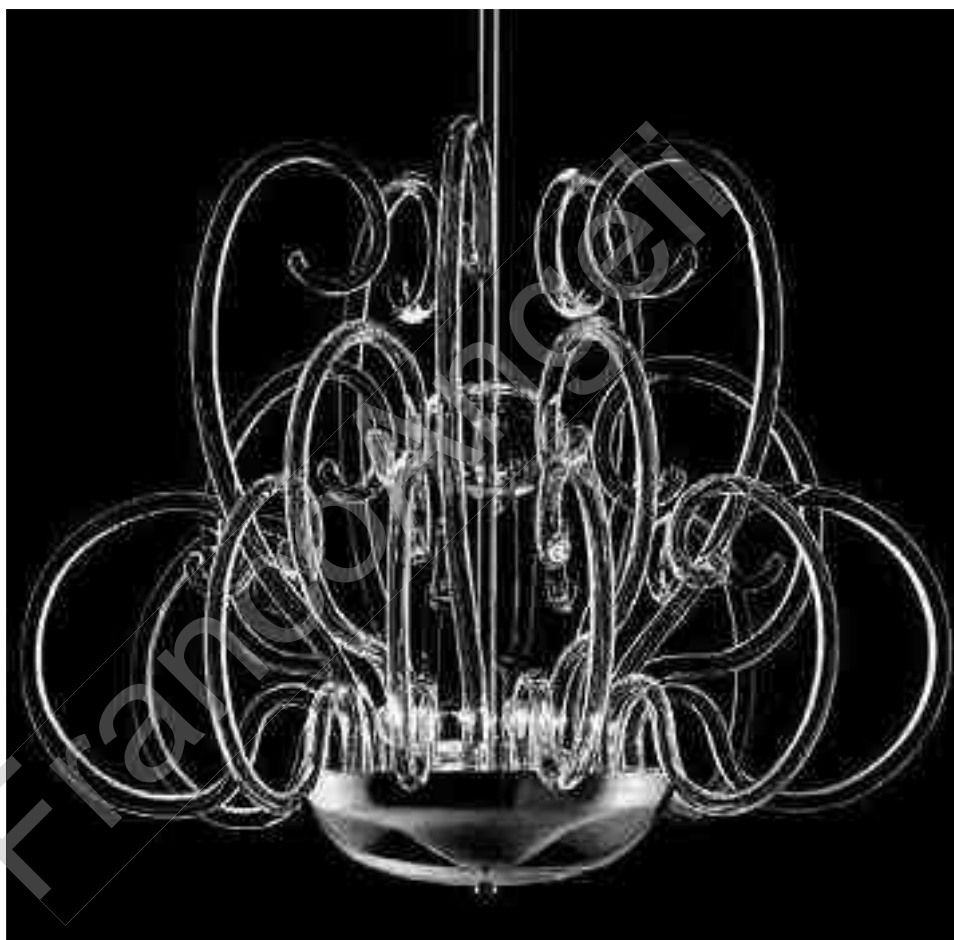
L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Tra i suoi progetti più belli c'è secondo me la lampada "Prima Signora" per Fontana Arte. Come nasce il suo rapporto con Fontana Arte e come nasce il progetto di quella lampada?

Il rapporto con Fontana Arte nasce dalle prime sperimentazioni sul design. Fontana Arte realizzò la lampada a sospensione Oz, disegnata insieme a Franco Albini per la mostra Oggetti annuali alla Biennale di Venezia. È nata un'amicizia professionale con Carlo Azeglio che è proseguita attraverso gli anni. Questo tipo di complicità tra aziende e designers, molto più diffusa in quegli anni, ha portato alla formazione di marchi con forti identità e maggiore continuità. Il progetto della "Prima Signora" nasce dall'idea di ottenere una luce di grande qualità attraverso l'estrema sintesi delle forme. La semplicità formale si traduce in una sfera in vetro, diffusore perfetto sia per forma che per materiale, sorretto da un esile treppiede in legno.

La sfida è l'equilibrio apparentemente precario tra i due elementi e la totale eliminazione delle ombre interne, aspetto sempre problematico nella progettazione della luce.

Un elemento poetico e quasi naïf è dato dal sistema di accensione, una pallina in vetro colorato, come le biglie con cui giocano i bambini, appesa ad un filo. Sorprendere con la luce continua ad affascinarmi, cos'quando di recente ho disegnato il lampadario "u or" per Arco, ho ripensato il lampadario veneziano, immaginando una forma quasi classica, ma senza le lampadine candele tradizionalmente visibili. u or fa luce attraverso i riflessi creati da sorgenti nascoste che illuminano dal basso i bracci in cristallo pieno e trasparente.



007
u or
Produzione
Arco e Arco

Abbiamo parlato di come la sua esperienza progettuale le ha consentito di muoversi con competenza in discipline differenti. A suo parere ciò è ancora possibile o il futuro è nella collaborazione tra differenti figure professionali specializzate?

Il lavoro di un progettista può esprimersi in ambiti diversi, anche se è evidente che la conoscenza approfondita di un settore permette di lavorare tenendo conto di tutti gli aspetti di un progetto, sia formali che produttivi.

Un architetto che progetta un abito, lo fa in modo diverso da uno stilista, riflette in esso la sua idea di vestire e utilizza strumenti che gli sono propri. Invece uno stilista di fronte al disegno di un og-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

aniela a

getto o di uno spazio tende ad avere una visione più decorativa e ad esprimersi con i linguaggi e gli strumenti che è abituato ad utilizzare.

Lavorando in ambiti diversi, cerco di pensare anche alla vita degli oggetti che disegno. Un abito ad esempio ha generalmente una vita molto più breve di una poltrona, e questo si riflette anche nel momento dell'acquisto. Un abito può essere acquistato impulsivamente, ci si può stancare o pentire in fretta senza che ciò costituisca un problema, una poltrona invece è un bene ingombrante e durevole, questo implica una riflessione maggiore al momento dell'acquisto e un distacco, sia fisico che emotivo, più lento. Per il futuro, soprattutto nell'affrontare progetti articolati, credo che la collaborazione di

professionisti con competenze molto diverse, sia umanistiche che tecniche, sia sempre più importante, e permetta da una parte di indagare i desideri non espressi dal consumatore da punti di vista differenti e dall'altra di tradurli in oggetti tecnicamente sempre più raffinati.

Parliamo di didattica. Vi è una grande eterogeneità nell'offerta per chi studia disegno industriale e spesso con grandi differenze qualitative. Lei pensa che il talento si possa sviluppare a prescindere dalla formazione?

Gli anni di insegnamento alla Domus cadem e al Politecnico di Milano sono entrata in contatto con molti studenti, e ho maturato la convinzione che per loro è importante confrontarsi con professionisti che hanno un'esperienza progettuale sul campo.

Credo sia fondamentale trasmettere loro il percorso di un progetto, fatto di idee, ma anche di dubbi e ostacoli da superare, di compromessi sia con il mercato che con la realtà produttiva dell'azienda e non un mero esercizio formale.

Penso che il talento, in questo caso la capacità di progettare, faccia parte del DNA, ma per esprimersi debba avere il supporto di una buona didattica, in grado di portare ad acquisire un metodo di lavoro efficace.

Quali a suo parere le prospettive di lavoro per questi studenti e quale la visione del futuro di questa professione?

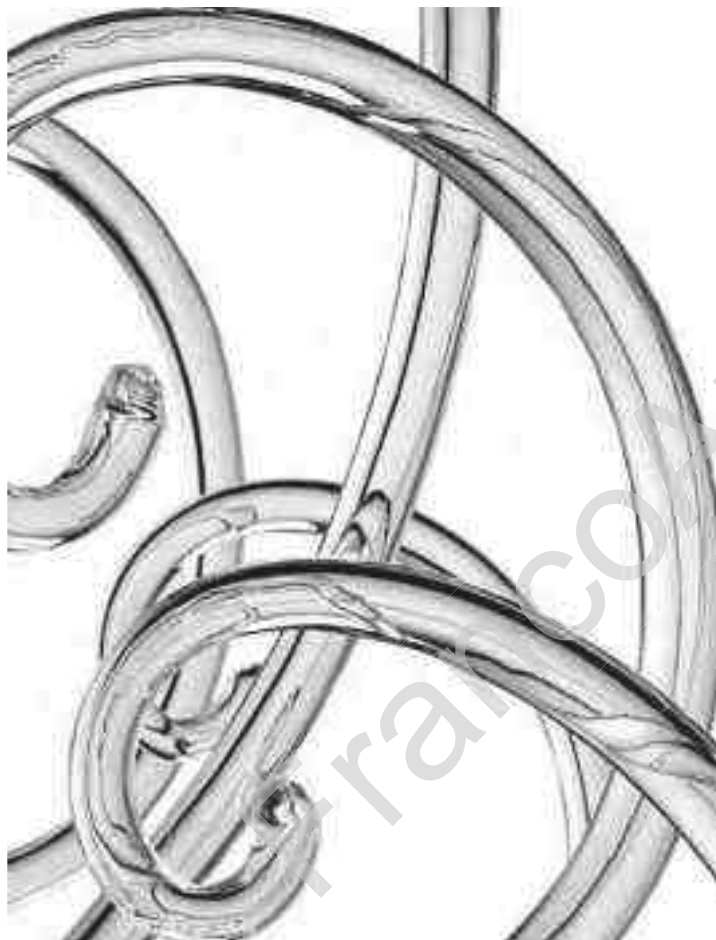
Il fashion e industrial design sono realtà diverse

nel mondo della creatività, entrambe però composte da un insieme di varie figure professionali. Domus cadem ha sviluppato una serie di master legati al mondo della moda che tengono conto della filiera completa, dal progetto al prodotto attraverso le specializzazioni legate al marketing e alla comunicazione, formando così professionisti in grado di ricoprire ruoli diversificati.

Il Politecnico di Milano ha da tempo istituito corsi di laurea specialistici e inserito corsi di laurea triennale, accelerando così l'ingresso nel mondo del lavoro per tante figure diverse.

Questa tendenza generale a creare ruoli e professioni più specializzati non può, a mio avviso, prescindere da una solida formazione umanistica, elemento di connessione delle varie conoscenze e da una grande curiosità, motore di crescita e continua "scoperta" della realtà che ci circonda.

Penso che le prospettive di questi giovani studenti siano legate sia alla loro curiosità che all'umiltà dimostrata nel lavoro quotidiano, in ogni sua fase, anche la più semplice. A volte scherzando dico che



007
u or
particolare
Produzione
aravier e oso

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

l'allestimento di una mostra va pensato, discusso, disegnato, ma anche vissuto fisicamente, spostando, cambiando, eliminando anche all'ultimo minuto tutto ciò che non è in armonia.
questo è qualcosa che senti solo tu.

aniela Puppa
Firenze-Milano, 13 Ottobre 2008

FrancoAngeli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

utto ci che c prima del tuo primo progetto di design, e cio la costruzione della tua vocazione al design da una prima idea di architettura all'amore per la piccola scala...

ricordo che da piccolo mia madre diceva che ero molto ingegnoso e prevedeva per me un futuro da "ingegnere". In realtà a me piaceva molto, come credo alla maggior parte dei bambini, capire come erano fatte le cose, aprirle, smontarle, ricostruirle, inventarne di nuove. Questa mia passione mi ha portato anche a intraprendere macabre operazioni di disassemblaggio di un povero pesciolino rosso che avevamo comprato poco prima. Ero talmente curioso di capire cosa ci fosse dentro che con un cucchiaino ho cercato il "motore" di quello strano essere silenzioso e fluttuante. Risultato: un bel castigo, una notte da solo in cameretta con il "corpo del reato" ed una paura tremenda dell'ittica vendetta. Da allora ho smesso di avere velleità da chirurgo e mi sono dedicato esclusivamente al mondo degli oggetti avevo credo o 7 anni. I tempi del liceo avevo una certa predisposizione per il disegno e mi è sembrato naturale continuare con gli studi di architettura.

Dopo la maturità avevo fatto un viaggio in America per scoprire il mondo e mi ero messo in testa che avrei fatto l'architetto, non quello che fa le pratiche edilizie per le villette bifamiliari in provincia, ma niente di meno che di grattacieli smisurati. Di contro il mio primo progetto andato in produzione è del quando, giovane studente al Politecnico, mia madre mi vedeva studiare chino sui libri e, come tutte le madri, era prodiga di consigli per il figliolo che rischiava di rimanere gobbo dal troppo studio. Un'idea romanticamente leopardiana se vogliamo, ma è stata l'occasione per progettare un leggino pieghevole per non essere più assillato dai consigli materni piuttosto che per funzioni pratiche non rischivo di diventare gobbo per qualche ora seduto a leggere un libro di urbanistica o di estimo. Insomma questo leggino, nato quasi per scherzo, è risultato molto comodo e decisi così di presentarlo ad un'azienda per vedere se ne fosse venuto qualcosa di buono. Il resto è storia più o meno nota: a 22 anni avevo il mio primo pezzo in produzione... e mi sembrava di essere "arrivato". Evidentemente mi sbagliavo ero solamente all'inizio del cammino.

Del Politecnico della fine degli anni '90 cosa ricordi e/o cosa ti è rimasto?

mi sono iscritto alla facoltà di architettura per progettare grattacieli, ma mi sono accorto subito che avevo bisogno di un contatto più diretto con la realtà, con chi esercitava la professione, per capire il vero senso di questa attività così affascinante per un giovane e sprovvisto aspirante architetto. All'inizio del secondo anno ho cominciato a guardarmi intorno per fare qualche tirocinio e fare quello che una volta si chiamava "tirilinee" più che stagista. Attraverso amici di amici ero venuto a conoscenza che un vecchio architetto, scorbuto e molto esigente, stava cercando un assistente per portare a termine un progetto editoriale sulla sua cinquantennale attività di progettista. Non sapevo niente di lui, solamente che progettava interni di barche ed era stato allievo di Pio Ponti. Da velista e grande ammiratore di Ponti e soprattutto del suo grattacielo Pirelli, decisi di candidarmi e mi presentai per un colloquio. Lo studio dell'architetto Pagani era in centro, in via Morgospesso, uno studio piccolo e pieno di libri, cimeli, quadri, rotoli polverosi di disegni catalogati con perizia.

Un uomo piccolo ed elegante, dal viso severo ma con occhi profondi, mi accolse con un poco di freddezza. Era settembre, fuori un caldo estivo, dentro aria condizionata a 20 gradi, lui un completo grigio azzurro ed un gilet di lana. Ho subito pensato che fosse un tipo molto interessante. Cominciammo a parlare di me, della mia passione per il mare e dei suoi



n copertina di capitolo disegno di Elio ogni anno ritratto del papà che disegna

008 - Ninfea produzione Poltrona raura n isola di design che galleggia in salotto orbida discreta ricercati accostamenti di legno e cuoio Il piano sorge al centro di un ampio vano portaoggetti

1998 ateo ogni anno con l'architetto Carlo Pagani



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Ma e o a ni

progetti per cantieri navali come iva e aglietto. Poi arrivò puntuale una domanda a bruciapelo per testare la mia preparazione storico architettonica. Parlando di un palazzo di io Ponti in Porta Venezia la orre asini mi chiese se conoscessi il Planetario ed il suo autore. on lo sapevo e azzardai un: " Giovanni uzio ". n attimo di silenzio e nello studio risuonò un urlo che non dimenticherò mai: PI O PO PPI Pensai che sarei dovuto uscire di corsa da quella porta e tornare solamente dopo aver imparato la storia dell'architettura dopo una decina d'anni. ppure c'ero andato vicino e il vecchio maestro mi diede la possibilità di recuperare parlando del suo passato con io Ponti e della sua storia legata all'architettura del dopoguerra. u un incontro molto piacevole e mi lasciò con la



007
obe s
n gioco che nasce
da un progetto di
design e di vita per
bambini uomini e
donne di domani
realizzato in legno
di cedro del ibano
profumato bello
naturale
n gioco ecologico
forte resistente
semplice
n pensiero da
insegnare rispetto
riuso sostenibilit
olo la mano del
designer e del fale-
gname
tobus it

promessa che sarei andato da lui tutti i pomeriggi per aiutarlo a selezionare il materiale per pubblicare un libro sulla sua carriera che sentiva essere giunta quasi al capolinea. i esortò di osservare la citt con l'occhio dell'architetto, che non ferma mai il suo sguardo al primo piano dei palazzi, ma va oltre, analizza i dettagli dei balconi, le gronde, gli infissi, il ritmo delle facciate. u per me un primo grande insegnamento che misi subito in pratica... purtroppo tornando a casa in moto, all'altezza di via Dante, un corriere su un iorino parcheggiato apr la portiera, ed il giovane apprendista, con lo sguardo rivolto agli edifici di Milano, finì rovinosamente a terra. Me la cavai con una brutta botta al ginocchio e la rottura di uno specchietto retrovisore e con una seconda lezione: mai guardare con occhio di architetto mentre si guida una moto. Da quel giorno non vedevo l'ora di finire lezione al Poli per poter ascoltare il mio aestro



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

personale che mi raccontava di un'Italia da ricostruire dopo la guerra e le sue esperienze e dei suoi amici architetti. Io seguivo ovunque, come un nipote acquisito, in triennale mi ha presentato Marco Anuso, Achille Castiglioni ed altri amici della sua generazione. Ogni volta che aprivamo qualche



rotolo dei suoi progetti per scegliere i disegni da pubblicare finiva sempre per raccontarmi storie fantastiche di viaggi in Africa, aneddoti e indiscrezioni su questo e quell'architetto. Così il tempo passava in un attimo e la sera, quando erano andati a casa tutti, mi guardava e si arrabbiava perché non avevamo selezionato nessun disegno per il libro e ci eravamo persi nei suoi racconti. Sono stato nel suo studio per 3 anni, poi mi sono dovuto trasferire per lavoro. L'anno seguente ha lasciato questo mondo senza finire il suo libro. Mi ha insegnato tanto; è stato un maestro e un nonno per me; mi ha insegnato che un millimetro può cambiare tutto in un progetto. La mia esperienza all'interno della scuola di architettura è stata segnata da alcuni incontri molto particolari con dei docenti che mi hanno lasciato un vero insegnamento: Emilio Ambasz, Gianni Ottolini, Corrado Vivanti, Cino Bocchi. In una grande percentuale se contiamo che gli esami erano trenta.

tuoi primi passi da progettista, credo coincidano con il primo studio Aroundesign, con Giulio Sacchetti. Come vi eravate conosciuti e perché ad un certo punto decidete di proseguire con due percorsi individuali? Ha a che fare con una percentuale di edonismo che è presente in ogni progettista?

In realtà l'incontro con Giulio Sacchetti è avvenuto qualche anno dopo aver cominciato a fare il designer. Ci siamo conosciuti al Politecnico perché eravamo entrambi assistenti ad un corso di design. Ci siamo subito stati simpatici e abbiamo deciso di provare a fare qualcosa insieme. Il primo progetto è stato un tagliere per le briciole di pane per una mostra presso la Galleria Uisa delle Piane a Milano nel 1968. A cosa ha funzionato, cosa abbiamo deciso di continuare ad unire le nostre forze.

L'anno seguente è nato il Toscardino. Tra noi c'è sempre stato un patto non detto, basato sul rispetto ed il reciproco sfortimento che ci ha permesso di essere ancora oggi grandi amici e colleghi. Il fatto ora di essere fisicamente in due studi separati ha influito positivamente sul nostro modo di affermare la nostra individualità e quindi sulla percezione che il mondo (aziende, colleghi, media) ha del nostro lavoro. È vero, il designer è un animale molto egocentrico ed autocelebrativo. Nel nostro caso si è trattato di scelte di convenienza nel rispetto dei nostri obiettivi professionali e di vita. Continuiamo a vederci e qualche volta facciamo ancora dei progetti insieme, ma siamo cresciuti entrambi in campi più consoni alla nostra predisposizione al progetto: Giulio eterno idealista del design democratico

005 8
Bacinella
Design alla Cooperativa
na bacinella in
plastica. Niente di
nuovo solo qualche
miglioria: una forma
funzionale all'appoggio
al fianco, le istruzioni stampate
sul retro, una mini bacinella a
incastro destinata a ospitare
piccoli capi di biancheria o mollette

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Ma io a ni



000
oscardino
con Giulio Acchetti
per Pandora Design

006
eti
lampada ferma libri
produzione
Danese
in omaggio a
Giancarlo Piretti e alle sue scul-
ture da viaggio alla
sua passione per la
carta per gli oggetti
creati con pochi ge-
stii e poco materiale
una lampada ferma
libri uno strumento
ibrido che unisce
indissolubilmente
due mondi che
spesso convivono
per vicinanza luce e
lettura

con progetti globali per Coop, io forse un po' piú "snob" come scherzosamente mi chiama Giulio progetto volentieri per marchi come Poltrona Frau o Danese.

una vera storia gioiosa del piccolo moscardino, con qualche aneddoto legato alla nascita di uno dei tuoi (vostri) progetti piú belli e fortunati?

una storia che abbiamo raccontato centinaia di volte, ognuna con sfumature e aneddoti differenti, tanto che ora è difficile ricordare bene come sia nato. Ricordo che ai tempi andavo a Castelleone da Giulio nel suo bello studio, mentre io avevo quella che si definisce oggi casa/studio, in pratica un computer ed una stampante in un bilocale che condividevo con mio fratello Emanuele. Ci era giunto un brief da una azienda appena nata, Pandora Design: progettare delle posate usa e getta per il rito dell'aperitivo e in generale per feste di "un certo livello". Premetto che Giulio, piú grande di me di sei anni, era per me un collega ma anche un piccolo maestro, ed aveva già una buona esperienza nella progettazione di articoli casalinghi. Io ne ero totalmente a digiuno ed ero armato solamente del mio umorismo progettuale tanto caro ai Castiglioni e Zanussi. Giulio, abile modellista da fare invidia al buon Giovanni Sacchi, armeggiava con legno e sgorbie, io provavo ad immaginarmi strumenti alternativi da aperitivo... finché la matita di Giulio si è posata sul mio foglio e ha disegnato, quasi per scherzo, uno strano ed un poco inquietante oggetto marino. Quella era l'idea giusta, un oggetto piccolo e funzionale, vagamente zoomorfo, ironico quanto basta per risultare simpatico a tutti senza troppe spiegazioni. Quella sera, mentre Giulio intagliava un pezzo di legno per dare vita alle posate in bambù prodotte lo stesso anno da Pandora, io mi sono concentrato sul progetto di questa mini posata senza corpo. Ho detto: "chiamiamola moscardino", e così moscardino fu. Il modello in legno chiaramente fu realizzato da Giulio... in barba a stereolitografia e frese a controllo numerico. Un pezzo bellissimo e perfetto che purtroppo è stato distrutto dallo stampista che ne ha ricavato le matematiche per costruire lo stampo.

Quanto vale Milano? Mi spiego, in che misura ancora ora, vivere e lavorare a Milano piuttosto che in una casolare nella campagna umbra è importante per chi ambisce a determinate professioni?

Milano è la città che mi ha dato i natali e dove tuttora vivo e lavoro. Certo, le manca il mare ed un'aria un po' piú pulita, forse qualche parco in piú per i miei figli, ma per quanto riguarda il lavoro credo che sia unica. Qui le cose "succedono", c'è tutto ciò di cui hai bisogno a portata di mano. Poi non dimentichiamo che in un'oretta possiamo raggiungere il mare, i laghi, la montagna o la campagna. Da quando sono nati i miei due bambini chiaramente mi sono domandato quale fosse la soluzione migliore per conciliare le mie esigenze di lavoro con la qualità della vita di una famiglia. Per ora abbiamo optato per una casetta sui colli piacentini che è la nostra "valvola di sfogo" per i weekend.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Il mio amico cileno dice che la casa di Milano deve essere una trincea per "combattere" durante la settimana, mentre quella in campagna deve rappresentare il nostro focolare domestico, dove ricaricarsi, giocare coi bambini e "fare famiglia". In un futuro non troppo lontano questa modalità "dual life" potrebbe anche invertirsi, lasciando più spazio alla vita campestre e confinando quella "militante" ad un paio di giorni a settimana. Tutto sommato la nostra professione non necessita di luoghi ma banalmente di un pc portatile ed una buona connessione ad internet, anche se incontrare persone è ancora un'attività imprescindibile che internet non può sostituire.

Parliamo degli incontri in triennale e del gruppo di progettisti che Fusco esamina nel suo recente libro. Il design che prima non c'era. La definizione di una vicinanza di intenti progettuali nasce da riflessioni e dichiarazioni di obiettivi all'interno di quegli incontri o è venuta fuori quasi in maniera naturale?

Io credo che la mia generazione di progettisti si sia coagulata quasi naturalmente intorno ad un comune modo di porsi nei confronti del progetto. Ognuno ha chiaramente la propria poetica e gestisce come meglio crede i rapporti con i propri clienti, ma c'è un collante sotterraneo che corre parallelo in una manciata di designer che per un caso "voluto" ci ha fatti incontrare ed essere compagni di viaggio. In tempi di design liquido e diffuso credo in un filone concreto e molto solido... per fare un paragone gastronomico è come quando si prepara un budino: quello che prima era un liquido informe, in un istante si cristallizza diventando magicamente solido e squisito.

Il tuo percorso in solitario, che direzioni prende e cosa distingue il tuo linguaggio da quello dei tuoi compagni di territorio?

Come dice il mio amico e collega Odoardo Torosanti: "siamo un arcipelago di teste pensanti che poggiano saldamente i piedi sulla stessa terra". Io credo di avere un mio linguaggio ed una mia poetica che cerco di far trasparire dai miei progetti.

Il titolo di questo libro, Pane e Progetto, allude a un modo spesso condiviso di vivere la professione come parte fondamentale del proprio quotidiano. Tu hai due figli, riesci a ritagliare nella giornata spazi differenti per il privato e per la professione o i tuoi figli sono diventati le mascotte dello studio?

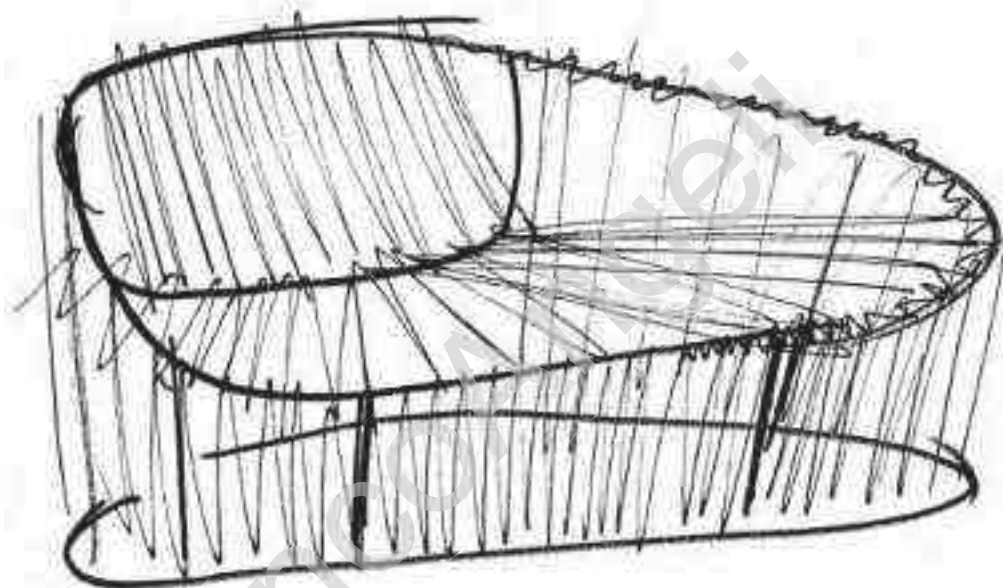
Ho due figli e da quando ci sono loro la mia vita è completamente cambiata, chiaramente in meglio! In verità, quando ero giovane e single dedicavo molto più tempo al lavoro, ma con gli anni ho capito che per essere felici non bisogna lavorare "di più" ma "meglio", e poi, avendo lo studio sotto casa, riesco ad eliminare tutti quei tempi morti fatti di trasferimenti casa-studio-casa che spesso fanno cominciare male una giornata per via del traffico e della vana ricerca di un parcheggio. Qualche volta poi mio figlio Giulio viene in studio da me per giocare con le macchinine di legno obese, esposte ordinatamente in sala riunioni, luogo che si trasforma all'occorrenza in un piccolo parco di divertimenti.

l'insegnamento. una cosa che fai con grande passione e dedizione. Che opinioni hai del ruolo dell'insegnamento nella costruzione della professione e dello stato dell'università italiana?

In verità, la didattica è una parte fondamentale della mia attività. Io la tengo viva e vigile su quello che sarà il nuovo design. Ho voglia di "riprodurmi", di trasmettere il mio modo di fare design, che non è uno stile ma un approccio. Dico sempre ai miei studenti di imparare ad essere teste pensanti, non cloni del docente di turno o del designer-performer visto sulla copertina di qualche rivista. Ho avuto modo di insegnare in diverse scuole di design in Italia ed all'estero e credo che gli atenei si equivalgano dal punto di vista delle offerte didattiche. Chiaramente un ruolo imprescindibile è ricoperto dalla conoscenza tecnico strumentale, ma quello che fa la differenza è la possibilità di conoscere e interfacciarsi con docenti, imprenditori, teorici, colleghi: la scuola è un hub dove passano informazioni, esperienze, persone che possono cambiarti la vita, l'importante è volerlo. In sostanza il messaggio è che bisogna sempre avere un obiettivo, nella professione come nella vita. Una volta individuato quello si è già a metà del lavoro... Arrivarci è solo questione di tempo.

Matteo Ragni
Milano, 16 Ottobre 2008

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ros ero s o

nasce a Stigliano di Aversa nel 1933. Dopo aver conseguito il diploma all'Accademia di Belle Arti di Aversa, apre a Milano nel 1967 uno studio dove si dedica alla pittura, alla scultura e alla scenografia. Collabora con lo Studio Alchimia e con Alessandro Mendini e partecipa alle ricerche "Redesign" e "L'oggetto banale". Nello stesso periodo lavora con lo Studio Occhiomagico nella progettazione di scenografie per video, foto e mostre.

Nel 1979 partecipa alla Triennale di Milano, nel 1980 a "Banal design" al Forum di Linz; nel 1982 è a "Conseguenze impreviste" a Prato. Tra il 1986 e il 1988 promuove le edizioni di "Sexy design", "Sexy mental", "Per una immagine imprudente" e "Abitare con arte". Nel 1987 fonda Oxido galleria di progetto, arte e architettura. Del 1994 sono le mostre "Piatto fax" e "Trash furniture", del 1998 "Eco mimetico". Oltre a progettare per Poltronova, Zanotta, BRF, Foscarini, Fabbian, Terzani, Fiam, Gessi, Slide, Del tongo, Ycamì e altre industrie, Rasulo si esprime anche con sculture, oggetti e pezzi unici proposti da varie gallerie di arte e design.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Prospero, parliamo del tuo arrivo a Milano, credo per studiare all'Accademia di Belle Arti di Brera. Come arrivi a questa decisione e cosa c'è prima?

