

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE**

Ciclo XXVII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/B1 - STORIA DELL'ARTE

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/03 - STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

**“ARTE E DESIGN IN ITALIA DALLA META' DEGLI ANNI
SESSANTA ALLE ULTIME TENDENZE”**

Presentata da: DANIELA LOTTA

Coordinatore Dottorato

Prof. Guglielmo Pescatore

Relatore

Prof. Fabriano Fabbri

Esame finale anno 2015

INDICE

Introduzione	pag. 3
Capitolo 1 – Dal boom alla contestazione	pag. 15
1.1 Italy: The New Domestic Landscape	pag. 15
1.2 Dall’ondata Pop all’azione comportamentale del design Radicale	pag. 37
Capitolo 2 – Dall’ottico all’aptico	pag. 51
2.1 Il design antropologico tra esperienze rituali e pratiche poveriste	pag. 51
2.2 Autoprogettazione e <i>Global Tools</i>	pag. 55
Capitolo 3 – L’oggetto Postmoderno dal Design primario al Nuovo design	pag. 63
3.1 Alchimia tra design pittorico e citazione colta	pag. 63
3.2 Dal riscatto del banale alla complessità eversiva di Memphis	pag. 74
Capitolo 4 – L’ondata “neo” degli anni Novanta - Duemila	pag.82
4.1 Dall’oggetto affettuoso del Neopop a quello minimalista del Neofunzionalismo	pag. 82
4.2. Design Neoconcettuale tra pratiche readymade e Neopoverismo	pag. 91
Immagini	pag. 97
Bibliografia	pag. 115

Introduzione

Il lavoro di ricerca è rivolto ad indagare l'emersione di schemi di variazione comuni all'arte e al design, limitatamente al contesto italiano e in un arco di tempo che va dalla metà degli anni Sessanta del secolo scorso a oggi.

L'analisi si è proposta di rintracciare, mediante l'applicazione della metodologia fenomenologica, un sentire condiviso tra le due discipline, indagando, nel pieno rispetto dei relativi linguaggi e con nessuna volontà di sudditanza degli uni rispetto agli altri, i rapporti di corrispondenza oggettiva finalizzati ad individuare omologie¹ capaci di mettere in luce lo spirito del tempo in cui queste si sono manifestate.

La ricerca si pone dunque l'obiettivo di estendere gli studi sul contemporaneo attraverso un'impostazione che intende applicare gli strumenti metodologici della critica d'arte all'evoluzione stilistica delle tendenze del design italiano.

Pertanto, non si è voluto redigere una "storia" del design italiano ma, considerata anche l'ampiezza dell'argomento, si è necessariamente proceduto alla delimitazione del territorio di applicazione prendendo in considerazione solo alcune aree della disciplina. Si è dunque optato per una visione globale delle

¹ Per il concetto di "omologia" si veda Goldman L., *Per una sociologia del romanzo*, Bompiani, Milano 1967.

vicende del design italiano, tesa ad indagare gli snodi principali e concentrando l'analisi sui protagonisti del progetto, ossia quelle figure risultate dominanti nel proprio tempo perché capaci con il loro lavoro di dare un contributo determinante alla comprensione delle fasi evolutive del design.

Gli strumenti utili a condurre l'analisi provengono principalmente dalla metodologia binaria individuata dallo storico dell'arte Heinrich Wölfflin², e dagli studi di Renato Barilli³, il cui impianto culturologico ha fornito un indispensabile contributo al processo di sistematizzazione dei meccanismi di variazione interni alle arti, sia quelli di tipo orizzontale, di convergenza reciproca con gli altri saperi, che di tipo verticale⁴, in rapporto cioè con le scoperte scientifiche e tecnologiche della coeva cultura materiale⁵.

La trattazione, come si è detto, parte dalla metà degli anni Sessanta, un periodo che nel nostro paese, ma in generale in tutto l'Occidente, è caratterizzato dall'affermarsi di un clima di

² Cfr. Wölfflin H., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi, Milano 1984.

³ Cfr. Barilli R., *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna, ed. 1982 e 1991.

