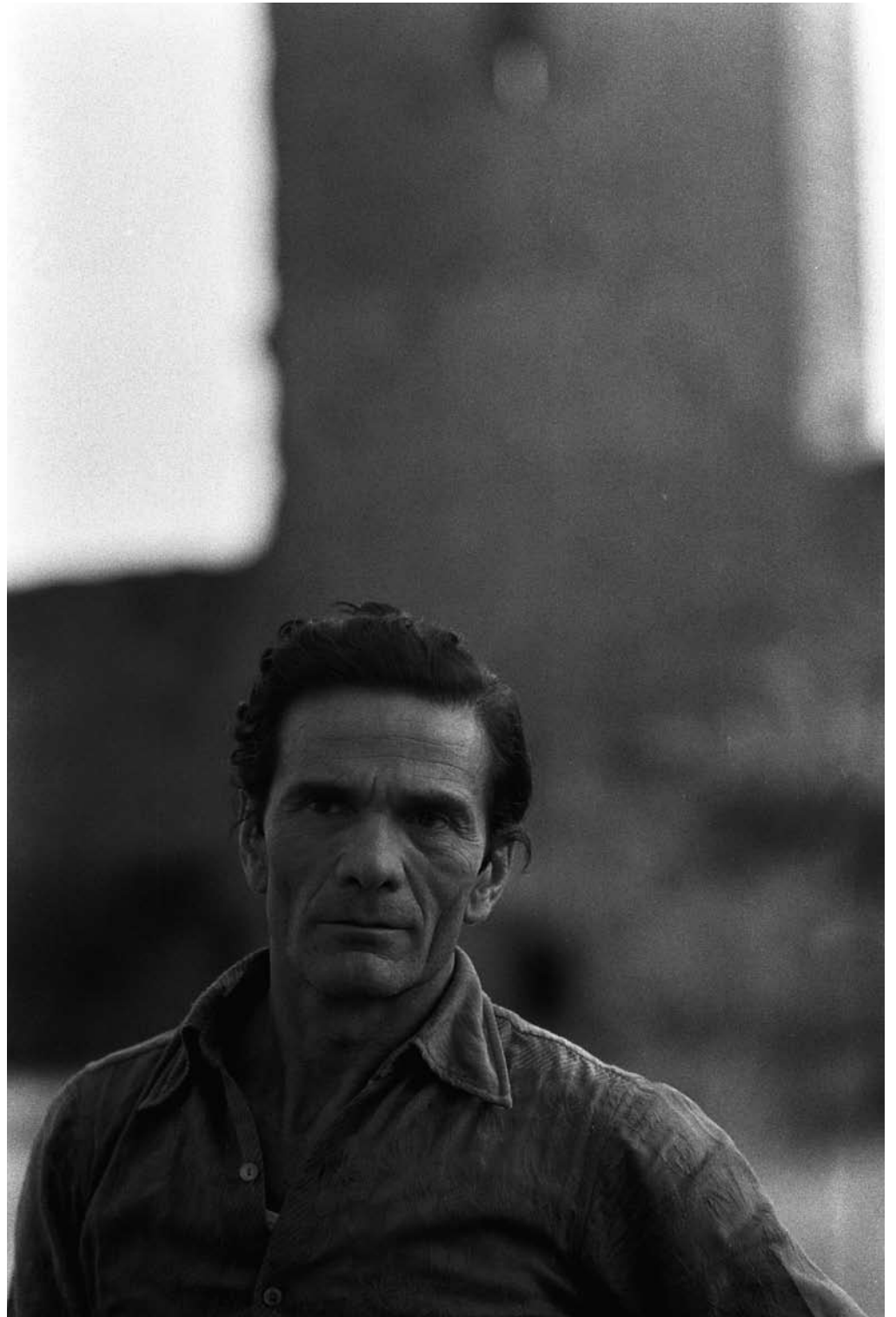


FIRENZE architettura

1.2015



costruire con poco



Periodico semestrale
Anno XIX n. 1

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Pier Paolo Pasolini a Torre di Chia, 1974
Foto di Gideon Bachmann
© Archivio CinemazerolImages (Pordenone)

cinemazero



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE architettura

via della Mattonaia, 14 - 50121 Firenze - tel. 055/2755419 fax. 055/2755355

Periodico semestrale*

Anno XIX n. 1 - 2015

ISSN 1826-0772 - ISSN 2035-4444 on line

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore responsabile - Saverio Mecca

Direttore - Maria Grazia Eccheli

Comitato scientifico - Alberto Campo Baeza, Maria Teresa Bartoli, Fabio Capanni, João Luís Carrilho da Graça, Francesco Cellini, Maria Grazia Eccheli, Adolfo Natalini, Ulisse Tramonti, Chris Younes, Paolo Zermani

Redazione - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Riccardo Butini, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai, Alberto Pireddu, Michelangelo Pivetta, Andrea Volpe, Claudio Zanirato

Collaboratori - Simone Barbi, Gabriele Bartocci, Caterina Lisini, Francesca Privitera

Info-Grafica e Dtp - Massimo Battista

Segretaria di redazione e amministrazione - Grazia Poli e-mail: firenzearchitettura@gmail.com

La presente opera, salvo specifica indicazione contraria, è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>)

CC 2015 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

Firenze Architettura on-line: www.fupress.net/fa

Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del BLIND-REVIEW

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione

The Publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization

chiuso in redazione luglio 2015 - stampa Bandecchi & Vivaldi s.r.l., Pontedera (PI)

*consultabile su Internet <http://www.dida.unifi.it/vp-308-firenze-architettura.html>