Ho sempre avuto ben chiaro che avrei vissuto creando. Sin da bambino, conquistavo gli adulti con la qualità del mio fare, con l'abilità manuale a scolpire, dipingere. Sono nato nel '33 in provincia di Matera e, ogni estate, in campagna, col nonno, mi piaceva aiutarlo nei lavori, imparavo a costruire pozzi in pietra, imbiancare a calce. Poi scoprirò nel nonno anche un segreto talento di scultore in legno. Un mondo contadino. E ho ricordi solari. Assisto alla potatura e gli si incanta la bellezza di un ramo, l'idea di trasformarlo in un oggetto utile. Se ho una vocazione, un imprinting, ho ereditato la cultura lucana del saper 'fare' bene le cose. È come un bel gioco. Come raccogliere i fiori di ginestra, dalla fibra resistentissima, per intrecciare cestini. Mi riconosco nella voglia di realizzare cose, con le mie mani.

Nei primi anni del liceo artistico lavoro come pittore paesaggista per un giro di gallerie tarantine. Il liceo a Taranto è più blando che altrove, ma nell'occupazione delle scuole sono attivista in prima fila con artisti del posto, e realizzo sculture o pitture sui temi in dibattito negli eventi di piazza. Il liceo conosco anche Franco Sossi, critico d'arte militante dagli anni '50, tornato in Puglia a dedicarsi anche all'insegnamento. Nei primi anni '70, frequentarlo, condividere con lui sogni, culture, e alcune care amicizie, mi affranca dal mondo provinciale pugliese, e mi tiene informato di quanto accade nell'entourage artistico nazionale, da lui documentato nei suoi saggi, come *oggetto inutile*, dove leggo le teorie di Dorfles, Mari, Munari, Restany.

La città dove frequento Belle Arti sarà una scelta istintiva. Penso che Roma, troppo bella, mi distrae, che Venezia ha un fascino ozioso, m'impigrisce. Non devo disperdermi dai miei obiettivi, e scelgo Milano, più difficile, più industriale, più adatta a studiare e lavorare contemporaneamente. Non posso permettermi aiuti familiari, devo cavarmela da solo, pragmatico, produttivo, autosufficiente. Ma non solitario, anzi, la mia vita è segnata da lunghe complicità con pochi amici speciali, che mi hanno accompagnato lungo la strada, condividendo le mie stesse passioni. Una grande amicizia è con Giovanni Annarini, tarantino, bravissimo pittore. Entrambi, con una grande passione per l'arte e una piccolissima borsa di studio per tentare l'Accademia, ci iscriviamo a Brera e condividiamo tutto. Si agisce e si sceglie in sintonia, e tutto è semplice, senza ripensamenti. La fortuna sta nell'aver un buon amico, affine, che ti aiuta, perché non ti devia dal tuo percorso.



*n copertina di
capitolo
chizzo
Divano lub
Produzione
anotta*

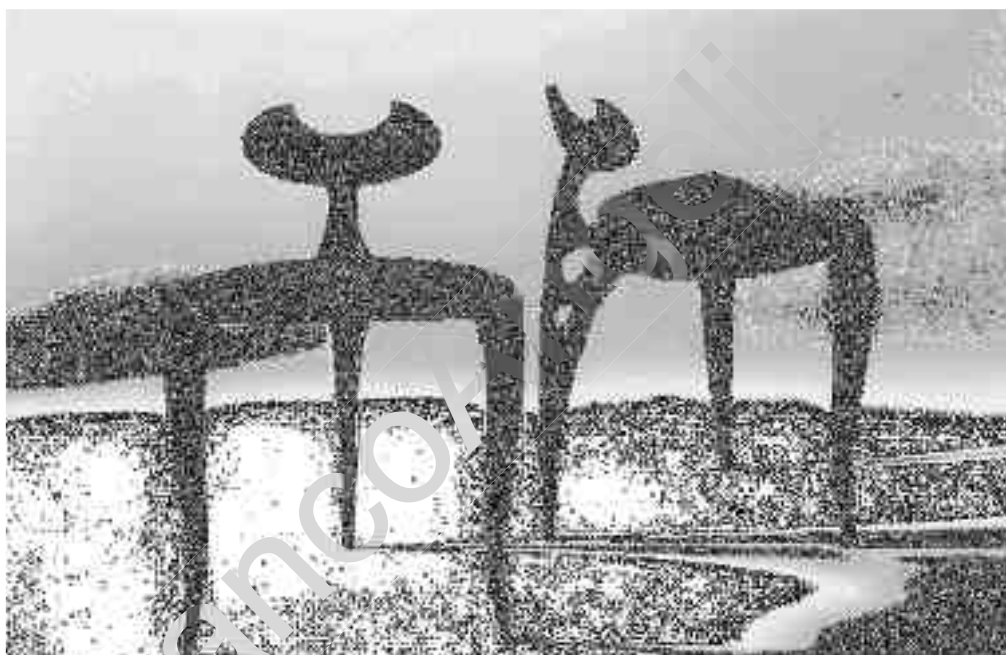
*1977
Prospero Casulo a
Pavia
Da sinistra Pie-
rantonio Colpini
Giovanni Annarini
Prospero Casulo
Gregorio Di Rita*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ro ero a lo

I primo impatto con l'ambiente milanese. In che modo sei riuscito a introdurti negli ambiti artistici della Milano degli anni '70 e quali sono stati i personaggi con cui hai avuto subito una affinità di intenti o una frequentazione?

Nel '73, a Milano, inizio l'Accademia e cerco lavoro. Ma di giorno devo frequentare Brera e il primo impiego serale che trovo, col mio amico Giovanni, è vendere bibite nei cinema. Di giorno Brera, di sera Apollo, Mignon. Non ci facevamo mancare la cultura dell'immagine! Ci si diverte perfino, ma dopo mesi di quella vita, oltre sapere a memoria tutti i film, mancava il tempo da dedicare alla pratica artistica. Allora, per gestire meglio studio e lavoro, e mantenermi all'Accademia, affino la mia tecnica pittorica, realizzando dipinti figurativi, molto grafici, ricchi di luce, colore, che vendo tramite alcuni galleristi, grazie ai quali mi posso trasferire in via san Carpofo, nel cuore di Brera. In breve divento perfino una firma richiesta, al punto che, per non inflazionarla, comincio a usare eteronimi dai diversi



1988
Perlaria
produzione
asterl

stili: astrattista, figurativo, autore di nudi, di nature morte. Appena capto un trend di vendita, mi invento un altro stile, un nome, e cerco gratificazione dal mercato. Così 'sponsorizzo' il mio percorso di studi. Il talento nel 'fare' ti salverà sempre, mi ripete il mio amico Giovanni.

Da quel momento, abitare in Brera, con una mia autonomia economica, mi permette immediatamente di iniziare a vivere a diretto contatto con il mondo creativo e pulsante dell'arte di quegli anni vivacissimi. Mi vedo coi personaggi che mi citava sempre Franco Sossi quando ero a Taranto. Frequento i corsi del critico Guido Ballo. L'incontro con Alik Cavaliere è un vero colpo di fulmine e m'iscrivo a "Scultura". Lavoro con gli artisti Fernando De Filippi, Davide Boriani, Gianni Spadari. Con Antonio Paradiso, pure lui pugliese, inizia una grande amicizia e collaborazione. In simbiosi con gli amici artisti, sono stato loro assistente, collaboratore, o solo amico, e la mia totale curiosità e disponibilità mi ha permesso di assorbire tanta dell'esperienza che ho elaborato in seguito. Assistere ogni sera alle mostre di arte astratta, figurativa, concettuale, body-art, iperrealismo, pop art... Vivere in maniera immediata e spontanea la complessa e contraddittoria avventura dell'arte contemporanea... era diventato il mio pane quotidiano.

In quegli anni (parlo della seconda metà degli anni '70) i tuoi interessi erano prevalentemente rivolti all'arte. Quando compare il design nel tuo percorso professionale?

entre cercavo di affermare la mia visione artistica, è stata molto importante l'occasione scaturita

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

da Bruno Gregori, un amico che avevo conosciuto al corso di Alik Cavaliere in Accademia, e con cui avevo lavorato per Davide Boriani. Bruno Gregori mi invitò ad Alchimia, e quella formula innovativa, di 'officina di progettazione' per un'arte applicata agli oggetti del quotidiano, fu subito congeniale al mio 'fare'.

Partecipai con entusiasmo alle esperienze di questa prima fase dello Studio Alchimia, fondato in Foro Bonaparte 65, nel cortile giardino di un antico palazzo milanese, dai fratelli Adriana e Alessandro Guerriero, con Bruno e Giorgio Gregori. Mi affascinava l'idea di poter fare progetti non strettamente connessi al mondo dell'arte. Realizzando qualche progetto, vasi, plastici per eventi, decorazioni, iniziavo a immaginare gli oggetti come le mie nuove sculture, e le superfici dei mobili come le mie nuove tele. L'idea di portare la mia esperienza in nuovi ambiti fu molto stimolante.

puoi raccontare come nasce la poltrona Proust, tra Alessandro Mendini, Prospero Rasulo e Pierantonio Volpini?

Nel 1978, nel mio nuovo studio d'arte vicino alla Rotonda della Besana, dove lavoravo con il mio amico, socio, assistente, Pierantonio Volpini, ricevo la visita di Alessandro Guerriero di Alchimia. Mi presenta l'architetto Alessandro Mendini, allora direttore della rivista *Modo*, che richiede al mio studio di collaborare alla realizzazione degli oggetti, per un allestimento in mostra a Bologna, intitolato "La Stanza del XX Secolo". Entusiasta della proposta, mi accingo alla realizzazione del progetto. Allora, Volpini ed io di certo non immaginavamo che, collaborando alla realizzazione dei due pezzi di Mendini, che poi divennero il simbolo del 'Design Banale' e furono noti come la poltrona Proust e la credenza Kandinsky, saremmo entrati perfino nella storia del design.

Il provocatorio progetto di Mendini prevedeva un intervento di re-design su due pezzi di arredo di recupero: una vecchia credenza e una grande poltrona barocca, con seduta e schienale imbottito in tessuto. Mendini voleva trasformare quei mobili dall'aspetto banalmente comune, in modo che diventassero del tutto differenti, passassero emozioni nuove, sorprendenti, sensazioni tattili, visive, prospettiche. Trovavo stimolante testare la mia esperienza artistica nel dare nuovo spessore comunicativo a questi oggetti. Concordare la scelta del tipo di intervento da attuare fu abbastanza rapido, perché lui sapeva esattamente cosa voleva ottenere ed io ero abbastanza esperto da garantirne la realizzazione nel migliore dei modi. Con Mendini abbiamo deciso di dare nuova vita, e nuova forza espressiva, alla credenza, tramite l'inserimento in superficie di suggestioni e citazioni tratte dall'esplosiva spazialità di Kandinsky, e attraverso la contaminazione con altri materiali. Invece, per la poltrona, Mendini cercava una texture, un decoro, che facesse perdere i confini alla forma. Per immaginare come intervenire, armati del mio episcopio, decidemmo di provare a proiettare sulla poltrona delle immagini di quadri impressionisti, Signac, Seurat. Per ottenere quello spiazzamento percettivo, si rivelò formidabile l'effetto visivo provocato dal segno puntinista, che fu riprodotto pazientemente, a colpi di pennello, su tutta la superficie della poltrona, fino a smaterializzarne i contorni. La prima poltrona di Proust si dimostrò subito un oggetto molto affascinante, dipinta davvero come un quadro da un pittore. Fu presentata in mostra a firma di Mendini, con la collaborazione di Rasulo e Volpini, come la credenza Kandinsky. Per gli altri pezzi Kandinsky e Proust, che realizzai in seguito con Mendini, collaborai invece con Valeria Boschi, pittrice di Parma, che poi diventò mia moglie, ma nel frattempo Alchimia era diventata parte della mia vita.

1989
Narciso
Edizione Oido
ronzo e Porcellana



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ro ero a lo

da l prosegue la tua collaborazione con Alchimia?

Negli anni successivi, per un lungo periodo, con il mio studio d'arte ho contribuito attivamente alla realizzazione di numerosissimi dei progetti che hanno caratterizzato quella formidabile stagione del design italiano che è stata questa nuova fase dell'Atelier Alchimia. Per la mia concreta voglia di 'fare'

era uno sbocco fantastico. Mettermi alla prova, ispirazione e abilità, in una pratica estetica affine, ironica, innovativa. Per me, lavorare per Alchimia era un modo di vivere non comune, in cui la normalità del mio 'fare' era una straordinaria quotidianità. Come andare ogni giorno in Alchimia e dire come va? che si fa? Era puro piacere di 'fare' e la continua opportunità di conoscere persone straordinarie e creative con cui collaborare.

a alleria O ido con ianni eneziano. Credo che per entrambi sia stata un'esperienza fondamentale per la propria carriera professionale. Ci sono due cose che vorrei chiederti a riguardo la prima relativa alla scelta di aprire una galleria e non uno studio.

o che anche ianni in quel periodo aveva interessi maggiormente rivolti all'arte, ma ben presto il design assume un ruolo di primo piano come dividevate l'attività lavorativa dall'attività espositiva? Secondo dubbio: cosa non funziona a un certo punto e port alla chiusura dell'esperienza O ido? Quando incontrai Gianni Veneziano, anche lui era coinvolto dalle connessioni tra arte e design, interessato sia alla progettazione che alla promozione di iniziative culturali.

Da tempo, io mi occupavo della serie di mostre "Sexy design" e "Per una immagine imprudente", assieme a Sergio Calatroni e Nanda Vigo, curatrice anche della mostra "MilanoPoesia" alla Rotonda della Besana, una delle



008
Sofia
produzione
cami

tante a cui avevamo partecipato sia Veneziano che io. È ovvio che Gianni diventò un altro grande amico della mia vita. Proveniva pure lui dalla Puglia, ma aveva vissuto a Chicago. Era architetto, ma realizzava anche progetti molto poetici, con quel suo modo filiforme di vedere la materia. Anche lui, come me, aveva molte responsabilità da gestire, ma un entusiasmo infantile e sognatore, una gran voglia di partecipare a quel momento così speciale del design italiano, in cui si mischiavano moda/arte/design/architettura.

Ci accomunava la voglia di esporci, di fondare qualcosa. Insomma, il suo lavoro mi affascina, lui è simpatico, ne nasce una amicizia e la voglia di condividere una scommessa: mettere su uno studio/galleria per lavorare sul rapporto Arte/Design. Era chiaro da subito che si poteva aprire la sede nel mio spazio in via Commenda. Mauro Panzeri, ex grafico di Alchimia, ci disegnò il logo Oxido

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



e iniziammo ufficialmente a lavorare sotto lo stesso marchio, che poi diventò anche una collezione di mobili. Furono anni in simbiosi, con una confidenza da veri 'terroni', in senso buono. Si gestiva tutto assieme. Veramente "pane e progetto". Non dividevamo l'attività lavorativa da quella espositiva. Si faceva una sorta di vita d'atelier, con assistenti e collaboratori lavoravamo ai tavoli da disegno sulla balconata a soppalco, mentre nello spazio sottostante, affacciato sul cortile 'vecchia milano', allestivamo le mostre, che poi spesso diventavano itineranti presso altre gallerie italiane o estere.

Dall'87 al '91 Oxido è stato un sodalizio breve, ma intenso, con Gianni Veneziano, ma forse era inevitabile separarsi perché, anche se eravamo simbiotici, complementari, tendevamo a due sogni molto diversi: io ero un artista-progettista, che provava a

diventare designer di oggetti; lui era un architetto-poeta, che sognava segni e disegni, più che oggetti concreti. Eppure, quelle sue sedie filiformi, come disegni di Gio Ponti, erano così magiche, se provasse a realizzarle in metallo...

L'esperienza di Abitare il Tempo. Ugo (La Pietra) è riuscito, nel susseguirsi delle mostre, a formare un gruppo di autori che per diversi anni hanno lavorato sul rapporto tra territori e progetto. Il percorso era estremamente corretto (la crisi del nostro modello di artigianato è ora più che mai evidente) ma non ha mai avuto il giusto peso nel dibattito culturale nazionale. Qual è la tua opinione a proposito e che ricordi hai di quel periodo?

Nella seconda metà degli anni '80, grazie agli inviti di Ugo La Pietra, ho partecipato a moltissime edizioni delle mostre "Abitare il Tempo" a Verona, "Per abitare con l'Arte" a Milano, e "Design Balneare" a Cattolica. Ho un buon ricordo di quelle manifestazioni che, specialmente nella fase iniziale di quell'esperienza, si muovevano a lato del circuito della cultura ufficiale di architettura e design che, con snobistica diffidenza, prendeva le distanze da tutte queste mostre, che conservavano così un'atmosfera più informale, ruspante, non priva di fascino. Le ho vissute, per varie stagioni, anche come simpatici appuntamenti annuali, crogiolo di incontri tra architetti, designer, artisti e artigiani di varie regioni italiane, dalle più diverse inclinazioni e generazioni, dalle firme affermate agli esordienti.

La formula praticata da Ugo, nell'organizzazione di queste esposizioni, prevedeva di abbinare numerosi artisti e designer ad altrettante piccole imprese artigiane o aziende del mobile classico e in stile, radicate sul territorio, sollecitando progettisti e produttori a collaborare nella realizzazione di oggetti o arredi. L'idea che una tale opportunità potesse favorire il rinnovamento di questi settori produttivi, attraverso l'immissione di nuova linfa progettuale nelle filiere artigiane era interessante, coraggiosa, e non è stata priva di riscontri, anche imprevisti, per la quantità di incroci e contaminazioni che ha favorito, tra addetti ai lavori di varia provenienza.

Molti abbinamenti tra autori e produttori hanno avuto carattere episodico, ma hanno messo in circolazione una grande quantità di prototipi d'autore, bottino di collezionisti, mercanti e gallerie del "neo-eclettismo". Gruppi di produttori artigiani sono maturati, storicizzandosi in istituzioni museali sul territorio. Alcune aziende del classico hanno orientato la loro produzione in direzioni più ironiche e provocatorie, con maggiore consapevolezza culturale. Nel mio caso, costruttiva e interessante era

001
empo
tavolino
produzione
anotta

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ro ero a lo

stata la sintonia instaurata con alcuni laboratori o aziende artigiane, che in alcuni casi è proseguita anche con Oxido. Nelle edizioni più recenti, la manifestazione di Verona ha dimostrato un buon successo commerciale e l'apertura in direzione di altri settori del mobile, assumendo un aspetto differente, e aprendo nuove strade, che forse potranno riservare qualche sorpresa per il futuro.



1998
ua
plafoniera
produzione
oscarini

Parliamo della tua attività di designer, come sono nati i primi contatti con le aziende e come nascono ora che sei un professionista affermato?

Amo il mestiere di designer, riuscire a trarre di che vivere dal dono di saper 'fare' le cose mi dà un piacere sublime. Provenendo da un percorso di artista, la collaborazione con Alchimia e Mendini, l'organizzazione degli eventi curati con Nanda Vigo e Sergio Calatroni, la partecipazione alle mostre di Ugo La Pietra sull'Abitare con Arte, e il lavoro del marchio Oxido, a poco a poco mi hanno conferito una certa dose di visibilità, anche nel mio nuovo ruolo di designer.

I contatti con le aziende produttrici dei miei progetti, come tutti gli incontri della mia vita, sono nati da occasioni improvvise e da amicizie empatiche. Ricordo con piacere il lavoro con Arianna Borgonovo, di Masterly, l'impegno assieme al mio amico Biagio Cisotti per un marchio storico come Poltronova, la sintonia con BRF, l'innovazione tipologica praticata con Gessi, le sperimentazioni attuate nel cristallo curvato con Vittorio Livi di Fiam, le nuove interpretazioni alle capacità tecnologiche di Ycami. Con Patrizia Scarzella, incontrata già per Alchimia, è stato piacevole collaborare poi per Arflex, o Zanotta. Ma una grande emozione, e gratificazione, è stato il primo incontro con Aurelio Zanotta, un lungo colloquio in cui mi aveva manifestato immediatamente una sincera stima, che spero di riuscire a ricambiare anche ora, continuando a collaborare con i suoi eredi in azienda.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Guardando al presente, parliamo di come si svolge ora il tuo lavoro, di come l'attività artistica e il mestiere di designer si intersecano all'interno delle tue giornate e soprattutto parliamo del tuo personale linguaggio.

Oggi il design è il mio 'fare' quotidiano. Ma il 'fare' artistico lo porto sempre dentro, addosso, prima di tutto come metodo, come procedimento per sviluppare ogni tipo di progetto. Perché, per me, l'Arte in sé è purezza, trasparenza d'animo, affrontare le cose con passione. Da sempre mi esprimo e comunico lavorando sulle emozioni.

Mi piace molto anche decorare le superfici. Praticare il lavoro manuale, nella realizzazione di alcuni dei miei stessi progetti, che richiedono un uso delle tecniche pittoriche e di decorazione acquisite, soddisfa la mia voglia di trasformare le cose, come quando affronto il lavoro di riprogettazione di oggetti di recupero, come nel caso delle collezioni "trash furniture" o "ecomimetico".

Oggi so che, se il mio scopo è creare, il design è un buon mezzo di rappresentazione, di comunicazione. E il mio linguaggio progettuale è come un racconto, narrato attraverso una scrittura di segni. Parto sempre dalla forza di un segno, che emerge dal ricordo di qualcosa che mi ha colpito durante la mia continua attenta osservazione di tutto ciò che vedo, o che arriva dal desiderio di qualcosa che si è fatto strada nella mia instancabile immaginazione. La ricerca iniziale su un segno, che diventa un simbolo grafico evocativo, poi genera un proliferare di liberi disegni, che iniziano a misurarsi con le possibili funzioni d'uso dell'oggetto, con le capacità seduttive e comunicative del materiale per realizzarlo. A monte, ovviamente, sono ben conscio delle possibilità e dei vincoli peculiari delle tecnologie legate alla lavorazione, alla produzione. Ma nel momento del libero disegno provo ad astenermi dai pormi dei limiti, perché mi affascina mettere alla prova le mie capacità progettuali e quelle tecnologiche dell'azienda, forzare un po' eversivamente la linearità dei processi, per riuscire a far emergere nuovi orizzonti, sottoponendo nuove domande, o proponendo nuove soluzioni. Inizialmente preferisco non partire da indicazioni di mercato o di target, ma magari, in seguito, sviluppando dal segno iniziale intere famiglie di prodotti, per le esigenze più diverse, tutto accade più spontaneamente.

Le nuove generazioni di progettisti, qual è il tuo rapporto con i giovani (al di là di sentirti anche tu ancora giovane) e quali strade vedi ancora percorribili nel design?

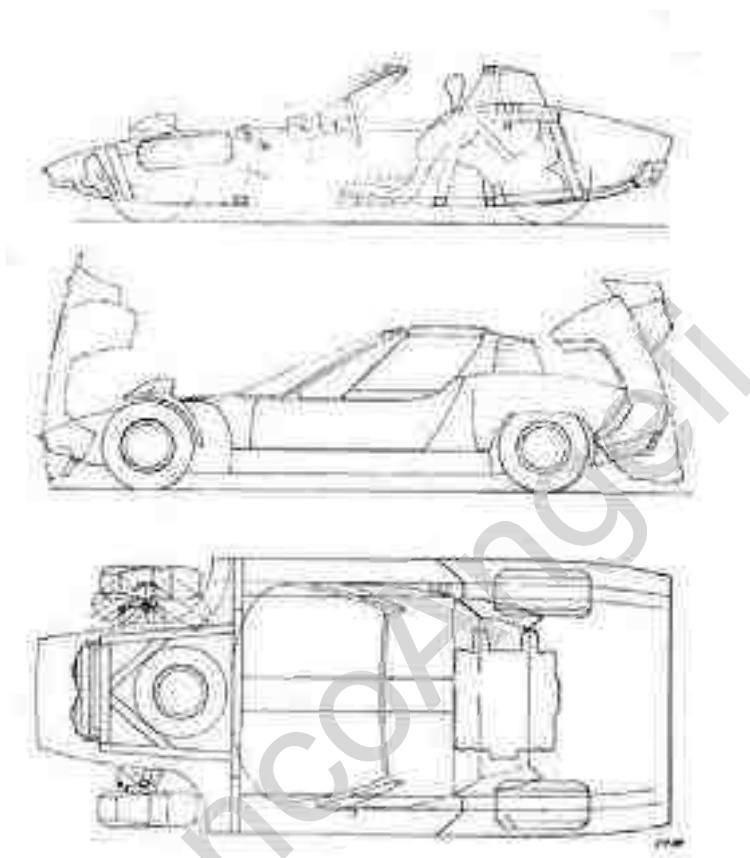
Non ho ancora capito qual è la generazione dei 'giovani designer'. Under 30? Under 40? Under 50? I giovani creativi, nel mio quotidiano, posso dire di frequentarli, perché sono molto giovani le persone che mi lavorano accanto, ma forse mi riesce difficile commentare il lavoro dei 'giovani designer', perché guardo sempre agli oggetti senza mai fare distinzione tra progettisti giovani o vecchi. Mi interessa di più il progetto, mi lascio attrarre dall'oggetto. Sono affascinato da una forma, a prescindere da chi è l'autore. Sono colpito da un'idea, senza valutarla in proporzione all'età e all'esperienza del designer. I più giovani talvolta mi deludono un po' quando sono troppo scolastici, o quando mancano di 'memoria'. Invece, mi stimola molto vedere quanto sono più liberi se si autoproducono, o quanto riescono a crescere sviluppando una competenza e una attenzione spontanea per le tecnologie.

Oggi il design deve fare più attenzione alla società, in molti modi, anche innovando i progetti per gli spazi pubblici, con una estetica che aiuti ad aggregare, che stimoli la vita fuori casa. La casa non è più un guscio isolato, interagisce sempre più con l'esterno, e non solo tramite le reti.

Per il futuro, vedo un design che amplia la mentalità ecologica, e riduce il suo impatto ambientale. Per noi designer diventa importante ridurre la quantità di materia, andare più al nocciolo delle cose, proporre maggiore verità e chiarezza, con una sintesi concreta, poetica.

*Prospero Rasulo
ilano, ettembre*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



e is S t i r

Designer anomalo e outsider nel panorama internazionale, inizia con opere tra arte e design esposte in varie manifestazioni quali Biennale di Venezia 88, Documenta 8 Kassel, Biennale di Milano. Curatore di molte mostre e allestimenti tra cui le personali al Museo Design di Milano e al Vitrauseum di Weil am Rhein - Aschaffenburg. Suoi oggetti fanno parte della collezione permanente di vari musei come il Museo di Arte e Design di Milano, il Musée des Arts et Métiers di Parigi, il Musée de l'Orfèbre di Ginevra, il Musée de la Ville de Paris di Parigi, il Musée de la Ville de Lyon di Lione, il Musée de la Ville de Bordeaux di Bordeaux, il Musée de la Ville de Metz di Metz, il Musée de la Ville de Nancy di Nancy, il Musée de la Ville de Strasbourg di Strasburgo, il Musée de la Ville de Clermont-Ferrand di Clermont-Ferrand, il Musée de la Ville de Grenoble di Grenoble, il Musée de la Ville de Annecy di Annecy, il Musée de la Ville de Chambéry di Chambéry, il Musée de la Ville de Savoie di Savoie, il Musée de la Ville de Haute-Savoie di Haute-Savoie, il Musée de la Ville de Val d'Aoste di Val d'Aoste, il Musée de la Ville de Valle d'Aosta di Valle d'Aosta, il Musée de la Ville de Piemonte di Piemonte, il Musée de la Ville di Lombardia di Lombardia, il Musée de la Ville di Veneto di Veneto, il Musée de la Ville di Friuli Venezia Giulia di Friuli Venezia Giulia, il Musée de la Ville di Emilia-Romagna di Emilia-Romagna, il Musée de la Ville di Toscana di Toscana, il Musée de la Ville di Marche di Marche, il Musée de la Ville di Umbria di Umbria, il Musée de la Ville di Lazio di Lazio, il Musée de la Ville di Campania di Campania, il Musée de la Ville di Puglia di Puglia, il Musée de la Ville di Basilicata di Basilicata, il Musée de la Ville di Calabria di Calabria, il Musée de la Ville di Sicilia di Sicilia, il Musée de la Ville di Sardegna di Sardegna.



Nel 1999 è premiato con il Good Design Award dal Chicago Athenaeum Museum of Architecture and Design e nell'aprile 2000 con il Design Award di Milano. Ha tenuto e tiene corsi e seminari in diverse università e istituzioni.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

eni an a iara

lare all'intervento di Patricia Ponti, gli ha dato molto spazio. Quel punto poteva aprirsi per me una carriera artistica "vera", con riconoscimenti e pubblicazioni nel sistema dell'arte, ma l'attrazione verso il mondo della merce e delle nuove tecnologie mi ha portato verso il design.

In design ancora molto legato alle tue esperienze artistiche ed alle tue conoscenze tecnologiche... avevo maturato alcune considerazioni sia sulla tecnologia sia sull'arte. L'idea principale era che gli oggetti, la realtà – per me la realtà sono gli oggetti industriali, la merce – non fosse più rappresentabile, perché si rappresentava da sola. Con le nuove tecnologie i messaggi che le merci lanciavano erano sempre più forti di qualsiasi rappresentazione, che quindi perdeva di senso. Pensavo di usare la merce come tramite artistico, come supporto al posto della tela, ma non "trovata" come i Dada e molte avanguardie, ma progettata e nuova. Quando maturano queste considerazioni diventa molto facile passare al design. Quando si pensa alla merce come supporto di tutti i significati del mondo in cui viviamo, di fatto si fa design.



006
oo
shelving stem
produzione
Desalto

quindi nascono i primi contatti con la produzione...

In un primo tempo producevo oggetti poco seriali, poi qualcuno lo è diventato e anche molto. Il primo andato in produzione è stata una lampada prodotta da *Fontana Arte* che poggiava su un treppiedi di vetro trattato come fibre ottiche e creava un appoggio su tre screen luminosi. L'avevo ideata per una mostra, succedeva sempre la stessa cosa: mi invitavano a esporre in gallerie d'arte, ma io dicevo che ero un designer e che quindi avrei portato un oggetto progettato, non una scultura, non una pittura, non un'installazione. Vorrei proposto un oggetto che la gente poteva anche possedere dopo, di cui si potevano fare due, tre copie, e poi, se c'era un'azienda disposta, realizzarne infinite. È questa la differenza, per cui di fatto facevo il designer.