⁴ Cfr. il paragrafo *La ricerca del nuovo*, in Barilli R., *Scienza della cultura...* cit., pp. 49-51.

⁵ La dimensione materiale-tecnologica è indagata sulla scorta del pensiero del culturologo canadese Marshall McLuhan, cfr. i due saggi basilari: *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma. 1976 [1962]; *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967 [1964].

euforica fiducia nel progresso industriale; una ventata di ottimismo riscontrabile in ogni ambito della società dovuto allo stabilizzarsi di una dimensione cittadina e dal raggiungimento di un benessere economico diffuso.

In questa prospettiva i nati dopo il 1930⁶ si dimostreranno capaci di adoperare con disinvoltura i nuovi materiali industriali. Sono di questo periodo infatti le ricerche che pur sfruttando una logica ancora legata alla macchina innovano il linguaggio artistico attraverso una matrice indirizzata a riscattare l'estetica del consumabile, inserita nel quadro della Pop Art⁷.

Nel capitolo iniziale si affronterà il passaggio dall'austerità monocroma del progetto degli architetti "professionisti", alla felice divagazione dei mobili iconici dei nuovi protagonisti, determinati a portare avanti un progetto antiretorico felicemente disimpegnato, concepito in relazione alle nuove abitudini e ai nuovi miti dell'immaginario di massa.

Con il boom economico successivo alla seconda guerra mondiale, gli architetti italiani passano da una fase di ricostruzione ad una che intende ripensare le forme del vivere domestico in sinergia con l'affermarsi della produzione in serie attraverso la fondazione e il consolidamento di numerose aziende, come ad esempio: Cassina, Arflex, Artemide, C&B,

⁶ Per il concetto di generazione: cfr. Barilli R., *Scienza della cultura...* cit.

⁷ Cfr. *Un rinnovato patto di fiducia con la società industriale*, in Barilli R., *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pag. 426.

Boffi, Gavina, Gufram, Kartell, Olivetti, Poltronova, Zanotta; e la sperimentazione si concentra sull'uso di materie prodotte artificialmente dallo sfruttamento del petrolio che permette di estendere in senso democratico i beni di consumo.

Nella cultura del progetto emerge in questo momento l'avvicendamento di due distinte posizioni in cui sono riscontrabili forti legami con le arti visive proseguendo di fatto uno schema bipolare antico.

In questo senso si rintraccerà una doppia direzione: quella reazionaria, ancora legata alla logica modernista della funzione e dell'efficienza razionalizzante, rappresentata dalla "generazione dei maestri", qui rappresentata dalla figura di Achille Castiglioni, e quella rivoluzionaria inaugurata da Ettore Sottsass, il primo dei "contromaestri", a cui si deve l'affermarsi di un progetto nuovo che, partito dall'irrazionale sistema figurativo della Pop Art, arriverà a maturazione con i protagonisti dell'Architettura Radicale⁸.

A quella linea scientifica, riduzionista e cromofoba⁹

⁸ La definizione di *Architettura radicale* è di Germano Celant che alla fine degli anni Sessanta, in sintonia con le arti visive, tenta di unificare le diverse istanze emerse in un generale atteggiamento di ripensamento della disciplina progettuale. Cfr Navone P., Orlandoni B., *Architettura radicale*, Documenti Casabella, Milano 1974.

⁹ Cfr. Batchelor D., *Cromofobia. Storia della paura del colore*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

rappresentata dagli “azzeratori”¹⁰, provenienti dalle sperimentazioni del MAC - Movimento Arte Concreta, poi confluiti nelle ricerche dell’arte programmata, si vedrà opporre un sistema nuovo, simbolico-decorativo che proseguirà fino alla nostra contemporaneità.

Nel capitolo seguente si è proceduto ad analizzare quel processo di cambiamento avviato nella cultura del progetto tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio dei Settanta del secolo scorso.

Un processo di cambiamento che ha interessato tutto l’Occidente industrializzato e che ha portato al collasso di quelle certezze acquisite dopo la ricostruzione post-bellica.