FIRENZE architettura

1.2015

editoriale	Alcune domande sulla "spazzatura" <i>Luciano Semerani</i>	3
percorsi	Pier Paolo Pasolini Ritorno a Chia - <i>Nico Naldini</i> L'infinito abita a Chia. La casa/castello di Pier Paolo Pasolini - <i>Maria Grazia Eccheli</i> Cronaca di un'emozione. In viaggio verso l'eremo di Pasolini - <i>Andrea Volpe</i>	6 12 16
costruire con poco	Toshiko Mori Thread - The Sinthian Center: the Albers Cultural Center and Artists' Residency <i>Michelangelo Pivetta</i>	26
	Aires Mateus Quando il costruire POVERO diventa LUSSO <i>Maria Grazia Eccheli</i>	34
	Maria Giuseppina Grasso Cannizzo La casa sognata <i>Alberto Pireddu</i>	44
	Elemental Da <i>Quinta Monroy</i> a <i>Conjunto abitacional Violeta Parra</i> <i>Francesca Privitera</i>	52
atlante dida	Volpe + Sakasegawa Sotto il vulcano - Una casa italiana nel sud del Giappone <i>Andrea Volpe</i>	60
	Arrigoni Architeti Bāmiyān Cultural Centre - Afghanistan <i>Fabrizio Arrigoni</i>	68
eredità del passato	Aris Kostantinidis e la casa ad Anávyssos. Un'offerta al paesaggio <i>Fabio Fabbrizzi</i>	74
	Un eremo borghese. Le case ad Arzachena di Marco Zanuso <i>Francesca Mugnai</i>	82
	Poetici spazi a perdere. La Scuola di Balletto a L'Avana di Vittorio Garatti <i>Caterina Lisini</i>	90
	Pensiero alto, fatto con poco. Il quartiere Ponti di Franco Albini a Milano <i>Francesco Collotti</i>	98
	La chiesa della Madonna dei Poveri a Milano di Figini e Pollini e l'asilo a Collegno di Giorgio Rajneri: "monumenti prefabbricati" <i>Gabriele Bartocci</i>	106
	Un ideale "riparo" per bambini. Scuola materna a Poggibonsi (Siena), 1955-1964 <i>Riccardo Butini</i>	114
	<i>Un testamento di modestia e carità.</i> La chiesetta di San Giuseppe Artigiano a Montebeni <i>Simone Barbi</i>	120
ricerche	Un tempio senza colonne - La sauna Muuratsalo <i>Chiara De Felice</i>	128
	Bernard Rudofsky, Tino Nivola: Costruire con pochi mattoni, qualche blocco di cemento e alcuni pali. Casa-Giardino Nivola, Long Island, NY (1950) <i>Ugo Rossi</i>	134
	Answering the Challenge: Rural Studio's 20K House <i>Rusty Smith</i>	140
	Lina Bo Bardi: due "Site Specific Museums" tra Brasile e Africa. Costruire povero e complesso <i>Giacomo Pirazzoli</i>	144
design	Enzo Mari, o del progetto critico <i>Giuseppe Lotti</i>	150
eventi	Firenze Palazzo Medici Riccardi, <i>site specific</i> per i luoghi e le storie di Firenze in guerra Firenze in Guerra, 1940-1944 <i>Giacomo Pirazzoli e Francesco Collotti</i> Roma, Tempietto del Bramante Luciano Matus - <i>de tiempo luz de luz tiempo</i> <i>Maria Grazia Eccheli</i> Forlì, Musei San Domenico Boldini - Lo spettacolo della Modernità <i>Fabio Fabbrizzi</i>	158 164 168
letture a cura di:	<i>Elena Martinelli, Riccardo Renzi, Fabrizio Arrigoni, Stefano Suriano, Ugo Rossi, Mattia Di Bennardo, Federico Cadeddu, Francesca Mugnai, Andrea Volpe</i>	172
english text		176

Enzo Mari, o del progetto critico

Giuseppe Lotti

Enzo Mari ha attraversato 60 anni del design italiano.

Con estrema coerenza.

La sua attività di progettista, poetica e teorica è stata sempre mossa dalla volontà di forzare i limiti della professione in nome di un'esplicita tensione morale - "lo credo che se dal proprio 'fare' non nasce una consapevolezza, uno scarto, tutto è inutile ..."¹, "l'etica è l'obiettivo di ogni progetto"²; "per me progetto vuol dire cambiare il mondo"³. Una tensione, frutto di profonda onestà intellettuale, che ritroviamo nel suo pensiero che emerge, complesso, talvolta difficile, e nella lenta, sempre ripensata attività progettuale che, comunque, non ha impedito a Mari di essere uno fra autori più prolifici del design contemporaneo.

Progetto come atto critico, quindi, che, sul piano formale, quasi inevitabilmente, si traduce in un linguaggio essenziale, minimale talvolta scarno.

Le motivazioni di tale scelta, nel tempo, appaiono diverse, ma sempre coerenti.

Programmare l'Arte

Nei primi anni di attività Mari opera nell'ambito dell'Arte Programmata, insieme a figure quali Munari, Studio MID di Milano e al Gruppo N di Padova, sviluppando una riflessione sulla presenza, sempre più diffusa a livello collettivo, dei risultati delle conquiste scientifiche e tecnologiche⁴.

Il nostro obiettivo, rileva Mari in questi anni, è quello di verificare sistematicamente, con procedimenti analoghi a quelli della ricerca scientifica i fenomeni artistici; di demistificare tutto l'apparato delle convenzioni di carattere estetico che ancora oggi continuano ad essere lo strumento e lo sfogo di una cultura borghese che non cerca la conoscenza ma soltanto il

suo patentamento⁵. L'arte è stata finora considerata come un puro fatto estetico completamente distaccato dalle cose scientifiche e tecniche e spesso è rimasta solo un privilegio di pochi. Bisogna invece che i nuovi strumenti della scienza e della tecnica entrino a far parte della pratica artistica. L'esperienza estetica deve abbandonare quello spontaneismo che finora l'ha caratterizzata per dotarsi di tutta una serie di modelli logici che permettano di arrivare ad una programmazione quasi scientifica del funzionamento dell'opera. La ricerca e la sperimentazione assumono una grande importanza e sempre più stretto si fa il rapporto tra arte e scienze esatte come la matematica, la psicologia gestaltica, la linguistica strutturale. Occorre poi che l'arte diventi realmente alla portata di tutto. Il primo passo è quello di adottare un linguaggio che possa essere facilmente inteso. Quando un pittore del Rinascimento faceva un certo discorso usava dei mezzi comprensibili a tutti: quando un pittore della nostra epoca fa il suo discorso usa dei mezzi comprensibili a se stesso soltanto⁶, scrive Mari.

Inoltre l'artista non deve più dedicare la sua attenzione al pezzo singolo ma a prodotti che, per la loro ripetibilità e il basso costo, siano alla portata di tutti. Mari, come Munari, arriva quindi al design in maniera quasi naturale. Scrive Munari: "Si rende oggi necessaria un'opera di demolizione del mito dell'artista-divo che produce soltanto capolavori per le persone più intelligenti ... È necessario, in una civiltà che sta diventando di massa, che l'artista scenda dal suo piedistallo e si degni di progettare l'insegna del macellaio ... Il designer ristabilisce il contatto, da tempo perduto, tra arte e pubblico ... non più il quadro per il salotto ma l'elettrodo-

1
Enzo Mari,
Casa in affitto, 1954
(tempera su carta 70x100 cm)

Pagine successive:
2
Enzo Mari,
in "questo non è uno scolapasta",
Editrice Compositori, Bologna, 2006 p. 89