L'espressione attraverso l'uso della merce aveva alle spalle una teoria che andava formandosi, fondata sul rapporto con la tecnologia, influenzata da McLuhan e da ricercatori di questo tipo. Inoltre mi ero appassionato alla fantascienza, leggevo una rivista americana che si chiamava *Ogilvy & Mather*.

avevo cominciato a collaborare con riviste tipo *Modo* e *Domus* – prima e dopo l'arrivo di *Domus* – scrivendo di queste mie teorie. facevo anche alcuni esempi pratici con oggetti, con piccole mostre,

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

in modo che anche visivamente se ne capisse lo spirito, e cioè il rapporto con l'artificio e con la tecnologia. Semplicemente l'idea era che la tecnologia non fosse semplicemente hi-tech ma, al contrario, le nuove tecnologie erano interessanti perché non si vedevano più la causa e l'effetto, insieme, ma solo l'effetto, a differenza della meccanica e di altre tecnologie più hard. Su questa teoria poi è nata una mostra che per me ha rappresentato una svolta sia dei contenuti sia sul piano professionale, una mostra-manifesto, *la neo-merce*. In quell'occasione sono stati realizzati ventisette oggetti da designer ma anche da artisti, cuochi e inventori era una mostra proto-trasversale. Tre erano miei, ma ho fatto finta di essere tre designer in realtà mai esistiti. Le tematiche degli oggetti erano diverse, ma tutte legate a questo concetto di tecnologia. Ho convinto la Montedison, che allora aveva un progetto cultura fortissimo, a investire soldi nella mostra che ho portato alla Triennale di Milano nel 1984 e al Centre Pompidou di Parigi nel 1985 e che ha avuto un enorme quanto imprevista risonanza internazionale, ben oltre la stampa di settore. I prototipi erano tutti funzionanti, performativi.

l'idea, espressa sul catalogo della *neo-merce* era che la tecnologia comprendesse il motore a scoppio, quello a vapore etc. fosse sempre stata utilizzata per realizzare prestazioni, di solito fisiche, muscolari; queste nuove tecnologie, invece, grazie anche all'avvento dei chip e dei sensori, lavoravano più sui sensi, sulla percezione visiva, sul dire, sul *touch*, quindi su aspetti immateriali. Questo dava la possibilità di usare, di pensare la tecnologia come una sorta di *impensato*, cioè mai pensato prima, perché prima la tecnologia aveva un ruolo ben preciso, mentre adesso realizzava prestazioni non più pratiche ma sensoriali, performative, perfino filosofiche, ponendo domande come, ad esempio, "quando telefoniamo siamo assenti o presenti", con le biotecnologie si arriva anche a problemi etici. Per la prima volta la tecnologia non era più solo una prestazione tecnica, ma poneva problemi metafisici e etici che prima erano dominio della filosofia. Alla base c'è quindi l'idea che non esiste più un problema tra forma e funzione, tanto care al design conformista, attraverso queste nuove tecnologie gli oggetti diventano quindi *funzionoidi*. Con questo termine intendo e intendo una macchina o un oggetto che non ha funzioni prefissate, ma le assume da un'istruzione umana mediante software. Il computer, per esempio, è un oggetto con cui si possono calcolare le tasse, ma anche vedere un film porno. Sono possibili estensioni, tali che uno stesso oggetto è tutto e niente, dipende da che cosa il soggetto che lo utilizza vuole essere con lui. Quindi subentra l'interazione. In questo senso, grazie alla tecnologia, il design comunica estasi, divertimento ma soprattutto intrattenimento. Naturalmente, già il famoso slogan di Duchamp "il medium è il messaggio" precedeva quest'idea.

In che modo tutto ciò che è arte, nuove tecnologie, sperimentazione, possono diventare una attività professionale?

Semplicemente lavorando e pensando in laboratorio. Occorre praticare la tecnologia come un linguaggio con una sua sintassi, per proporre oggetti. La merce è come una superficie su cui esprimersi. Facevo progetti e oggetti, ma anche sperimentazioni, destinati al sistema dell'arte e poi qualcuno di questi diventava un prodotto industriale. Alla base c'è sempre questa idea di dare contenuti poetici alla merce attraverso la tecnologia, alle sue potenzialità linguistiche e trasversali.

Riprendiamo il filo del tuo procedere. Dopo quanto tempo dall'avvio del tuo percorso professionale riesci ad avere un'indipendenza economica ed una gestione attiva dello studio?

Quasi subito mi accontentavo di poco, comunque. Proporre un'estetica dell'invenzione produce molta attenzione e una gran voglia di cose inedite. Importante per questo passaggio, sono convin-



007
oppio - stool
clette produzione
ampeggi

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

eni an a iara



000
Astra
produzione
a urrina

to, sia stato l'aver impiantato un laboratorio con tornio, fresa, etc. per poter proporre direttamente oggetti funzionanti, da toccare, usare subito, come la collezione Domodinamica e la maggior parte di prodotti con una certa complessità. Gli oggetti non sono semplicemente belli per il loro corpo, ma anche per il loro modo di muoversi, animarsi, parlare, insomma per la loro "anima". Sono cosciente che per proporre un'estetica basata sull'"animazione" così intesa non bastano disegni anche cad, ma prototipi funzionanti.

ecnologia, ironia, invenzione, poesia sorpresa, sono alcune delle invarianti che ricorrono nelle tue opere. In questo momento della tua carriera professionale cosa cerchi prevalentemente nei progetti?

Cerco di mantenere una filosofia e di progettare prodotti riconoscibili per i motivi che hai citato, anche se la quantità di richieste e di coinvolgimenti a vari livelli mi impone un ritmo di tipo "aziendale". Comunque mi permetto di scegliere per continuare nei modi che finora hanno fatto apprezzare il mio lavoro. Credo che prodotti recenti come "Angel" o "Aurora", ma anche gli

ultimi allestimenti installazione in musei e mostre d'arte, lo dimostrino.

Torniamo ai tuoi progetti per Domodinamica, certamente i più conosciuti e i più amati. C'è un sentimento maggiormente a tuo agio quando sei tu a proporre, rispetto al lavorare su un tema che ti viene dato?

Certamente, mi piace inventare prodotti senza brief e poco markettari. In particolare nella prima uscita di Domodinamica gli oggetti erano tutti così, nati senza brief, ma per essere inseriti in mostre.



005
Angel
produzione
Naos

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Solo in un secondo tempo sono diventati prodotti, infatti esiste un mercato dei prototipi di questi oggetti. Comunque anche in caso di una specifica richiesta, conoscendo il mio approccio, le aziende mi danno temi molto generali, ad esempio mi chiedono una lampada e io gli consegno una nuvola. Tutto ciò nonostante il mercato che, in questo momento, vuole prodotti semplici, poco costosi e facili da produrre: vuole inutilmente il resto.

Il tuo percorso professionale potrebbe esser preso come esempio per giustificare l'inutilità delle scuole di progetto. Al contrario tu hai sempre avuto un rapporto privilegiato con la didattica insegnando in molte scuole e università di design in Italia e all'estero. Qual è la tua visione della migliore formazione per un designer?

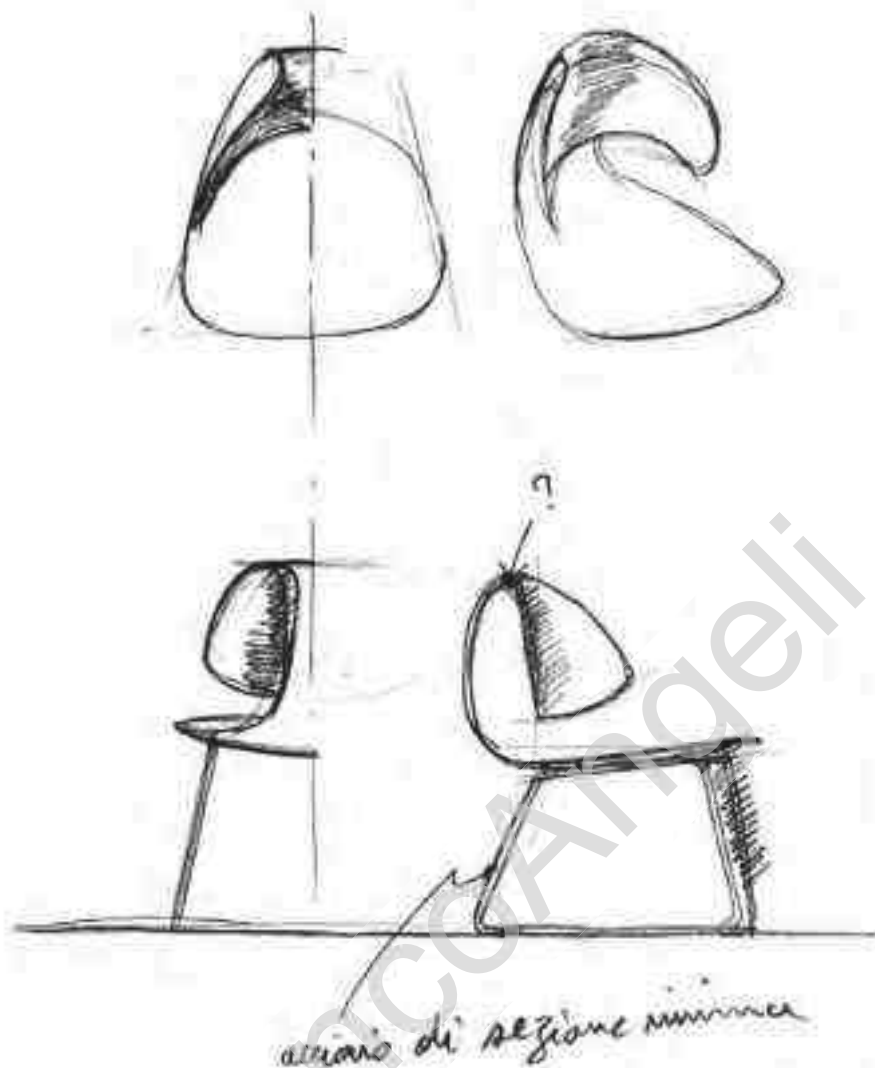
Oggi una scuola è importante. La mia storia, mi rendo conto, è del tutto anomala e casuale, ma l'esperienza diretta vale ancora di più. Non bisogna aver paura di fare apprendistato, non solo in studi di designer, ma anche in aziende del settore. D'altra parte quando ho pensato il mio rapporto con le università, l'ho inteso come una propagazione ed estensione di stimoli. Non vado per insegnare filosofie di progetto, tanto meno la mia, ma per stimolare le eventuali loro filosofie, pensare fuori dallo specifico. Nelle mie lezioni ho mostrato i film di Jacques Tati o il lavoro scientifico di Nikola Tesla per esempio, non solo per raccontare anche il mio lavoro, ma per mostrare l'ampiezza dei possibili stimoli creativi.

Grazie alla più esplosiva delle tue invenzioni ti ritrovi ad avere nuovamente vent'anni e a ripartire da zero con la professione. Quali passi faresti ora in un mondo che è decisamente cambiato per far conoscere il tuo lavoro?

Gli stessi: disegnare e poi costruire prototipi direttamente in officina, proporsi senza aver paura delle proprie e altrui idee. In realtà non ne sono certo, oggi il design soffre di eccesso di design non solo per una moltiplicazione esponenziale di designer, ma anche nel suo significato intimo e storico. Tutti si definiscono designer: nella moda non ci sono più stilisti ma fashion designer, perfino i parrucchieri fanno hair design. Si tende a un design scollato dall'idea di progetto, proiettare e proiettarsi in favore di attrazioni fatali come lo styling, il glamour, la citazione anni - 60- 70 etc. Alla fine si produce un effetto babele del design senza progetto e senza nuovi linguaggi. Senza bisogno di tornare ventenne tendo ad indagare e proporre nuovi territori progettuali come il web e la rete, materiali e immateriali postconsumo, l'oggetto on-demand e ancora nuove tecnologie nel senso di technè che la farò

*Denis Santachiara
Milano, 18 Settembre 2008*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



i i s

Ero al liceo, quando ottenni finalmente il permesso di andare al cinema con gli amici. I miei film preferiti erano diventati da subito quelli noiosi e complicati di Ingmar Bergman, che mi spaventavano per la scoperta di quanto poteva essere complesso e labirintico l'animo umano, e i film allegri ed eccitanti di James Bond con quelle architetture futuristiche, quegli interni modernissimi e quelle invenzioni strabilianti. Non a caso, decisi di fare il regista, ma non fu un'idea saggia in quanto portò molto scompiglio in famiglia per il semplice motivo che mi ero scelto un mestiere che a loro avviso mi avrebbe sicuramente portato economicamente sul lastrico.

Così decisi di diventare medico a Montpellier per accontentare la mamma, ma abbandonai gli studi al primo anno dopo uno svenimento a dir poco vergognoso durante il corso d'autopsia. Alla fine optai per Architettura, appoggiato e incoraggiato da tutti, decisi finalmente di seguire le orme paterne. Ogni tanto quando tornavo a casa con un progetto svolto all'università, mostrandolo a mio padre mi accorgevo del suo disagio nel mostrarsi con gli occhi lucidi, cosa che mi fa tenerezza ancora oggi, quando ci penso.

All'inizio della mia carriera non ci pensavo e non me ne ero accorto ma adesso ho capito che sono un uomo molto fortunato, esercito un mestiere che adoro e che oltretutto, per svolgerlo, mi pagano.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

hai iniziato i tuoi studi molto lontano da qui, all'Accademia delle Arti di Beirut, dove ti sei diplomato nel 1968. Erano già degli studi indirizzati verso la Progettazione industriale o la passione per il design nasce successivamente?

All'Accademia delle Belle Arti di Beirut ho studiato di tutto tranne la Progettazione industriale per il semplice motivo che a quei tempi non c'erano grandi industrie in Libano, né tanto meno insegnanti di



tale disciplina. I nostri docenti avevano studiato in svariati posti del mondo (Parigi, Roma, Beirut) Architettura, Ingegneria, Pittura etc. ma nessuno di loro si era occupato di Progettazione industriale. Io invece avevo già il pallino del design e non volevo rassegnarmi a studiare solamente Architettura. Ero molto curioso di tutti quei mobili strani che vedevo ogni volta che sfogliavo una rivista italiana o francese nella biblioteca universitaria (costavano troppo perché me lo potessi permettere). All'ultimo anno di studi (in totale 5) ho scelto come tema della tesi lo sviluppo di un programma di sedute in plexiglas trasparente che mi è stato negato se non accompagnato da un progetto di architettura. Allora scelsi come tema "la casa dell'artigiano" a Jezzine, una località della montagna libanese dove si lavorava alla trasformazione dei corni di animali in oggetti d'uso per la tavola. Ebbi il massimo dei voti in Architettura. Per quanto concerne il programma delle sedute, nessuno: per la semplice ragione che nessun membro della commissione si sentiva in grado di giudicare tecnicamente il lavoro da me svolto... (quantomeno sono stati onesti).

Quali personaggi e quali culture, hanno influito sulla tua formazione di progettista?

Avevo una venerazione per il periodo del Bauhaus, per Le Corbusier, anche per Jean Prouvé, per Pierre Paulin e Vico Magistretti. A Beirut ieri come oggi, abbiamo sempre avuto a che fare con due culture opposte e complementari derivate dalle religioni, quella orientale e quella occidentale, con tutte le loro ricchezze, conflittualità e contraddizioni. Credo che l'Occidente oggi stia imparando a trattare con queste diversità.

*in copertina capitolo
foto di Ivio Ancinelli*

*00
rafalgar uare
produzione
accarat*

*00
imes uare
produzione
accarat*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

illia a a a

opo aver attraversato molti luoghi occupandoti credo prevalentemente di architettura d'interni, hai deciso nel di stabilirti a ilano. Come avviene il tuo incontro con Paolo oroni e il suo inserimento negli scenari milanesi del progetto?

Costruivo e arredavo ma non ero mai completamente soddisfatto di ciò che avevo a disposizione e facevo di volta in volta produrre da artigiani qualche pezzo mancante che completasse i miei progetti. Con Paolo Moroni, uomo colto ed esteta, c'è stata intesa subito al primo incontro avvenuto a Milano. La pensavamo allo stesso modo. Avevamo le stesse ambizioni e l'uno completava l'altro. Nel 1977 decisi di stabilirmi a Milano, il Medio Oriente ormai non mi bastava più. Da subito abbiamo avuto delle interessanti commissioni per residenze un po' ovunque, Parigi, Atene, Londra, senza però mai trascurare i progetti nell'area del Golfo.

A Milano qualcuno ci guardava ancora con un po' di scetticismo; cercavano di capire dove andavamo a parare. Con un po' di sorpresa da parte nostra fummo pubblicati su alcune riviste americane, in particolare un progetto fu pubblicato su *Architectural Digest* nel 1980 prima che qualsiasi rivista italiana ci pubblicasse.

ell la nascita della a a e oroni Contemporar Furniture. i puoi raccontare come nasce l'azienda?

Paolo era completamente contrario, proprio non ne voleva sapere. È stata tutta colpa mia. Come già detto, ho sempre fatto produrre mobili per i nostri progetti e questi venivano apprezzati e richiesti anche da altri clienti.

Ci chiedevano, dove si poteva comprare questo o quell'altro mobile visto in una casa da noi progettata.

All'inizio di quell'anno si presentò l'occasione di reperire lo spazio dove si trova tuttora lo showroom di Sawaya & Moroni. Decidemmo allora di iniziare questa avventura. Alla festa di inaugurazione avevamo solamente un nome, non un volto. I commenti di alcuni industriali del mobile presenti dei quali poi saremmo diventati colleghi, erano del tipo: "Questi tra 6 mesi chiuderanno bottega". Tutto perché avevamo presentato una collezione disegnata da Michael Graves e Charles Jencks, due architetti, mostri sacri del movimento post-modern, ma bellamente sconosciuti al popolo dei produttori del settore.

Quanto ha influito sulla tua successiva carriera di progettista l'aver potuto mostrare le tue capacità progettuali all'interno della vostra stessa azienda?

Io la vedo al contrario. Penso di essere stato penalizzato dal fatto di giocare in casa. In primo perché dovevo disegnare pensando alle nostre capacità tecnologiche ed economiche allora limitate. In se-



1987
Diva
produzione
a a a oroni

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

condo luogo, il mio nome, facendo parte del nostro marchio commerciale, era un limite e un handicap se avessi voluto propormi come designer per altre aziende. Però, pian piano, con molta tenacia, ci siamo evoluti acquisendo maggiore tecnologia ed esperienza che ci hanno consentito di misurarci persino con nuovi materiali come le materie plastiche. Dalla fine degli anni 90 ho avuto così il "permesso" di Paolo di disegnare per altre aziende purché non in concorrenza con Sawaya & Moroni, come ad esempio la Swiss Air, Fifa, Heller, Andreu World, Baccarat, Zucchetti etc.

i certo la tua esperienza ti ha portato per ad un approccio pi consapevole nel rapporto con gli altri committenti, ad esempio nella consapevolezza delle implicazioni produttive di quanto disegnavi...?

Va da sé che come auto-produttore le pensi tutte prima di imbarcare la tua azienda in una nuova esperienza produttiva. Qualsiasi azienda sarebbe lieta di lavorare con un progettista che sappia ingegnerizzare il suo disegno e soprattutto, con chi ha un'idea della complessità, delle necessità e dei ritmi di un ciclo produttivo. Riceviamo tantissime proposte irrisolte basate soltanto su illustrazioni tridimensionali divine, senza avere la minima idea o preoccupazione di come affrontare i vari problemi costruttivi che ne deriveranno. Trovo quest'atteggiamento poco rispettoso verso la professione e verso le aziende.

Abitare il tempo a Verona che vi ha visto sin dalle prime edizioni come interpreti. La grande intuizione di La Pietra di affiancare alla rassegna commerciale le mostre di sperimentazione che hanno visto nascere e affermarsi alcuni degli attuali protagonisti del panorama del design italiano. sistono ancora in talia degli spazi per la sperimentazione?

el 93, 94 e 95 avevamo ideato insieme a Enzo Biffi Gentili e Vanni Pasca-Raymondi tre mostre molto coraggiose (almeno per me). Mostre che avevano come obiettivo la pura sperimentazione culturale. I titoli già svelavano una dichiarazione d'intenti di certo non a scopo lucrativo ma di pura ricerca e sperimentazione. Con Biffi Gentili, *La sacra fabbrica* e *elirium design*. Con Vanni Pasca, *iaggio in talia*. Oggigiorno credo che si faccia ancora molta fatica ad introdurre delle mostre culturali nelle fiere commerciali. Bisogna riconoscere questo merito ai dirigenti di Abitare il Tempo di Verona, a Carlo Amadori e ad Ugo La Pietra.

I tuo linguaggio progettuale. utto ancora parte da schizzi e appunti di viaggio, ma poi arriva ad un computer da qualche parte del tuo studio...?

Sarò l'ultimo uomo sulla terra che imparerà ad accendere un computer. Ne sono proprio allergico... come allo sport del resto. È evi-



1997
Paolo oroni
Philippe tark e
William a a a

008
egg Pegg hair
produzione
a a a oroni



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

illia a a a



00
ella ifatta
in policarbonato
traslucido
produzione
a a a oroni

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



dente che dai miei schizzi, i miei 3d manuali, sia d'obbligo passare al computer. Il bello è che so tutto su questo mezzo, conosco tutti i trucchi e so molto bene ciò che posso ottenere da qualsiasi manovra (a volte i miei collaboratori rimangono sorpresi) ma il fatto che per fare una riga sia necessario digitare numeri e lettere mi blocca. Per un carattere impulsivo e spontaneo come il mio diventa limitativo, perché la mano non riesce a seguire la velocità del pensiero.

00
erie a ima
produttore
a a a oroni

I rapporto tra ci che si semina e ci che si raccoglie nelle discipline legate al progetto. Credo che questa sia l'unica professione dove non c'è consequenzialità tra quantità di lavoro e quantità di risultati. Ciò a tuo parere è legato al protagonismo dei progettisti o al contesto in cui operiamo?

Parole sante. C'è persino chi pretende di cambiare il mondo con un porta-uovo rosa ad esempio. Sono convinto che la colpa sia innanzitutto della stampa di settore che si butta a pancia in giù non appena scorge un probabile talento, un raggio di profitto o un possibile scoop. Tutto ciò ha sicuramente prodotto dei protagonisti veri del design, ma indirettamente ha anche creato dei mostriciattoli presuntuosi, protagonisti che inquinano e danneggiano il settore... a ruota libera.

A volte mi chiedo se sia giusto conoscere il nome del designer dell'ultimo appendiabiti e non avere una benché minima idea su chi ha decodificato il genoma umano per esempio.

Il progetto della sedia Bella Rifiatta mi porta a parlare di ecologia ed ecosostenibilità. Quale in tal senso la missione del progettista e quale quella dell'azienda?



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

illia a a a

Tutti noi ci facciamo belli e moderni atteggiandoci da ecosostenitori e da ecologisti ma quanti sono quelli che possono veramente intraprendere un nuovo percorso produttivo che rispetti le risorse alternative? Ho avuto l'opportunità di lavorare con la COREPLA al progetto della sedia Bella Rifatta in plastica riciclata, ma come azienda non avrei potuto di certo affrontare un'esperienza così onerosa. Credo che sia giunta l'ora di introdurre una regolamentazione che richieda alle grandi aziende del settore d'investire nella ricerca di soluzioni "alternative". Tutto ciò obbligherebbe indirettamente i progettisti a pensare già in modo "green energy", ecologia e sostenibilità.



006
igh ights
produzione
a a a oroni

C'è a tuo parere in questo momento uno "stile italiano", un denominatore comune tra i progettisti della scena nazionale del design o non ha più senso parlare di identità territoriali?

Da anni ormai non si può più parlare di un'identità nazionale in un'epoca di "globalizzazione democratica", ma di sicuro lo stile italiano rimane sinonimo della definizione di "design". I protagonisti possono venire da qualsiasi parte del mondo e prodursi ovunque, ma finché non sono riconosciuti e prodotti da qualche azienda italiana il loro lavoro rimarrà sempre sperimentale e amatoriale.

L'approccio alla professione visto nella tua duplice veste di progettista e produttore. È corretto proporsi alle aziende, o come nell'architettura bisognerebbe incentivare l'uso dei concorsi di progettazione?

Ci sono quelli che ritrovi persino nei tuoi incubi..., che si propongono e ripropongono fino all'inverosimile. Va bene avere un minimo di PR e persino un agente ma non bisogna diventare ossessivi nel proporsi o peggio nell'imporsi. Se uno è bravo, prima o poi lo scoprono tutti.

Sono poche le aziende che possono intraprendere la via dei concorsi innanzitutto perché i tempi di produzione del design sono più ristretti rispetto a quelli dell'architettura. Un progetto presentato durante il Salone d'aprile non è industrializzato prima di novembre/dicembre, vale a dire che subito dopo si ricomincia di nuovo a lavorare sui prototipi dell'aprile seguente.

Non c'è dunque il tempo materiale per lanciare concorsi.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Quali sono a tuo parere le strade ancora percorribili, l'autoproduzione, il rivolgersi a settori merceologici non ancora toccati dal progetto, il rapporto con l'arte... o è ancora possibile progettare per il settore del mobile?

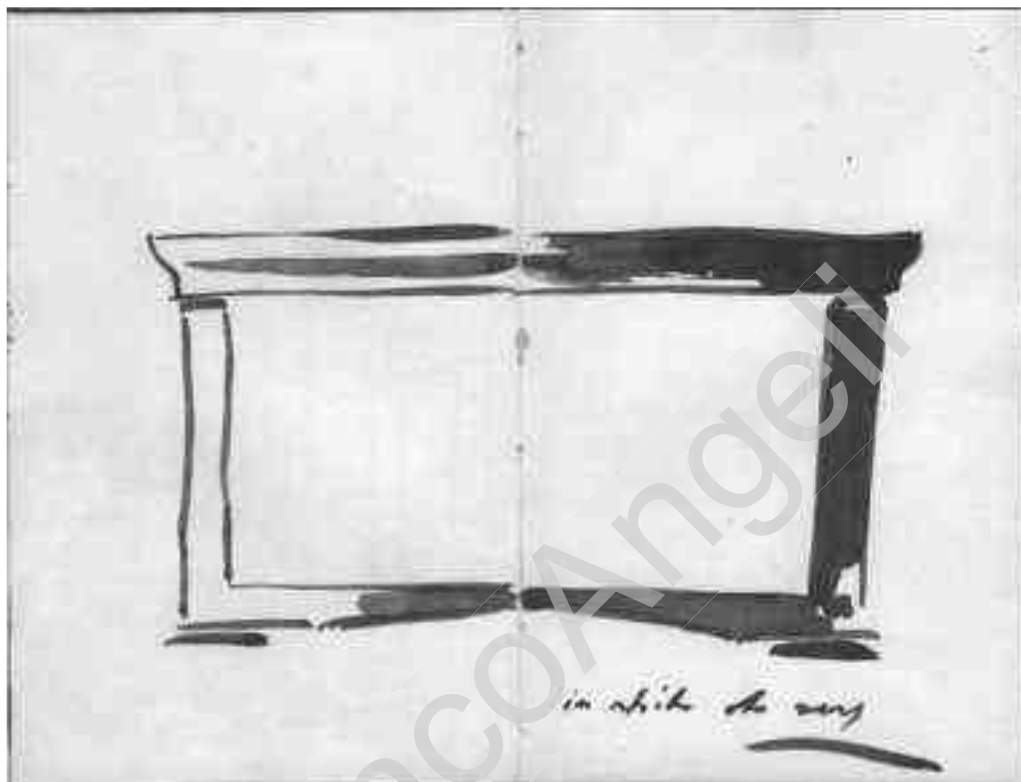
È vero che il mercato del mobile è saturo ma ci sarebbero sempre nuove soluzioni e nuove strade da percorrere sia per le tecnologie, sia per i nuovi materiali che si presentano. Però, non toccherei l'argomento dell'arte perché l'abbiamo già inquinato abbastanza. Invece, propongo ai giovani di usare il loro intelletto e la loro creatività progettuale nei tanti campi non ancora toccati nel settore commerciale e quello più allargato, come nel campo umanitario: qui mi riferisco alla competizione di INDEX di Copenaghen di quest'anno, dove hanno vinto 3 progetti bellissimi e geniali.

ella redazione di questo libro mi sono reso conto di come la grande maggioranza dei designer intervistati si stia spostando sempre più verso i territori dell'architettura. Avrei pensato ad una casualità ma un numero così alto di autori mi spinge a cercare delle motivazioni. Ai aiutarmi?

L'architettura dura di più ed è meno effimera, il design può apparire più immediato, ma è molto più volubile. Se si opera su un terreno molto scivoloso, allora è inevitabile che alla fine, stufi di qualche fallimento, si faccia ritorno verso la disciplina madre, l'architettura. Un altro fattore è sicuramente la maturità. Con l'avanzare dell'età si acquisisce una maggiore consapevolezza professionale che porta alla ricerca di un'espressione più discreta, solida e duratura.

*William a a a
Milano, Aprile dicembre*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



S etti

Laureato nel 1977, presso la facoltà di architettura del Politecnico, vive e lavora a Milano. Coniuga attività professionale, attività didattica e di ricerca, senza soluzione di continuità dal 1977 ad oggi in differenti sedi: Politecnico di Milano, Accademia di Brera, Istituto Europeo di Design, di cui è stato direttore del Dipartimento di architettura dal 1998 al 2006. Numerose le sue partecipazioni a convegni e conferenze in Italia, in Europa, nell'Est asiatico e negli Stati Uniti. L'attività professionale è caratterizzata da un impegno su molteplici settori e a scale differenti: dalla stesura di piani urbanistici a numerosi progetti di edifici, sia pubblici che privati, in Italia e all'estero, a incarichi nel campo della progettazione degli interni, del mobile, dell'illuminazione e dell'oggettistica. Oltre a riviste nazionali ed estere, cinque monografie documentano il suo lavoro: Francesco Moschini, *Luca Cacciotti forme oggetti architettura*, ed. Bompiani, Roma, 1988; Vanni Pasca, *Luca Cacciotti in differente spazi*, ed. Electa, Roma, 1990; *Luca Cacciotti Architetture*, con saggi a cura di Roberto Ambasz, R. Bofill, A. Cantafora, G. Motta, F. Moschini e P. Portoghesi, ed. Idea Books, Milano, 1991; *Luca Cacciotti disegni*, con saggi di P. Portoghesi e Francesco Carlini, ed. Electa, Milano, 1992; *Alfabeta. Progetti di design di Luca Cacciotti*, con saggi di Roberto Burkhardt, M. Byars, A. Colonnetti e V. Pasca, Editrice Compositori, Bologna, 2006.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Quando sei venuto a parlare agli studenti del nostro corso di laurea e ti ringrazio per averlo fatto per la sola amicizia hai parlato in maniera dettagliata dei tuoi temi progettuali, ma non c'è stato il tempo per partire dalle tue esperienze formative. Farei quindi un lungo passo indietro per ripartire dai primi anni e dalla frequentazione della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano...

Da piccolo volevo fare prima il pittore, seguendo così una tradizione centenaria da parte materna i Todeschini sono pittori dalla fine del 1800, poi lo scenografo. Poi andò per l'architettura.

In architettura per alcuni primi mesi fui totalmente perso, ma presto la politica studentesca mi coinvolse e dentro questa trovai la responsabilità dello studio e del rivendicare un'autonomia disciplinare all'architettura. Era quella strana sovrapposizione culturale che si era creata a Milano tra "Movimento Studentesco" ed alcuni gruppi di docenti: Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Guido Canella, Paolo Portoghesi ed altri ancora.