In questa prospettiva, a partire dalla fine degli anni Sessanta, si registra una insanabile frattura con i modelli culturali imposti dalla società di massa e vede avanzare un pensiero critico intorno al valore dell’oggetto/merce corrispondente all’insorgere di movimenti di contestazione che interessano tanto l’ambito sociale che quello delle arti; una crisi che apre alla generale rivoluzione dei linguaggi della creatività: dalle arti visive al teatro, dalla moda al design.

Una nuova logica si oppone ora alla precedente visione settoriale, che voleva i diversi ambiti culturali separati tra loro, e si afferma una nuova concezione estetica¹¹, intenzionata a ridurre le

¹⁰ Cfr. *Operazione azzeramento*, in Barilli R., *Storia dell’arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 429-433.

¹¹ Per la nozione di estetica come “esercizio di sensorialità”: cfr. Barilli R.,

distanze tra le differenti discipline in una prospettiva di ampliamento dell'orizzonte d'intervento.

Da questo momento la cultura diventa un campo sensibile, un luogo dai confini porosi e recepti in cui poter condurre la sperimentazione dei differenti scenari estetici, una zona dove poter praticare l'esperienza e stabilire rapporti di scambio tra i diversi operatori e di questi con il pubblico, divenuto adesso soggetto attivo e partecipe.

Verso la congiuntura Sessantottesca i vari settori espressivi registrano un cambio di marcia identificato dalla tensione a superare la supremazia delle forme "chiuse", definite e perfette, per riconquistare i valori dell'esistenza ribaditi dall'assunzione di configurazioni "aperte"¹² e mobili.

In questa fase si assiste alla nascita delle poetiche della dematerializzazione che identificano l'opera d'arte con il suo aspetto concettuale e l'oggetto di design con la sua sola elaborazione progettuale, in omologia con il definitivo affermarsi di una realtà materiale affidata all'impiego della tecnologia elettrico-elettronica¹³, capace di dilatare la nozione di creatività rendendo effettivo il passaggio dall'arte all'estetica¹⁴.

Corso di estetica, Il Mulino, Bologna 1989.

¹² Cfr. Wölfflin H., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi, Milano 1984.

¹³ La dimensione materiale-tecnologica è indagata sulla scorta del pensiero del culturologo canadese Marshall McLuhan, cfr. i due saggi basilari: *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma 1976

Il movimento Radical, costituitosi a ridosso degli anni Settanta, è promotore dell'elaborazione di un nuovo paesaggio domestico¹⁵, teorizzando operazioni di azzeramento architettonico e urbanistico, fino ad arrivare ad azioni comportamentistiche come gli happening collettivi condotti da Gianni Pettena, Ugo La Pietra, Lapo Binazzi ed altri, messe in atto sia nei centri storici delle città che nelle zone periferiche, in stretta connessione con le pratiche poveriste e di intervento territoriale agite dagli artisti della stessa generazione¹⁶.

La ricerca si è dunque concentrata a rintracciare, all'interno della disciplina del design, le dinamiche di quel clima di povertà sopraggiunto in questa fase storica, acuito dalla crisi petrolifera emersa nel 1973 che porterà gli operatori a riscoprire l'uso dei materiali organici e la forza delle energie primarie nell'intento di distruggere la statica supremazia dell'ottuso oggetto industriale.

A partire dal 1968 le mutate condizioni di produzione e consumo, ed una situazione politica complessa, portano a maturazione le insofferenze nei confronti della classe dominante, rappresentata

[1962]; *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

¹⁴ Cfr. Barilli, R., F. Menna, G. Dorfler, *Al di là della pittura*, Bompiani, Milano 1975.

¹⁵ Il riferimento è alla fondamentale mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, aperta nel 1972 al MoMa di New York. Cfr. Ambasz E., *Italy: The New Domestic Landscape, Achievements and problems of Italian design*. Museum of Modern Art, NY 1972.

¹⁶ Per il concetto di generazione: cfr. Barilli R., *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna 1991.

dal neocapitalismo industriale, e verso il ruolo stesso del designer, visto ora come una figura professionale asservita al sistema.