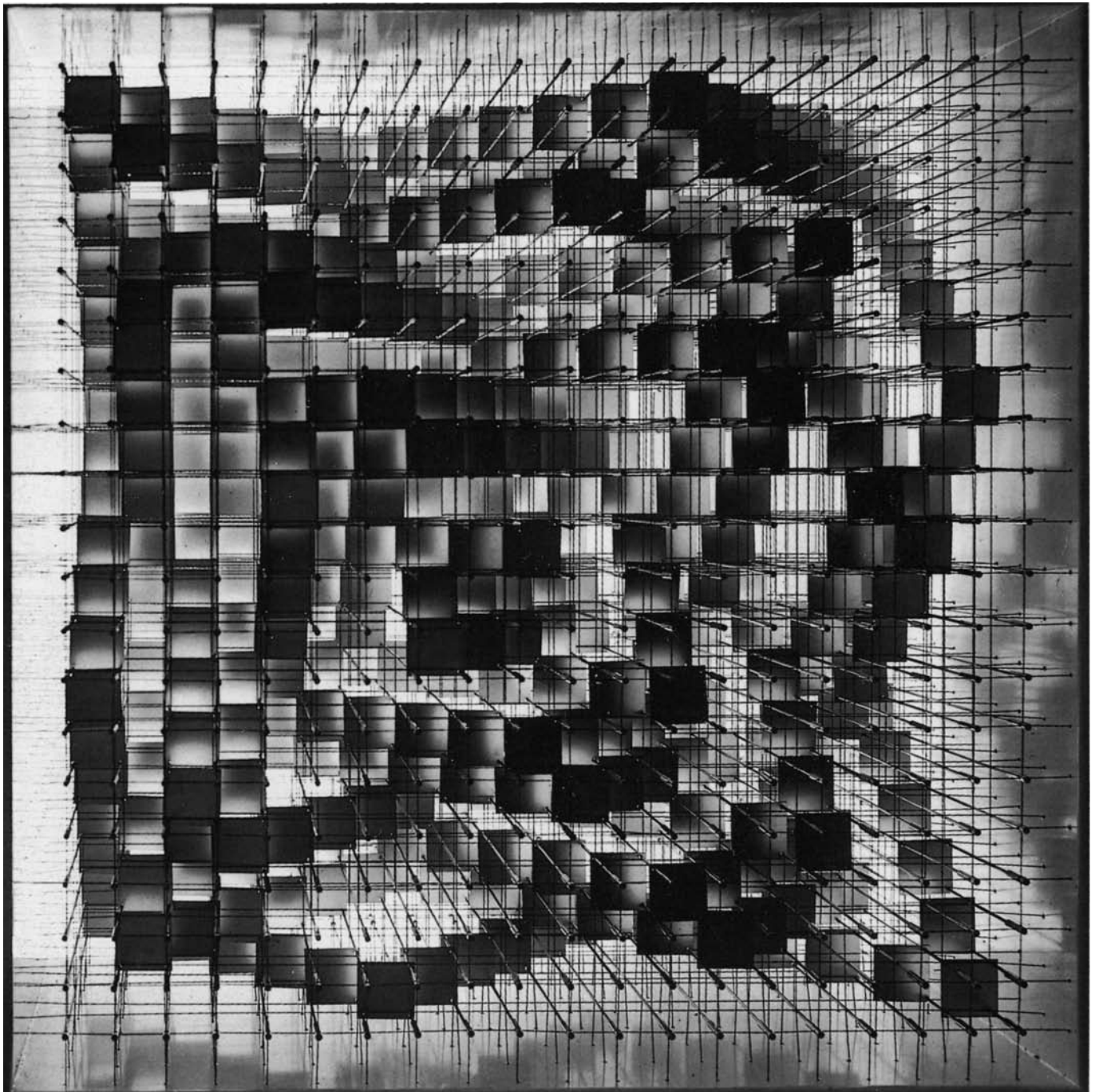
3
Enzo Mari,
Progetto 744, 1964
(alluminio, ottone, acciaio 70x70x27 cm)

4
Enzo Mari,
Progetto 554L, 1960
(marmo edizione Danese)

5
Enzo Mari,
9 Progetti per produzione Danese, 1960-68



l'etica
è l'obiettivo
di ogni
progetto



3

mestico per la cucina. Non ci deve essere un'arte staccata dalla vita: cose belle da guardare e cose brutte da usare"⁷. In Mari la scientificità del fare artistico si concretizza in una continua ricerca di semplicità. Così nei vasi in marmo *Paros* (1964), un nome ovviamente non casuale, l'armonia razionale è rotta da tagli decisi; in *Java* (1988), contenitore da tavola, un piccolo oggetto si fa quasi architettura; e, più in generale, con *Nove oggetti per la produzione Danese* (1960-69) i pezzi ripetuti nella presentazione esprimono quasi una classica serialità. Semplicità comunque concettualmente 'complessa' come in *16 animali e 16 pesci* (1960), puzzle e al tempo stesso gioco di costruzioni, un incastro perfetto, frutto di infiniti disegni. Un gioco dai due anni, che funziona anche quando i bambini crescono, che lascia grande spazio all'interpretazione, stimolando la capacità creativa al di là di qualsiasi imposizione e interpretazione didattica, che, per Mari, è sempre di tipo repressivo. Il tutto senza alcun compiacimento; basta pensare a *Putrella* (1958), trave a doppia "T" in ferro piegata agli estremi, con saldature esibite, che si trasforma in un oggetto che allude alle funzionalità di un vassoio, in cui la semplicità diventa addirittura scarna.

La socializzazione del design

Negli anni '70 il pensiero di Mari si carica di una più forte connotazione politica che rimarrà una costante di tutta la sua attività. Secondo Mari la crisi del disegno industriale può essere superata a patto che la stessa progettazione assuma una carica politica. Egli rileva come le possibilità operative dell'artista siano tristemente limitate. Se un tempo esisteva uno stretto rapporto tra società ed artista che, al di là della soggezione verso chi deteneva il potere, realizzava pur sempre oggetti utili alla comunità, oggi la situazione è molto cambiata. Tra artista e società si è inserito un intermediario, la classe borghese, che richiede all'arte solo prodotti capaci di testimoniare il proprio status sociale. In questa nuova ottica è l'arte stessa che muta il significato: scompare la ricerca disinteressata ed autonoma e la progettazione è vista solo in funzione del mercato. La strumentalizzazione è ancora maggiore nel lavoro del designer che risulta "subordinato, funzionalizzato e integrato all'organizzazione produttiva". "Chi progetta, spiega Mari, è il capitale, e sempre più il ciclo della progettazione coincide senza residui con le ragioni della produzione capitalista"⁸. Quali sono dunque, in una tale situazione,

le possibilità operative di un designer che non voglia essere solo uno strumento nelle mani dell'industria? Per Mari la consapevolezza della impossibilità di sfuggire al condizionamento del potere deve essere accompagnata da una esplicita denuncia delle attuali contraddizioni. È necessario che la progettazione assuma un chiaro significato politico come verifica degli attuali rapporti di produzione e come sfida alle leggi capitalistiche di organizzazione del lavoro che portano alla alienazione ed alla cattiva coscienza.

Si tratta di progettare oggetti la cui produzione permetta di ottenere un concreto miglioramento delle condizioni lavorative e salariali, ma, soprattutto, si tratta di rendere consapevole la classe operaia delle proprie capacità creative. Solo così si potrà raggiungere una completa uguaglianza tra gli uomini.

