

Il design come strumento politico e ideologico, tra Firenze e Torino (1965-1975)

Daniela N. Prina

Il disegno industriale italiano è una delle manifestazioni di una tradizione storica e culturale che si declina non solo attraverso gli oggetti, ma anche secondo le posizioni ideologiche. Un caso esemplare è rappresentato dal percorso critico e professionale seguito da un gruppo di architetti e artisti – prevalentemente legati al movimento Radicale italiano – nel tentativo di ripensare il ruolo del designer e dell'oggetto di design nel contesto della stagione di grande cambiamento sociale degli anni Sessanta e Settanta del ventesimo secolo. Questo movimento è tuttavia ben lungi dal formare un fronte comune in termini ideologici e di poetica; al contrario, la sua storicizzazione si è rivelata problematica a causa dell'infinita moltiplicazione dei linguaggi che ha prodotto, e dei molti e vari risultati che i suoi membri hanno raggiunto.¹ Ciò nonostante, è possibile riconoscere alcuni tratti comuni alle diverse e multiformi linee di ricerca che definiscono il movimento, ad esempio la vicinanza con lo sperimentalismo messo in atto dalle coeve tendenze artistiche e le tematiche da esse vagliate, e lo specifico e intenzionale interesse per il design.

Le operazioni inizialmente svolte dai gruppi e personaggi che agiscono all'interno di questo movimento sono collocabili nel quadro di un dibattito dalle radici e riferimenti culturali molto specifici. Il design Radicale nasce a Firenze, e una corrente affine si sviluppa a Torino, lontano dai luoghi in cui il design italiano si è tradizionalmente sviluppato, in un ambiente

1 I principali testi di riferimento sul movimento Radical rimangono: P. Navone, B. Orlandoni, *Architettura Radicale*, Quaderni di Casabella, Milano 1973; F. Raggi, *Radical Story*, in «Casabella», 378, 1973, pp. 37-45; B. Orlandoni, G. Vallino, *Dalla città al cucchiaio*, Studio Forma, Torino 1975. Più recentemente, alcune mostre hanno cercato di storicizzare il movimento; in questa sede citeremo per brevità solo le due rassegne maggiori, ma molte altre sono state organizzate negli ultimi anni in numerose città italiane ed europee: *Radicals. Architettura e Design 1960/75*, catalogo della VI mostra internazionale di architettura La Biennale di Venezia, Giardini di Castello 15 settembre-17 novembre 1996, a cura di G. Pettena, la Biennale di Venezia-II Ventilabro, Venezia-Firenze 1996; *Architecture Radicale*, catalogo della mostra dell'Institut d'art contemporain-IAC, Villeurbanne, 12 gennaio-27 maggio 2001, a cura di F. Migayrou, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne 2001.

legato alle contestazioni studentesche che, all'insegna dell'“immaginazione al potere” forniscono un terreno fertile alla penetrazione di nuova linfa tra le mura delle facoltà di Architettura. In queste ultime è già presente un clima didattico sperimentale profondamente legato agli aspetti innovativi e di rottura dei nuovi linguaggi pop, e non estraneo al dibattito intellettuale e politico di quegli anni.² Questo contesto aperto alla sperimentazione agevola i processi di ibridazione tra le discipline,³ dai quali discende una nuova configurazione del rapporto tra architettura, design e arte. L'architettura e il design, in particolare, impostano i loro interventi su basi inedite, attingendo da campi e settori che fino ad allora erano stati loro estranei o semplicemente paralleli. Questo contribuisce a chiarire alcune delle connotazioni della produzione di oggetti che copre il decennio compreso tra il 1965 e il 1975, e spiega perché le nuove linee di ricerca del design Radicale non si limitano alla sola vicinanza materica con le arti, ma si indirizzano verso una ricerca di tipo concettuale.

Una costante comune ai processi di trasformazione in atto è in primo luogo la metamorfosi del lavoro da attività concreta a occupazione intellettuale: questa pratica riflette il solco sempre più marcato tra la produzione di beni materiali, accessori, e quelli artistici o spirituali. L'esercizio artistico è riconosciuto come l'unico spazio di libertà e di autonomia consentito in una società condizionata dall'organizzazione funzionale della vita economica, e ciò in ragione della natura infruttuosa che l'attività artistica, o più precisamente intellettuale, ha in un contesto di produzione di beni di consumo. La principale conseguenza di questo atteggiamento è la diminuzione della pratica concreta in favore di un lavoro intellettuale, astratto, che permette un controllo più rigoroso da parte degli operatori che lo esercitano. L'elemento fisico scompare quindi in favore del segno grafico: i ruoli dell'architetto e del designer vengono reinventati, reinterpretati. Già notevolmente affievolito e in crisi a causa delle ricadute provocate dalla riduzione dell'attività edilizia in atto in quegli anni,⁴ il