Un evento cardine di quell'anno sarà l'occupazione della XIV Triennale di Milano dedicata al tema del "grande numero"¹⁷, seguita a breve distanza dalle contestazioni messe in atto dagli artisti alla XXXIV Biennale di Venezia.

Dopo aver concentrato lo studio sul passaggio dall'ottico all'aptico, analizzando le esperienze di autoprogettazione, sviluppate nell'ambito dei laboratori della contro scuola Global Tools, e le pratiche antropologico-rituali coordinate da Alessandro Mendini nei primi anni Settanta, si è giunti ad analizzare il passaggio ad una condizione opposta che andrà a definire l'estetica del decennio successivo.

In seno agli anni Settanta, infatti, per effetto dell'oscillazione pendolare che domina l'avvicinarsi degli stili¹⁸, si registra l'alternanza da un clima "freddo", improntato al binomio concetto-comportamento, ad uno "caldo"¹⁹, di recupero della

¹⁷ Cfr. Pansera A., *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.

¹⁸ Il susseguirsi degli stili è visto all'interno della fenomenologia di origine wölffliniana come un andamento spiraliforme in cui si assiste a continui ritorni secondo uno sviluppo ogni volta variato (cfr. R. Barilli, *Scienza della cultura... cit.*)

¹⁹ La definizione di epoche "calde" e "fredde" è di Marshall McLuhan, il quale attribuisce alla tecnologia una diversa temperatura a seconda del suo minore o maggiore coinvolgimento sensoriale (cfr. *La Galassia Gutenberg*,

dimensione gratificante del colore, dei materiali nobili e della decorazione.

In questa fase arte e design volgono lo sguardo verso il passato attingendo alla tradizione attraverso lo strumento della citazione postmoderna.

A caratterizzare le produzioni di questo periodo sono l'uso di materiali ricchi, il segno felicemente decorativo e le cromie vive, sottili e luminose come le immagini immateriali restituite dal mosaico elettronico del mezzo televisivo.

Di questo indirizzo le produzioni dei designer, già interpreti dell'esperienza radicale, che a partire dalla seconda metà degli anni Settanta avviano la nascita del Nuovo design italiano²⁰.

Entro questo rinnovato slancio progettuale si sviluppano i due principali studi milanesi: Alchimia, fondato nel 1976 da Alessandro Guerriero e Alessandro Mendini, e Memphis, fondato nel 1981 da Ettore Sottsass.

La trattazione è quindi passata ad occuparsi della fase che si è andata affermandosi negli anni Ottanta caratterizzata da un segno "implosivo", tra citazionismo postmoderno e recupero del sensuoso.

Il superamento dei limiti tradizionali del progetto, che erano deflagrati a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, conduce in

trad. it. Armando Editore, Roma, 1976, e *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. Il Saggiatore, Milano, 1967.

²⁰ Cfr. Branzi A., *La casa calda. Esperienze del nuovo design italiano*, Idea books, Milano 1999, p. 142.

questo momento verso una diversa direzione progettuale che a partire dalle preliminari sperimentazioni del Design primario arriva all'interazione con l'ambiente, mettendo al centro la percezione delle qualità immateriali dello spazio.

Si afferma dunque una ricerca inedita che vede l'aspetto funzionale del progetto in secondo piano rispetto alla componente sensoriale e comunicazionale.

Autori come Alessandro Mendini ed Ettore Sottsass, affiancati da un nutrito gruppo di designer più giovani provenienti da differenti parti del mondo, si occupano di sperimentare le strutture *soft*²¹ del progetto, demolendo punto per punto tutte le monolitiche certezze del Movimento Moderno.

In questo momento emerge l'esigenza di incidere sulla parte irrazionale dell'individuo, spostando la riflessione sull'elemento emozionale e scenico dell'arredo domestico: la decorazione è innalzata a tema autonomo di progettazione e imporrà dapprima la superficie degli oggetti d'uso come sistema di informazione, di racconto, e successivamente la nascita del Design banale²², sistema estetico derivato da un consapevole consumo di massa privo di tensioni morali e culturali, altamente coinvolgente e liberatorio.