L'obiettivo, dice Mari, con uno slancio che non può apparire nobilmente utopico, è dunque "la socializzazione del progetto". In questo contesto assumono una importanza fondamentale la scuola, i sindacati, i comitati di base, i consigli di quartiere. Come conseguenza della radicalizzazione del pensiero l'estetica minimale si esprime in prodotti quasi poveri.

Così in *Proposta per un'autoprogettazione*⁹ (1974) - "Un progetto per la realizzazione di mobili con semplici assemblaggi di tavole grezze e chiodi da parte di chi lo utilizzerà. Una tecnica elementare perché ognuno possa porsi di fronte alla produzione attuale con capacità critica. (Chiunque, ad esclusione di industrie e commercianti, potrà utilizzare questi disegni per realizzarli da sé) L'autore spera che questa operazione possa rimanere in divenire; e chiede a quanti costruiranno questi mobili ed in particolare loro varianti, di inviare le foto presso il suo studio, in piazzale Baracca, 10 - 20123 Milano"¹⁰. Con Giulio Carlo Argan: "Mari ha ragione, tutti devono progettare: in fondo è il modo migliore per evitare di essere progettati"¹¹. Un percorso caratterizzato da forte slancio utopico che, inevitabilmente, si scontra con le regole del reale. "La proposta ... che le persone fossero sollecitate dagli esempi proposti a realizzare ciò di cui avevano bisogno, anche altre tipologie oltre a quelle proposte, ed a realizzarle liberamente assumendo l'esempio suggerito solo come sollecitazione e non come modello da ripetere ... ha avuto molto successo e mi sono pervenute migliaia di richieste." Ma nel 99 per cento dei casi non è capita in nome di un mercato che, in quegli anni, richiedeva oggetti poveri, ingenui, di ritorno alla na-



4

tura (anche come soluzione a problemi di giovani studenti) o per arredare la seconda casa di campagna, in stile rustico ... In altri lavori, non si arriva all'autoprogettazione, ma il designer sembra comunque *fare un passo indietro* chiamando altri ad una coprogettazione: così per *Proposta per la lavorazione a mano della porcellana* (1973) in cui i prodotti richiedono necessariamente il lavoro manuale di un artigiano che, inevitabilmente, partecipa al progetto.

Semplicità come progetto

La semplicità di Mari che non è mai formalismo - neppure quando, negli anni '90 la scelta minimale appare vincente sul mercato - ma dettata da motivazioni di carattere morale - "il progetto consiste nel decantare, nell'eliminare tutto ciò che è inutile e falso"¹², "lo lavoro per distruzione ... In una società ridondante, come quella di oggi, posso lavorare solo cercando di ridurre tale ridondanza, quindi come negazione e distruzione"¹³.

Ed ancora: "una forma è giusta se è (non ha alternative) non è giusta se sembra (le alternative sono infinite) ... la forma è l'unica materializzazione possibile dei significati etici"¹⁴.

Una semplicità che è frutto di una ricerca dell'archetipo - "In tutta la storia dell'arte possiamo ravvisare un centinaio di capolavori, o poco più. Da questi sono discese tutte le altre opere, da quelle scadenti ad altre non di 'maniera' ma di integrazione come, ad esempio, il Manierismo napoletano del Seicento. Ma per l'appunto, sono state realizzate dialetticamente agli archetipi. Se non fossero esistite le centinaia di archetipi non esisterebbe il milione di opere d'arte di una qualche decenza e i miliardi di pasticci indecenti. Non ci sarebbero scuole d'arte, non ci sarebbero scuole di design, non ci sarebbe nulla! I maestri sono dunque quelli ed è inutile raccontare storie. È solo dalla *confidenza* con loro che possiamo imparare"¹⁵.

Scelta minimale, ma non minimalista, dunque, senza alcuna concessione stilistica: "Per esempio, negli ultimi anni vengono da me perché alcune cose che ho fatto in passato sembrano assomigliare a quel karaoke del design minimale ..."¹⁶. Sono gli anni della collaborazione con Magis, con la seggiolina per bambini *Pop* (2004), di disegno infantile; *Mariolina* (2002), una reinterpretazione della sedia da cucina degli anni '50, anch'essa quasi un archetipo; ed il lavoro di Mari per Muji, azienda giapponese, che della semplicità formale ha fatto la propria mission - tre serie di tavoli e sedie, rimasti nella fase di prototipo.

Una poetica che apre scenari, non espliciti, ma evidenti anche in ottica di sostenibilità. Con *Per forza di levare. Vaso Rotto*, in cui nel 1994 anticipa motivi propri di tanto design contemporaneo - difetto come valore; e in *Ecolo* (1995) - solo un libretto d'istruzioni per realizzare da sé un vaso di fiori a partire da bottiglie usate, con un'etichetta rigida con il nome dell'editore e dell'ideatore da applicare, se si vuole, al vaso realizzato, quasi a dire che "Oggi nel design, ciò che si acquista non è un prodotto ma solo un'etichetta" e un modo per far capire a tutti che il vaso è secondario rispetto alla composizione floreale - in cui il designer quasi scompare richiamando, ancora una volta, tutti a un'autoprogettazione.

L'ennesima denuncia di Mari, "inquisitore progettuale che lancia ecumenici appelli che arrivano nel fondo della coscienza dei designer"¹⁷ e di tutti noi.

¹ Enzo Mari, *La valigia senza manico. Arte, design e karaoke*. Conversazione con Francesca Alfano Miglietti, Bollati Boringhieri, Torino, 2004, p.26.

² Enzo Mari, in Marco Minuz con Alessio Bozzer e Beatrice Mascellani, *questo non è uno scolapasta*, Editrice Compositori, Bologna, 2006, p.89.

³ Enzo Mari, *Progetto e Passione*, ideamagazine.net, 2001.

⁴ Cfr. Alfonso Grassi, Anty Pansera, *L'Italia del design. Trent'anni di dibattito*, Marietti, Casale Monferrato, 1986.

⁵ Cfr., Enzo Mari, "Nuova tendenza: Etica o Poetica?", prefazione per il catalogo della quarta manifestazione "Nuova Tendenza", 1966, in *Funzione della ricerca estetica*, Edizioni di Comunità, Milano, 1970.

⁶ Cfr., Enzo Mari, intervento al dibattito "La ricerca estetica di gruppo", in *ivi*.

⁷ Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari, 1966, p.19.

⁸ Cfr., Enzo Mari, *Funzione della ricerca estetica*, cit.

⁹ Quarant'anni dopo il marchio finlandese Artek in occasione del suo settantacinquennale ha scelto di realizzare alcuni pezzi della collezione *Autoprogettazione*.

¹⁰ Enzo Mari, *autoprogettazione?*, Edizioni Corraini, Mantova, 2002, p.1.

¹¹ Giulio Carlo Argan, *Valutazione critico-artistica*, "L'Espresso" 5 maggio 1974, in *ivi*, p.34.