L'architettura come disciplina autonoma era in qualche modo un fatto rivoluzionario che si opponeva al professionismo corrente e ciò, se ci diede la forza di fondarci sulla storia, sulla composizione e sulla nobiltà del mestiere, al contempo ci negò quel presente che all'esterno della facoltà costruiva la città con qualità e serietà e che non poteva certo essere equiparato ed accumulato ai più becchi processi speculativi. L'opera di Ponti, Piretti, Sottsass, Gae Aulenti e Vender, Caccia Dominioni, Castiglioni e molti altri era a noi negata e solo anni dopo, sul finire della carriera studentesca, questi personaggi mi divennero maestri per mia scelta autonoma, scelta allora derisa e considerata eretica dal corpo della nuova democratica accademia imperante.

Il dogmatismo della facoltà era deprimente e, se ricordo la rigidità autoritaria e non autorevole di certe presunte dichiarazioni progressiste e rivoluzionarie, mi torna una grande tristezza. Ecco, direi che l'università mi ha insegnato la tristezza e come una sorta di accettazione dell'impotenza. La vita e il mestiere fuori dalla facoltà mi hanno insegnato a rompere tutto ciò e la gioia del fare o del provarci. Nel 1977 mi sono laureato, ho però continuato una frequentazione per alcuni anni quasi che

199
della
produzione
Poltrona Piretti



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

a a e i

007
P uartiere E po a
Pu iang hanghai



la separazione da un'amante crudele sia più difficile e lenta di altre. Ma furono anni che, in qualche modo, tra teoria, studi ed insegnamenti sulle case rurali in Lombardia e sull'edilizia tra le due guerre a Milano, rafforzarono distacco ed allontanamento.

Così un po' alla volta mi sono disegnato una mia strada tra libri – un'infinità di libri, una contro-facoltà cartacea – viaggi, tra sagome di mobili e di interni, tra progetti di architettura e piani urbanistici, il tutto con una passione infinita, irrefrenabile e cronica per il disegno, per il disegno a mano.

tre grandi temi che compaiono nel tuo lavoro sin dai primi progetti la passione per il disegno, la passione per il classico e una visione poetica del progetto...

Il disegno mi ha sempre affascinato, soprattutto quello a mano, di getto, l'appunto, l'annotazione, lo schizzo di progetto. Credo esista un filo conduttore diretto tra pensiero e mano quando schizziamo, non c'è la mediazione della tecnica o peggio ancora quella del "calcolatore". La distanza tra pensiero e segno diviene minima e così mi sono guadagnato la fama di ottimo disegnatore ed acquerellista, in realtà molto debitore, almeno all'inizio, dei taccuini orientali di Delacroix.

così ho disegnato parecchio e su tutto. Ogni occasione era una grande occasione per fare un

000
Percorsi
collezione edute
produzione
Oak



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

progetto, fosse questa il disegno di un copricalorifero o di un edificio. Direi che si può parlare di una sorta di frenesia del fare, ove ciò che mi sembrava importante ancora era l'esistenza di una sorta di indifferenza tematica. Certo era meglio fare un edificio che un tavolino, ma più importante era poter fare il tavolino e non passare la vita in attesa dell'incarico dell'edificio, senza nulla fare. Fare e fare in termini concreti, disegno sì, ma disegno sempre e solo come "promessa" di realizzare, come previsione, come progetto.

Il tuo rapporto con Milano. A mio parere il tuo linguaggio e in particolare i tuoi progetti di design non trovano riferimenti nei progettisti milanesi della seconda generazione mentre sembrerebbero dovere di più a Ponti, Albini, Terragni e in generale ai maestri della prima generazione della scuola milanese del progetto. Davvero cos'è che rapporto hai avuto con i maestri?

Milano mi ha educato, condizionato, modificato, costruito, la considero la mia città, madre di tutti i miei progetti, anche quelli di design apparentemente estranei a Milano e anche quelli in terra straniera. Non credo sia tanto una questione di generazione, quanto credo sia la necessità, che io sento, di porsi in continuità con chi, indipendentemente dai tempi, ha figliato con questa città. È una questione di "famiglia spirituale" alla Roccella da una parte, e di riconoscere dall'altra inesistente o inconsistente ogni attività di progetto separata dal luogo o riferita ad una "malsana" creatività personale. Il che non significa che non si possa fare, significa semplicemente che a me non interessa.

Non molto pensarmi come una sorta di traduttore, non scrivo nulla di nuovo, ma traduco quello che i luoghi mi danno in una mia lingua architettonica. Non credo alle invenzioni, ma credo proprio in un lento, paziente lavoro di traduzione e per tradurre bisogna conoscere leggere e rileggere i luoghi, entrarci, sprofondarci, perdersi e alla fine ci si innamora e si diventa tutt'uno con essi, siano essi Milano, Shanghai, Napoli, Lecce, Roma, l'Armenia, il Kazakistan, la Russia, la Georgia, il Giappone o la Francia o la campagna irlandese. È ovvio che tra i luoghi, tra le mie ondivaghe patrie generative di progetto, una e una sola è fissa e tanto inseparabile da confondersi e sovrapporsi alle altre: Milano.

Essa traspare e ricompare in altri rapporti, o meglio essa si confonde con me, nello scoprire la Cina o il Salento.

Parliamo del tuo linguaggio, del tuo rapporto col classico e di quanto sia difficile re-interpretare in chiave moderna i segni e gli stili del passato. Ti piacerebbe molto, che mi parlassi di metodo...

Su una diffusa attribuzione di una mia vocazione più o meno classica, non ho mai capito il perché. Tutta la mia vita professionale e didattica l'ho passata a dire che le questioni stilistiche di derivazione positivista ed ottocentesca non avevano più alcun senso e che la modernità del progetto non era prendere in prestito le linee cartesiane del 1930 di Van der Grinten o quelle curve del modernismo. La modernità e la qualità andava trovata nel metodo e nel contenuto, non in un apparato stilistico che dai pastiche ottocenteschi in poi era stato privato di ogni valore.

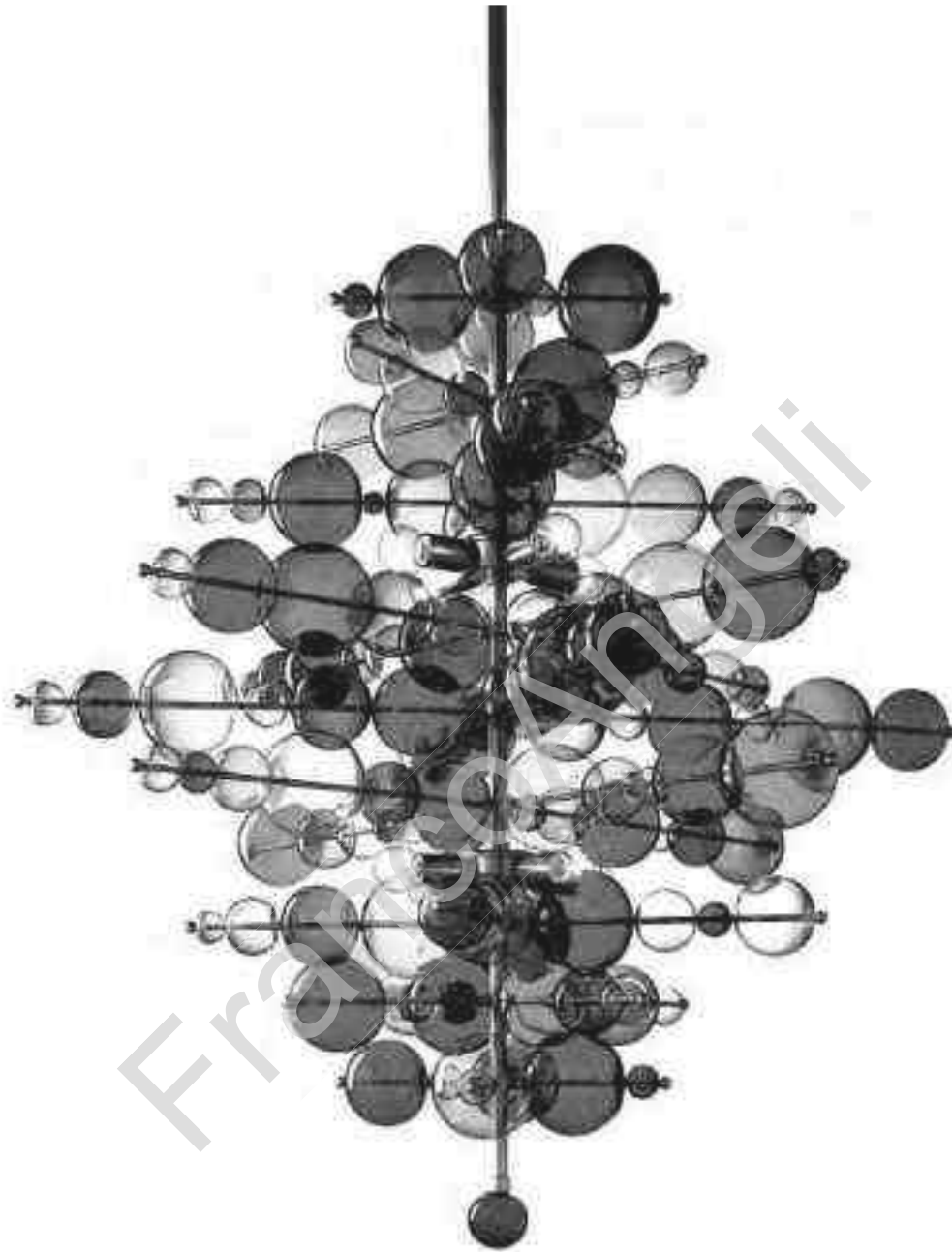
00
ize
poltroncine
produttore
Poltrona rau

nella pagina
accanto
003
olle
lampadario
produzione
urano com



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

a a e i



ISBN: 9788856804829

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

e questioni cosiddette stilistiche erano e sono un aspetto di linguaggio e non di testo, possiamo decidere di scrivere in inglese o in italiano, ma ciò che conta sarà in ogni caso il contenuto, il testo. Viceversa oggi nell'assoluta superficialità degli ultimi anni, il linguaggio (faccio qualche inclinazione diagonale, disordine un po' qui e un po' là) è divenuto principe e oggetto di discriminazioni assurde. Il manierismo formale ed intellettuale è così diffuso, che ben venga allora il chiamarmi "classico", se l'alternativa è tra chi copia architetture di 100 anni fa e tra chi copia gli sbilenchi piani di sculture fuori scala, meglio starsene fuori in compagnia di Palladio o far credere di essere lui.

Il difficile rapporto nella professione tra ciò che si fa e ciò che si realizza. Il rapporto tra ciò che si disegna e ciò che si concretizza in realizzazioni è totalmente squilibrato ed è opinione diffusa che un progettista deve aprire tutte le porte perché non sa mai quale può essere quella giusta. È un problema strutturale o un aspetto legato all'edonismo dei progettisti?

Il salto tra il fare e il disegno iniziale è come la crescita di un figlio, di un ragazzo, potrà crescere bene o un po' meno bene, ma di certo, una volta uomo, assomiglierà moltissimo a come era da ragazzo, pur essendo completamente diverso. Se non si accetta questo processo di crescita, che non dipende solo da noi, ma dalla scuola, dalle buone cattive compagnie, dalle cadute, dalle risalite, dagli incidenti e dagli incontri fuori casa, ovvero da committenza, amministrazioni, imprese, aziende, artigiani, strutturalisti, tecnici, impiantisti, economie e mercato, è meglio non far gli architetti, ma limitarsi a considerarsi più o meno bravi disegnatori, rinunciando al disegno come "promessa" per il futuro.

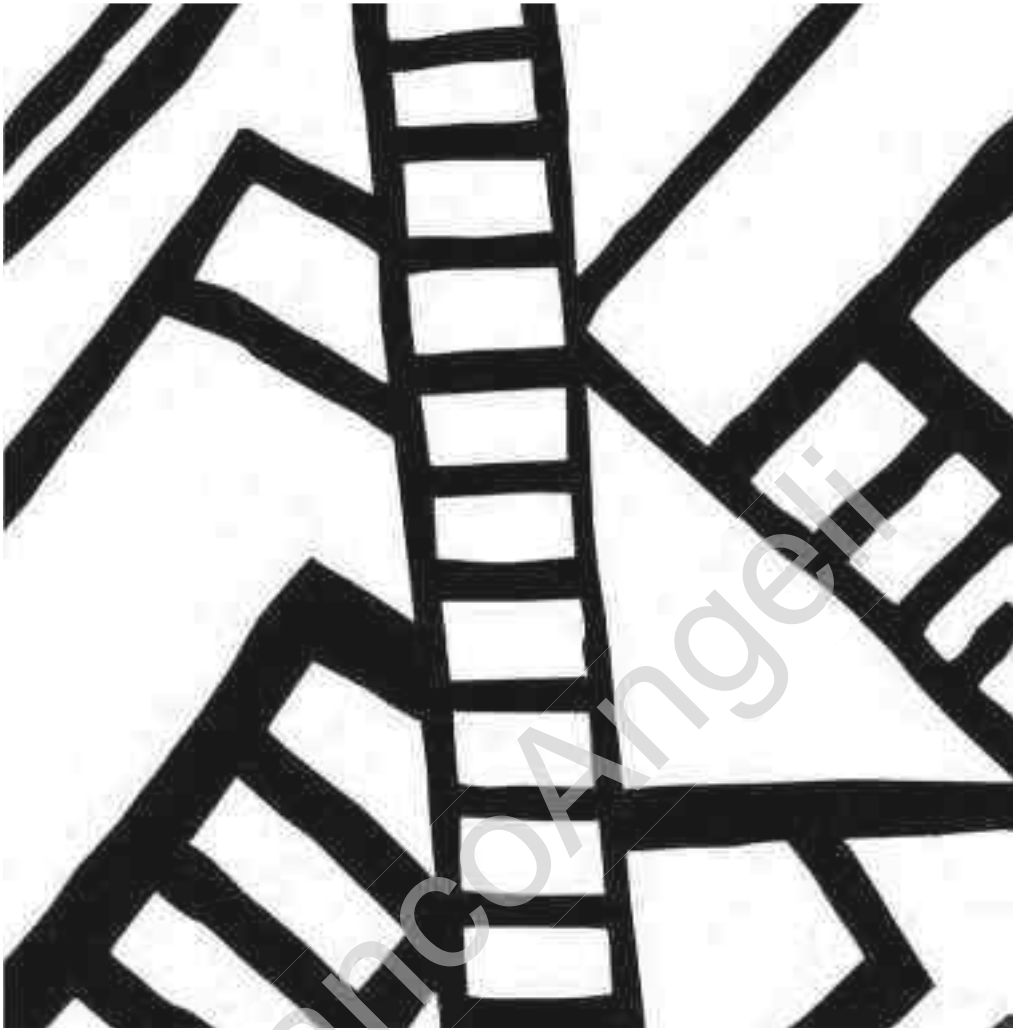
La nascita dei diversi corsi di disegno industriale ha segnato una barriera disciplinare tra design e architettura. Credi che questa specializzazione possa favorire le nuove generazioni di progettisti con una formazione più mirata?

La divisione tra design e architettura è una delle grandi stupidate dei nostri tempi, fotocopia mal fatta del mito della specializzazione d'oltre oceano.

I risultati sono più che evidenti e disastrosi. Il "vecchio" design raffinato, sensibile e soprattutto colto, che ha fatto il made in Italy, è divenuto segno di incultura ed ignoranza, pieno di schiribizzi progettuali, esercizi inutili senza senso, se non la "stramberia" e la voglia di stupire. Esercizi che rovinano le aziende e l'educazione stessa degli italiani. Da questo nulla deriva anche la trasformazione di pochi autori in "rock star" del design, ignobile rappresentazione di lugubri, tristi, stereotipati e neri personaggi se vuoi fare la star dell'architettura e del design il vestirsi di nero è d'obbligo che mostrano tutta la debolezza della cultura del progetto italiano contemporaneo.

Luca Sacchetti
Milano, luglio

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



George So e

nasce nel 1942 a Leeds, Inghilterra.
Si trasferisce a Milano nel 1970 e diventa consulente per la Olivetti.
Nel 1978 fonda il proprio studio di design nel 1978, dove tuttora lavora.
Nel 1980 è uno dei membri fondatori di Memphis.
Dal 1977 è uno dei tre soci di Industreal.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Prima di parlare del tuo percorso italiano vorrei che mi raccontassi qualcosa degli studi al Loucester College of Art e della tua prima formazione sul design.

Sono nato nel 1947 a Leeds, una città fortemente industriale nel nord dell'Inghilterra. Pioveva sempre. A 17 anni decisi di studiare architettura. In quell'epoca suonavo il trombone e avevo conosciuto un gruppo di persone che frequentava l'Accademia di Belle Arti di Leeds, insieme si suonava jazz tradizionale di New Orleans. Mi piaceva molto l'atmosfera delle Belle Arti e decisi di frequentare un'accademia anziché l'università.

Io sono iscritto al Loucester College of Art dove c'erano i dipartimenti di pittura e scultura, disegno tessile e grafica, e anche d'architettura. La formazione, in tutte le discipline, era molto focalizzata sull'aspetto tecnico e pratico. I corsi duravano 3 anni con un primo anno comune chiamato *foundation year*. Durante quest'anno imparavamo a disegnare, ci insegnavano la storia e soprattutto l'arte dell'osservazione. Questo fu l'anno più importante di tutti i miei studi. Ci misi sette anni a completare i cinque di corso, prendendone due per viaggiare e lavorare. Anche questi furono due anni molto importanti. In quell'epoca, stiamo parlando dell'inizio degli anni '60, il mondo era molto più grande e arrivare fino a Parigi da Londra sembrava così lontano e così diverso. Erano anni di fortissimi cambiamenti culturali, con la rivoluzione giovanile, l'ottimismo, i sogni di un bel futuro, gli *hippies* e la musica bellissima. Tutto ciò era tanto importante quanto gli studi. L'Accademia c'era molta enfasi sul fare: costruire modelli e partecipare a gruppi di lavoro. C'erano molte discussioni sull'importanza dell'estetica in un mondo che stava cambiando. Ero circondato da belle immagini, la nuova grafica che arrivava dall'America, l'arte psichedelica, la moda, Carnaby Street, le minigonne, i primi programmi televisivi con i giovani musicisti, i Beatles certamente, ma anche altri, giovani come noi, che usavano la musica come mezzo di comunicazione di poesia, idee e sentimenti. Si parlava molto di cambiare la società non si parlava di soldi, di diventare ricchi. Nessuno aveva soldi. Non sembrava importante.

Io e il mio amico sono andati ad abitare a Londra. Lavoravo in un ufficio di architettura, ma non mi interessava particolarmente il lavoro che facevo.

Cosa ti ha spinto a partire per Milano e cosa conoscevi del design italiano prima della tua partenza?

Conoscevo poco del design italiano, ricordo alcuni oggetti di Enzo Mari per Danese che avevo visto in una vetrina e una sedia in legno verniciato rosso di Castiglioni che mi colpirono. Non c'era ancora la gran quantità di informazione mediatica e di riviste che c'è oggi, ma nell'ufficio dove lavoravo arrivava regolarmente la rivista Domus ed è lì che ho cominciato a leggere la rubrica mensile di Sottsass dal titolo *hipped Cream emotions*, in cui parlava del mondo (Sottsass viaggiava tantissimo) e mi colpì molto il suo modo di vedere le cose, e come riuscisse a trasformare quello che vedeva in immagini e oggetti. Ero giovane. Mi faceva molta impressione una persona che inventava i propri riferimenti per progettare prendendo spunto dalla vita che si svolgeva intorno a lui. Tutti i progettisti cercano dei riferimenti: tutto ciò che facciamo è legato a qualcos'altro, ma Sottsass prendeva i suoi riferimenti al di fuori da quelli canonici, cari ai miei insegnanti. Durante i



197
George e un
modello prototipo
di sedia

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

eor e o en

197
lampada
anzoni 1

1981
vetrinetta d'Antibes
per Memphis
foto Ivio allo

corsi ci spiegavano la storia, l'antichità, il gotico, la crescita delle idee, l'Illuminismo, il romanticismo, la rivoluzione industriale, William Morris, l'architettura delle fabbriche, le macchine, il vapore, l'energia meccanica, l'inizio dello scorso secolo, la Prima guerra mondiale, il turismo, il Bauhaus, la bellezza della manifattura. Era in queste storie della società che noi giovani cercavamo i nostri riferimenti. Leggendo Sottsass mi rendevo conto che lui era una persona che nonostante conoscesse bene la

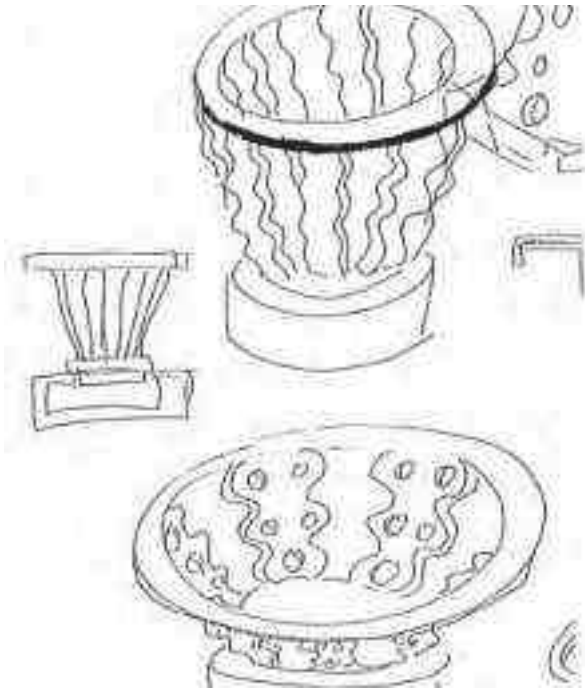
storia, riusciva anche ad includere nel suo lavoro la strada, la moda giovanile, la musica pop, l'avanguardia artistica, i poeti americani, Ingeborg Berg, Dylan, immagini dell'India etc. Era molto interessante il suo pensiero e mi venne la curiosità di conoscerlo e gli scrissi una lettera allegando un paio di miei disegni e alcune foto in bianco e nero di miei progetti. Mi rispose a stretto giro di posta invitandomi a Milano e offrendomi un lavoro. Mi sono trasferito immediatamente, con moglie e figlia (mi sono sposato giovane, per iniziare una nuova vita in un paese che non conoscevo).



Arrivi a Milano nei primi anni '70 e inizi a collaborare con la Olivetti. Come si svolgeva il tuo lavoro e quali i primi passi della tua esperienza milanese?

Sono diventato consulente all'Olivetti la quale all'epoca aveva in corso anche progetti di architettura. In particolare stava lavorando su un nuovo showroom a Milano e New York. Questo fu il mio primo lavoro in Italia, andai avanti e indietro tra Milano e New York, fino a quando il progetto non fu abbandonato a seguito delle prime crisi economiche Europee dopo il boom degli anni '60. Sottsass mi propose quindi di diventare designer, inviandomi a Ivrea ad imparare direttamente in loco, a conoscere la Olivetti e a progettare prodotti. Negli inizi degli anni '70 il mondo del lavoro era molto diverso. Esistevano ancora le grandi industrie che non solo producevano prodotti, ma creavano anche organizzazioni basate su grandi progetti per la società, dove la fabbrica era il motore dello sviluppo sociale e dove il motore dell'economia era veramente il motore di un'economia reale. La Olivetti aveva fatto, per esempio, la Lettera, la Fiat e Piaggio la Vespa: veri risultati di un sogno progettuale che identificavano l'Italia, non erano trovate fiacche di un marketing senza visione. Io, d'altra parte, all'interno di questo mondo che era l'Olivetti, ho conosciuto tante belle persone: ingegneri meccanici che riuscivano ad assemblare pezzettini di lamiera per fare dei calcoli, pianificatori, direttori di linee di montaggio, gente di marketing, modellisti, operai, il pranzo in mensa, i sindacalisti, le donne delle pulizie, i dirigenti, i portinai e gli autisti degli autobus che tutti insieme formavano quest'organizzazione meravigliosa che aveva un senso e che mi dava molta voglia di fare,

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



di lavorare e soprattutto di imparare. Il mondo della fabbrica, quanto mi piaceva facevo andata e ritorno tra Milano e Ivrea due, tre o anche quattro volte la settimana, alzandomi all'alba per prendere il pullman e a volte fermandomi a pernottare. Ho imparato ad apprezzare la cucina piemontese, a bere rignolino e anche qualche frase di dialetto usata in fabbrica come *fuma parei*. Facevo Primo Levi e pensavo come fosse meravigliosa la nostra cultura meccanica e quanto avessimo già costruito con le nostre mani. Nel '77 iniziai una ricerca sulla possibilità di installare delle macchine ingombranti nelle banche. Stiamo parlando dei primissimi computer non di PC e certamente neanche di portatili – di grosse scatole piene di piastre ed elettronica, collegati ad enormi monitor CRT, tastiere meccaniche con meccanismi complessi, ma in ogni caso, a tutti gli effetti dei computer. Mi trovavo nel mezzo di una bella rivoluzione: il passaggio dalla meccanica all'elettronica. Fu così che cominciai a progettare oggetti elettronici senza sapere come penso la maggior parte delle persone nel '77 l'effetto che questa nuova tecnologia avrebbe avuto sulla nostra vita. Erano gli anni in cui ho conosciuto giovani designer come me a Firenze: Dolfo Atalini di Superstudio e Dario Bertolini di Archizoom, con cui sono diventato molto amico, ma soprattutto a Milano con Michele De Lucchi, Marco Zanini, Paola Favone e Aldo Cibic. Tutte persone con cui ho stretto amicizia e insieme alle quali in qualche modo ho partecipato a quello che oggi si chiama il Design radicale. Quanto erano importanti questi anni Radicali! E quanto sono importanti persone come Alessandro Mendini e Andrea Zanini che continuano ancora oggi questa ricerca. Quando sono arrivato a Milano i designer italiani facevano quello che in Inghilterra si faceva nel mondo della musica: progettavano il desiderio di cambiamento, la comunicazione. Mi colpiva molto scoprire quello che era stato fatto. Per me, arrivando da una società costruita su una razionalità industriale con forti regole,

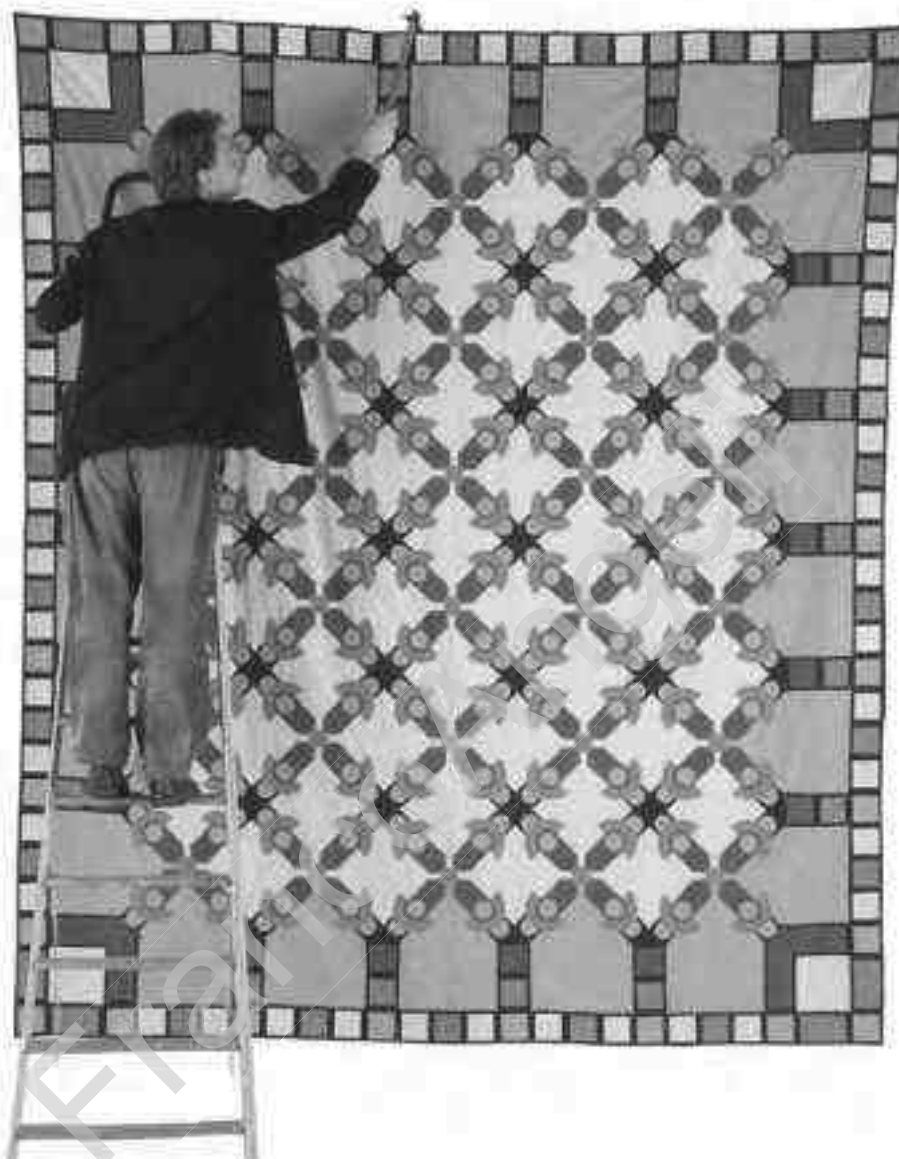
1987
*base 1 - collezione
 ceramiche bianche
 produzione
 Alessio Andreoli
 Olivetti*

1986
*iram
 produzione Olivetti
 Design
 Giorgio De Santis
 Olivetti*



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

eor e o en



1978
Arazzo fatto a mano
Progetto
George e o den
Pia ish

come quella inglese della mia infanzia, era affascinante scoprire che un individuo lavorando da solo, magari semplicemente con carta e matita, avrebbe potuto creare una base teorica propria, indipendente e anche in contrasto con i metodi stabiliti: fare un disegno che *tuo*, disegni che esprimono il tuo pensiero, disegni che comunicano il tuo modo di fare e stabiliscono la tua presenza nell'avanguardia dei cambiamenti culturali. Era importante per me capire questo ed è a Milano che ho cominciato a credere in quello che facevo sperimentavo creando dei modelli o disegni, non richiesti da un cliente ma che rappresentavano dei gesti miei, una mia necessità. Così ho costruito lampade, modelli d'orologi in legno, sedie e tappeti, a volte lavorando da solo a volte collaborando con amici. Ho lavorato per due anni con una ragazza danese, Pia ish , ed insieme abbiamo fatto dei grandi arazzi in tessuto di cotone tinto a mano. Questo lavoro mi ha permesso di stabilire un rapporto molto diretto con l'emozione ed il piacere delle superfici decorate e mi è stato molto importante. Ho fatto grandi disegni a tempera, ancora appesi nel mio studio, i quali rappresentano tuttora il mio pensiero

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

radicale e che mi hanno permesso, anni più tardi, di partecipare a Memphis portando il contributo di queste esperienze precedenti.

Parlando appunto di Memphis, come nasce credo nelle serate a casa di Ettore Sottsass e di Barbara Radice il progetto Memphis e come influisce sul tuo percorso ?