²¹ Cfr. Branzi A., *La casa calda...* cit, p. 96.

²² La nascita del Design banale si deve ad Alessandro Mendini, autore della mostra *l'Oggetto Banale* alla Biennale di Venezia del 1980. Cfr. Parmesani L., (a cura di), *Alessandro Mendini. Scritti*, Skira, Milano 2004, p. 415.

Su questa direzione, verso la fine degli anni Settanta, Alchimia presenta due collezioni: *Bau-Haus I* e *Bau-Haus II* – irriverenti citazioni della storica scuola fondata negli anni Venti da Gropius – in cui trovano spazio, tra gli altri, le sperimentazioni di Mendini, Branzi e Michele De Lucchi, che attraverso l'uso di paradossi visivi, felicemente riferiti alle Avanguardie di inizio Novecento, trasferiranno sugli oggetti la loro personale riflessione teorica.

Il nuovo design postmoderno o design Neomoderno, come preferiranno definirlo gli stessi interpreti, recupererà i valori sensibili dell'artigianato reinterpretandolo però alla luce dei nuovi processi tecnologici al fine di affiancare la produzione industriale e fornire nuove ipotesi di lavoro utili al progredire della disciplina.

Rispecchiando le esigenze della società complessa, l'oggetto degli anni Ottanta non si esaurirà più all'interno della funzione e della tecnica ma si amplificherà, con la sua carica espressiva (ed eversiva), in direzione della psicologia dell'utente, verso la dimensione ironica e affettiva.

Colori vivacissimi, improbabili accostamenti di forme e materiali, simulazione e gioco divertito degli opposti, caratterizzano prototipi come il tavolino *Le strutture tremano* o la libreria totemica *Carltron*, entrambi disegnati da Sottsass che sceglie di caricare la componente narrativa e simbolica in opposizione ai valori di sobrietà e nuda funzione.

Questa parte della ricerca indaga le potenzialità poetico-linguistiche del mondo artificiale, in una chiave di lettura postmoderna che prende in considerazione gli studi sviluppati sia in ambito artistico, con l'emergere delle esperienze legate alla Transavanguardia e ai Nuovi Nuovi, che in quello architettonico, incentrato sulla l'impraticabilità del progetto Moderno, moralista e utopico.

A questa fase "implosiva", tra citazionismo postmoderno e recupero del sensuoso, andata affermandosi negli anni Ottanta, segue a ridosso dei Novanta una fase "esplosiva" in cui il clima si "raffredda" nuovamente e si torna a privilegiare l'aspetto concettuale e relazionale. Un clima neo-concettuale che negli anni Duemila convive con altri ritorni stilistici caratterizzati da quell'uso del prefisso "neo" che sta quale grado di variazione corrispondente alle mutate condizioni sociali e tecnologiche.

Capitolo 1 – Dal boom alla contestazione

1.1 Italy: The New Domestic Landscape²³

Per il nostro paese, ma in generale per tutto l'Occidente, gli anni Sessanta sono caratterizzati da una ventata di ottimismo riscontrabile in ogni ambito della società, dovuto principalmente allo stabilizzarsi di una dimensione cittadina e dal progressivo raggiungimento di un diffuso benessere economico.

L'affermarsi di un clima di euforica fiducia nel progresso incentrato sulla ripresa dell'economia, ripartita grazie ai finanziamenti americani del Piano Marshall dopo i disastri provocati dal secondo conflitto mondiale e dall'isolamento autarchico imposto dal fascismo, ha portato al rilancio delle industrie del nord e alla loro riconversione in direzione di nuove richieste del mercato.

A seguito di questi fatti, in Italia si registra la crescita degli investimenti e delle esportazioni che danno avvio a quella fase piena di industrializzazione, già da tempo registrata in Europa, e passata alla storia con la definizione di boom: un processo nuovo e irreversibile che ha portato non solo benefici di tipo economico

²³ Cfr. Ambasz E., *Italy: The New Domestic Landscape, Achievements and problems of Italian design*, Museum of Modern Art, New York 1972.

ma anche una rinnovata sperimentazione sul piano tecnologico oltre che uno sviluppo sociale e di costume.