¹² Enzo Mari, in Marco Minuz con Alessio Bozzer e Beatrice Mascellani, *cit.*, p.86.

¹³ *ivi*, pp.75-76.

¹⁴ *ivi*, pp.90-91.

¹⁵ Enzo Mari, *Progetto e Passione*, cit.

¹⁶ Enzo Mari, *La valigia senza manico. Arte, design e karaoke*. Conversazione con Francesca Alfano Miglietti, cit, p.26.

¹⁷ Alessandro Mendini, in Marco Minuz con Alessio Bozzer e Beatrice Mascellani, *op. cit.* p.29.



5

wooden poles painted white, which ideally delineate the spatial limits of cubic rooms. The 'pergola' is reduced to an almost linear element aimed to measure the space²¹. Those trellis, are similar to the 'pergolas' in the Pompeian gardens, to the ephemeral structures of the medieval gardens in the *Hypnerotomachia Poliphili*, which Rudofsky knew very well²², or to the hot houses for the cultivation of lemons in the Gargano region and included in the catalogue of the exhibition *Architecture without Architects*, which opened at MoMA in 1964. The last of the outdoor rooms, furnished with benches, is constituted by a 'pergola', which delineates a few perfect 'cubes', and by the *barbecue*, which defines its domestic and convivial significance, the core that, at weekends, animates the discussions of the many friends invited. The kitchen and the fireplace play a fundamental role:

[The kitchen] it was, and sometimes still is, the life center of the house. In the distant past it doubled as a kind of chapel – the hearth was both altar and sacrificial stone. Prayer and animal sacrifice were intimate related and the invocation of the gods went well together with a family barbecue [...] It may thus, in a roundabout way, revert to the noble status it held in earlier times – a sanctuary and an altar to life-giving force²³.

The architecture of such *construction* is shaped like the choreography of actions and ways of living and it is set up in the images of Tino, Ruth, the children, and the *parties* with friends sitting on the benches. As Ruth recalls, the garden-house soon became a centre for socialising²⁴. Besides the Rudofskys, many others became regular 'punters' of the house: Jackson Pollock and Lee Krasner who lived down the road, Willem de Kooning, Mark Rothko, Franz Kline, James Brooks, Hans Namuth, Dorothy Norman, Saul Steinberg and his wife Heda Sterne, who lived opposite, Peter Blake, Frederick Kessler, who ended up renting a house not far from there, Paul Lester, Paul Tishman and last but not least Le Corbusier²⁵.

The Rudofskys too thought about building a house in Long Island but, as attested by the drawings for the plan, it remained only a dream²⁶. Bernard and Berta had first to wait to find the proper place to build their own home/house, 20 years later in Frigiliana, a village between Malaga and Nerja, three kilometres away from the Spanish coasts on the Mediterranean Sea. A house on top of a hill surrounded by an olive grove, completely open to the landscape and entirely thought for a life outdoor²⁷.

¹ Gordon Alistair's interview to Ruth Nivola, East Hampton, 17th September 1999, quoted in Gordon Alistair, *Weekend Utopia Modern Living in the Hamptons*, Princeton University Press, NY 2001, p. 53.

² Bernard Rudofsky, *Lectures Tallahassee*, Rudofsky Papers, Getty, p. 7.

³ Bernard Rudofsky, *Lectures Tallahassee*, *ibid.*

⁴ Bernard Rudofsky, "When architecture was all play and no work", *The prodigious builders*, Hacourt Brace, NY - London 1977, pp. 84-127.

⁵ Bernard Rudofsky, *Lectures Copenhagen (Back to kinderkarten)*, 8th April 1975, Rudofsky Papers, Getty, p. 5.

⁶ See: Giuliana Altea, "Nel giardino di Springs", *Costantino Nivola*, Ilisso Edizioni, Nuoro 2005, pp. 52-54; Giuliana Altea, "La stanza verde, Bernard Rudofsky e il giardino di Nivola", in *Nivola, L'investigazione dello spazio*, edited by Carlo Pirovano, Ilisso, Nuoro 2010, pp. 25-37 and Alessandra Como, *Riflessioni Sull'abitare. la Casa-giardino a Long Island 1949-50 di Tino Nivola e Bernard Rudofsky*, Aracne, Roma 2010.

⁷ Bernard Rudofsky, "The Conditioned Outdoor Room", *Behind the Picture Window*, New York, Oxford University Press, 1955, pp. 150-167.

⁸ Bernard Rudofsky, "Problema", *Domus*, n. 122, February 1937, p. XXXIV.

⁹ *Interiors*, May issue cover, 1946.

¹⁰ Bernard Rudofsky, "Die Wohitemperierte Wohnhof", *Umriss* 10, 1/1986, p. 5.

¹¹ Bernard Rudofsky, *Behind the Picture Window*, *ibid.*, p. 157.

¹² Bernard Rudofsky, "Giardino, stanza all'aperto: A proposito della 'casa giardino a Long Island' N.Y.", *Domus*, n. 272, July-August 1952, pp. 1-5+70-71; "The bread of architecture", *Arts and Architecture*, LXIX, October 1952, pp. 27-29+45.

¹³ The publications in question will be the cause of disagreement between the two friends. See: Giuliana Altea, "La stanza verde, Bernard Rudofsky e il giardino di Nivola", *ibid.*, pp. 33-35.

¹⁴ The *Case Study House* is an actual experiment born out of the need to deal with the housing crisis caused by the return home, from 1945 to 1956, of many soldiers at the end of WWII. The planners involved are Charles and Ray Eams, Richard Neutra, Pierre König, Eero Saarinen, Craig Ellwood, William Wurster and others. See: Esther Mc Coy, *Case Study House, 1945-1962*, Hennessey & Ingalls, 1977; Elizabeth A. T. Smith, *Case Study House*, Taschen, Köln 2009.

¹⁵ Bernard Rudofsky, *Behind the Picture Window*, *ibid.*, p. 195.

¹⁶ Bernard Rudofsky, "Giardino, stanza all'aperto", *ibid.*, pp. 70-71.

¹⁷ Gio Ponti, "Hotel du Cap, progetto per bungalows per Eden Roc ad Antibes" (1939), *Lo Stile nella casa e nell'arredamento*, agosto 1941, n. 8, pp. 21-22. See also: Ugo Rossi, "Questo albergo è una casa. Gio Ponti, Bernard Rudofsky: albergo San Michele a Capri, 1938", in *Abitare con*, a cura di Eleonora Mantese, Canova, Treviso 2010, pp. 65-81.

¹⁸ Bernard Rudofsky, "The bread of architecture", *Arts and Architecture*, LXIX, October 1952, pp. 27-29+45.

¹⁹ Bernard Rudofsky, *The Prodigious Builder*, *ibid.*, p. 53.

²⁰ Bernard Rudofsky, *The Prodigious Builder*, *ibid.*, ill. 210.