Verso la fine del 1980 ero a Copenaghen con Michele De Lucchi. Mi disse che Sottsass voleva organizzare una mostra durante il Salone del mobile e che aveva piacere che partecipassi anch'io. Avevo conosciuto Nathalie Du Pasquier qualche mese prima ad una festa a casa di Matteo Thun. Era un periodo durante il quale mi piaceva sperimentare con disegni per superfici decorate. Questo mio interesse scatenò in Nathalie la curiosità di fare qualcosa di simile e lavorando insieme con voracità avevamo riempito di disegni tutte le pareti del nostro piccolo appartamento di Corso Garibaldi. Ed è proprio lì che ho sviluppato i miei primi mobili Memphis: la vetrinetta di *Antibes*, la poltrona *Oberoi*, il tavolo *Pierre*, il letto *Chelsea*, e gli orologi *Acapulco*, *American* e *Celsior* con la partecipazione di Nathalie con alcuni



suoi disegni seminali che diedero una base grafica molto forte alle prime mostre Memphis. Il nucleo fondatore di Memphis era costituito da un gruppo di persone che stavano a Milano: Ettore Sottsass, Barbara Radice, Martine Bedin, Michele De Lucchi, Nathalie Du Pasquier, Marco Zanini, Ido Cibic, Matteo Thun e naturalmente io, George Sowden. Era un gruppo di persone molto diverse tra loro, sia di età che di esperienza e formazione. Ettore era il più anziano tra di noi, aveva 63 anni, e penso che Nathalie con i suoi 33 anni fosse la più giovane. Marco Zanini e Matteo Thun avevano studiato insieme a Firenze, dove qualche anno prima aveva studiato anche Michele De Lucchi. Martine Bedin e Nathalie erano amiche d'infanzia. Martine aveva studiato architettura in Francia, mentre Nathalie non frequentava l'università aveva fatto diversi viaggi tra cui uno di oltre un anno in Africa. Lei e Martine si sono rinvistate per caso al Salone del mobile del '88 dove Nathalie lavorava ad uno stand. Martine la invitò ad una festa a casa di Matteo ed è lì che ci siamo conosciuti io e lei. Tutti quanti avevamo i nostri pensieri e i nostri sogni per un futuro diverso. Era Ettore con la sua esperienza che riusciva a focalizzare e a concentrare tutto su un progetto.

Quali erano i rapporti, c'era tra di voi una forma di competizione e in che modo si è generato il linguaggio che lega molti dei vostri progetti avete stabilito delle convenzioni progettuali o il fare delle cose ha pian piano tracciato un metodo?

Ci incontravamo spesso, non solo per il progetto Salone del mobile '88 ma anche per altri lavori. Avevo all'epoca una vecchia automobile inglese, una Vauxhall Viva, che piaceva molto a Marco Zanini e a Matteo Thun, a cui la prestavo spesso. Matteo è sempre stato una persona molto sportiva, volava in elicottero e ha cercato di insegnare a me e a Marco Zanini il piacere del volo, ma con scarsi risultati. In ogni modo eravamo amici e, credo, in qualche modo ognuno affascinato dall'altro. Era ai nostri incontri, di solito tenuti a casa di Barbara, che mostravamo le nostre idee. Tutti avevamo fatto una quantità enorme di disegni. All'epoca non c'erano ancora i programmi 3D perciò tutti i disegni erano fatti in assonometria o a mano e colorati a matita. Michele usava sempre le Caran d'Ache, ma odiava il colore viola quindi buttava sempre via le matite viola prima di iniziare una nuova scatola. Si mangiava, si beveva normalmente vino bianco e ognuno mostrava i propri disegni. Spesso ascoltavamo anche musica. Ricordo che l'approvazione, o meno, di un progetto avveniva immediatamente. Forse Ettore e Barbara (che era l'Art Director) avevano più peso sulla decisione, ma non credo più di tanto perché la reazione del gruppo era importante per i progetti rilevanti. Chiaro che tutti facevano il possibile per avere il benessere sul maggior numero di progetti possibile. C'era una atmosfera di sana concorrenza ed onestà in cui non mancavano né le critiche né i complimenti.

00
collitore
Design team
George Sowden
Christopher Chubb
Guillaume Delvigne
produzione
outline
Foto Livio Abbato

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

eor e o en

008
consolle Digital
Design team
George e o den
Pierre Boulonneau
Stefano Iti
cliente Alstom
ferroviaria
foto Ivio allo

007
George e o den
a sinistra
Assouline e Kesbur
design
George e o den
produzione
Industreal
a destra
Assouline e Kesbur
design
Michelle De Lucchi
produzione
Industreal



La scelta di tutto il lavoro che sarebbe diventato oggetto della mostra del Salone del mobile '88 fu fatta in poche settimane. Nella primavera del '88 iniziava la costruzione dei pezzi. Il consenso, o meno, da parte del gruppo significava l'inclusione in quel progetto che sarebbe diventato la prima mostra Memphis. Ho sempre sostenuto che non ci sia stato uno stile Memphis. C'era un atteggiamento Memphis, un modo di fare che diede luogo alla prima mostra la quale era, a tutti gli effetti, un collage di pezzi disegnati da persone diverse. Una mostra composta di pezzi di uno solo di noi non sarebbe stata una mostra Memphis e non avrebbe avuto lo stesso effetto. Ma ancora di più del lavoro di progetto e delle riunioni, i momenti belli erano i viaggi fatti in Brianza a vedere i nostri disegni trasformati in oggetti reali. Si andava spesso tutti insieme e ricordo come i commenti degli altri aggiungevano al progetto un senso di comune accordo. Tutto sembrava succedere molto velocemente e non c'erano dubbi. Eravamo tutti convinti che stesse succedendo qualcosa d'importante. Oggi credo

che progettare sia un processo irrazionale in cui il pensiero gestisce complessi strati d'informazione che diventano il punto di partenza del pensiero del progetto.



All'inizio degli anni '80 il tuo lavoro si muove su due binari paralleli, da un lato il tuo impegno alla Olivetti, dall'altro Ottsass e Memphis. Sembra che tu abbia due mondi progettuali antitetici, ma in realtà anche l'esperienza dello stesso Ottsass o di De Lucchi sembra andare nella stessa direzione. Ci sono state nel tuo caso delle contaminazioni tra le due esperienze?

Per me i due mondi industriale e non rappresentano un'esperienza e l'esperienza è ciò che influenza particolarmente sul risultato finale di un progetto. Credo molto nell'esperienza, nella conoscenza e nell'intuizione. Lo stesso anno, il '88, ho aperto uno studio mio, dove svolgevo lavoro Olivetti, costruivo rapporti con nuovi clienti e facevo ricerche

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

personali di ceramiche, mobili etc. Ho avuto diversi collaboratori importanti nel corso degli anni che fin dagli anni '80 hanno firmato con me progetti SowdenDesign.

esperienza di Sowden Design si intreccia con il tuo percorso di vita e di lavoro con Nathalie...

Ho lavorato tanto con Nathalie nei primi anni '80 fino a quando lei ha deciso di dedicarsi a tempo pieno alla pittura e comunque anni più tardi cerco sempre la sua opinione preziosa. Ho imparato a separare il lavoro dello studio dai miei progetti personali che considero una continuazione della mia ricerca radicale. I lavori dello studio sono risultati di collaborazioni e sono firmati da un design team in cui sono riconosciuti, oltre a me stesso, anche chi ha contribuito al progetto. Molti dei progetti che sviluppiamo sono complessi e non sarei in grado di portarli a termine da solo. La partecipazione dei miei collaboratori, la presenza dei clienti, il contatto con la produzione e il mercato le persone, danno un significato rilevante al prodotto.

Ci sono dei capisaldi nel tuo linguaggio progettuale, dei punti attorno ai quali ruota il percorso di creazione degli oggetti?

Non ho tanti punti fermi: ascolto, delego, lascio spazio agli altri e cerco in qualche modo di trovare un senso, anche politico, in quello che faccio. Credo sia importante cercare di capire che effetto hanno i progetti in mezzo ad un mondo continuamente alla ricerca di identità. Oggi, Venerdì 27 ottobre 2008, sono su un aeroplano e leggo sul Financial Times: "In Europa s'incupisce l'umore e crolla la fiducia: Il più recente sondaggio sull'indice del sentimento economico in Europa ha svelato l'impatto devastante che ha avuto il recente scoppio del mercato finanziario sull'economia reale. C'è stato un incremento vertiginoso del pessimismo su tutti i fronti, dalle previsioni dei produttori sull'esportazione al timore dei consumatori per la disoccupazione. E, secondo gli economisti europei, ci sono altre brutte notizie in arrivo – dubitano che questa crisi sia stata ancora pienamente capita o che abbia ancora avuto il suo vero impatto". Che cosa possiamo fare noi designer? "Conquistiamo un futuro", dicono gli studenti del Politecnico protestando oggi a Milano.

Il futuro della nostra professione. Quali sviluppi vedi per il tuo lavoro nei prossimi anni e quali più in generale per la scena del design?

Da tre anni sono socio, insieme a Costanza Calvetti e Maurizio Peroni, di una giovane azienda che si chiama Industreal. Penso che debbano nascere tante piccole aziende radicali che progettano desideri di cambiamento. Industreal è una società dedicata allo sviluppo di idee design ed ha creato uno spazio sul mercato dove designer o progettisti possono condividere i loro pensieri e partecipare alla diffusione commerciale della loro proprietà intellettuale. Siamo un'organizzazione "internetiana" – www.industreal.it – ma facciamo anche delle belle mostre nel mondo vero. Industreal nasce a Milano, quando un piccolo gruppo di persone con aspirazioni progettuali ha presentato, con successo, una mostra che ha generato un crescendo di contatti, progetti e mostre in tutto il mondo. Uno dei grandi problemi a cui la società occidentale dovrà fare fronte nel futuro è la ricostruzione di una economia reale basata sull'utilizzo delle conoscenze, dell'innovazione, dell'uso creativo delle risorse umane e un trattamento appropriato, in termini economici, della proprietà intellettuale: Knowledge Economy. Sarà necessario sviluppare nuovi modelli per la manifattura delle idee e la produzione delle nostre necessità. Industreal dal 2005 ha creato una propria rete di contatti tra designer, produttori e mercato ed è diventata una casa editrice di design, dedicata allo sviluppo di idee e produzione un po' come una casa discografica si occupa di musicisti, le case editrici di scrittori e come una Fashion House promuove stilisti e la moda. Il uomo ha sempre avuto il desiderio di fare, produrre e costruire oggetti per crearsi una vita più confortevole, ma anche di inventare oggetti simbolici che servono a stabilire un'identità. Il lavoro del designer naviga tra questi due poli. Quello che facciamo è il nostro futuro.

*George Sowden
Milano, novembre*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



tteo

Matteo Thun, 50 anni, architetto e designer, nato a Bolzano, ha studiato presso l'Accademia di Salisburgo con Oscar Moschi alla Università di Bolzano. Dopo l'incontro con J. Peter Sottsass diventa co-fondatore del gruppo Memphis a Milano. Lui apre il proprio studio nel 1981, segue la Art Direction per Satch dal 1983 e lavora nei campi dell'architettura, del design e della comunicazione. Il successo del team in via Appiani – circa 50 tra architetti, designer e grafici - si fonda su un continuo dialogo interdisciplinare.

Nel design Matteo Thun parte da un lavoro di sottrazione e semplificazione, dove il semplice non è impoverimento semantico ma raffinatezza, come esito di un progressivo avvicinamento all'essenza, alla forma iconica. La ricerca di questa semplicità ed essenza si chiama Object Design. Il design poi integra e completa i progetti di architettura e di interni di Matteo Thun & Partners: un edificio ha bisogno di interni, gli interni hanno bisogno di oggetti e gli oggetti hanno bisogno del designer.

Matteo Thun è stato premiato tre volte con il Compasso d'oro, e i suoi alberghi hanno ricevuto diversi premi: Hotel of the Year per il Side Hotel ad Amburgo, il "Wallpaper Design Award", tra l'altro, per il Vigilius Mountain Resort, il "Best Hotel Opened in the Year", "Worldwide Hospitality Awards" per il Madison Sas Hotel a Francoforte.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ei nato in una famiglia di ceramisti. In particolare credo che l'azienda dei tuoi genitori abbia sempre prodotto oggetti in porcellana e quindi da ci deriva la necessità di un modello, di uno stampo, ma soprattutto di un progetto. Quando nascono i tuoi primi rapporti col disegno delle cose e chi si occupava di progetto negli anni della tua formazione nell'azienda di famiglia?

io papà ha fondato nell'azienda di ceramica, lui si occupava dell'organizzazione, mia madre faceva i modelli. Siccome non c'erano soldi per giocattoli, fin da piccolissimo avevo la fortuna-sfortuna di farmeli con un pezzo di terra i miei ricordi di infanzia erano le mie tartarughe. Per le tartarughe era il calco della mia manina riempita di terra con quattro zampine e la testa. Per un bel po', fino all'età di circa sei anni, sono andato avanti con le tartarughe per poi dopo azzardarmi con cavalli, giraffe

Sul tavolo a fianco mia mamma faceva gli angioletti Thun. Questi angioletti sono poi diventati sinonimo dell'azienda, simbolo della città di Bolzano anche se nel frattempo mio fratello ha spostato l'azienda in oriente – e se la cava molto bene .

La tua biografia parte dall'Accademia di Salisburgo e dalla figura bellissima di Oskar Kokoschka. Credo che ci sia avvenuto in parallelo agli studi liceali, puoi raccontarmi qualcosa di quegli anni?

Parallelamente al liceo classico ho seguito Oskar Kokoschka a Salisburgo. Era una specie di compensazione – sia il latino che il greco mi affascinavano – ma preferivo la sfida dell'acquerello e la rapidità imposta da Oskar Kokoschka.

Da Salisburgo a Firenze per studiare presso la locale Facoltà di Architettura ma probabilmente avevi già un rapporto avviato con la Toscana. Alessio Sarrì mi parla di un giovanissimo Matteo Thun che si lancia col deltaplano dalle cime dell'Abetone. Come mai scegli Firenze per i tuoi studi?

Dopo il liceo mi sono iscritto alla Facoltà di Ingegneria di Innsbruck, per passare poi all'età di 20 anni a Firenze, dove inizialmente grazie a Leonardo Savioli ho scoperto che cos'è l'architettura.

Purtroppo durante la tesi iniziata con Savioli questo grande personaggio è mancato, e così ho avuto la fortuna di scoprire un altro grande personaggio di Firenze, appunto Gino Pollini. Gino, in que-



1973
Matteo Thun al-
l'Abetone P

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Ma e o n

gli anni leader indiscusso del Superstudio e di un architettura non radicale, ma radicalissima, mi ha invitato nel suo studio chiedendomi cosa mi interessava come argomento di tesi. Ero abbastanza impreparato a questa domanda e gli ho risposto che in quel momento mi piaceva il volo in deltaplano. Detto fatto. "Costruisci il tuo deltaplano, portalo in aula, fai vedere i disegni tecnici dello sviluppo e magari proponi anche un filmato su come lo usi per davvero in aria". Dopo qualche volo di collaudo che ho fatto dalle montagne sopra Sesto Fiorentino ho deciso di presentarmi alla tesi ad alto rischio – tant'è vero che Adolfo non se la sentì di presentare un progetto così trasversale ad una commissione decisamente critica. Dopo mezz'ora di consulto la giuria riunitasi in Piazza Brunelleschi uscì fortunata voleva che l'ingegner Giovanni Lausonen, che presiedeva la commissione, capì l'innovazione aerodinamica che il deltaplano appeso al soffitto aveva, e mi diede 110 e lode. Una gran fortuna a pochi millimetri dal rifiuto/disastro. Sia Adolfo che Remo Buti erano felicissimi per questo risultato.

E poi Milano, l'amicizia con Ettore Sottsass, l'esperienza di Memphis di cui sei stato uno dei fondatori, i viaggi tra Milano e la Toscana (Montelupo e Sesto Fiorentino) per realizzare i tuoi progetti...

Ho conosciuto Sottsass nel '78, ho iniziato nel suo studio in Via Manzoni. Dopo due anni ci siamo trasferiti in una cantina in via Morgonovo ed è lì che insieme a Marco Zanini, Ido Cibic, Michele De Lucchi abbiamo iniziato l'avventura della Sottsass Associati e di Memphis.

Era evidente fin dall'inizio che Ettore, che in quegli anni aveva veramente ottenuto il massimo dalla sua vita professionale ed anche privata, non aveva più voglia di seguire i contenuti Sturm und Drang di noi giovanotti. Fu così che decisi di aprire il mio studio, che dal '83 si trova in Via Cappiani a Milano.

Ettore appartiene a quell'ultima generazione di designer che sapevano e potevano progettare in modo olistico. In quei tempi il concetto di design si era inaridito ad un puro funzionalismo. Ettore mi ha insegnato tutto quello che si deve sapere sui materiali, mi ha insegnato a cercare nuove proporzioni e a oltrepassare limiti comunemente accettati.

Per me era un vero architetto. In ogni progetto ci metteva anzitutto la curiosità – voleva sapere cosa si potesse fare con l'ardesia o con il granito, qual è la differenza tra il legno di larice e di faggio e

006
lide
produzione
egis



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

la differenza tra il vetro soffiato di Murano e il vetro della Bohemia. Questo approccio è stato molto formativo per me.

Hai attraversato forse le pagine più belle della storia del nostro design. Come si è modificato il tuo linguaggio progettuale nelle varie stagioni di progetto e parallelamente col mutare della tua struttura di studio?

Dalla fine degli anni '90 sono fortunatamente insieme a meravigliosi soci/colleghi, che mi permettono di seguire più che mai la mia vera passione che è la progettazione. Una progettazione che – seguen-



do la logica sottsassiana di design olistico, ovvero dal cucchiaio alla città, come diceva Ernesto Rogers – ci mette nella posizione fortunata di poter accettare soltanto lavori dove possiamo fare architettura, interni, illuminazione e progettazione di paesaggio, quindi controllare tutti gli aspetti del progetto per definire una qualità, che comunque sarà giudicata negli anni a venire.

Parafrasando Rogers, il tuo percorso dal cucchiaio alla città è arrivato a comprendere sia il cucchiaio che la città. I tuoi ultimi progetti ti occupi della progettazione totale come Chareau nella Maison du Verre. Architettura e design come discipline separate e complementari o un unico metodo progettuale con differenti passaggi di scala?

Preferisco l'eco nel vero senso della parola anziché l'ego del linguaggio architettonico. Penso a tutti gli effetti di appartenere ad una generazione "dopo star-stem". Il mio lavoro è il risultato di un team work tra architetti, architetti d'interni, stilisti, grafici, designer di mobili, lampade etc.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Ma e o n



001
avasca
produzione
apsel

I tuo rapporto con la scuola. Pur avendo insegnato per molti anni hai detto che come primo consiglio per chi si avvicina a questa professione daresti quello di stare lontano dalle scuole. Negli ultimi dieci anni si è assistito tuttavia in Italia ad un proliferare di scuole di design a seguito di un fascino forte che questa professione emana. Che prospettive vedi per i tanti giovani laureati che guardano al tuo lavoro come a una meta?

Devo confessare che una delle scelte più sbagliate è stata quella di accettare all'età di trent'anni la cattedra di Design all'università di arti applicate di Vienna. Allora avevo promesso al direttore di andare per un anno, giusto per fare un'esperienza nuova, erroneamente mi sono fermato poi fino al 2000.



1990
tazzina il

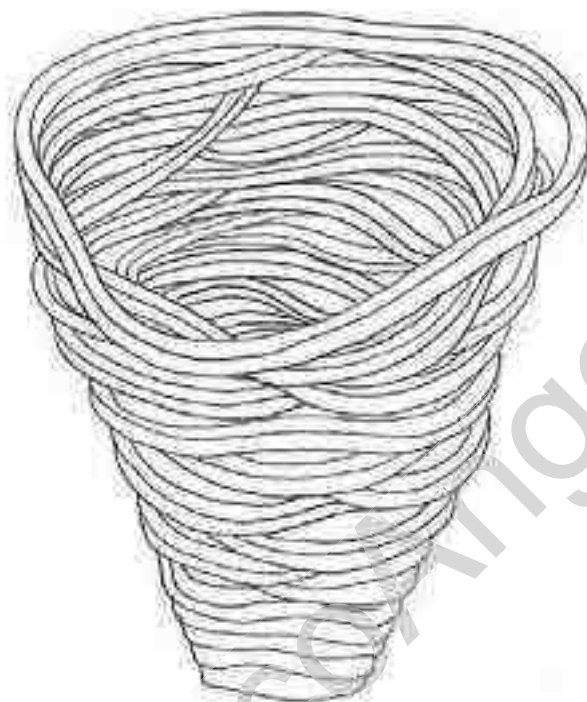
L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

cco perch guardando da dietro le quinte mi sento pi che mai in dovere di consigliare ai giovani di non frequentare scuole di design, un mestiere talmente diverso nella realt rispetto all insegnamento. vivva la giovent in una situazione di casa-bottega, torniamo al felice rapporto che il giovane iotto aveva con il suo maestro Cimabue.

Matteo Thun
Milano, 3 Ottobre 2008

FrancoAngeli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



"Vano-Vano"

o o i

Sono nato nel 1968, ho frequentato per tre anni l'Accademia di Belle Arti di Carrara e poi mi sono trasferito a Firenze per iscrivermi all'ISI. Nel 1988 ho discusso la mia tesi realizzando il progetto di un paravento in cartone col quale ho vinto il premio Design for Europe in Belgio. Alla fine del 1990 sono a Milano per lavorare con Enzo Mari. Ho collaborato con lui fino al 1992 per poi tornare in Toscana per iniziare a lavorare autonomamente. In questo periodo mi dedicai con entusiasmo alla sperimentazione su diversi fronti e partecipando a numerose mostre di giovani designers, in particolar modo a quelle che si tenevano allo Spazio Opos a Milano. Dal 1995 al 2000 alcune di queste sperimentazioni si sono poi tradotte in prodotti come la libreria Vincastro per Driade o la lampada Bartolo per Opposite. Nel 2000 partecipai al Salone Satellite, una bella esperienza che mi portò altre importanti opportunità produttive e a vincere il premio Design Report. Negli anni successivi ho vinto il premio Dedalus e ho iniziato a collaborare con Droog Design e con alcune aziende italiane come Fontana Arte, Uiminara, Ani e Ani, Bonacina, Coop, Zuzurra Ceramiche.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

e tue prime tracce su un foglio partono dall'istituto d'Arte e in seguito dall'Accademia di Belle Arti a Carrara. Normalmente si affronta un tale percorso per due motivi: uno perché si è creativi e bravi nel disegno, l'altro perché in qualche modo i parenti, famiglia, conoscenze si respira quell'aria già nell'infanzia. Anche per te è stato così?

In un certo modo è stato così, mio padre era disegnatore tecnico alla Nuovo Pignone e spesso portava il lavoro a casa per passare molte ore al tecnigrafo. Ho passato così la mia infanzia, tra carta da lucido e libri di disegno tecnico, tra pennini a china e normografi. Forse è anche per questo che fin da piccolo, un po' come tutti i bambini, ho iniziato a disegnare e inventarmi ogni sorta di giochi per poi costruirli con pezzi di fortuna o ricavati da altri giocattoli smontati.

Credo che da un lato ci sia stata sicuramente l'influenza del lavoro del padre ma dall'altro anche una forte e istintiva passione per l'invenzione e per le scoperte. L'istituto d'Arte è stato un passaggio naturale, una scuola che nonostante abbia una pessima fama di essere a basso contenuto di cultura umanistica mi ha dato molto sia a livello di apprendimento della manualità, sia a livello teorico grazie a insegnanti motivati che mi hanno fatto conoscere l'importanza dell'Arte quando ancora non ne conoscevo il significato pieno. Poi il passaggio all'Accademia di Belle Arti di Carrara dove ho frequentato per tre anni il corso di pittura e dove ho avuto la fortuna di avere come docenti due grandi personaggi come Getulio Alviani e Luciano Fabro.

Carrara-Firenze. Alla scelta di lasciare l'Accademia e proseguire i tuoi studi in una scuola così fortemente specialistica nasce da un rapporto già avviato col design?

No, fino al periodo dell'Accademia non avevo ancora realizzato che il design poteva rappresentare il perfetto seguito per le mie inclinazioni. Il successo che al terzo anno di corso all'Accademia un mio amico che frequentava la Facoltà di Architettura di Firenze mi parlò dell'ISI, una delle poche scuole di Industrial design in Italia nei primi anni '80. Così, un lunedì presi il treno per Firenze e andai



a visitare l'ISI e tra le molte cose della scuola che potevano attirare la mia curiosità mi colpì un particolare secondario, l'orario delle materie che esigeva una frequenza obbligatoria e a tempo pieno. Io che provenivo dall'esperienza dell'Accademia, dove vigeva una disciplina non molto ferrea, ne fui positivamente colpito proprio perché in quel periodo sentivo l'esigenza di affrontare la mia formazione didattica con più impegno e il programma dell'ISI mi sembrò perfetto. Fu per questo motivo che dopo pochi mesi lasciai l'Accademia e dopo aver superato l'esame di ammissione mi iscrissi con entusiasmo all'ISI.

Parliamo della tua esperienza fiorentina e del clima che si respirava all'ISI alla fine degli anni '80 (influenze, passioni, linguaggi) e quindi della tua formazione come designer?

Il periodo che ho passato a Firenze dal '83 al '87 è stato per me esaltante. All'ISI si viveva come in un collegio, di giorno si seguivano i

1987
Paolo Lian all'Accademia di Carrara
in alto a destra
Alessandra Ceatini
in basso a destra
Giancarlo Piretti
a sinistra
Girgit Ohmann

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Paolo Lian



00
inger biscuit
biscotto da dito
odello esposto alla
mostra Pappilan
olzano ilano
Ac uistato dalla
errero nel 006
uesto biscotto non
si tiene in mano si
indossa come un di-
tale per poi gustarlo
in un solo boccone
assieme alla nostra
crema preferita

A Firenze in quegli anni si respirava l'aria di Memphis e di Alchimia i cui progetti riempivano riviste come *Modo e Domus*, ma all'ISIA, in termini progettuali, questi modelli non ebbero un impatto così forte anche perché in quegli anni, dall'85 all'87, arrivò Enzo Mari per tenere il 4° corso di Progettazione. Il suo carisma catalizzava totalmente l'attenzione di noi studenti, le sue lezioni erano cariche di tensione emotiva ed erano frequentate anche da molti studenti di altri corsi disposti a perdere le loro lezioni per assistere a quelle di Mari. Il suo corso fu un'esperienza radicale, per certi versi anche sofferta. Il suo approccio critico ebbe un effetto dirompente anche nei rapporti tra noi studenti, c'era chi dissentiva e non accettava i suoi metodi estremisti di concepire il progetto e chi ne rimaneva affascinato e lo seguiva con una dedizione assoluta. Alla fine del corso nulla ci sembrava più come prima. Scoprimmo l'importanza del senso etico nel progetto, ci fece capire che progettare non era solo un gioco di invenzione o di elaborazione estetica, ma era in prima istanza la veicolazione di un pensiero, di una posizione politica, di un dissenso verso gli aspetti di una realtà che non condividevamo. Enzo Mari è stato uno di quegli incontri che ha cambiato il mio modo di pensare negli anni a venire.

i cito alcuni nomi in totale disordine ranzi, orozzi, imbi, ioacchini, egni, iovannoni, Palma e annicola, emprini, Palterer, icheli, Cisotti, ualtierotti, eganello, hanno tutti in comune la forma-

corsi e di notte si lavorava per consegnare i lavori il giorno successivo.

ra quel tipo di impegno totalizzante che cercavo e ne ero pienamente soddisfatto. Il primo anno fu positivamente scioccante, il corso di progettazione era tenuto da Paolo Pettini, un uomo di grande cultura e carisma che adottava una metodologia di insegnamento totalmente fuori dagli schemi, era una sorta di Oliviero Toscani ante litteram che deve aver influenzato profondamente le visioni progettuali di molti altri studenti oltre che alle mie. In quei rari momenti di libertà ci si recava alla Facoltà di Architettura per assistere alle lezioni di Paoletti e di Segoni, o ad incontri indimenticabili come, tra gli altri, quelli con Achille Castiglioni e con Dino Savina.

Erano gli anni in cui uscì il primo Macintosh della Apple, quel piccolo strumento che ebbe un impatto così nuovo e magico sul modo di intendere il disegno, era il primissimo passo di una rivoluzione tecnologica che di lì a pochi anni avrebbe trasformato il mondo. In quel periodo mio padre andò in pensione, ricordo che sacrificò una buona parte della liquidazione della sua pensione per regalarmi il primo Macintosh 512 kb che nei mesi e negli anni successivi usai con regolarità ossessiva per riuscire a comprenderne il linguaggio, i limiti e le potenzialità.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

zione fiorentina. Firenze, città lontana dalle logiche industriali, ha generato per strane logiche, forse legate all'impossibilità dell'architettura, un gran numero di designer. Come ti spieghi questa attitudine di una città che non ha però poi dato molto ai suoi figli?

Firenze i corsi di Industrial design sono sempre stati di ottimo livello qualitativo, ma poi, come dici tu, i neodiplomati hanno sempre avuto molte difficoltà a incontrare delle realtà industriali locali capaci di far emergere il talento e di concedere loro gli spazi per esercitare la ricerca e la sperimentazione. Per questo motivo molti dei migliori designer che si sono formati a Firenze hanno trovato accoglienza a Milano, dove si dice che vi sia una maggiore disponibilità al dialogo e al rischio da parte degli imprenditori.

Il design fiorentino, secondo me, ha toccato il suo apice negli anni '70 quando i Radical rappresentavano la vera essenza dell'avanguardia nel design internazionale. Oggi, mi pare che si sia instaurato un certo tipo di industrial design dal carattere debole e quasi conformista. Non si rischia più, si punta solo ad assecondare le richieste del mercato, si progetta per l'industria che deve macinare i grandi numeri e questo, a lungo termine, ha portato a una sterile omogeneizzazione dei progetti, a soffocare quella libertà espressiva di cui i Radical erano la bandiera.

La maggior parte delle aziende toscane, a parte qualche raro caso come è successo negli anni '70 con Poltronova o come avviene oggi con Edra, non figurano quasi mai nel dibattito culturale, sembra che abbiano perso l'interesse per l'aspetto teorico e poetico del progetto.

orniamo alla tua attività. Finita l'attività? A torni credo a casa, dove avvii la tua attività. Come nascono i tuoi primi lavori in una città che col design ha poco a che fare? credo che l'Enrau sia stato l'unico committente locale ma tra l'altro anche molto atipico?