È in questo momento che si delinea nelle città del nord, e soprattutto a Milano, il cosiddetto *miracolo italiano*, un fenomeno al contempo industriale e culturale che vede protagonisti una generazione di architetti che, terminata l'immediata fase di ricostruzione edilizia in cui era urgente soddisfare i bisogni primari legati alla repentina urbanizzazione del Paese, si riversa “nel disegno del prodotto industriale, più vitale e disponibile alla ricerca e all'innovazione”²⁴.

Una generazione di architetti che intende ripensare le forme del vivere domestico in sinergia con una coeva generazione di imprenditori che diedero fondazione, o comunque nuovo slancio, a una rete di piccole e medie aziende, la maggioranza delle quali a conduzione familiare.

Un sodalizio fertile che ha consolidato la fisionomia multilineare²⁵ del design italiano, caratterizzato da una grande capacità di percorrere direzioni inconsuete sia per ciò che riguarda la sperimentazione tecnologica che per quella figurativa, affermando, come spiega Branzi, una “propria autonomia rispetto alla pura logica industriale, rivendicando una fondazione culturale e problematica mai del tutto integrata alla

²⁴ G. Corretti, *Il progetto in un paese che cambia*, in Branzi A. (a cura di), *Il design italiano 1964 – 1990*, Electa, Milano 1996, p. 25.

²⁵ Cfr. *Una modernità multilineare. 1900-1930*, in Vercelloni M., *Breve storia del design italiano*, Carocci, Roma 2008, pp. 49-64

produzione”²⁶.

A partire da questa considerazione, che vede il design italiano indissolubilmente legato alla ricerca artistica, è possibile tracciare un parallelo tra la posizione di due grandi maestri attivi fin dagli anni Cinquanta, Achille Castiglioni e Ettore Sottsass, rappresentativi di due vie opposte, due impostazioni progettuali riconducibili alla più estesa opposizione che vede la fase del moderno declinare a favore del sopraggiunto clima postmoderno. Achille Castiglioni, che con i fratelli Livio e Pier Giacomo diede vita a numerosissime icone del design italiano del secondo dopoguerra, nasce a Milano nel 1918 ad un solo anno di distanza da Ettore Sottsass, il quale nasce a Innsbruck nel 1917.

Achille Castiglioni è figura istrionica, professionista formatosi entro i parametri etico-estetici del Razionalismo, i cui progetti pur rigorosi sono riconducibili a quello che la critica ha definito un “razionalismo sarcastico”²⁷.

Ma se l’impostazione caratteriale dell’uomo è protesa verso un divertito atteggiamento di curiosità nei confronti dell’esistente, il segno del suo design è espressione della volontà di controllare il progetto in tutte le sue fasi, riducendo gli sprechi di materiale e ottimizzando al massimo le fasi di produzione.

²⁶ A. Branzi, *Il design come cultura civile*, in A. Branzi (a cura di), *Il design italiano 1964 – 1990*, Electa, Milano 1996, p. 14.

²⁷ Branzi A., *Achille e Pier Giacomo Castiglioni*, Il Sole 24 Ore Cultura, Milano 2011, p. 4.

Una generale tensione a far economia avvertibile immediatamente dalla riduzione formale degli oggetti da lui disegnati, il cui assottigliamento intende aderire alla funzione, perseguendo il credo modernista de “il meno è più”²⁸, escludendo pertanto qualsivoglia concessione al sensibilibismo estetico.

Il linguaggio della semplicità che domina la struttura del suo progetto prende sì avvio dalla volontà di migliorare l’esistente, ma in direzione di una maggiore razionalizzazione funzionale che riduce al minimo i componenti spogliando letteralmente gli oggetti di qualsiasi elemento aggiuntivo così da mostrarli nudi nella loro efficienza tecnica, lontani da qualsiasi volontà decorativa e di superficie ma lasciando tutto a vista così le connessioni, i cavi elettrici come anche i materiali, su tutti la lucentezza monocroma dei metalli.