Il design come strumento politico e ideologico, tra Firenze e Torino (1965-1975)

- 2 Sulle esperienze didattiche svoltesi alla Facoltà d'Architettura di Firenze si vedano L. Savioli, A. Natalini, *Spazio di coinvolgimento*, in «Casabella», 326, 1968, pp. 32-45, e L. Savioli, *Ipotesi di Spazio*, G&G, Firenze 1972; l'importanza dell'approccio didattico di professori come Leonardo Savioli e Leonardo Ricci per le origini del movimento Radical a Firenze è stata sottolineata da L. V. Masini, *Archifirenze*, in «Domus», 509, 1972, p. 40.
- 3 A Firenze il Centro Proposte favorisce gli scambi fra artisti appartenenti a discipline differenti; a Torino la diffusione e la promozione dell'arte, del cinema e della letteratura d'avanguardia sono assicurate dall'Unione Culturale e dalla rete di gallerie d'arte contemporanea, di cui la più importante, la Galleria Sperone – la prima a esporre le opere della *Pop art* americana e inglese e quelle dell'Arte Povera – permette alla capitale piemontese di rivaleggiare con le altre capitali internazionali: cfr. L. V. Masini, *Centro Proposte*, in «Nac», 1, 1973, p. 12, e *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1960-1975*, a cura di I. Gianelli, Charta, Milano 1993. I luoghi di divertimento polivalenti rappresentano un altro formidabile mezzo di trasmissione delle nuove tendenze; cfr. P. Restany, *Breve storia dello stile yè yè*, in «Domus», 446, 1967, pp. 33-42 e T. Trini, *Divertimentifici*, in «Domus», 458, 1968, pp. 12-21.
- 4 P. Cacciari, S. Potenza, *Il ciclo edilizio*, Edizioni Officina, Roma 1973; M. Delle Donne, *La questione edilizia: industria delle costruzioni e rendita urbana nello sviluppo economico italiano*, De Donato, Bari 1974.

ruolo dell'architetto muta la sua funzione, da tecnico specializzato a intellettuale-artista. La definitiva scomparsa del divario tra pratiche professionali si attua attraverso la sintesi tra arte, design e architettura, sancita tramite l'uso di mezzi di trasmissione e rappresentazione comuni: disegno, narrazione filmica, comportamento, collage, performance. Questa comunanza di mezzi espressivi apre conseguentemente a un posizionamento in reti e mercati comuni.⁵ Tale sincretismo informa tutte le operazioni dei gruppi Radical legate alla denuncia, all'informazione e alla provocazione: su queste direzioni vengono impostati i tentativi dei gruppi di avanguardia italiani, veicoli di una teoria critica della società e dell'architettura ispirata alle dottrine filosofiche della scuola di Francoforte, alle quali fanno spesso riferimento esplicito. L'attenzione si focalizza principalmente sullo specchio fisico della società: la città, non interpretata come luogo fisico ma come archetipo di un comportamento legato alle esigenze della società dei consumi, che distribuisce e diffonde questo modello attraverso la circolazione delle merci. In quest'ottica, privato della sua posizione nella scala gerarchica che lo vede subordinato all'urbanistica e all'architettura, e slegato dalla superficiale collocazione che lo relega a parte del progetto d'arredo, «il design, operando [...] sulla merce, diventa lo strumento progettuale fondamentale per modificare realmente la qualità della vita e del territorio».⁶ Il design è dunque inizialmente visto come un canale apparentemente meno asservito alla logica del capitale; di conseguenza l'attività che si svolge in questo ambito non è più legata esclusivamente alla creazione e produzione di oggetti utili, ma diventa linguaggio, libera espressione, talvolta opinione politica. Questo aspetto viene incoraggiato dalle giovani aziende, che colgono le potenzialità del nuovo design: il ricorso alla sperimentazione che caratterizza la produzione di serie limitate di oggetti di avanguardia serve a testarne l'impatto sul consumatore, per aprire eventualmente nuove aree di mercato, e garantirsi una certa visibilità pubblicitaria. La stessa creazione da parte di Poltronova, Simon e Gufram di diverse serie di "multipli" – definizione che dagli anni Cinquanta contraddistingue i lavori realizzati negli studi