²¹ Bernard Rudofsky, "The bread of architecture", *ibid.*

²² Bernard Rudofsky, *Behind the Picture Window*, *ibid.*, p. 161.

²³ Bernard Rudofsky, *Behind the Picture Window*, *ibid.*, p. 32.

²⁴ Gordon Alistair's interview to Ruth Nivola, East Hampton, 17th September 1999, Gordon Alistair, *Weekend Utopia*, *ibid.*, p. 55.

²⁵ Gordon Alistair, *Weekend Utopia*, *ibid.*, pp. 54-55.

²⁶ Drawings belonging to the *Bernard Rudofsky Estate* in Vienna.

²⁷ See: Ugo Rossi, "Das Haus Rudofsky in Frigiliana (Spanien) - Bauen ohne zu zerstören", *Denkmal*, n. 16, Jänner-April, Vienna 2014, pp. 30-31; Mar Loren, "La casa en Frigiliana. Manifesto

rudofskiano de la domesticidad contemporánea", in *Bernard Rudofsky: Desobediencia crítica a la Modernidad*, edited by Mar Loren e Yolanda Romero, Granada, 2014, pp. 30-51.

Lina Bo Bardi two "Site-Specific Museums" between Brazil and Africa. Complex and inexpensive building by Giacomo Pirazzoli

(page 144 abstract)



In 1985 singer Gilberto Gil (who later served as the Minister of Culture in Brazilian Lula da Silva's government) chaired the Gregorio de Mattos Foundation in Salvador Bahia (Brazil). In order to "expressly upset the Eurocentric priorities of the Brazilian artistic-intellectual class", he asked architect Lina Bo Bardi and anthropologist Pierre "Fatumbi" Verger (both European rooted intellectuals who have become Brazilian by adoption) to collaborate in building two museums documenting how slaves were rounded up and celebrating Afro-Brazilian heritage. The results are the "Casa do Benin" (1989) in Salvador de Bahia and the "Maison du Bresil" project in Ouidah, Benin. The two locations represent respectively the points of departure and arrival of the slave ships, and are a now forgotten comment on a pre-globalized era. The certainly harsh and not so glam issues that these two museum experiments call into play are part of a sustainable and careful re-interpretation of the world and of its relationship with places and uprooting. Moreover Bruce Chatwin's "The Viceroy of Ouidah" (1980), as well as Werner Herzog's screenplay "Cobra Verde" (1987) which stemmed from Chatwin's book – are relevant contributions to this path. A video documentary will narrate this peculiar "Elsewhere museum" story between Africa and Brasil. The first part of film archive research on Lina and Pierre was edited by Giacomo Pirazzoli for the cultural association Orlandolab and produced for the Festival of Creativity, held in Florence in October 2008. The present step, entirely produced by University of Florence-DIDA Department of Architecture has been granted by ToscanalContemporanea - Regione Toscana.

Actually directed by Giacomo Pirazzoli, it consists on several interviews after a documentary to be accomplished; project witnesses and/or Lina Bo Bardi's collaborators help reflecting on a topic which remained substantially unexplored, despite Lina's centenary. (see: <http://www.sismus.org/eng/three>)

Enzo Mari, or on critical design by Giuseppe Lotti

(page 150)



Enzo Mari has navigated across 60 years of Italian design. With extreme coherence.

His activities as designer, poet and theoretician were always motivated by a will to force the limits of the profession in the name of an explicit moral tension - "I believe that if from one's own 'doing' does not rise an awareness, a shift, everything is useless (...)". "ethics is the objective of design"²; "for me design means changing the world"³. A tension that is the fruit of deep intellectual honesty, which emerges in his thought, complex, sometimes difficult, and in the slow, always carefully meditated design-related activities, which nonetheless, did not prevent Mari from being one of the most prolific authors in contemporary design.

Design as critical act, therefore, that on the formal level almost inevitably is translated into an essential, minimal and sometimes bare language.

The motivations of these choices appear to change through time, but they are always coherent.

Programming Art

In the first years of activity, Mari operated within the framework of Arte Programmata, together with figures such as Munari, Studio MID in Milan,

and Gruppo N from Padova, developing a "reflection on the presence, ever more common at the collective level, of the results of scientific and technological breakthroughs"⁴.

Our aim, declares Mari in those years, is that of "systematically verifying, through procedures analogue to those used in scientific research and artistic phenomena (...) of demystifying the entire apparatus of aesthetic conventions that (...) continue today to be the instrument and vent of a bourgeois culture (...) which does not seek knowledge but only its certification"⁵. Art was considered until then as a purely aesthetic fact, completely detached from scientific and technical considerations and remained a privilege for the few. It is necessary on the contrary that the new instruments of science and technique become a part of the practice of art. The aesthetic experience must abandon that spontaneity that characterised it until today in order to embrace a series of logical models which permit an almost scientific programming of the function of the work. Research and experimentation assume a great importance and the relationship between art and exact sciences such as mathematics, gestalt psychology and structural linguistics becomes more tightly knit. It is necessary that art becomes related to everything. The first step is that of adopting a language that can be easily understood. "When a painter from the Renaissance put across a certain idea he used means that were understandable by all: when a painter from our age does the same he uses means that are understood only by himself"⁶, writes Mari. Furthermore, the artist does not need to dedicate his attention to the single object anymore, but to products that, because of their reproducibility and low cost, are available to all. Mari, like Munari, arrives to design almost naturally. As Munari says: "A demolition operation is necessary today of the myth of the *artista-divo* who produces only masterpieces for the most intelligent people (...) It is necessary, in a society that is becoming a mass civilisation, that the artist descend from his pedestal and deigns to design the butcher's sign (...) The designer reestablishes the contact, long lost, between art and public (...) no longer the painting for the living-room but the appliance for the kitchen. Art should not be separated from life: beautiful things to see and ugly things to use"⁷. In Mari scientificity in artistic undertakings finds expression in a continuous search for simplicity. Thus in the marble vases known as *Paros* (1964), a name that is obviously not fortuitous, the rational harmony is broken by decisive cuts; in *Java* (1988), container for the table, a small object almost becomes architecture; and, more generally, with *Nine objects for Danese productions* (1960-69), the pieces repeated in the presentation express an almost classic seriality. A simplicity that is however conceptually 'complex', as in *16 animals and 16 fish* (1960), which is at once a puzzle and a construction game, a perfect interplay of joints that is the product of infinite drawings. A game for ages two and up, which keeps on working when the children grow, since it leaves ample space for interpretation, stimulating the creative capacity beyond any didactic imposition or interpretation, which for Mari was always of a repressive nature. All of which without gratification; a good example is *Putrella* (1958), a double "T" iron beam bent at both ends, with apparent weldings, which transforms into an object that refers to the functionality of a tray, in which simplicity becomes bare.