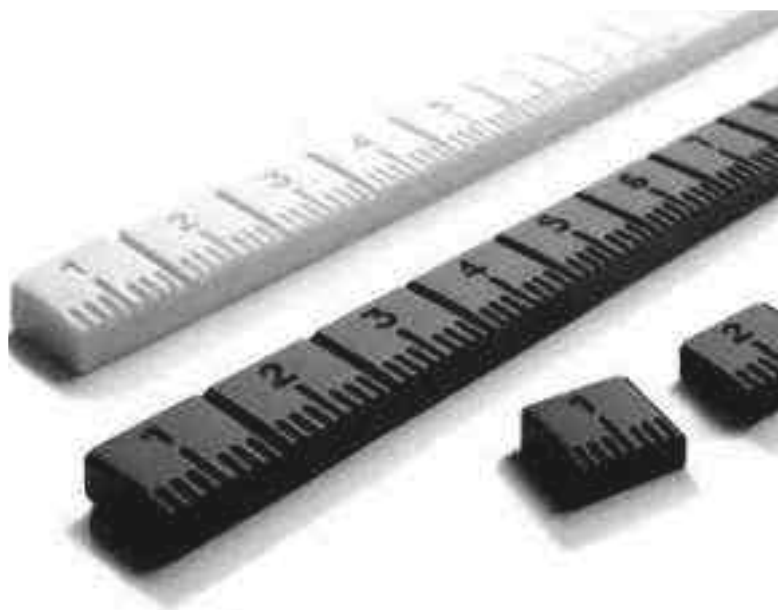
Appena finito il servizio militare e subito dopo il diploma all'ISIA, nel 1990 mi chiamò Enzo Mari al telefono per propormi di andare a lavorare nel suo studio. Così, senza pensarci molto, presi la de-



006
na seconda vita
entrotavola in
ceramica
odello realizzato
per la Biennale
di Venezia
di ceramica di
Albissola
piccoli fori a
tratteggio deli-
neano all'interno
del centrotavola
una serie di forme
ellittiche che in caso
di rottura potrebbero
salvarsi e quindi
svincolarsi dal con-
testo del centrotavo-
la acquisendo una
propria autonomia
di piccole ciotole a
rottura accidentale
può trasformarsi
così da evento nega-
tivo a evento genera-
tore di nuovi stimoli
e nuove realtà. Mi
piace pensare che
questo oggetto possa
essere un sorta di
 ammonimento a non
 disfarsi delle cose
 con troppa facilità

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Paolo Lian



cisione di trasferirmi a Milano, ero pieno di entusiasmo per questa inattesa opportunità. A Milano lavorai con Mari per circa un anno e mezzo per poi ritornare in Toscana dove avviò il mio piccolo studio di design in un appartamento di una casa popolare. Cominciai a partecipare ai concorsi e alle mostre del Salone milanese, in particolare alle mostre organizzate nello spazio Opos e in altre gallerie. I primi risultati sono arrivati abbastanza presto, anche grazie a una serie di pubblicazioni dei miei lavori su alcune riviste, così si crearono le condizioni per collaborare con delle aziende. Mi chiamò l'Henraux dopo che avevano visto su Domus alcuni oggetti realizzati con semilavorati di scarto in marmo. Con loro sviluppai un progetto per pavimentazioni a intarsio in cui non c'era alcun scarto di materiale lavorato. Poi mi chiamarono la Cieplast di Vicenza e Triade, che portarono i miei primi progetti al Salone del mobile. Devo riconoscere che, a parte qualche col-

00
Cilindro
tecca di cioccolato
metro una
combinazione di
due tipologie per
misurare la nostra
golosità
Autoproduzione

laborazione con Ceccotti e Luminara di Cascina, la zona in cui vivo non è mai stata una fonte per il mio lavoro, mi è difficile lavorare con aziende che non sono disposte a rischiare e che il più delle volte sono legate a schemi logori.

Paolo, ti faccio una domanda molto personale alla quale se vuoi puoi evitare di rispondere, ma la faccio perché mi piacerebbe che questo libro mostrasse le verità e non solo la facciata della professione. Dopo quanto tempo dall'avvio della professione hai raggiunto una tua indipendenza economica?

00
Pet- ed - cuccia per
animali
Prototipo per
Design etc Open
orders - ille
b Droog Design

Per il momento sono riuscito a raggiungere uno stato di "Instabilità economica" e mi sembra già molto. Il mio è un bilancio che varia e che vacilla durante l'anno senza troppe certezze e al quale mi sono abituato. Questo per dire che certe scelte si pagano, l'indipendenza e una certa dose di libertà mi portano spesso a rinunciare a proposte che non mi appassionano preferendo magari intraprendere progetti non pagati o pagati poco ma che mi entusiasmano per la storia che mi fanno vivere.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

I tuo design delle piccole invenzioni una piccola bandiera contro un approccio al progetto che sposta sempre più in alto il limite della spettacolarità. Mi trovo in totale sintonia col tuo modo misurato di affrontare la professione ma mi rendo conto, ogni giorno di più, che la società italiana va in una direzione diametralmente opposta. Come riesci a difendere questa tua coerenza?

Cerco semplicemente di seguire la direzione dei miei sentimenti, ricercare la verità in ogni cosa con scrupolo. Le mode e le tendenze non mi interessano.

mi racconti come nascono le occasioni di progetto. Proponi i tuoi progetti alle aziende, partecipi a concorsi, hai dei clienti consolidati...?

Sembrerà strano ma non sono mai andato da un'azienda a chiedere di poter collaborare. Non che abbia una folta schiera di clienti pronti a offrirmi lavoro, però devo dire che fortunatamente da ogni oggetto esposto a una mostra o realizzato per una produzione sono sempre nate nuove opportunità di lavoro. Poi è capitato anche di avere delle idee di progetto che ritenevo particolarmente valide e che nessun committente mi aveva richiesto, ma che mi sembravano perfette per delle aziende che già conoscevo. In quei casi spedivo le immagini e poi chiamavo telefonicamente, e devo dire che qualche risultato positivo c'è sempre stato. In generale, comunque, penso che la passione e la qualità del progetto siano le migliori forme di comunicazione per continuare a fare ciò in cui si crede.

Le nostre università preparano ormai ogni anno centinaia di giovani designer pronti a bussare alle porte delle aziende più conosciute con la speranza che idee e creatività possano far strada al proprio nome. Conoscono in realtà delle regole per questa professione, ma se tu dovessi scriverne alcune cosa proporresti?

Secondo me i risultati migliori in termini qualitativi di progetto si ottengono sempre quando ci si rispecchia perfettamente nel proprio lavoro, quando si segue il proprio istinto senza forzature. Ci sono infinite sfumature in questo lavoro e quella che più ci assomiglia probabilmente non esiste ancora e va creata ad hoc sulle nostre capacità e debolezze. Sarà questo il progetto più impegnativo per chi intraprende questa strada, costruirsi un percorso personale da seguire con costanza nel corso della propria vita, anche a costo di molti sacrifici. Il valore di questo mestiere si misura proprio sulla forza e sull'autonomia della propria identità e della propria ricerca, sulla capacità di raggiungere l'eccellenza con modalità inesplorate e non su facili conformismi espressivi.

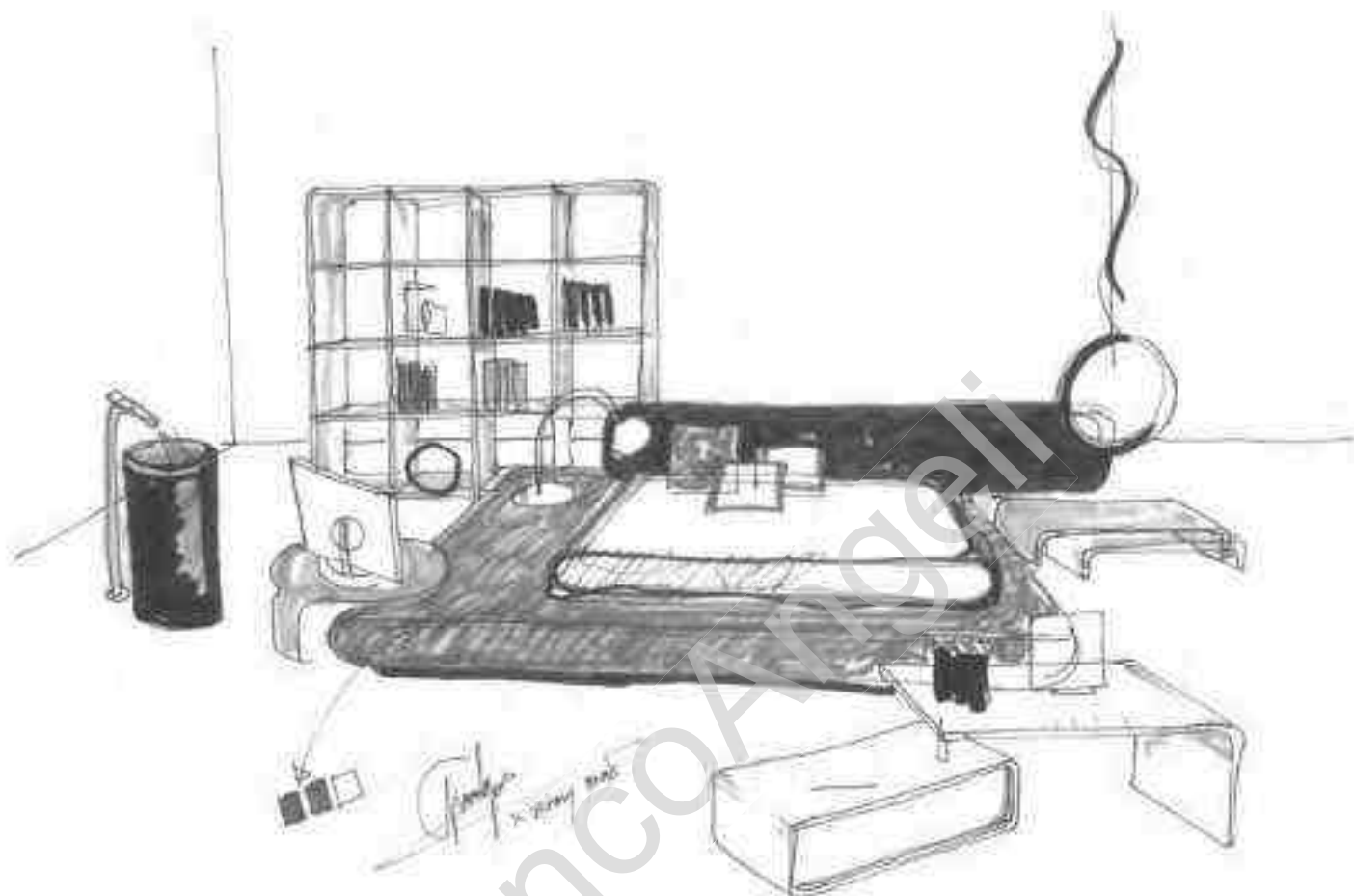
Il tuo sguardo agli scenari futuri. Quali prospettive per la professione in un paese dove si produce sempre meno?

Credo che già ora si stia delineando un nuovo modo di progettare.

Il prodotto industriale non è più l'unico ambizioso obiettivo a cui le giovani generazioni di designers aspirano. In questi ultimi anni l'attenzione si è spostata su un design che si avvicina molto al linguaggio dell'arte, al pezzo a tiratura limitata, al pezzo unico. Una progettualità che al contrario di quella finalizzata al prodotto industriale ha dei risultati tangibili a più breve termine, con meno ostacoli e vincoli e soprattutto senza alcun tipo di censura da parte del marketing. Sono convinto che nei prossimi anni ci sarà una grande rivalutazione del mestiere dell'artigiano ma in un'ottica totalmente rinnovata, una sorta di nuovo rinascimento dove la figura dell'artista e dell'esecutore potranno coincidere e dove la trasversalità dei saperi non potrà che produrre effetti positivi.

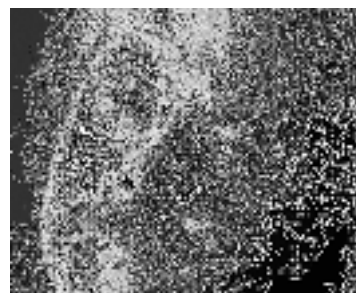
Paolo Lian
Massa, 16 Giugno 2008

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



i r o e g i

Il design industriale nasce come disciplina attenta a facilitare la produzione di serie ma si è dovuta evolvere per rispondere alle necessità di personalizzazione che tendono a rallentarla. In un panorama di eccessiva similarità e uniformità di prodotto sono alla costante ricerca del segno che possa distinguere l'oggetto evidenziandone la sua propria identità. Progetto perché vorrei regalare emozioni e benessere. L'idea deve trasformarsi in strumento di utilizzo e le fasi che portano al risultato finale sono molteplici: la progettazione; l'estetica; la tecnologia; la presentazione in fiera e nei punti vendita; le fotografie, il catalogo, la pubblicità, il packaging, la comunicazione. Tutto viene pensato, studiato, realizzato e coordinato. Progetto anche perché il racconto dura nel tempo. Il restyling diventa fase fondamentale per allungare la vita al prodotto. Dell'azienda devo conoscere il DNA, l'abilità produttiva e la capacità di lavorare le materie, entrarci in simbiosi per condividere idee e strategie. Le dinamiche del mio lavoro mi spingono molto spesso a spaziare in realtà differenti e complesse come la nautica, l'industria automobilistica, l'architettura, la progettazione e l'allestimento di stand e negozi; come pure la comunicazione, dove cerco di trovare il linguaggio più appropriato per trasmettere l'emozione con immagini e parole.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

a prima domanda riguarda la formazione. ti rendo conto di non sapere assolutamente niente di Giancarlo Piretti ogni studente. ti puoi raccontare qualcosa?

Fondamentalmente sono un autodidatta. Frequentavo la scuola statale d'arte a Cascina, in provincia di Pisa, e andavo a lavorare presso la Ferretti, grande e famosa azienda di cucine che purtroppo ora non esiste più. La Ferretti iniziai che avevo 17 anni ma ho avuto l'opportunità che molto presto mi offrirono la possibilità di progettare, inserendomi in un percorso di lavoro che passava dal disegno al prototipo e alla successiva produzione. Questa grande esperienza lavorativa ha impedito che potessi terminare i miei studi ma, allo stesso tempo, ha rappresentato la più solida "palestra" di industrial design che potessi praticare.

Chi sono stati i tuoi maestri o chi perlomeno ritieni tali?

Senza dubbio i miei riferimenti sono stati i maestri italiani del design come Mario Bellini, Vico Magistretti, De Pas, D'Urbino e Lomazzi, Joe Colombo, che considero tutti avermi dato una certa influenza progettuale. Nel tempo ho poi approfondito la conoscenza di altri grandi maestri della scena internazionale come Saarinen, Aalto, Eames e Kogoy.

tuoi primi lavori alla Ferretti...

Ho sempre cercato di lavorare su delle piccole innovazioni. In quei tempi del mio lavoro in Ferretti proposi la prima cucina con l'angolo dispensa che si accostava alle basi come un armadio divenendo un vero e proprio armadio angolare. Ricordo anche il primo top in marmo proposto per una cucina che oggi è all'ordine del giorno, ma a quei tempi era considerato una vera e propria innovazione e tecnicamente difficile da realizzare. Infine penso di essere stato il primo a legare il colore dei lavelli a quello delle ante. Tutte queste innovazioni sono state molto difficili da far capire e digerire all'azienda ma erano forti segni identificativi della linea che la cucina stava intraprendendo.

Al giorno d'oggi, il lavoro è molto concitato, le scelte vengono effettuate in maniera molto rapida e le aziende sono attrezzate a realizzare qualunque cosa, mentre anni fa questo non accadeva. Era necessaria una lunga opera di convincimento con molti viaggi e visite per cercare di ottenere quello che si voleva realizzare. Ad esempio convincere l'azienda dei lavelli ad inserire un colore particolare era un lavoro lungo e non semplice. C'è da dire che tutti gli sforzi furono premiati perché quando il modello di cucina con tutti questi accorgimenti fu presentato al Salone – doveva essere il 1970 o 1973 – creò grande scalpore e segnò quello che può essere considerato l'inizio di un modo nuovo di pensare la cucina. Questo percorso di sperimentazione nell'ambiente cucina ho poi avuto la fortuna di poterlo proseguire per altri 33 anni, dato che infatti questo è il mio trentaquattresimo anno di collaborazione con Effetti.

Effetti ha infatti accompagnato tutta la tua vita professionale sin dai primi passi. Puoi raccontarmi come hai conosciuto Ristori e come il vostro legame è diventato indissolubile?

Stato nel 1970. L'esperienza in Ferretti si era conclusa perché sentivo la necessità di esplorare nuovi argomenti progettuali e nuovi ambienti dove ritrovare stimoli e linfa. Effettivamente mi ero un po' stancato di progettare esclusivamente cucine e, soprattutto, mi ero stancato di farlo lottando ogni giorno con un'azienda più propensa al ragionare sui grandi fatturati, con la conseguenza che sempre più spesso dovevamo trovare soluzioni troppo superficiali e "conformiste" senza la possibilità di cercare il dettaglio e il carattere distintivo che mi desse soddisfazione progettuale.

Quando ci siamo conosciuti con Ristori, prima di iniziare a collaborare, c'è stato tutto un periodo di studio reciproco dove entrambi eravamo diffidenti. Io lo ero perché volevo essere sicuro che lui comprendesse quello che era mia intenzione portare avanti: non solo disegnare ma interessarmi di tutto il processo di comunicazione del progetto. Oggigiorno questo concetto è molto diffuso ma allora il designer era considerato esclusivamente il disegnatore che faceva lo schizzo e poi andava a controllare le fasi di sviluppo del prototipo lasciando tutto il resto in mano all'azienda. Azienda che poi selezionava un fotografo ed un grafico (molto spesso erano una sola persona) che realizzavano il catalogo. Questo, sicuramente, ha rappresentato nel mio approccio ad Effetti un momento di forte contrasto perché io sentivo la necessità di assistere e contribuire a tutte le fasi di realizzazione dei cataloghi e degli strumenti di comunicazione, proprio perché io sentivo il prodotto che disegnavo e

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ian arlo e ni

sapevo come esso dovesse essere comunicato. Pertanto, l'inizio con Ristori non è stato per niente facile proprio perché chiedevo cose che le aziende non erano propense a concedere. Cosa ci ha legato in tutti questi anni? Sicuramente lo stimolo e la voglia di andare sempre avanti e di fare qualcosa di diverso dagli altri. Alcune cose sono andate male, altre bene e altre benissimo, dato che spesso sono state copiate. Di questo ne andiamo orgogliosi anche se non proprio felici sotto il punto di vista delle royalties non riscosse sulle imitazioni. Ma di tutto comunque sono orgoglioso del nostro lavoro perché in molti casi siamo riusciti a definire nuovi modi di vivere la cucina sia nelle forme che nelle funzioni. Tra tutte le mie intuizioni vorrei ricordare la cucina tonda – di cui sono stato il precursore – i blocchi funzione, le cappe nascoste oppure quelle che nascono da terra. In tutti questi anni abbiamo avuto due o tre modelli molto imitati che da un lato sono diventati motivo di fama ed orgoglio ma dall'altro hanno subito un enorme danno sia commerciale che economico. Vorrei a tal



008
egno
Produzione
Effetti cucina

proposito esprimere il mio disappunto per come certe aziende – specialmente le grandi – si appropriano sfacciatamente di design altrui operando ovviamente una concorrenza sleale che secondo me dovrebbe essere perseguita dall'ADI, dato che, in ultima analisi, si tratta anche di molto denaro e tempo sprecati inutilmente da chi sulle idee ci investe.

a dove nasce la tua passione per il disegno e l'invenzione?

Devo dire che effettivamente alla scuola d'arte non è che avessi un gran profitto. Mi interessavano le lezioni di disegno ma per il resto passavo più tempo possibile in biblioteca ad apprendere dai designer americani come Vladimir Kagan, che ho avuto la fortuna di conoscere personalmente e di collaborarci quando ero direttore artistico in Assem dieci anni fa. Sono sempre stato alla ricerca di un ben preciso tipo di arredamento grazie anche al fatto che a scuola ero molto bravo in questa materia oltre che in Stilistica.

Ho sempre avuto la passione per il disegno del mobile anche se nella mia carriera ho disegnato molti e molteplici altri tipi di prodotto come ad esempio elettrodomestici, sanitari, cappe, rubinetti, maniglie, interni di auto, motorhome. Ovviamente mi sono occupato di arredamenti di interni e anche un po' di architettura. Ricordo con particolare piacere il progetto realizzato dello stabilimento balneare "Balena" a Viareggio. Il percorso che seguì nel disegnare è sempre stato caratterizzato dagli stimoli che

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

un oggetto sollecita nella mia sensibilità e dalla continua ricerca di una sua connotazione e identificazione rispetto a tutti quelli che già esistono. Ripensando ai maestri, devo dire che Mario Bellini, ancor più di Enzo Mari, mi ha affascinato per l'originalità dei contenuti dei suoi progetti.

Quali i tuoi contatti con la cultura del design e con i colleghi progettisti?

Io sono un tipo cordiale e ho buoni rapporti con tutti. Ho, per esempio, ottimi rapporti con Piero Lissoni perché ci conosciamo da molto tempo; conosco Antonio Citterio, sono amico di Patricia Urquiola e di molti altri. Penso che potersi confrontare, scambiare idee ed opinioni sia una cosa molto positiva e stimolante. Alcuni autori, soprattutto quelli che sembrano atteggiarsi un po' "a prime donne" non è che mi siano molto simpatici. Trenta, quarant'anni fa per un disegnatore apparire su una rivista era un segno di grande soddisfazione, rappresentava un po' l'essere arrivati. Oggi effettivamente è diventato alla portata di tutti e sinceramente alcuni colleghi si pavoneggiano un po' troppo.

ai mai proposto i tuoi progetti ad aziende che non conoscevi e che idee hai sui primi passi da compiere per un giovane designer?

Questa è una bella domanda. Personalmente ho preso tante manate nella mia vita. Ho progettato tante idee che poi sono state prodotte senza che mi venissero riconosciute né nominalmente né economicamente. Il nostro è diventato un lavoro per il quale è assolutamente necessario tutelarsi. Un'idea può scaturire da una semplice chiacchierata, da uno scambio di opinioni e il mondo oggi viaggia a velocità folle. Ad un giovane consigliere di approfondire bene la conoscenza dell'azienda cui proporre le proprie idee perché oggi per le aziende è importante il business.

Un tempo si diceva che "la forma segue la funzione", oggi secondo me la forma segue le necessità di vendita e di fatturato. Ecco perché per conformarsi a tal tipo di ragionamento il designer deve saper offrire magari il completamento di gamma o l'intera famiglia di prodotti a contorno di quello principale. Inoltre, è necessario saper imporre e comunicare una propria personalità, un proprio carattere distintivo per emergere dall'eccessiva uniformità dei prodotti già esistenti. Questa è la cosa più difficile. Prendiamo l'esempio di Philippe Starck. Lui è arrivato ad essere quello che è perché possiede un'intelligenza, un fiuto ed una genialità fuori dal comune oltre che una profonda conoscenza del mondo. Quando progetta non si ferma al mero oggetto, qualsiasi esso sia, ma riesce a proporre e a comunicare un "suo mondo" e questo fa di lui non un semplice designer ma un insieme di cose. Secondo me può essere tranquillamente paragonato ad un poeta. Oggi nel design è entrata l'arte e questo influisce sul modo di pensare un oggetto.

Sono molto amico di Toshiyuki Kita e quando parliamo del significato del design, lui che è anti Bauhaus per eccellenza, esprime idee molto divergenti dalle mie. Io credo che il design non esista al di fuori di una logica di produzione – a tal proposito mi viene in mente l'esempio degli orologi Swatch – e per tale ragione la forma è molto importante perché l'oggetto possa trovare uno sbocco produttivo seriale e quindi con controllo di costo e prezzo. Kita invece lega il design anche ad oggetti di forme non lineari, più complesse e, pertanto, più difficili e costose per essere abbinate a produzioni di massa. Si tratta in fin dei conti di trovare il sottile limite tra design e arte. Io lego il design alla produzione di serie perché il design è progetto. Il resto è arte.

Ma il concetto può anche essere visto sotto il punto di vista che il design possiede tante vocazioni e molti linguaggi. Si pensi al rapporto tra arte e moda in aziende come Edra o Cappellini. Per cui al



008
egno
produzione
emi

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ian arlo e ni

giovane consiglio di imporre la propria volontà, la propria mano. Poi, ovviamente, ci sono i colpi di fortuna legati però alla capacità. Può succedere di presentare dei progetti "sconvolgenti" ad aziende leader nel mercato e venire accettati immediatamente ancorché giovani e sconosciuti. Sono però casi rari come successe a Mark Newson una ventina d'anni fa.

Come molti progettisti della tua generazione ad un certo punto della tua attività professionale il computer ha modificato i metodi e l'organizzazione del lavoro. Puoi raccontarmi come ciò è avvenuto e qual è attualmente il tuo rapporto con il computer e più in generale il tuo sistema di lavoro?

Allo studio Vegni lavorano undici persone e l'unico che non usa il computer sono io. Devo dire però che già venti anni fa ho deciso di investire molto in termini di spesa per l'acquisto delle attrezzature informatiche e per i successivi loro aggiornamenti e rinnovi. Questo perché volevo già a quei tempi presentare i prodotti con immagini renderizzate e suggestive anche se molto costose. Oggigiorno non se ne potrebbe fare a meno. È vero che il computer ferisce un po' l'idea di partenza, la modifica, la deforma un po', ma è altrettanto vero che offre un apporto ineguagliabile in termini di velocità e di visione di prodotto.

Io continuo a disegnare sulla carta velina con il mio Pilot 03, poi si passa alla realizzazione del modello su computer per dare forme e dimensioni all'oggetto. In queste fasi avviene il confronto vero e proprio tra idea e ciò che prende forma. Spesso non riconosco ciò che avevo pensato e, pertanto, inizia tutta quella serie di modifiche ed aggiustamenti che porteranno al risultato finale. Il progetto finale viene successivamente portato in azienda per la prototipazione e anche in questa fase si operano ulteriori aggiustamenti e modifiche per plasmare il prodotto alle necessità tecnologiche e produttive.

Non è sempre facile tutto questo. Noi designer dobbiamo capire che i capitali in gioco sono quelli delle aziende per cui lavoriamo.

Noi industrial designer non siamo stati bravi come quelli della moda. L'azienda pensa e investe senza filtri o barriere di nessuno. Noi invece dobbiamo accettare il sistema in cui lavoriamo anche se a volte è molto difficile. Quando progettiamo un prodotto dobbiamo essere in grado di ben argomentarlo alle aziende e per far questo dobbiamo avere conoscenze produttive, essere informati e aggiornati, e trasmettere



007

OK

Produzione

3 Rubinetterie

006

vasca realizzata in
massello di rovere

Produzione

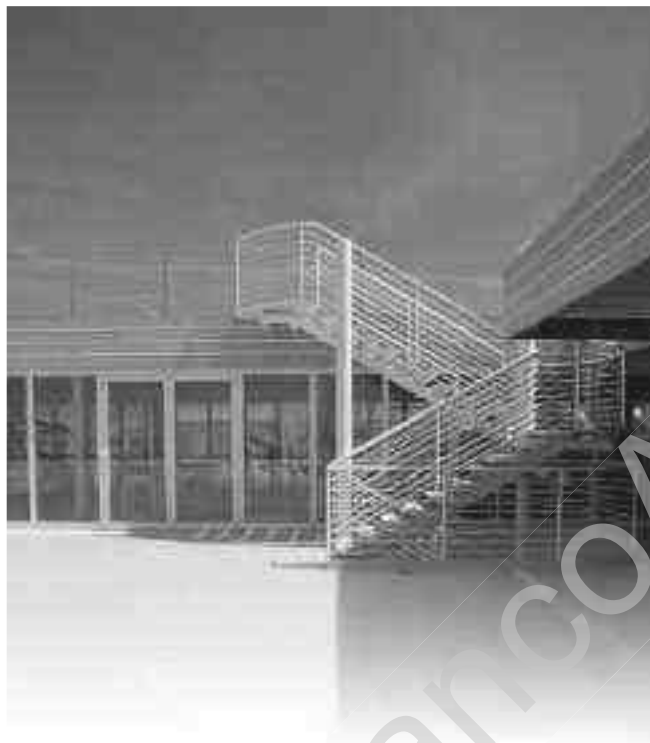
Karol

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

grande cultura di prodotto e di vita. Viaggiare e conoscere aiuta molto ed è sempre stato necessità fondamentale.

I tuo linguaggio progettuale improntato all'essenzialità del segno ma attento alla funzionalità e all'innovazione tecnologica. Puoi parlarne e raccontarmi come i tuoi segni si sono modificati nel tempo?

Io ho sempre prediletto la forma tonda e in questo ho sempre ammirato il lavoro di Oscar Niemeyer che diceva: "la linea retta l'ha inventata l'uomo". Io sono d'accordo perché qualsiasi cosa si veda, dai



monti alle nuvole ha un segno morbido. Lo stesso Michelucci oppure Ivar Giusti rappresentano per me la giusta direzione. Per tanto tempo ho realizzato progetti molto corposi. Mi piaceva lavorare non solo sull'aspetto visuale ma anche sul tatto, sulla morbidezza. Pretendevo che il mobile avesse un aspetto morbido ma mi imbattevo nel problema che poi le macchine e gli attrezzi di produzione lavoravano in linea retta e ortogonale. Il mercato compra oggetti di forma retta. Venti anni fa progettai per un'azienda veneta dei mobili tondi, molto belli, ma che rimasero invenduti. D'altra parte, se prendiamo l'esempio della mia prima cucina tonda, questa invece ha avuto una migliore riuscita e durata nel tempo, oltretutto imitata e migliorata da molte altre aziende che ci hanno creduto e hanno avuto un enorme successo. La forma che prediligo è la forma morbida. In effetti tendo sempre a dare un po' di morbidezza a ciò che progetto. La linea retta, sebbene sia stato costretto ad utilizzarla in molti

progetti, non la sento mia. Il cosiddetto minimalismo non mi appartiene. Esso appartiene ai designer americani degli anni '50 che con le Case House di Rudolph S. Geissler legavano il concetto del minimalismo alle realizzazioni architettoniche. Quando vedo i designer italiani lavorare sul minimalismo penso che quello non sia design italiano. Al design italiano rimangono i pezzi storici come la Plia, la Toyo, le Bambole, il Coronado, il Frate, la Superleggera.

La storia del minimalismo richiama sicuramente la cultura progettuale americana degli anni '50 e di aziende del calibro di Knoll e Herman Miller e dei loro rispettivi designer. Altro discorso è il fatto che oggi il minimalismo sia ritornato trendy e, pertanto, inseguito dalle aziende di tutto il mondo.

Che idea hai della gestione delle royalties? Pensi che siano sempre il miglior modo per dare riconoscimento e quantificazione economica al lavoro del designer?

Sì, senz'altro, e per questo dobbiamo ringraziare Gio Ponti. Quando Ponti disegnò la Superleggera, Cassina gli chiese cosa dovesse dargli in cambio e lui rispose di voler una percentuale su ogni sedia

008
alena
iareggio

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ian arlo e ni

venduta. Secondo me questo è un sistema che funziona e gratifica. In fin dei conti l'uomo è incentivato dal guadagno. Ho realizzato tanti progetti e per differenti committenti, a volte lavorando con ro alt e a volte a progetto.