5 Questo atteggiamento si riflette ugualmente nei canali informativi che divulgano i progetti dei gruppi d'avanguardia: la diffusione delle nuove esperienze viene affidata principalmente alle riviste specializzate d'arte e di architettura, come «Domus», «Casabella», «Marcatré», «Op. Cit.», «IN». La maggior parte di queste riviste non si limita a fornire un mero dato informativo, ma tende a favorire la nascita e lo sviluppo di dibattiti e confronti critici tra gli architetti, gli artisti, i designer e i giovani operatori della scena artistica contemporanea. In particolare, a partire dall'inizio degli anni Settanta, «Casabella» e «IN» adottano un approccio di tipo interdisciplinare sui temi dell'architettura e del design, che verrà in seguito ripreso dalla rivista «MODO» di Alessandro Mendini a partire dal 1977. Si veda D. Prina, *The struggle of Design Critique: the Case of the Italian Magazine MODO*, in *Design and Craft: a History of Convergences and Divergences*, Proceedings of the 7th Conference of the International Committee of Design History and Design Studies (ICDHS), a cura di J. Jimeno Martinez, F. Floré, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, Brussels 2010, pp. 216-219.

6 A. Branzi, *La casa calda*, Jaca Book, Milano 1984, p. 66.

degli artisti di ambito costruttivista o programmato – è indicativa della volontà delle imprese di aderire a questo sistema di trasmissione “democratica” dell’arte.⁷

Un primo segnale delle contaminazioni che d’ora in avanti caratterizzeranno la produzione di oggetti di uso domestico appare nel lavoro di Ettore Sottsass Jr., autore di «mobili che non si potessero facilmente usare nel contesto ben strutturato delle necessità correnti o che magari sottraessero alcune delle cerniere indispensabili al funzionamento oliato delle relazioni consuete o che magari, quelle situazioni, le ironizzassero o le schernissero».⁸ Le sue realizzazioni per la giovane azienda Poltronova creata dallo scultore Sergio Cammilli nel 1957 – di cui è in quel momento anche il direttore creativo – mostrano una profonda influenza pop e manifestano qualità simboliche, allusive e poetiche. Questi oggetti rappresentano una novità assoluta nel panorama del design italiano dell’epoca, allora orientato verso il recupero di un linguaggio pre-razionalista.⁹ In maniera molto più aggressiva e virulenta, i giovani architetti Radical fiorentini attivi nella seconda metà degli anni Sessanta utilizzano le tecniche tipiche degli artisti contemporanei d’avanguardia per creare oggetti sciocanti, allo scopo di rimettere in discussione i valori e le abitudini tradizionali rivisitando l’ambiente domestico borghese: rientrano in quest’ambito le prime opere di Archizoom e Superstudio.¹⁰ Su scala urbana, un ruolo affine svolgono gli oggetti-guerriglia costruiti mensilmente dal gruppo Ufo durante l’occupazione della facoltà: oggetti che sono poi introdotti nel centro della città di Firenze con l’obiettivo di interrompere la normale fruizione degli spazi.¹¹ La combinazione caustica e provocatoria di linguaggi diversi, il ricorso alla Pop Art attraverso il collage tridimensionale di immagini della cultura di massa con obiettivi demistificatori e di critica sociale, il ritorno del kitsch usato per l’aggressività del suo potere comu-

Il design come strumento politico e ideologico, tra Firenze e Torino (1965-1975)

- 7 Fra gli artisti implicati nelle produzioni Poltronova troviamo Max Ernst, Gino Marotta, Gianni Ruffi, Ugo Nespolo e Mario Ceroli. Dino Gavina crea per Simon la collezione “Ultramobile”, con opere di Man Ray, Sebastian Matta, Alan Irvine, Constantin Brancusi, Novello Finotti, Marion Baruch, Giacomo Balla, Meret Oppenheim, Marco Bruuori. Ugualmente interessante l’iniziativa di Nancy Marotta, che propone a vari artisti – tra cui Franco Angeli e Lucio Fontana – di realizzare degli oggetti domestici per la sua galleria d’arte: cfr. T. Trini, *Mana Multipli*, in «Domus», 462, 1968, pp. 29-32.
- 8 E. Sottsass Jr, *Affari miei*, in *Facendo mobili con*, a cura di P. C. Santini, Poltronova, Firenze 1977, p. 93.
- 9 E. Sottsass Jr, *Mobili 1965 per Poltronova*, in «Domus», 433, 1965, pp. 35-42; T. Trini, *Ettore Sottsass Jr: Katalogo mobili 1966*, in «Domus», 449, 1967, pp. 37-46. La produzione di Sottsass Jr. è molto vasta, e di conseguenza la bibliografia relativa è estesa; sul periodo della sua adesione al movimento Radical si veda M. Carboni, *Sottsass '60/'70*, HYG, Orléans 2006.
- 10 Su questi due gruppi, tra i più importanti del movimento Radical, si vedano: P. Lang, W. Menking, *Superstudio: Life Without Objects*, Skira, Milano 2003; R. Gargiani, B. Lampariello, *Superstudio*, Laterza, Roma-Bari 2010; R. Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974*, Electa, Milano 2007.
- 11 Sul Gruppo U.F.O., creato nel 1967, si veda: U.F.O., *Effimero urbanistico scala 1:1*, in «Marcatrè», 37-40, 1968, pp. 198-209; U.F.O., *Urboeffimeri avvenenti scala 1:1*, in «Marcatrè», 41-42, 1968, pp. 52-79.