Socialisation of design

In the Seventies, Mari's thought acquires a more political connotation, which will remain a constant in his activities. According to Mari the crisis of industrial design may be overcome if design itself assumes a political charge. He pointed out how the operative possibilities of the artist are sadly limited. If once there existed a tight relationship between society and the artist who, despite the subjection before those in power, produced objects that were useful for society, the situation today is very different. An intermediary has come between the artist and society, the bourgeoisie, which requires from art only products which testify to its own social status. From this new point of view it is art itself that changes meaning: selfless and autonomous research disappears, and design is understood only in terms of the market. This manipulation is even more evident in the work of the designer who turns out to be "subordinated, functionalised and integrated to the productive organisation". "Who designs", explains Mari, "is Capital, and the cycle of design increasingly coincides, without residues, with the motives of capitalist production"⁸. What are then, in such a situation, the operative possibilities for a designer who does not want to be only a tool in the hands of the industry? For Mari the awareness of the impossibility to escape from the conditioning derived from power must be accompanied by an explicit condemnation of the present contradictions. It is necessary that design assume a clear political meaning as a check on the current production relations and as a challenge to the capitalist work organisation laws that are responsible for alienation and bad conscience.

It is a question of designing objects which produce a tangible enhancement of both work and salary conditions, but especially of making the working class aware of its creative capacities. Only then can a complete equality amongst men be reached.

The objective, says Mari, with an enthusiasm that cannot appear solely as nobly Utopian, is thus "the socialisation of design". In this context schools, trade unions, rank committees and neighbourhood councils assume a fundamental importance.

As a consequence of the radicalisation of ideas minimalist aesthetics is expressed in products that can almost be defined as poor.

Thus in *Proposal for self-design*⁹ (1974) - "A project for the production of

furniture through the simple assembling of rough boards and nails by the person who will use them. An elementary technique so that every person may face contemporary production with a critical capacity (anybody, excepting the industry and merchants, may use these designs to produce them). The author hopes that this operation will remain in a state of becoming; and asks to those who will construct these objects, and especially their variations, to send photos to his studio, in Piazzale Baracca, 10 - 20123 Milan"¹⁰. Giulio Carlo Argan writes: "Mari is right, everybody should design: in the end it is the best way to avoid being designed"¹¹. This is a path with a strong Utopian impetus which, inevitably, comes into contrast with the rules of reality. "The proposal (...) that people should be stimulated by the examples to make the objects they need, including typologies alternative to those proposed, and to liberally develop them using the suggested example only as a prompt and not as a model to be repeated (...) was very successful and I received thousands of requests." But in 99 per cent of the cases it was not understood in the name of a market which in those years required inexpensive, unsophisticated objects which called for a return to nature (even as a solution for the problems of young students), or for furnishing the second house in the countryside in a rustic style.

Other of his works do not go as far as self-design, but the designer seems however to *take a step back* inviting others to co-design: such as in *Proposal for the manufacturing of porcelain* (1973) where products require the manual work of an artisan who, inevitably, participates in the design.

Simplicity as project

Mari's simplicity is never a type of formalism - not even when in the Nineties minimalism seems to be the trend in the market - but is based upon moral motivations - "design consists in decanting, in eliminating everything that is useless and false"¹²; "My work is a process of destruction (...) in a redundant society, such as ours today, I can work only by trying to reduce the said redundancy, thus as negation and destruction"¹³. He adds: "a form is just if it is (it has no alternatives) and is not just if it seems (alternatives are infinite) (...) the form is the only possible materialisation of ethical meanings"¹⁴. A simplicity that is the result of the search for an archetype - "In all of the history of art we can acknowledge one hundred or so masterpieces, or maybe a few more. From these stem all the other works of art, some poor, and some integrative, such as 17th century Neapolitan Mannerism. All of which were, however, created in a dialectical relationship to the archetypes. If those hundreds of archetypes had not been created the million of relatively decent works of art, and the zillion indecent ones, would not exist. There would be no schools of art, no schools of design, there would be nothing at all! Those are the masters and it is useless to deny it. It is only from our intimate understanding of them that we can learn"¹⁵.

Minimal, yet not minimalist choice, without any stylistic concessions: "For example, over the years people have come to me because some of the things I have made in the past seem like a sort of *karaoke* of minimal design (...)"¹⁶. These are the years of collaboration with Magis, of the chair for kids called Pop (2004), of childish design; of *Mariolina* (2002), a reinterpretation of the kitchen chair of the Fifties, in itself an archetype; and of Mari's work for Muji, the Japanese company, which turned formal simplicity into a mission - three series of tables and chairs which remained in the prototype stage.

A poetics which opens possibilities which are not explicit, yet evident from the point of view of sustainability. With *By subtracting. Broken vase (Per forza di levare. Vaso Rotto)*, 1994, he anticipates motivations that are a part of so much of contemporary design - defect as value; and with *Ecolo* (1995) - simply a handbook with instructions for creating oneself a flower vase from used bottles, with a label with the name of the editor and designer that if one wishes can be attached to the completed vase, almost as if saying: "In design today what you buy is not a product, but only a label", and a way of making it clear to everybody that the vase is secondary with respect to the flower arrangement - in which the designer disappears while inviting everybody, once again, to self-design. Mari's umpteenth condemnation, as the "inquisitor of design who hurls ecumenical appeals to the innermost depths of the designer's consciousness"¹⁷, and of ours as well.

Translation by Luis Gatt

¹ Enzo Mari, *La valigia senza manico. Arte, design e karaoke*. Conversation with Francesca Alfano Miglietti, Bollati Boringhieri, Torino, 2004, 26.

² Enzo Mari, in Marco Minuz with Alessio Bozzer and Beatrice Mascellani, *questo non è uno scolapasta*, Editrice Compositori, Bologna, 2006, p.89.

³ Enzo Mari, *Progetto e Passione*, "ideamagazine.net, 2001 n..

⁴ Anty Pansera, Maurizio Vitta, *Guida all'arte contemporanea*, quoted in Alfonso Grassi, Anty Pansera,

⁵ Enzo Mari, "Nuova tendenza: Etica o Poetica?", foreword for the catalogue of the fourth edition of "Nuova Tendenza", 1966, in *Funzione della ricerca estetica*, Edizioni di Comunità, Milano, 1970, p..

⁶ Enzo Mari, intervention in the debate regarding "La ricerca estetica di gruppo", in *ivi*, p.

⁷ Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari, 1966, p.

⁸ Enzo Mari, *Funzione della ricerca estetica*, cit., p.

⁹ Forty years later, on the occasion of its 75th anniversary, the Finnish brand Artek decided to make some of the pieces in the *Autoprogettazione* collection.

¹⁰ Enzo Mari, *autoprogettazione?*, Edizioni Corraini, Mantova, 2002, p.1.

¹¹ Giulio Carlo Argan, *Valutazione critico-artistica*, "L'Espresso" 5 May, 1974, in *ivi*, p.34.

¹² Enzo Mari, in Marco Minuz with Alessio Bozzer and Beatrice Mascellani, *cit.*, p.86.