In questo momento stiamo lavorando con importanti aziende cinesi e con alcune di queste il lavoro è a forfait perch non sono ancora abituate al concetto delle royalties. Per continuare a lavorare nel tempo è necessario realizzare buoni progetti, altrimenti diventa difficile conquistare la fiducia e la stima delle aziende. In generale devo dire che lavorare pensando che più mobili vendo e più guadagno mi incentiva di più, anche se la qualità dell'applicazione al mio lavoro rimane immutata a prescindere



dal tipo di compenso che andrò a riscuotere. Dovendo scegliere però dico che le royalties sono il miglior strumento anche perch permettono di mantenere vivo il rapporto e continuare il dialogo volto ad aggiornare e migliorare i prodotti. Va detto però che il rapporto a royalties si basa su una fiducia incondizionata nei confronti dell'azienda. Probabilmente non tutti pagano tutto e forse ciò fa anche parte del gioco, ma per quanto mi riguarda devo dire di aver sempre avuto grande fiducia nelle aziende con cui collaboro. Però se alcuni miei prodotti sono ancora sul mercato dopo 28 anni significa che le aziende lavorano con correttezza e trasparenza.

I tuo rapporto col territorio nel quale operi...

Devo dire che quando ho iniziato questo lavoro credevo molto nella Toscana e sinceramente avrei investito tanto in questo territorio. Poi il tempo ha invece dimostrato che la Toscana è rimasta ferma a quella che era. Ci siamo fermati e siamo rimasti gli ultimi. In Toscana c'è una mentalità artigianale che si

008
inuosa
Produzione
Effetti ucine

concentra esclusivamente sulla riuscita del prodotto trascurando però la complessità degli aspetti commerciali e di vendita che ai giorni nostri sono diventati gli aspetti fondamentali per il successo di un progetto. La realtà in effetti qui in Toscana non è mai cambiata e questo mi dispiace perché ha limitato molto le potenzialità di aziende che avrebbero potuto fare tanta strada. I tempi in cui io ho iniziato esistevano delle aziende come ad esempio Poltronova – dove tra gli altri hanno lavorato personaggi di spicco come Sottsass – che sembravano proprio essere delle belle realtà, propositive e vivaci sotto il profilo progettuale. Sembrava proprio che ci fossero tutte le possibilità che le aziende toscane potessero crescere, ma invece a distanza di anni ne sono rimaste pochissime.

Riguardo l'istituzione di un ordine professionale che tuteli la professione del designer ci sono opinioni contrastanti. C'è chi lo ritiene fondamentale e chi invece pensa che la possibilità di affermarsi anche per chi non ha alcuna formazione possa essere un incentivo alla qualità del progetto. Qual è la tua opinione in proposito?

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Personalmente e per mia esperienza non ci ho mai creduto. Io penso che il fatto di appartenere all'ADI o ad un ordine professionale possa rappresentare una tutela e questo è dimostrato dal fatto – come ho già detto – che quando l'ordine deve intervenire per questioni importanti non lo fa. Il nostro è un lavoro talmente delicato che per esempio non si può fare a meno di avere alle spalle un reparto commerciale che si occupi sia della "vendita" del nostro lavoro che della sua tutela. Oggi è dimostrato, e lo dico con rammarico, che difendersi contro chi imita le tue idee semplicemente cambiando dei piccoli dettagli è una battaglia persa e alla fine chi ci guadagna sono solo gli avvocati.

a tua visione del mondo progettuale e delle prospettive per gli anni a seguire...

Industrial design nasce come disciplina attenta a facilitare la produzione di serie ma si è dovuta evolvere per rispondere alle necessità di personalizzazione che tendono invece a rallentarla. In un panorama di eccessiva uniformità di prodotto sono alla costante ricerca del segno che possa distinguere l'oggetto evidenziandone la sua propria identità e che possa rispondere alla continua evoluzione dei bisogni.

Progetto per regalare emozione e benessere. L'idea deve trasformarsi in strumento di utilizzo e le fasi che portano al risultato finale sono molteplici: la progettazione; l'estetica; la tecnologia; la presentazione in fiera e nei punti vendita; le fotografie, il catalogo, la pubblicità, il packaging e la comunicazione. Tutto deve essere pensato, studiato, realizzato e coordinato. Progetto anche perché il prodotto dura nel tempo e il restyling diventa la fase fondamentale per prolungarne la vita, soprattutto nei cosiddetti "sistemi di arredo" che devono essere aggiornati per rispondere alle mutabili esigenze funzionali ed estetiche. Delle aziende devo conoscere il DNA, l'abilità produttiva e la capacità di lavorare le materie. Devo entrare in simbiosi con le aziende per condividere idee e strategie. Le dinamiche del mio lavoro mi spingono molto spesso a spaziare in realtà differenti e complesse come la nautica, l'industria automobilistica, l'architettura, la progettazione e l'allestimento di stand e negozi; come pure la comunicazione, dove cerco di trovare il linguaggio più appropriato per trasmettere l'emozione con immagini e parole.

Parto dal presupposto che il mondo è cambiato radicalmente nel nostro lavoro. Viverlo in maniera strettamente "poetica" non è più possibile. Studi come i nostri devono essere organizzati sotto ogni punto di vista, avere una struttura. Non si tratta più di disegnare e basta. È necessario proporsi, seguire i contatti, sviluppare le parti tecniche, seguire il lavoro anche all'estero, le relazioni etc. Oggi un giovane può anche iniziare a lavorare con la cosiddetta cartellina sotto il braccio ma alla lunga non sopravvive. È necessario crearsi uno staff. Ormai a 30 anni vivo ancora questo cambiamento con grandi difficoltà e non credevo che si dovesse arrivare a tanto.

*Giancarlo Pagni
Firenze-Pisa, 15 dicembre*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



i i e e i o

Il lavoro di Gianni Veneziano, architetto e designer, si propone come caso emblematico dei repentini sviluppi e delle turbolenze che hanno agitato il panorama della progettazione di spazi e oggetti in questo ultimo scorcio di secolo. In esso si riconoscono i caratteri primari di una situazione in frenetico mutamento ma soprattutto si scorgono le condizioni entro le quali il progettista contemporaneo si trova a operare, prima fra tutte la perdita di senso della tradizionale popolarità tra "forma" e "funzione" con il quale il Novecento si congeda definitivamente da noi.

Tutta la sua opera è stata fino ad oggi una esplorazione dell'universo fattosi di nuovo misterioso, degli oggetti e degli spazi. Maurizio Vitta



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ianni, sono molto curioso di sapere quali molle ti hanno spinto verso la Facoltà di Architettura e verso Firenze in particolare.

Nella gita dell'ultimo anno del liceo, mi innamorai di Firenze. Era il '73 e quell'anno al liceo artistico passò in fretta. Già sognavo la mia vita a Firenze. La mia attitudine all'arte e le mostre già all'attivo prevedevano un percorso scolastico indirizzato all'accademia delle belle arti, ma ero combattuto in una visione a più dimensioni del mondo. Le tele mi sembrarono troppo piccole. E così la scelta: Architettura a Firenze. Città d'incanto e di incantesimi... e nulla più! Firenze era molto lontana da Milano, lì dove in quegli anni avvenivano importanti cambiamenti nel mondo dell'Arte. Da giovane artista operativo, divenni studente alle prese con "il labirinto delle aule". Ancora oggi, docente nella stessa Facoltà, incontro studenti smarriti. Lì a districarsi tra le varie sedi, e quando mi trovano il dubbio mi assale, se la loro idea è uccidermi subito o abbracciarmi semplicemente per la gioia di essere riusciti a trovarmi. In quegli anni tra aule e labirinti anch'io inseguivo i miei maestri: Eugenio Battisti, Klaus Koenig, Lamberto Pignotti, Pier Luigi Spadolini, Leonardo Ricci. Ma sentivo il loro linguaggio estraneo a quelli che erano in quegli anni i miei interessi, rivolti in primis a comprendere l'architettura in relazione ai suoi contenuti politico-ideologici di un mondo in mutamento. L'architettura radicale era diventata per me una materia di esplorazione ed evasione dalle regole dell'architettura accademica. Ma la mia ammirazione era sicuramente per Adolfo Natalini. Con lui conclusi il mio percorso di studi a Firenze con una tesi in "architettura disegnata e disegno di architettura", tesi sperimentale che analizzava la pratica dell'architetto nel rifiuto del costruito a vantaggio di una pratica politica concettuale, tema che è stato ed è ancora oggi uno dei punti cardini della mia professione. La gestazione della tesi fu del tutto non convenzionale, tra una revisione dinanzi a un piatto di minestra e le ritirate in caserma. Di quegli anni ricordo le follie di Matteo Thun, pronto a lanciarsi da Fiesole a Firenze con lo skateboard, la casa e le ragazze in comune con Elio di Franco, e come tutti gli studenti le notti passate a preparare gli esami con arco anusoro a casa sua, dove si riuniva il gruppo di Milano, quelli di "tutti pazzi per Ettore"... ma questa è un'altra storia.



opo la laurea in Architettura parti per Chicago dove ora studia tuo figlio); puoi raccontarmi come andò?

Il sogno di tutti gli studenti di Architettura dell'epoca era quello di andare a vivere negli Stati Uniti per diventare regista. Nell'estate del '79 conobbi Vicky alla Biennale di Venezia. Nell'inverno dello stesso anno decidemmo di partire per gli Stati Uniti, ma l'idea non era quella di fare il regista. Fu il mio primo bagno in una cultura non europea. Chicago si rivelò subito ai miei occhi come città moderna, città con forti contrasti di colore, città più nera degli Stati Uniti. La conoscenza di Chicago e il recupero della mia memoria storica erano diventati i filtri per la mia attività artistica. Di quel periodo infatti sono le mostre "House of Memory", "Home Sweet Home" e "The Sky of Piranesi" con disegni, dipinti, oggetti in cui facevano da padrone la cultura moderna e la memoria storica.

Nella stessa sera inaugurai la mostra "Home Sweet Home" al Phillis Needelman Gallery e "The Sky of Piranesi" alla N.A.M.E. Gallery; tutto ciò pose il mio lavoro all'attenzione della critica creando molta curiosità. In quel momento il mercato artistico guardava in particolar modo al disegno di architettura. In quel periodo gli editoriali accostavano il mio lavoro di giovanissimo architetto a quello di architetti-stars Stanley Tigerman, Michael Graves, John Hejduk. I miei disegni di matrice intimista venivano scambiati per progetti di architettura post-moderna, alcuni di questi furono esposti alla University Circle Campus di Chicago. Di qui nacque la mia vicinanza al gruppo di Chicago Jung Architects, e le

*1980
ianni veneziano
a lavoro nel suo
studio*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ianni ene iano

1981
chair to Phillip
ohnson
per la mostra ome
eet ome
Ph llis
Needlman aller
hicago

mie prime timide lezioni in uno strampalato inglese all'Università, dove gli studenti erano più interessati alla conoscenza della vita europea, di cui io ero il filtro. Nell'inverno dell'81 fui invitato ad esporre alla Biennale di Venezia, evento non concluso in maniera felice. Le casse con le opere non partirono mai in seguito alla scomparsa del presidente e curatore, il dott. Luigi Carluccio, che mi aveva fortemente voluto. Fu il punto più alto del mio percorso artistico e il più basso allo stesso tempo, un forte segnale di cambiamento.

orni in talia e decidi anche tu di non fermarti a Firenze, ma bensì di stabilirti a Milano...

Nell'81 tornai dagli Stati Uniti e mi stabilii a Milano. Nuovo punto di partenza per la mia attività. Ricordo i primi anni piuttosto duri e complessi come lo è la vita italiana per un giovane che vuole inserirsi in un tessuto di una città non sua. Il mio primo studio fu in condivisione con Federica Zanuso. Per diversi mesi non ho fatto nulla altro che

contemplare dalla finestra le colonne di San Lorenzo. Ero smarrito. Confuso. Come iniziare a fare l'architetto in una città dove non conoscevo nessuno e dove a differenza degli Stati Uniti è un obbligo dover conoscere qualcuno. Il disegno come sblocco di difficili situazioni. Il disegno come rito di rinascita. Il disegno divenne tridimensionale e creò degli "ufo", come amavo definirli. Oggetti extra-arte ed extra-design. La tridimensionalità come evasione dalla carta che mi bloccava in uno spazio chiuso e lontano da tutte le performance della città. Da un artigiano all'altro ho iniziato a scoprire la città e la sua gente. Ho individuato nel luogo della metropolitana milanese lo spazio adatto per la mia prima mostra intitolata "Zucchero". Lo spazio organizzato con tavoli ricoperti di zucchero su cui erano atterrate zuccheriere quasi a simulare scenari extra-galattici.

Il discreto successo di questa mostra non solo mi pose all'attenzione della critica ma mi rivelò anche la mia identità di artista-architetto. Le mie prime committenze giunsero in quel senso. Ceramica, ferri, vetri, terra, piombo e carta divennero i miei compagni da animare in mostre e in collezioni di oggetti. Come un burattinaio animavo i miei oggetti dalle forme filiformi, instabili, conici, che con ostinazione tentavo invano di far stare in piedi, utilizzando il cono come forma geometrica predominante. La geometria era diventata una variabile impazzita, le mie erano delle metafore, dei pensieri, delle allucinazioni tridimensionali, cose che potevano apparire come oggetti di design. Incominciai a prendere confidenza con il concetto di serialità e con le tecniche di riproduzione. Lo stampo era diventato lo strumento per un'arte democratica e mi piaceva l'idea che più persone potessero avere un mio oggetto.

Fu così che nacque la collaborazione con la "Bottega dei Vasari", con una serie di oggetti che fecero della "tavola" il centro del mondo e anche le mie nuove gallerie.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Poi conosci Prospero Rasulo e insieme iniziate l'avventura di Oido. Gli anni di Oido credo siano stati gli anni più belli della tua carriera professionale. Hai già parlato varie volte di quella avventura, che poi coincide con la tua affermazione come una delle figure più promettenti del design italiano degli anni '70 (mi ricordo le copertine di interni con iannieneziano e i suoi oggetti), ma vorrei che mi raccontassi qualcosa di più del funzionamento dello studio che era anche galleria, ma anche luogo di incontri, ma anche editore di oggetti di design, ma anche atelier d'arte...

"In che tu fai le spirali", sono le prime cose che mi ha detto Prospero. Infatti, entrambi in una mostra tra arte e design, forse a Parma, avevamo come segni comuni "la spirale". Lui ne aveva incisa una su un mobile, io ne avevo costruita una con la terra nel cortile del palazzo che ospitava la mostra. Le nostre affinità e le nostre differenze erano tutte lì in evidenza. Non conoscevo Prospero, ma mi lasciai coinvolgere dal suo grande talento che era lì stampato sul suo volto. Oxido nacque quella sera. Dopo è stato il caos, anzi caos e progetto, come ho sempre dichiarato in altre interviste. Allestimo lo spazio di Prospero in atelier e galleria, dando spazio ai nostri sogni. Era le pareti nere e ossidate, il nostro studio divenne luogo di confine tra arte e design, tra segni e sogni, tra sperimentazione e trasformazione. Un susseguirsi di artisti animò l'attività dello spazio-galleria. La Pietra, Vigo, Calatroni, Tarshito, Turchet, il giovane Babled e tantissime altre le partecipazioni di importanti designers nelle nostre iniziative. Il nostro è stato un lavoro di grande diffusione sui linguaggi del design. Ricordo vivamente ancora le parole di Isa Vercelloni, direttrice di Casa Vogue, che in occasione di un nostro evento, sfogliando un nostro catalogo, esclamò: "Ah ecco chi ha iniziato a fare buchi sui mobili!".

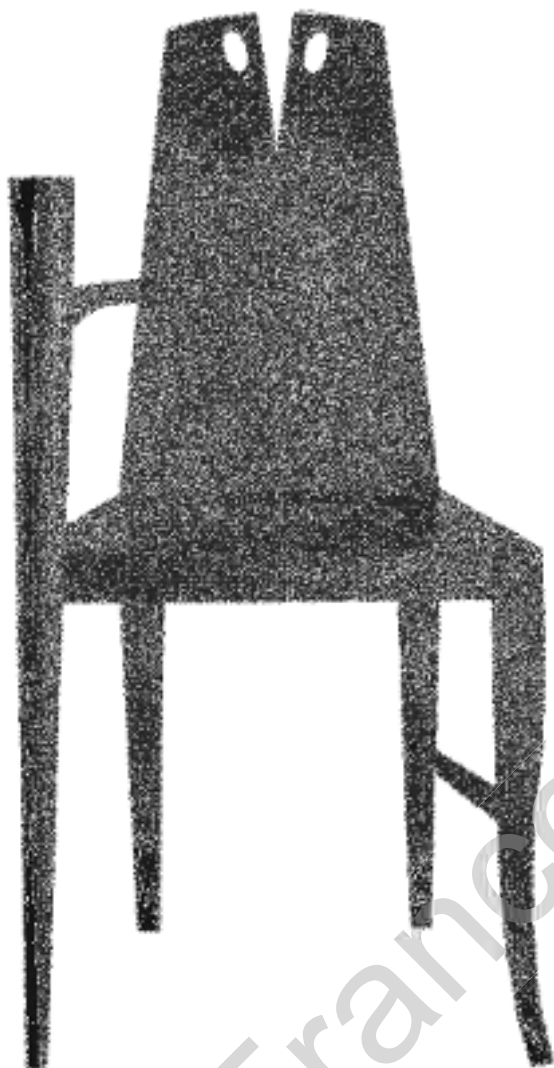
Quella stessa sera presentavamo la collezione "Oxido Zoo". "... Oido o rappresenta una nuova stagione creativa, popolata non più da insetti filiformi, ma da animali di carne e sangue, formosi e policromi, risultato di un disinvolto processo di contaminazione e ibridazione", così Cristina Morozzi scriveva nell'introduzione al catalogo. Sono di quel periodo inoltre i "mobili santini", come andavo dichiarando. Mobili inesistenti, o meglio collezioni che erano solo dei prototipi e poi venivano fotografati in case, città e nazioni diverse, apparivano come dei grandi successi commerciali. Mi sembrava solo una gran presa per il culo. Nessuna attinenza col design, solo il frutto del successo che ti cuciono addosso. Il nostro lavoro durò pochissimo, forse tre o due anni, forse bruciavamo esperienze troppo in fretta. Ricordo ancora in un Salone del mobile i nostri oggetti collocati in sette posti diversi; quella sera ci furono altrettante inaugurazioni e fiumi di alcool. Rileggendo le interviste di quegli anni se ne può sentire ancora il puzzo. I momenti di riflessione sono arrivati dopo che le nostre strade si erano ormai divise. Ancora oggi a volte mi soffermo a riflettere su ciò che realmente



*1989
dal giardino
degli incanti sedia
ilano*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ianni ene iano



1991
edia ndiscreta
collezione Ortolan
reviso

ci abbia spinto a scegliere strade diverse: Prospero si stava avvicinando all'industria, io ero nauseato dagli odori di vernici e affini.

Abitare il tempo a Verona. Il movimento neoeclettico, il rapporto con i territori, la riscoperta dell'artigianato, l'allargamento della sfera del design ai territori dell'artigianato. Le promesse erano le migliori e talvolta anche i risultati, ma come che non siamo riusciti a scrivere una pagina importante?

Sul capitolo "Abitare il Tempo" di quegli anni si potrebbe scrivere molto, ma già molto è stato detto, e sarebbe difficile o addirittura inutile qui elencarne avvenimenti, episodi, successi, insuccessi, pregi e difetti.

Per il lavoro di Oxido, e per il mio, "Abitare il Tempo" è stato comunque un importante strumento di diffusione per la nostra immagine. Ma, per rispondere al tuo interrogativo, bisognerebbe sottolineare quello che noi eravamo già. Artisti che guardavano a un design globale e non localizzato. Forse non avevamo voglia, o semplicemente non siamo riusciti a dare una nuova "identità" alle tantissime ditte alla ricerca di un reale contatto con la cultura del progetto, che ha visto in Ugo La Pietra l'uomo che ha messo in moto la macchina culturale, e in Carlo Amadori il deus ex machina. L'abbinamento tra una ditta e un designer era un'idea interessante che ha prodotto solo una serie di prototipi per mostre e poca produzione. Questo è stato un limite. Aziende che realizzavano mobili in stile difficilmente avrebbero messo in produzione mobili contemporanei.

Milano con la mostra "Il bel design" si mostrava la faccia contemporanea, mentre a Verona era tutto ancora legato alle produzioni limitate, di piccola serie, con materiali e tecniche artigianali localistiche. La storia del territorio, dell'artigianato è stata in parte un freno, e quello che si "scriveva" in quegli anni a Verona era differente da quello con cui Castiglioni, Mari e altri, con-

tinuavano a riempire le pagine della storia del design italiano.

Conclusa l'avventura di Oxido hai preso una decisione a mio parere estremamente coraggiosa e sulla quale ho riflettuto in varie occasioni, quella di tornare ai tuoi luoghi d'affezione dimostrando agli altri e a te stesso che non sempre la professione è la più importante delle scelte di vita.

L'idea del nuovo, della sperimentazione sulla propria pelle mi intriga a tal punto da decidere di scappare per tuffarmi in altre dimensioni forse nuove, forse già esplorate, di cui magari ho già un ricordo vago. Tornare a Molfetta è stato un passo indietro – a detta dei più. In quel periodo avevo conosciuto Antonietta, ma Milano non mi dava ciò che cercavo, decidemmo così di tornare a Molfetta. La mia prima preoccupazione, in barba al lavoro e particolari affini, fu quella del luogo. Individuare il luogo ideale per ricreare la mia dimensione, lavorare, esporre le idee sul design. Lo spazio S. Orsola. Una piccola cappella del '500 era diventata il ponte con Milano per trasferire quell'odore di design. La prima mostra dal titolo "ut olet" è stata la presentazione di un lavoro di Prospero. A seguire molte altre intorno ai temi dell'arte, architettura, fotografia, mostre alla cui base c'era un'idea di progetto spesso pensato per il luogo. L'impegno più importante, oltre l'attività professionale che mi vedeva coinvolto nella progettazione di spazi commerciali, allestimenti ed interni, è stato la nascita di Veronica, mia

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

figlia. Dopo la sua nascita venni a conoscenza di una certa storia che raccontava di tempi lontani in cui nella cappella di S.Orsola si raccoglieva in preghiera la principessa Veronica... Coincidenze, affinità, casualità.

La Puglia è un territorio dove si lavora terracotta, materiale che ho sempre amato, un materiale povero ma allo stesso tempo sofisticato; è nato così il progetto della collezione "Faces". Oggetti in edizione limitata, oggetti liberi, scultorei, totemici, con o senza funzionalità.

anni veneziano oggi, parliamo del tuo lavoro e delle tue considerazioni attuali sullo stato del design.

Credo in un design che vada oltre l'idea di una sedia o di una lampada. arte, ambiente, responsabilità sociale, ecologia, le parole chiave. La mia precarietà e il nomadismo come stabilità. La stabilità provvisoria. Questo non mi fa condividere le strategie intraprese dal design. Avvalendomi di metafore tenterò di parlare di quello che avviene intorno a me... Vivo in una strada dove coesistono due realtà senza mezze misure, gente abbiente, che per comodità chiamerò "Vip", e poverissimi, che chiamerò "Creativi".

- I più giovani dei Creativi, sia in inverno che in estate, si tuffano in mare e lo depremono dei suoi prodotti e li vendono ai Vip della stessa strada. Questo fenomeno lo identifico come "design della Sopravvivenza".
 - I Creativi, quando non riescono a vendere il loro prodotto, scassano le macchine e rubano quello che possono ai Vip: "design della Sopraffazione".
 - I Creativi stringono alleanze con i Vip: "design Conviviale".
 - I Vip si danno delle arie e tentano di comprare le case dei Creativi: "design della Speculazione".
- E così potrei andare avanti (ma mi son rotto). In tutto questo ci sono io che non essendo né un Creativo né un Vip, vivo in uno stato di confusione rispetto a quale sia il reale ruolo del designer.

Il segno dei designers il titolo della tua ultima mostra. Tu sei sempre stato un eccellente disegnatore; qual è allo stato attuale il ruolo del disegno nel tuo percorso creativo e quale quello del computer?

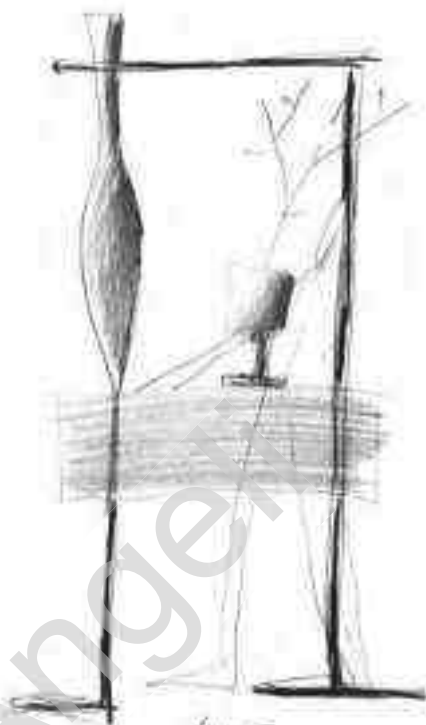
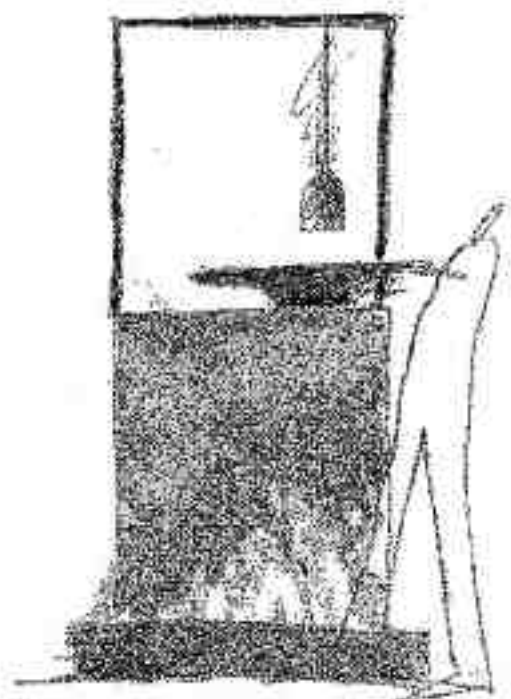
Il disegno è una pratica insostituibile. Fortunati quelli che sanno disegnare. Il segno diviene la trasformazione del pensiero, mentre il segno del computer è la realizzazione di un'idea in forma virtuale. Le tracce lasciate sui fogli hanno anche un odore, un suono, un'anima. I render non avranno mai nulla di tutto ciò. Sono un grafomane, un malato di "Bic". Lo scorrere piano e veloce, dolce e forte, delicato e graffiante è fortemente eccitante. È l'accavallarsi di idee ed emozioni, pensieri e intuizioni. I segni designano un significato: presuppongono scenari mentali, dunque progetti che tendono a prendere forma, comunicabile mediante i tratti essenziali che sono i segni. Una delle critiche più spietate al mio lavoro in età giovanile è riconducibile alle parole di un importante critico che sentenziò in maniera cruda, riguardo le mie opere, definendole poco pittoriche, ma molto grafiche. Aveva perfettamente ragione. Il colore con la maturità è diventato segno nelle sue infinite variazioni ed è



1997
e gli uomini
portano le
candele
centrotavola
produzione
Edizioni
atto ad Arte
anza

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ianni ene iano



008
studio per mobile
disegni

008
l'uomo invisibile
edizioni aces
eranima
irenze

scomparso del tutto dal mio guardaroba.

La mostra "il pensiero visibile - il segno dei designer" non è solo il titolo di una mostra itinerante ma è anche una raccolta di disegni, tracce di lavoro che da diversi anni raccolgo dai tavoli di amici. Raccolgo i disegni da molto tempo per la realizzazione di mostre tematiche con l'obiettivo di giungere a un importante numero, tale da donare la collezione ad una fondazione o museo del design, per fornire un ulteriore punto di riferimento per una lettura dell'anima del disegno.

L'università. Ho la responsabilità di averti in qualche modo coinvolto in questa nuova avventura fiorentina, ma che Paese un Paese nel quale i docenti universitari guadagnano meno dei custodi, la metà dei docenti precaria e nessuno dei governi che si succedono riesce a dare valore strategico alla formazione?



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

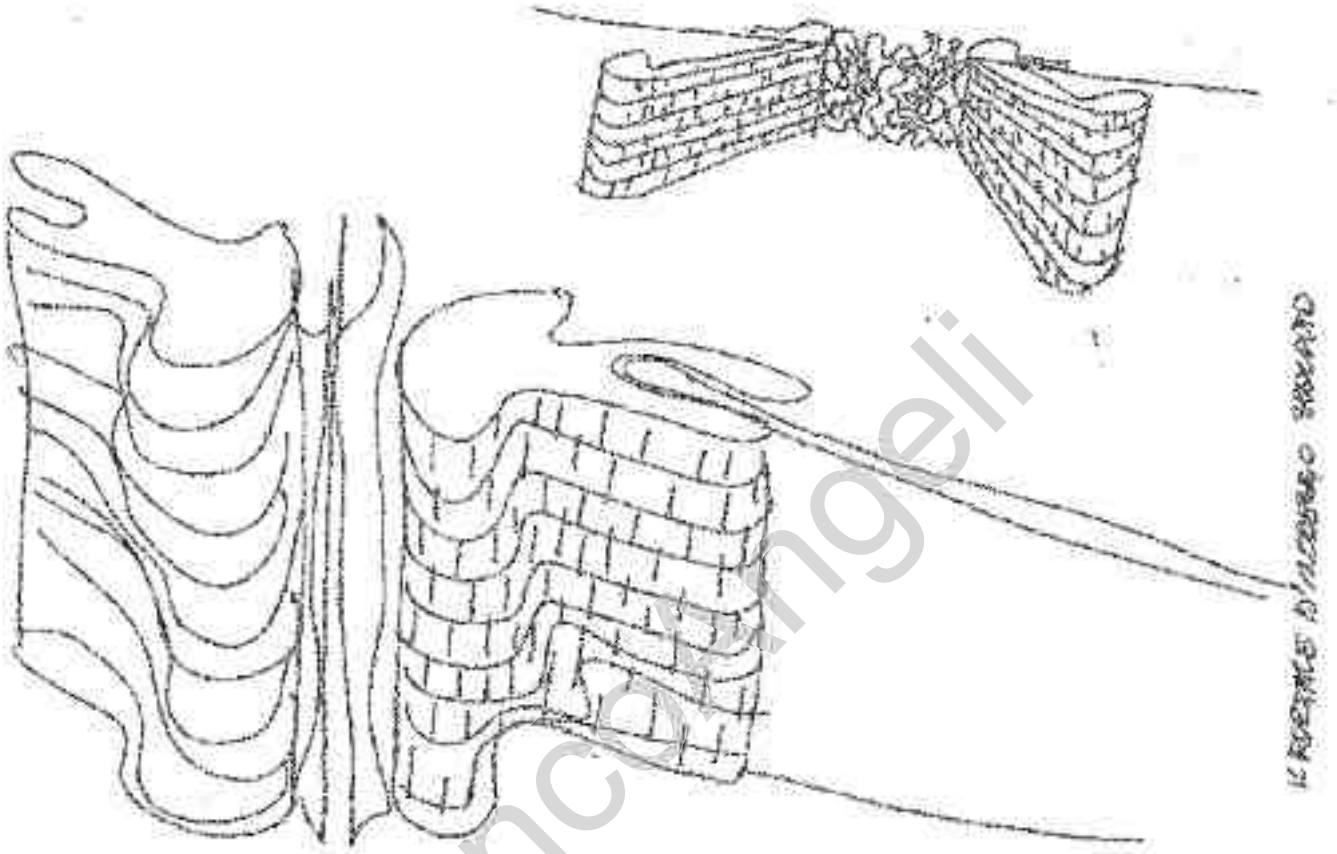
La nota positiva di questa esperienza è senz'altro quella di aver alzato il culo dalla poltrona su cui rischiavo di invecchiare. Lo ritengo un ulteriore punto di partenza per costruire un nuovo percorso della mia vita. Ciò che mi ha particolarmente colpito della nostra Facoltà è l'eccezionale conservazione dei luoghi e delle cose. A distanza di anni molti anni, ho scovato girovagando per le aule della Galleria dell'Accademia gli stessi banchi, dove ero a lezione, marchiati da qualcuno che dichiarava il suo "amore per l'aria".