nicativo sono dunque funzionali a «determinare un'incrinatura nell'ottimistica visione del progresso borghese». ¹² Il disegno dell'oggetto si slega dalla logica del progetto unitario; al contrario, l'oggetto diventa lo strumento che rompe il rapporto intercorrente tra l'oggetto stesso, i suoi utilizzatori e lo spazio, che infrange insomma l'unità della casa borghese attraverso cui si perpetua la continuità della struttura familiare tradizionale. Il ricorso a un immaginario pop è finalizzato anche a rompere il grigiore e la passività della routine quotidiana, attraverso il possesso e l'uso di oggetti che hanno «una funzione pratica e una contemplativa». ¹³ Si tratta di oggetti carichi di proprietà cromatiche e tattili, volti a distrarre l'attenzione, generare azioni e comportamenti.

La produzione di oggetti della ditta Gufram ¹⁴ di Torino, sotto la direzione artistica dell'architetto e designer Giuseppe Raimondi, ¹⁵ si rivela vicina alle esperienze che maturano in quegli anni tra i gruppi fiorentini. Raimondi porta in azienda il suo interesse per il mondo dell'arte, creando oggetti che «non agiscono sulla memoria, ma sui sensi: per essere riconosciuti devono essere toccati e usati». ¹⁶ Raimondi rivoluziona drasticamente la produzione tradizionale della Gufram, mettendo sul mercato dei pezzi realizzati in poliuretano espanso, materiale con una carica espressiva molto diversa rispetto ai materiali tradizionali, già scoperto e legittimato dagli artisti, e che permette di realizzare un design informale, innovativo e audace con una tecnologia a basso costo, sperimentale ma di grande interesse pratico ed economico.

Altri gruppi di designer e architetti torinesi, come Studio 65 ¹⁷ e il Gruppo Strum, nati durante le contestazioni accademiche, utilizzano ironicamente l'iconografia pop già nelle loro prime esperienze all'interno del movimento studentesco. Le critiche inizialmente rivolte al sistema educativo e all'immobilismo dell'insegnamento vengono successivamente indirizzate alla riforma della vita domestica: nascono così mobili e oggetti oltraggiosi e ironici, in cui le forme classiche e senza tempo della disciplina architettonica, come la colonna o il capitello, sono decontestualizzate e utilizzate come sedute per contestarne l'essenza. Le loro caratteristiche

12 Branzi, *La casa calda*, cit., p. 55.

13 Superstudio, *Design d'evasione, design d'invenzione*, in «Domus», 475, 1969, pp. 28-33: p. 28.

14 Fabbrica di mobili prettamente artigianale, Gufram si rinnova grazie alla direzione artistica di Raimondi. Su Gufram si veda *The Rock Furniture. Il design della Gufram negli anni del Rock*, a cura di E. Chiggio, Charta, Milano 2002.

15 Architetto, designer e critico, Raimondi (scomparso nel 1997) ha lavorato, da solo o come membro del Gruppo A.Ba.Co., con molte imprese italiane e straniere, vincendo il Compasso d'oro nel 1988 per la sedia Delfina prodotta da Bontempi; la sua opera non è tuttavia ancora stata oggetto di ricerche approfondite. Un profilo di Raimondi designer è stato tracciato in L. Prandi, *Il progetto curioso*, in «MODO», 103, 1988, pp. 36-39.