¹³ *ivi*, pp.75-76

¹⁴ *ivi*, pp.90-91

¹⁵ Enzo Mari, *Progetto e Passione*, cit.

¹⁶ Enzo Mari, *La valigia senza manico. Arte, design e karaoke*. Conversation with Francesca Alfano Miglietti, cit, p.26.

¹⁷ Alessandro Mendini, in Marco Minuz with Alessio Bozzer and Beatrice Mascellani, *op. cit.* p.29.

Roma, Tempietto del Bramante

Luciano Matus - *de tiempo luz deluz tiempo* by Maria Grazia Eccheli

(page 164)



Only LIGHT can inhabit PERFECTION

The visits to Italy of the Mexican artist Luciano Matus are frequent: long stays in Florence, Milan or Rome where at the Pantheon he has encountered that light which, in the shape of a cosmic opening, slowly moves, marking the duration of days and seasons on the eternal convexity of the virtual sphere of internal space. In 2003 the young architect - first Latin-American to obtain a scholarship from the Royal Academy of Spain in Rome- encounters Bramante's "Spanish" Tempietto on the Janiculum, opposite the cupolas of the eternal city.

In May 2015 he returns with an installation to that same chapel which, enclosed in the convent of San Pietro in Montorio, is a "model" of the round peripteral temple, a paradigm of centrality, both real and symbolic: a *tholos* whose cupola and tambour, set in a circle, evoke the same proportions as the Pantheon.

Luciano Matus, artist/architect, is aware of the fact that the symbol of PERFECTION on the Janiculum does not admit any additions to it... not even of his famous and ephemeral spider webs: geometrical structures made of long nickel cables, the continuity of which is obtained by the invisible attraction of magnets that hang in space, drawing traces and absences and completing ruins.

Everything is muted eloquence in that MARTYRIUM: the CRYPT represents the depth of the earth; the SACELLUM - only 4,50 meters in diameter - occupied by the altar, a sign of the place where Peter's cross was stuck into the ground; and the celestial vault of the CUPOLA summing up the circularity that is present -and absent (the round courtyard which was never built)- in the symbolic volume of the resurrection.

This uninhabitable temple, symbol of geometrical harmonies, deprived by its dimensions of any practical function, may be inhabited exclusively by LIGHT. With humble means: a milky balloon, a LED and a fan, the artist/architect pierces the darkness of the perennial night of the Tempietto with the vibratile luminous sphere... unveiling and recreating geometries with moving shadows. When the magical sunset over the city of Rome is over, hidden elective affinities appear and intertwine: the epiphany of architecture and light in the Altarpiece of San Bernardino by Piero della Francesca; the force and character of Bramante's architecture vis-à-vis his own archetypes, especially the PANTHEON. Piero's cosmic egg detaches itself, for Matus, from its Urbinian shell, and fluctuates in Bramante's cavity: between memory and contemporaneity, permanence and variation, wealth and poverty.

Translation by Luis Gatt

Università degli Studi di Firenze - DiDA Dipartimento di Architettura

Direttore - Saverio Mecca - **Professori ordinari** - Maria Teresa Bartoli, Amedeo Belluzzi, Stefano Bertocci, Roberto Bologna, Cosimo Carlo Buccolieri, Fabio Capanni, Mario De Stefano, Romano Del Nord, Maria Grazia Eccheli, Ezio Godoli, Antonio Lauria, Vincenzo Alessandro Legnante, Saverio Mecca, Giancarlo Paba, Raffaele Paloscia, Fabrizio Rossi Prodi, Massimo Ruffilli, Marco Sala, Maria Chiara Torricelli, Francesca Tosi, Ulisse Tramonti, Paolo Zermani, Maria Concetta Zoppi - **Professori associati** - Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni, Alberto Baratelli, Gianluca Belli, Mario Carlo Alberto Bevilacqua, Alberto Bove, Susanna Caccia Gherardini, Giuseppe Alberto Centauro, Elisabetta Cianfanelli, Francesco Collotti, Angelo D'Ambrisi, Giuseppe De Luca, Maria De Santis, Maurizio De Vita, Maria Antonietta Esposito, Enrico Falqui, Luca Giorgi, Pietro Basilio Giorgieri, Paolo Giovannini, Biagio Guccione, Flaviano Maria Giuseppe Lorusso, Giuseppe Lotti, Fabio Lucchesi, Alberto Manfredini, Carlo Natali, Raffaele Nudo, Riccardo Pacciani, Michele Paradiso, Giacomo Pirazzoli, Daniela Poli, Massimo Preite, Giuseppe Ridolfi, Alessandro Rinaldi, Giacomo Tempesta, Carlo Terpolilli, Ugo Tonietti, Silvio Van Riel, Corinna Vasic Vatovec, Alberto Ziparo - **Ricercatori** - Elisabetta Agostini, Francesco Alberti, Gianpiero Alfarano, Mauro Alpini, Laura Andreini, Giovanni Anzani, Barbara Aterini, Dimitra Babalis, Pasquale Bellia, Elisabetta Benelli, Marta Berni, Carlo Biagini, Riccardo Butini, Ferruccio Canali, Antonio Capestro, Stefano Carrer, Carmela Crescenzi, Alessandra Cucurnia, Alberto Di Cintio, Fabio Fabbrizzi, David Fanfani, Fauzia Farneti, Paola Gallo, Giulio Giovannoni, Laura Giraldo, Cecilia Maria Roberta Luschi, Pietro Matracchi, Alessandro Merlo, Francesca Mugnai, Gabriele Paolinelli, Camilla Perrone, Michelangelo Pivetta, Paola Puma, Andrea Ricci, Rossella Rossi, Tommaso Rotunno, Luisa Rovero, Roberto Sabelli, Claudio Saragosa, Marcello Scalzo, Marco Tanganelli, Lorenzo Vallerini, Giorgio Verdiani, Stefania Viti, Andrea Innocenzo Volpe, Leonardo Zaffi, Claudio Zanirato, Iacopo Zetti - **Ricercatori a tempo determinato** - Michele Coppola, Valeria Lingua, Patrizia Mello, Francesca Privitera - **Responsabile amministrativo** - Stefano Franci - **Personale tecnico/amministrativo** - Cinzia Baldi, Rossana Baldini, Lorenzo Bambi, Francesca Barontini, Massimo Battista, Marzia Benelli, Franca Giulia Branca, Tullio Calosci, Carlo Camarlinghi, Laura Cammilli, Daniela Ceccherelli, Gianna Celestini, Daniela Chesi, Giuseppe Ciappi, Donatella Cingottini, Elena Cintolesi, Stefano Cocci, Laura Cosci, Luigia Covotta, Annamaria Di Marco, Cabiria Fossati, Stefania Francini, Lucia Galantini, Gioi Gonnella, Marzia Messina, Rossana Naldini, Neda Para, Nicola Percacciante, Grazia Poli, Maria Cristina Righini, Donka Tatangelo