Nulla è cambiato, tutto sembra immutato, come se le lancette del tempo si fossero fermate per un po' da queste parti... ma forse una spiegazione più attendibile può essere trovata in quel volersi ostinare a credere che su quei banchi abbia magari studiato il Brunelleschi. Questo penso abbia una ripercussione anche sugli studenti.

Per i tanti difetti e problemi generazionali ho anche riscontrato questo ulteriore aspetto nei miei studenti, che vedono l'Università come una macchina "sforna-esami". Ricerca e sperimentazione sono parole inesistenti. Firenze è indicata per lo studio del Restauro o della Storia dell'architettura, ma le discipline di progetto o il Disegno industriale qui non c'entrano nulla. Mi chiedi del precariato... be' noi siamo volontari e non precari! Forse lì, dall'alto, pensano (o hanno la certezza) che il ruolo del docente sia una sorta di vocazione senza alcun tipo di riconoscimento. E sono qui spesso a chiedermi cosa potrebbe pensare Sottsass, di cui nota è l'avversione per le scuole. Firenze e l'Università solo come ulteriore punto di partenza per nuove storie di vita e di design.

Giannieneziano
Firenze - Olmetta, Ottobre

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



igo

Franco Albini nasce a Milano e si laurea all'Istituto Politecnico di Milano. Dal 1928 inizia a esporre opere in gallerie e musei in Europa e Italia. Ha all'attivo più di 100 mostre collettive e personali. Ha fatto parte del gruppo "Gruppo 9", del gruppo "Gruppo 101", del gruppo "Gruppo 102" e del gruppo "Gruppo 103". Ha collaborato con Gio Ponti e Lucio Fontana. Ha partecipato alla III Biennale del 1934, alla V Biennale del 1938 e alla Biennale di Venezia del 1954. Tra i premi conseguiti: il premio "Premio Industrial Design per la lampada" nel 1937 e il "Premio Saint Gobain" per il design. Opera con un rapporto interdisciplinare tra arte, Design, architettura, ambiente. Morì a Milano, vive in Svizzera.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

orniamo indietro nel tempo, agli studi all istituto d arte... che ricordi hai di quegli anni?

on Istituto d arte ma icoeo artistico, di cui una parte anche dalle Orsoline di via anzone. igiturati se con l educazione austro-ungarica che mi ritrovavo i miei mi lasciavano frequentare rera, considerata luogo di pessimi comportamenti , ma mi sono molto rifatta dopo.

Mi ero autodefinita un "Topo da museo", maniaca com'ero di rivedere i lavori dei grandi, e giravo come una forsennata per l'Italia, la Francia e la Germania, allora accompagnata dalla "mamma". A scuola ovviamente ero la prima in Storia dell arte e per fortuna nel mio condominio abitava la ittgens engaro, con un marito stracolto in arte, ma soprattutto con una fantastica biblioteca dove potevo leggere il "Toesca" (1) nella versione originale dei primi Ottocento.

Durante la guerra, stavamo a oltrasio, dove mio padre aveva una casa di mio nonno. Si andava spesso a Como a fare compere e un giorno arrivai davanti alla allora "Casa del Fascio" del Terragni, sarò stata vecchia di quattro anni, guardai al libita la costruzione e scoprii la bellezza, soprattutto nelle rifrazioni luminose del vetrocemento che giocavano negli spazi razionalistici della volumetria, poi per Como, riconoscevo tutte le sue architetture.

uesto sguardo attraverso le rifrazioni luminose che mutano le prospettive solide è sempre con me. on ero una bimba prodigio, ma sovente a pochi anni, quando ancora non si è inquinati, sono chiari i ricordi di vite precedenti. ro gi stata architetto e artista, quindi semplicemente vedevo con il ricordo. Il De Pisis l ho conosciuto che avevo circa sette otto anni. ra amico di mio padre e un giorno mi portò a fargli visita.

Parlava pochissimo ma con me fu estremamente eloquente nel silenzio, telepaticamente sapeva che lo capivo. olti anni dopo, al liceo, guardando i suoi lavori, lo capii nel totale della sua personalità . Era un uomo molto triste per non essere capito e mi resi conto che lavorò al 50% meno di quanto potesse dare.

Mario Radice fui al solito io a cercarlo, e lo feci sempre per amore del Terragni con cui operò a stretto contatto di lavoro e di vita. radice, che fu il principale esponente dell astrattismo comasco, buon artista "vero", come diceva lui, era una persona deliziosa, di grande sensibilità e cortesia, e quando capì il mio amore per Terragni mi raccontò in diretta molti episodi della sua vita personale, soprattutto dopo il ritorno dal fronte russo, che cambiò di molto la sua personalità.

uand ero al terz anno del liceo, attaccammo con l architettura, il design allora non era considerato, spesso non ero d'accordo con il Prof. Arch. Zucca, discutemmo un po' poi mi lasciò libera di svolgere i temi a mio modo. Sempre nello stesso periodo, conobbi ntonio Calderara, era lo zio di un caro amico che, per conoscenza di famiglia, fu l unico con cui potei andare alle feste rientro massimo ore ,3 , un po pi di Cenerentola . Calderara, in quel periodo anni , dipingeva solo paesaggi, soprattutto vedute del lago d Orta dove abitava o ritratti della madre o della Carmela i bassotti arrivarono molto dopo. Così un giorno, in visita al suo studio, gli dissi che era ora di finirla con il figurativo, che bisognava si desse una svolta. Suo nipote, Barba Alemanno, mi sgridò molto che mi fossi presa tanta confidenza, e non ti dico il gelo tra i presenti, pure Carmela. Ma chissà perché, alcuni anni dopo la svolta la ebbe davvero e divenne il Calderara astratto colore che tutti conoscono. imasi molto in amicizia con ntonio tanto che, quando una notte del febbraio '33, mi trovai Piero morto nel letto, fu la prima persona che chiamai per avere un po' di conforto, e fu anche il primo che arrivò allo studio di iori Chiari alle sei del mattino.

Conobbi poi Hsiao Chin, il primo artista cinese in Italia, con il suo gruppo calligrafico on Fan. Hsiao

*n copertina di
capitolo
1979-'80
portale d'ingresso
per il cimitero di
ibellina*



*19 3
Nanda igo con
ilippo De Pisis*

*196
Nanda igo con
einz ack e a
ill a Kassel*

*l a pittura e
la miniatura nella
Lombardia fino alla
met del uattro-
cento
iovanni Pietro
oesca*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

an a i o

e la sua pittura mi piacevano molto, ed era anche l'unico tra gli artisti con cui potevo parlare di esoterismo e fantascienza, l'unico allora, ma anche ad oggi. Andavamo a vedere delle mostre, e poi a fare un bicchiere al Jamaica, e in una di quelle occasioni mi presentò Piero a cui demmo uno strappo sulla mia *rosa*. Pochi avevano una macchina, Piero solo molti anni dopo riuscì a comprarsi la sua famosa 500 blu usata, e usò i soldi con cui avrebbe dovuto editare il terzo numero di *Azimuth*, deluso perché i due precedenti numeri non ebbero una buona accoglienza, ad esclusione degli artisti s'intende. proposito dei trasporti, eravamo tutti piuttosto poveri, mi ricordo Renato Volpini e אנדרי che abitavano in zona Washington, alle sei del mattino se la facevano a piedi da *vera*, anche ubriachi; l'unico ad avere un macchinone era Adami, che però non passò mai le notti con noi, lui



196
Nando Vigo con
Piero Manzoni alla
galleria Ariete di
Milano

196
Nando Vigo con
Luciano Fontana alla
galleria Incisa di
Milano

1968
Nando Vigo con
Enrico Castellani
inaugurazione casa
Ceneuzza a Milano

viaggiava già ad alte sfere.

Con l'amico Hsiao Chin, che mi fece un bel ritratto calligrafico, e che ora è al Museo Fortuny di Venezia, si frequentavano le mostre, e dopo a farci il "bianchino" dalla *amma ina*, o al *enn* o dintorni. I dintorni erano le osterie di *aribaldi*, dove si poteva mangiare spendendo poco, come dalle *sorelle Pirovini* o dalla *ice*, che facevano cambio quadri. scivo spesso con *ario rcaini*, un allegro festaiolo che era il nostro tipografo di fiducia, a parte Antonio Maschera, soprannominato "il marpione", sempre con gli artisti e sempre ubriaco; se si doveva stampare qualcosa, inviti o manifesti, bisognava andarci tra le undici e le dodici o prima delle cinque, insomma prima dei bianchini. La sua tipografia di Via Palermo era anche un luogo di incontro, chi aveva quattro lire portava una bottiglia. *I che conobbi* o Savio, una persona modesta, gentile e silenziosa, deliziosa, un tesoro. Ci piacevano molto i caratteri di legno, che *aschera* aveva comprato, insieme alla linotype, da una svendita del Corriere, dove precedentemente lavorava. Mario Arcaini stampò poi le famose *avole di Accertamento* di Piero, che uscirono però sotto le Edizioni Scheiwiller, e che nessuno gli pagò mai. Anche Arcaini dice che mi presentò Piero, non so, ma nei primi del '59, con Piero ci guardavamo con un po' di distacco, non ero ancora decisa se fosse il vero grande amore o sola infatuazione, mentre Piero, e lo seppi dopo, era convinto che fossi la ragazza di *rcaini* o di Hsiao, e da gentiluomo qual era, non osava andare oltre.

Finché, un giorno, proprio al Jamaica, a distanza di tre metri, ci guardammo negli occhi, ed eravamo insieme fino alla morte. Amore e morte e gelosia, è l'unica cosa di tipologia spagnolesca che non mi è mai piaciuta di me, ma eravamo giovani, concesso

*Poi la Facoltà di Architettura al Politecnico di *osanna*, parallelamente alla frequentazione dell'Accademia di Belle Arti a Milano. Quali le ragioni della scelta di *osanna* e non della Facoltà di Architettura a Milano e quali le persone che hanno un ruolo nella tua formazione in quegli anni?*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Perché a Losanna e non Milano? Primo, ero già decisa ad andare negli States, c'erano i migliori architetti, la migliore musica e aperture tali che, negli anni del dopoguerra, qui parevano fantascienza. Sempre stata fanatica di fantascienza, non romanzata ma filmata che allora, a parte *etropolis* e il *ott. abuse*, era solo *ap.* a laurea italiana non era riconosciuta in merica, inoltre a osanna si sperimentava gi in laboratori con modelli pratici e ti insegnavano persino a tirare su un muro con mattone e cazzuola.

Il terzo anno gi insegnavo al primo. In quegli anni non esistevano scuiolette di design, anzi il termine non era neppure in uso, nei libri d'arte al massimo arrivavi a Sironi. Se volevi capire il contemporaneo, ti dovevi arrangiare, e cos feci. Dopo aver visto la *pirale di eon* del ontana, nel , di cui Ponti disse "*Fontana ha curvato un fulmine*", e letto il suo "*Manifiesto Blanco*", decisi che Fontana era l'unico che lavorasse nella direzione che mi interessava, quindi andai a cercarlo in onforte 3. bbi modo di stare a contatto con lui

anche collaborando: facendo dei fondi o sviluppando i progetti per le installazioni. Conobbi da vicino la forza del suo credo e mi donò la sicurezza. "*iamo noi i primi a dover credere nel lavoro che stiamo progettando o eseguendo*". Fontana era la vita stessa. Schicchissimo, simpatico e generoso, fu tra i primi a comprarmi alcuni "*Cronotop*". Ero sempre in bilico tra arte e architettura: l'arte come espressione dell'istinto poetico, e l'architettura, il solido, il razionale, il costruttivo. Per me era inconcepibile scindere l'uno dall'altro. In quel periodo, fine inizi , pochi lavoravano in quella direzione, il mio grande amore per erragni, impossibile,

ma io Ponti era vivo, vegeto, e vitale. u quindi per me il pi diretto riferimento multimediale. Per mia fortuna, l'rch. Ponti era una persona umanamente molto evoluta nella sua sensibilità poetica, dico sempre a 3 gradi, e di squisita cortesia come solo i grandi lo sono , e dopo aver dato un'occhiata ai miei lavori accettò la mia collaborazione per realizzare il progetto "*a casa sotto la foglia*" o "*carabeo*".

Il progetto fu pubblicato su *Domus* con tutti i particolari costruttivi e con la libertà di realizzazione da parte di chiunque avesse voglia di costruirselo. Interessò un geometra vicentino di Malo, Giobatta Meneguzzo , già buon collezionista d'arte, che però necessitava di assistenza e mediazione con lo Studio Ponti. o conobbi a Verona, ad una delle feste di iguel errocal, ci intendemmo subito e iniziammo la costruzione. interno era predisposto originariamente, come casa per vacanze, con molte cellette per letti a castello, per una grande famiglia e ospiti, non atto al quotidiano di una casa "per sempre" e che quindi non rispettava le esigenze abitative della famiglia Meneguzzo. Struttura, dimensioni, copertura e volumetria, tutto fu rispettato come l'originale, solo la distribuzione interna avrebbe dovuto essere modificata. Così, mi recai molte volte a sottoporre le modifiche all'Arch. Ponti, finché un giorno mi disse: "*ho visto abbastanza, vai avanti tu, mi fido*". Ero entusiasta perché era una bella sfida, per cui mi impegnai. Le dimensioni della casa erano molto ridotte, così posi il letto matrimoniale in centro al soggiorno. Fatto che suscitò le ire del curato, che dopo una nutrita inaugurazione a base di performance ed eventi musicali (riuscii ad avere persino Demetrio Stratos che cantò Cage), la domenica, dal pulpito gridò allo scandalo.

A me interessava solo il parere di Ponti, che non solo fu positivo e pubblicò la casa su *Domus*, ma citò, in un'intervista al *Daily Telegraph*, proprio il letto nel soggiorno come una soluzione particolare



1971
collezione OP
per ai nternational
foto di aura alvati

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

an a i o



1967 '71
useo emo
rindisi
ido di pina
foto di Aldo allo

che poteva venire solo dalla Vigo inteso anche nel senso del femminile come luogo di procreazione, quindi fulcro di una casa .

poi l'esperienza statunitense, con un breve periodo presso l'atelier di Franco Albini...

ra Alinari est, scuola di architettura. Il maestro era un tipo irascibile che picchiava gli studenti a bacchettate sulle mani, e poi non mi parve così geniale, i suoi mobili poi erano tristissimi e gli ambienti cupi. Eravamo tutti presi dall'inserimento nel territorio della "Casa sulla Cascata", ma forse quella fu l'unica eccezione.

ornata in talia negli inizi ad occuparti prevalentemente di arte, con l'incontro con alcuni dei personaggi che illuminano il tuo percorso artistico Fontana dapprima e Manzoni in un secondo tempo. poi la frequentazione del bar Caramba in quegli anni ritrovo degli intellettuali che guideranno la rinascita artistica della città. ti chiedo questa tua prima esplorazione nei territori dell'arte nasce come diretta conseguenza della delusione per l'esperienza americana o come evoluzione di sollecitazioni avute proprio in quel periodo?

nessuna delusione dall'esperienza americana nel 1968, l'America era comunque quasi fantascienza rispetto all'Europa. Rimasi a San Francisco lavorando in vari studi e in quello di Don Clever che stava allora lavorando allo Hellmuth Obata & Kassabaum Building, a cui partecipai. Quello che mi impressionò di più di quegli studi furono le decine di ta-

voli a cui ciascuno lavorava ad un solo tema specifico: o solo porte, o solo finestre, o solo armadietti e sicuramente avrebbero continuato a farlo per tutta la vita. Il contatto con gli artigiani era praticamente impossibile, erano già in catena di montaggio. Frisco era comunque eccitante, la Barbary Coast, fantastico jazz e un ambiente il più intellettuale di tutti gli States: la Beat Generation.

Di ritorno a Milano, aprii lo studio con un architetto e con un ingegnere, Cozzaglio, che fece i calcoli del cemento per il cimitero grattacielo appunto nel '59, che suscitò polemiche a non finire, soprattutto da parte della curia secondo loro non si potevano inumare i corpi nei piani alti per via della liquefazione e per la storiella cattolica: la terra alla terra, e i colombi allora fatto sta che, vuoi anche per il cambio della giunta, si costruì solo la parte bassa che comprendeva uffici, fioristi, cappella e zone di post-tumulazione.

Inutile dirlo, quando iniziai a frequentare seriamente Piero, dovetti quasi completamente soprassedere al lavoro, perché a lui dava molto fastidio che lavorassi, e soprattutto insieme a due maschietti, ma non mollai la mia House, ci tenevo troppo. Quando arrivai al momento di inserire delle opere, come avevo previsto, mi fece un grande dispetto. Era il momento in cui iniziava a lavorare con i panini e lasciai una grande parete nel pranzo di circa quattro metri per tre, in cui mi pareva fantastico alloggiarvi i suoi "panini". Il dispetto fu che rimandò giorno dopo giorno, alla fine non me la volle eseguire. Così, ci misi un Castellani eseguito appositamente. Ci stava perfetto, ma sarebbe stato l'unico pezzo di Piero di quelle dimensioni, anzi suppongo che adesso qualcuno lo avrebbe tagliuzzato in vari pezzi tipo , e forse sarebbero stati comunque tra i rari veri. Il cimitero grattacielo fu pubblicato da molte riviste americane, ebbi anche un'intervista sul Time intitolata "I morti in grattacielo". In Italia lo pubblicò solo Domus, insieme a quello di Aldo Rossi.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

a condivisione di un percorso di vita con Manzoni contribuisce in quegli anni ad un distacco sempre più evidente dalla disciplina architettonica e ad un rafforzamento, spinto da una "magnifica competizione", della tua vocazione alla sperimentazione?

Il cosiddetto percorso di vita con Piero non è stato causa di distacco dall'architettura, le sensibilità che sono insite nel carattere non svaniscono mai, si può sospenderle momentaneamente per approfondire altre ricerche, ma niente e nessuno mi toglie le emozioni condivise con il nostro sé profondo. E la competizione con Manzoni era tutta mia, Piero non ammetteva che io lavorassi e tantomeno mi lasciava spazio per discutere del mio lavoro. Io potevo inserire molti dati nei miei files. Non voleva che facessi mostre e mi chiamava: "Architecture et tricotages". Così mi raccontavo (ero troppo innamorata per contraddirlo): "Ok lui ha fatto gli Achromes sulla tela, e io ho fatto una casa acromatica, ma di luce" (ero in luce).

Manzoni ha attraversato come un fulmine la scena italiana, ha vissuto troppo poco lasciando un segno indelebile. Non posso non chiederti qualche ricordo di quel periodo, c'è qualcosa di tuo in alcune sue opere?

Certo, Piero, non visse a lungo, ma per sua scelta, quando ci lasciò aveva solo ventinove anni e sicuramente non avrebbe voluto vivere di più. Mi disse in varie occasioni che quello che doveva dire, l'aveva già detto, quindi che qui non aveva altro da fare, ma soprattutto detestava ripetersi, sicuramente nel tempo, sarebbe stato costretto o dal mercato o da chissà quale altre occasioni, più o meno espositive, a ripetere dei gesti di lavoro. atteggiamento opposto al suo amico Enrico. Figurati se il Manzoni mi lasciava interferire nelle sue ricerche, chiaro che condividevo in toto le sue posizioni che per me sono tutt'ora le stesse, anche se per esprimerle uso altri materiali sempre però, pur nel costruito cerco di escludere le forme stesse, se non ho l'esigenza estetica di proporre modelli sempre differenziati per dire i suoi e miei propositi. Ed ecco perché, lui sarà sempre Piero Manzoni, e io solo Nanda Vigo.

Io Pontoni stato nei primi anni uno dei personaggi guida incontrati durante il tuo cammino artistico. Quali furono i tuoi rapporti con la generazione dei padri del design italiano?

Ho sempre ammirato il lavoro degli Albini, come quello dei Caccia Dominioni, ancora oggi uso solo le sue maniglie, ma non ebbi la necessità di avvicinarmi a loro in quanto per me erano troppo "classici". Con Castiglioni, Piero, ebbi un grande contatto amicale e di apprendimento intorno alla luce, era proprio un maghetto della lampadina e so che i migliori suggerimenti sulla "Luce" i suoi fratelli li ebbero da lui. Ma Mollino sì, lui era un "fuori" molto raffinato e poliedrico tanto da destare il mio vivo interesse. Quando poi lo incontrai a Torino, quando detti una mano a Pontoni per l'allestimento della sua mostra all'Aesthetic Centre Recherche di Michel Tapié, lo trovai molto chiuso, elegante ma distante, difficile parlare con lui del suo lavoro, ma mi venne in aiuto la sua gentile amica Ada Minola, che aveva anche una bellissima casa tutta Mollino.

Devo per aderenza ai contenuti della pubblicazione attraversare velocemente il tuo percorso più strettamente legato alle esperienze artistiche (anche se mi rendo conto che è molto difficile nel tuo linguaggio separare arte, architettura e design perché mi interessa focalizzare il momento in cui il tuo impegno artistico si trasforma in un percorso professionale. Quando avviene questo passaggio?

Senza orgoglio, perché era così e basta, direi che sono nata professionista, forse per Karma, e non ho mai avuto passaggi e le tre discipline si sono sempre intersecate vicendevolmente. La prima mostra l'ho fatta nel 1968, prima di incontrare Piero, poi per amore del Manzoni per un po' ho fatto silenzio. Quello che è sicuro è che per me, la ricerca si è sempre svolta in campo artistico, dove mi sentivo



1999
Ensole
light-light
per la
installazione alla
riennale di Milano
006

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

an a i o

più libera, trasmettendo poi, sia in architettura che negli interni o nel design, la ricerca, la quale si azzera di molti contenuti traducendoli nelle esigenze del privato come dell'industria.

A questo punto design e mostre si inseguono e si intersecano nelle tue giornate. Questo tuo applicare teorie e conoscenze ad ambiti disciplinari differenti ti riporta in qualche modo alla dimensione dell'operare di Ponti e al suo saper attraversare con rigore metodologico le varie scale del progetto. Ciò ha comportato un maggiore sforzo organizzativo o tutto fluiva in un unico impegno progettuale?
Certo che Ponti fu il mio principale riferimento, ma nel senso della metodologia e del coraggio di dare il meglio senza curarsi dei pareri altrui. Gli amici e i colleghi del periodo mi consideravano molto male per questa mia 'ammirata infatuazione', loro definivano Ponti con l'orribile, per me parolaccia, di "eclettico", chiudendolo nel ghetto. Sarà solo negli anni '70 che, con l'avvento dei gruppi Memphis e Ichimia, venne riconsiderato un maestro, dai giovani. Poi, ero giovane e forte, quindi mai avuto problemi organizzativi, tutto era un unico e fluente impegno.

I tuo rapporto con i fratelli Astori e l'esperienza di Driade nei primi anni . Memorie, aneddoti, accadimenti legati ad alcuni dei tuoi più bei progetti di design.

Antonietta Astori fu mia allieva, per cui seguii da vicino la nascita di Driade e suo fratello Enrico fu un industriale illuminato e lo è tuttora, solo che oggi è un po' troppo mondano, nel senso delle mode, spesso ama troppo le griffe, al di là dei contenuti, ma forse è attento al business. I modelli, i prototipi, dopo averne discusso con Enrico, li preparavo con i miei uomini, intendo uno staff di specialisti in legno, vetro e metallo che da quarant'anni sono sempre gli stessi, a parte qualche morte o pensionamento, per cui ormai ci capiamo al volo. Quindi, a prototipi definiti, il capo controllava e se necessario correggeva. Nel laboratorio Driade ho praticamente realizzato solo il divano "evada", per l'imbottito erano ben organizzati, ma il pouf seduta l'ho realizzato soprattutto con il mio tappezziere e sistemato poi in laboratorio da loro, sistemato per la produzione.

Il momento Driade più divertente fu senz'altro quello fotografico. La Driade è sempre stata molto attenta alle pubblicazioni sia per i cataloghi che per le riviste, grazie anche alla grafica dell'Adelaide Cerbi. Gli oggetti erano fotografati soprattutto nello studio di Aldo, ed era molto interessante

lavorare con loro Aldo e Maria Rosa raffinati e curatissimi, e Adelaide precisa anche nella scelta degli oggetti di complemento. La situazione più divertente fu quando, con un grande staff al completo, ci recammo sul Ticino con Laura Salvati a fotografare il mobile Cronotopo in mezzo al fiume, come pure il divano e il pouf, peccato solo che allora non si usava filmare, fu simpatico e divertente, avevamo persino degli ombrelloni per il sole. Vari diversi allestimenti per Driade al salone e al negozio, ma il più divertente fu un'inaugurazione del negozio per il



1970 '71
mobile Cronotopo
produzione Driade

Salone '87, mi pare: il pubblico era tutto all'esterno, perché all'interno, con Davide Mosconi, demmo fuoco a delle lastre di vetro trasparente appoggiate alle vetrine, e con un grande boato, dato il fuoco, le lastre si ruppero in mille pezzi. L'Enrico l'avevo tenuto all'oscuro del finale, e lui e gli ospiti si spaventarono a morte perché l'impressione fu che veramente tutto il negozio andasse a fuoco.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Certamente la connessione più evidente tra le tue sperimentazioni e i tuoi primi progetti di design è la ricerca sulla luce. C'è un unico filo conduttore che lega i "cronotopi" del '63 e gli "iceberg" per Arredoluce degli anni successivi, tra i tuoi primi progetti di design?

Sì, come dicevo sopra, c'è sempre un unico filo conduttore tra i "cronotopi", gli "iceberg", i mobili per Driade o gli specchi per la Glas, sempre con un po' di azzerramento rispetto alla ricerca di base.

Un'eccezione di Angelo Eraldi, direttore e proprietario dell'Arredoluce, un produttore illuminato e fuori di testa per l'esecuzione precisa dei suoi prodotti. Andava negli States spessissimo, non solo per vendere le sue lampade, ma anche per cercare parti elettriche allora impossibili da trovare in Italia. Per esempio, per primo portò qui le lampadine alogene e facemmo la "Osiris", una lampada a stelo in cristallo fumé, la prima di produzione con l'alogeno. E disegnò e realizzò lui stesso nella sua officina una piegatrice per il tubo illuminante della "Golden Gate". Non esisteva una piegatrice per la lunghezza di quel tubo. E fummo anche contenti di questo, dato che fu difficile copiarla e tutti e due, malati dell'America, nel senso della tecnologia, la chiamammo così, in onore del ponte di Bix Creek.

Nella seconda metà degli anni '70, il tuo studio diventa un punto di riferimento per alcuni dei designer della quarta generazione, Gianni Piretti, Prospero Rasulo ed altri. Quali i tuoi ricordi di una stagione di gran fermento artistico e culturale?

Non avevamo una voglia repressa di esprimerci, i Veneziano, i Calatroni, i Rasulo, erano i giovani in emergenza e un certo benessere economico e un po' della mia esperienza, furono senz'altro i motori che ci spinsero a realizzare varie mostre di gruppo, sempre con tematiche diverse. Una delle ultime, nell'86, fu "Sexy Design", il cui titolo fu ripreso, l'anno passato in copertina di Interni, riferito alla "quinta bohème". Direi che oggi i giovani rubacchiano qua e là, senza neppure sapere da dove. Incolti e privi di fantasia, sembra proprio che l'unica cosa che li interessi siano pubblicità e guadagno, ma i contenuti, dove? Come già ti accennavo, negli anni '70, ci fu il boom di Chimia e Memphis, da cui scaturì la scintilla per i designer esclusi da quei gruppi e quindi la voglia di confronto. La mia esperienza artistica del '60, chiusa al design, dette anche a me la possibilità di lavorare in una direzione molto affine alla mixata arte/architettura e design. Quando nel '65 realizzai una delle prime installazioni "Abirinto", nessuno la capì, tranne Ponti, ovvio che mi dedicò una copertina di Domus, ma persino Dorfles, mente storica tra arte e design, mi disse che non capiva cosa fosse quel lavoro e che forse non era arte. Ragioni per cui ebbi la possibilità di sviluppare il lavoro nella direzione che mi competeva, e darmi inoltre l'entusiasmo di organizzare mostre tematiche con i giovani emergenti. Per i giovanissimi invece fu più deleterio che altro, non riuscivano ad uscire dai modelli alchemici e ancora per molti anni dopo non fecero che clonare Mendini e Sottsass.

Parliamo del tuo linguaggio, dei tuoi ultimi lavori e della scena attuale del design italiano...

Il linguaggio dei miei ultimi lavori è sempre lo stesso dell'inizio: Cronotopico. I materiali, gli stessi: vetro, specchio e luce. La luce oggi ha un raggio più vasto nella tecnologia che mi piace usare, e sviluppare all'interno di case e nelle sculture. Molti oggi si dicono ispirati dal mio lavoro. La biennale di architettura c'era un lavoro di "giovani" italiani che espongono alcune lastre di vetro trasparenti incastrate le une nelle altre, e parlano di prospettive infinite e dimensionali, e allora, scrissi questo in un manifesto cronotopico, nel '70, appunto parlando di adimensione e quinte adimensionali.

Capisci che se ci arrivano solo ora, quando sarò underground e loro vecchi, sicuramente sarò più fresca e pimpante di loro. Purtroppo direi che il design è in una bella impasse, anche le fiere: grandi allestimenti sparkly e all'interno ben poco. E questa crisi economica avanzante non è certo stimolante, le aziende hanno problemi, devono vendere, e per vendere sono costrette a produrre lavori che per seguire il gusto del grande pubblico, che non ne ha, avranno sempre meno fascino: produciamo oggetti considerati di lusso e purtroppo il lusso, oggi, chi se lo può pagare se non i russi o i cinesi? Certo, non l'America...

*God save the art, the design, the life and the planet
Gianni Piretti
Milano, 10 settembre*