16 Gruppo A.Ba.Co, *De-formazione come forma d'uso*, in «Casabella», 364, 1972, pp. 59-62: p. 61.

17 Sullo Studio 65 si veda M. Vitta, F. Audrito, *Franco Audrito, Lo Studio 65*, l'Arca Edizioni, Milano 2001.

salienti sono enfatizzate in maniera paradossale; come le sculture molli di Claes Oldenburg o gli *objets empêchés* di Man Ray, questi prodotti utilizzano un sistema di comunicazione anomalo che mette l'utente a disagio, spiazzandone le aspettative. I modelli di riferimento sono ingranditi, le loro qualità materiali e fisiche distorte: al peso del marmo o della pietra si sostituisce il comfort e la leggerezza del poliuretano. Altri oggetti di gusto pop, iconici, dissacranti e ironici, come *Cactus* (Guido Drocco e Franco Mello) o *Pratone* (Ceretti, Derossi e Rosso) sono invece più vicini alla poetica di Pino Pascali, che negli anni Sessanta riproduceva su scale diverse e con materiali inediti oggetti presi dalla vita di tutti i giorni.

La sintesi raggiunta tra arte e design favorisce l'uso di parametri interpretativi comuni, originariamente adoperati solo nelle arti. L'artista Piero Gilardi,¹⁸ già autore dei "Tappeti Natura", lavora per Gufram dal 1967 creando diversi oggetti, tra cui i famosi *Sassi*, esempio estremo di virtuosismo verista. Le realizzazioni di Gilardi possono essere facilmente interpretate in chiave pop per la loro artificialità e ambigua ironia, ma in realtà sono molto vicine alla sensibilità degli artisti dell'Arte Povera, che rifiutano i materiali e i referenti tradizionali dell'arte e riflettono sull'origine dell'espressione artistica nei suoi legami organici con i processi naturali. Trasformando la natura in oggetto, Gilardi evidenzia l'eterno conflitto tra natura e cultura, smaschera l'inadeguatezza dell'uomo alienato dalla società industriale a governare questa relazione, e sottolinea la perdita di contatto con i sentimenti umani profondi e l'istinto.¹⁹

Parallelamente a tale linea di ricerca si sviluppa una nuova modalità di concepire l'oggetto come mezzo di comunicazione, caricandolo di attributi repulsivi nel tentativo di scuotere la sensibilità degli utenti e forzarli a una meditazione profonda sulla condizione umana. È in particolare il caso di Gaetano Pesce,²⁰ personaggio estraneo alle avanguardie torinesi e fiorentine che ne condivide però alcune idee e atteggiamenti. Secondo Pesce una delle funzioni del progetto è il suo essere uno strumento politico, una rappresentazione della realtà contemporanea. I suoi oggetti funzionali hanno allo stesso tempo un significato: per esempio, una delle sue sedute, *Up 5*, richiama esplicitamente la silhouette di una donna incatenata. La morfologia di questo oggetto fa riferimento alla condizione delle donne nella società, intrappolate e dipendenti, benché questo messaggio possa potenzialmente indicare una condizione di oppressione riguardante ogni individuo. Nel suo lavoro tra design e scultura, Pesce tra-

Il design come strumento politico e ideologico, tra Firenze e Torino (1965-1975)

18 Su Piero Gilardi si veda C. Spadoni, *Piero Gilardi*, Mazzotta, Milano 1999.

19 Un punto di vista simile è stato sviluppato recentemente in C. Rossi, *Playing with the Povera: Connections between Art, Architecture and Design in 1970s Italy*, <http://www.nottinghamcontemporary.org/writing/rossi>.

20 Su Pesce si veda F. Vanlaethem, *Gaetano Pesce*, Idea Books, Milano 1989; più recentemente, *Gaetano Pesce. Il rumore del tempo*, a cura di S. Annichiarico, Charta, Milano 2005.

duce le proprie posizioni politiche in immagini, e propone, in conformità con le idee sull'arte contemporanea di Adorno, «l'uso di oggetti e ambienti brutali, scostanti, e deformi»,²¹ perché ritiene che nell'ambiente umano debbano essere ben visibili i caratteri critici più complessi dell'uomo e della società: il suo design è comunicazione di una violenta realtà “vera” invece di un'ottimistica realtà “finta”.²² Personaggio che vive calato nel suo tempo, Pesce accetta l'industria, ma mantiene una posizione critica rispetto alla cultura conformista che essa diffonde. Egli difende la sua indipendenza e l'integrità concettuale dei suoi progetti nei confronti della produzione industriale attraverso la scelta di materiali – come alcune resine – normalmente utilizzati nell'industria, mantenendo tuttavia un certo grado di libertà nella loro manipolazione; crea così delle serie differenziate che permettono il recupero dell'aura artistica.²³ La sua produzione include oggetti mal riusciti e talvolta utilizza materiali di scarto per produrre opere che criticano sprechi ed eccessi nella società.

La fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta coincidono con una fase di revisione critica degli obiettivi del Radical Design, ormai orientato verso un processo crescente di concettualizzazione: l'oggetto viene progressivamente privato dei suoi emblemi di status per combattere il senso di possesso, il feticismo, fino a scomparire gradualmente.²⁴ Alla mostra newyorkese *Italy, the New Domestic Landscape* organizzata dal Museum of Modern Art nel 1972,²⁵ gli architetti radicali propongono progetti incentrati sulle battaglie sociali per la casa – i fotoromanzi del Gruppo Strum –,²⁶ sui temi dell'etica e dell'estetica del prodotto industriale, sul rapporto problematico uomo-natura, reso ancora più attuale dalla particolare congiuntura legata alla crisi energetica, accanto ad altri che pre-

21 A. Mendini, F. Barré, *Il futuro è già passato?*, in «Casabella», 397, 1975, pp. 42-45: p. 42.

22 G. Pesce, *Una ricerca svolta oltre il limite del design*, in «Casabella», 378, 1973, pp. 26-29; Mendini, Barré, *Il futuro è già passato?*, cit.

23 Si veda, per esempio, la serie di sedute “Golgotha”: G. Pesce, *Ogni esemplare, numerato e firmato*, in «Domus», 530, 1974, p. 48.

24 Questa nuova stagione si annuncia con la creazione dei mobili “Misura” di Superstudio, realizzati con l'ausilio di uno strumento che sottolinea l'importanza del processo creativo, piuttosto che la creazione dell'oggetto stesso: una serie di diagrammi in tre dimensioni – “Istogrammi” – rivestiti di un reticolo che li rende omogenei e isotropi, e che diventa la base per la creazione di architetture e di oggetti. Un numero monografico della rivista «IN» è dedicato al tema della scomparsa dell'oggetto; si vedano in particolare: Archizoom, *La distruzione degli oggetti*, in «IN», 2-3, 1971, pp. 4-13; Superstudio, *Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti*, *ivi*, pp. 15-21.

25 Organizzata in un momento di recessione del settore in Italia, la mostra è realizzata grazie al sostegno di numerosi gruppi industriali come Fiat, Olivetti, Print, Alitalia. Scopo della mostra è aprire al mercato americano, celebrando allo stesso tempo le finalità critiche del design italiano; il catalogo della mostra riunisce saggi storico-critici firmati – tra gli altri – da personaggi del calibro di Tafuri, Gregotti e Fagiolo Dell'Arco, e tenta di ricostruire le vicissitudini che hanno condotto agli sviluppi attuali, motivando le scelte critiche alla base dell'evento: *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, a cura di E. Ambasz, New York Graphic Society, New York 1972.

26 *Ivi*, pp. 252-261.

figurano un mondo nuovo idealmente liberato dai condizionamenti imposti dalla presenza degli oggetti. Questi temi sono ovviamente connessi e manifestano un desiderio condiviso di ridare centralità all'etica non soltanto in relazione ai modi di produzione del design, ma anche rispetto alla manipolazione tecnologica della natura, per sfuggire a una sempre più imminente catastrofe ecologica. Il tema della necessità di una ricongiunzione tra natura umana e bisogni primordiali autentici viene sviluppato in molti dei progetti presentati alla mostra, e troverà un seguito anche dopo la conclusione dell'evento newyorkese.

Il Gruppo 9999 presenta, ad esempio, un progetto per un *environment* chiamato *Vegetable Garden House*, che consiste in una serie di collage in cui vengono rappresentate le tre componenti fondamentali dell'idea che il gruppo ha della camera da letto: l'acqua, un giardino e un letto d'aria. L'intento del Gruppo 9999 è di colmare il solco generatosi tra tecnologia e natura attraverso un progetto mirato al recupero di elementi primordiali in un mondo in cui la tecnologia agevola il contatto con questi elementi e il loro godimento.²⁷ Pesce invece ricorre in quest'occasione a un progetto di *environment* che si identifica totalmente con le arti figurative e che racconta la parabola della caduta della società contemporanea. Nella sua installazione, Pesce allestisce il ritrovamento di una porzione di città sotterranea ricostruita dopo una catastrofe nucleare, riscoperta da sopravvissuti provenienti da altre aree del pianeta oltre mille anni dopo il disastro.²⁸ Il progetto *Supersuperficie* di Superstudio, riferendosi agli ultimi concetti sviluppati da Herbert Marcuse in *Eros e civiltà*,²⁹ descrive un nuovo tipo di ambiente neutro, uno spazio costruito attorno a una rete di relazioni umane non alienate in cui gli uomini possono finalmente agire in piena libertà di espressione, senza condizionamenti esterni, grazie ad uno stile di vita minimalista, risultato di una ragionevole ed equa distribuzione delle risorse simboleggiata dalla superficie cartesiana sulla quale si svolgono tutte le attività umane.³⁰

La riduzione all'osso del feticismo associato al possesso degli oggetti è riproposta anche negli *environment* di Sottsass e Archizoom. Sottsass Jr. ripropone il tema del contenitore indifferenziato e multi-funzione, già sviluppato nel *Katalogo Mobili* del 1965, con una maggiore enfasi posta sulla funzionalità e flessibilità, mettendo in evidenza le caratteristiche di mobilità, autosufficienza e neutralità che permettono all'utente di comportarsi liberamente, indipendentemente, e quindi in maniera non con-

Il design come strumento politico e ideologico, tra Firenze e Torino (1965-1975)

27 *Ivi*, pp. 276-281. Per un approfondimento sul tema, si veda C. Rossi, *Crafting a Design Counterculture: the Pastoral and the Primitive in Italian Radical Design, 1972-1976*, in *Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design*, a cura di G. Lees-Maffei, K. Fallan, Bloomsbury, London 2013, pp. 145-160.

28 *Italy: The New Domestic Landscape*, cit., pp. 212-222.

29 H. Marcuse, *Eros and Civilisation*, Beacon, Boston 1955.

30 *Italy: The New Domestic Landscape*, cit., pp. 240-251.

dizionata dalle pratiche diffuse e applicate secondo rituali sociali condivisi. Gli Archizoom, invece, presentano una stanza vuota, grigia, in cui la voce di una bambina descrive uno spazio domestico luminoso e colorato: l'idea di presentare una visione univoca viene respinta in favore delle tante rievocazioni create dalla fantasia delle persone, guidate dalla voce della bambina.³¹

La fine simbolica dell'oggetto funzionale diventerà anche il *Leitmotiv* di una serie di moderne "vanitates" create qualche tempo dopo la chiusura della mostra newyorkese da Alessandro Mendini.³² Ispirate alle produzioni di artisti concettuali viennesi come Pichler e Hollein, ma soprattutto a quelle del tedesco Stefan Wewerka, questi oggetti domestici intendono promuovere una riflessione sull'incapacità dell'uomo moderno di cogliere la realtà delle cose nella sua problematicità. Nelle variazioni sul tema della morte proposte da Mendini – tra i quali spicca una performance realizzata bruciando una sedia posa su un podio di difficile accesso – l'oggetto perde le sue connotazioni funzionali per acquisire un'aura mistico-simbolica. Mendini cerca di opporsi a una concezione puramente pratica del modo di abitare e usare gli oggetti del quotidiano, che a suo avviso devono necessariamente essere in grado di ingrandire lo spazio intimo, psicologico.³³

Negli ultimi anni di vita del movimento, la questione dell'oggetto nel design Radicale attraversa un'ultima frontiera, quella del ritorno alle origini, del recupero del mito dell'artigianato, della creatività spontanea. Uno degli esperimenti più significativi di quest'ultima fase è rappresentato dal lavoro di Riccardo Dalisi, che tenta di identificare un campione umano, il meno inquinato possibile dalla cultura, attraverso il suo lavoro con i bambini poveri del quartiere Traiano di Napoli. L'obiettivo di Dalisi è quello di riscoprire per mezzo della "tecnica povera" – cioè utilizzando vecchi materiali di recupero, rifiuti, residui della società che creano disturbo e disordine – una valenza meno artificiale dell'oggetto.³⁴ Nella pratica di Dalisi è implicita anche una critica all'opulenza della società dei consumi, ai metodi di fabbricazione che accelerano l'obsolescenza degli oggetti. Dalisi ricerca un recupero dei "concetti poveri" della tradi-

31 *Ivi*, pp. 160-169 e 232-239.

32 Mendini ha avuto un ruolo decisivo nella creazione della fortuna critica del movimento Radical in veste di direttore dal 1970 al 1976 di «Casabella», diventata sotto la sua direzione una sorta di organo ufficiale del movimento. Su Mendini artista e designer si veda F. Hacks, *Alessandro Mendini*, Politi, Milano 1989; gli editoriali pubblicati su «Casabella» sono raccolti in *Mendini. Scritti*, a cura di L. Parmesani, Skira, Milano 2004.

33 A. Mendini, *Oggetti come memorie (sedia terra)*, in «Casabella», 390, 1974, p. 5; Id., *Sedia Lassù*, in «Casabella», 391, 1974, p. 4; Id., *Oggetti ad uso spirituale*, in «Domus», 535, 1974, pp. 45-47.

34 L'esperienza di collaborazione tra Dalisi, professore alla Facoltà di Architettura di Napoli, i suoi studenti e la popolazione del Rione Traiano, in particolare i bambini, è raccontata in R. Dalisi, *Architettura d'Animazione*, Carocci, Roma 1974.

zione popolare, un impiego collettivo del lavoro creativo, al fine di creare oggetti che non hanno più collocazione commerciale; il suo percorso si inserisce perfettamente nell'ideologia Radicale tesa alla rivalutazione della creatività individuale come unica via d'uscita dall'alienazione, dalla condizione di asservimento totale alle regole imposte dal sistema. In questo contesto dovrebbe essere collocata anche la creazione nel 1973 di Global Tools,³⁵ una sorta di anti-scuola aperta a tutti che rappresenta più di una possibilità dialettica, quasi uno stile di vita alternativo finalizzato a riscoprire e rivitalizzare le facoltà creative degli individui. Nella sua breve esistenza la scuola svolge una sola esperienza concreta, nel 1975: un seminario che ha come tema l'uso anomalo del corpo come strumento di conoscenza, e che si realizza come un insieme di azioni o performance compiute con l'ausilio di strumenti di coercizione.³⁶

Questo periodo di attività teorica coincide con la fase di declino e la successiva dissoluzione del movimento, incapace di esprimersi all'interno di un sistema industriale che affronta una grave crisi economica. Nella prima metà degli anni Settanta inizia una revisione degli obiettivi utopici e sociali del design Radicale, che porta il movimento a un lento processo di corrosione e disgregazione.

Malgrado l'incoerenza ideologica di alcune proposte, l'esperienza del movimento Radicale si rivela nuova e interessante sotto un profilo concettuale, tecnologico e formale; il suo contributo illustra pienamente la ricchezza e l'ampiezza della discussione critica sul design italiano di quegli anni, che ha toccato alcuni nodi cruciali ancora oggi di scottante attualità. La rivalutazione dei contenuti della ricerca teorica dell'architettura e del design Radical, fenomeno relativamente recente manifestatosi negli ultimi anni con la pubblicazione di nuovi studi e l'allestimento di numerose mostre, è probabilmente correlata all'interesse che il problema etico riveste nell'ambito progettuale in una società globalizzata. Le discussioni sulla unicità degli oggetti, sull'uso consapevole dei mezzi di comunicazione e sul rapporto tra uomo, natura e artificio non hanno perso la loro attualità: i temi, le critiche e i paradossi sociali di cui gli operatori radicali avevano fatto la loro bandiera ritornano così in superficie insieme all'esigenza di trovare uno spazio per i valori etici nel complesso processo di produzione degli oggetti.

Nonostante la recente pubblicazione di alcune ricerche sui protagonisti del movimento Radicale, i numerosi convegni e le mostre organizzati in diverse parti d'Italia, d'Europa e negli Stati Uniti, manca ancora una va-

Il design come strumento politico e ideologico, tra Firenze e Torino (1965-1975)

35 L'atto di fondazione e i documenti relativi si trovano in Global Tools, *Documento 1*, in «Casabella», 377, 1973, p. 4; Global Tools, *Tipologia didattica*, in «Casabella», 379, 1973, p. 44; L. Binazzi, A. Branzi, G. Pettena, E. Sottsass Jr., *Conversazione a quattro sulla Global Tools*, in «Casabella», 379, 1973, pp. 45-48.

36 N. Noja, F. Raggi, *Il corpo e i vincoli*, in «Casabella», 411, 1976, pp. 34-38.

Il tema:

Conoscere l'Italia contemporanea.
Indagine sul *Made in Italy*

lutazione organica di questa produzione nel campo del design. Questa ulteriore indagine può essere associata in una visione sinottica all'intera esperienza Radicale, per stimolare la riflessione critica sui suoi caratteri originali, il suo rapporto con diverse aree geografiche e contesti culturali, e in particolare la sua eredità: una parte importante dei progettisti della generazione attuale ha vissuto il periodo Radical come un passo essenziale nella definizione della propria pratica progettuale, qualificando questa esperienza come il punto di partenza fondamentale per la creazione e la sperimentazione di una diversa concezione del pensare e progettare l'oggetto.

Daniela N.
Prina