Un’estetica che potremmo definire maschile²⁹ e cromofoba³⁰ riscontrabile nella lampada da terra *Luminator* (1955).

Concepita a partire dall’osservazione di una innovazione tecnologica, la lampadina a incandescenza a calotta argentata auto schermante immessa quell’anno sul mercato, l’apparecchio illuminante scaturisce da alcune semplici aggiunte al nuovo

²⁸ *Less is More* è il motto che identifica l’architettura riduzionista di Ludwig Mies van der Rohe, uno dei grandi Maestri del Movimento Moderno.

²⁹ A questo proposito, il designer francese Philippe Starck metterà la gonna al *Luminator* progettando nel 1994 per Flos la lampada da terra *Rosy Angelis*.

³⁰ Cfr. Batchelor D., *Cromofobia...* cit.

dispositivo, rappresentate da un portalampada inserito in un supporto tubolare rettilineo su cui si innesta un sistema a tre piedi in tondino di acciaio, che all'occorrenza rientra facilmente all'interno del profilato, per facilitare le operazioni di imballaggio.

A partire da questo caso si vede come l'autore sia capace di esercitare uno sguardo nuovo sull'esistente, individuando nuovi usi per gli oggetti già presenti in produzione.

Questo approccio sarà declinato in altri progetti a partire da due sedute realizzate nel 1957 in occasione della mostra *Colori e forme nella casa d'oggi*, allestita nelle sale di Villa Olmo a Como³¹: *Sella e Mezzadro*.

Entrambi i progetti sono concepiti non attraverso un disegno della forma ma attraverso la tecnica del ready-made di ispirazione duchampiana³².

Castiglioni perseguendo la ricerca dell'essenzialità, si limita a combinare l'esistente operando una "scelta", combinando insieme alcuni componenti già forniti dalla grande produzione in serie per arrivare alla costruzione di due sgabelli innovativi semplicemente operando due prelievi: una sella da bicicletta e un seggiolino da trattore. Utilizzando questi due elementi per il piano di seduta degli sgabelli, Castiglioni opera uno

³¹ *Colori e forme nella casa d'oggi*, villa Olmo, Como (luglio-agosto 1957: catal., pp. 48-51, e *Domus*, 1957, n. 335, p. 42.

³² Cfr. *Duchamp e il ready-made*, in Barilli R., *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 187-190.

straniamento, portando l'utente a dover velocemente riposizionare le sue certezze e invitandolo a spostare la logica da un contesto all'altro.

In questa direzione, l'operazione attuata da Castiglioni punta a normalizzare³³ la geniale intuizione avuta nel 1913 da Marcel Duchamp; come l'artista francese, egli intende creare una catena di segni in cui l'interpretazione è continuamente rilanciata da nuovi elementi.

Di questo tenore anche la lampada *Toio*, i cui componenti costruttivi sono lasciati a vista: un fanale d'automobile traslocato dal suo contesto d'origine è montato su un profilato telescopico su cui agganciano alcuni occhielli, anch'essi prelevati da un oggetto già esistente, la canna da pesca, funzionali a fissare il cavo elettrico, a fare da base il trasformatore di corrente messo in mostra da una semplice struttura in metallo.

Gli oggetti obliqui³⁴ di Castiglioni sembrano aver introiettato il concettualismo della ricerca artistica delle avanguardie, non solo dimostrando di aderire alla logica dell'angolo retto, ma cercando di destabilizzare l'osservatore inserendo strategie di straniamento che vanno dalla variazione di scala alla moltiplicazione o decontestualizzazione di un singolo elemento, fino a creare

³³ Cfr. *Gli schemi di variazione a carattere quantitativo*, in Barilli R., *Scienza della cultura...* cit., pp. 56-61.

³⁴ “Dicendo ‘oggetto obliquo’ si vuole insomma registrare una segreta logica che tenga desta l'attenzione di chi usa l'oggetto (...)”. P. Fossati, *Il design in Italia 1945-1972*, Einaudi, Torino 1972, p. 124.

ambientati giocati sul gioco delle analogie che creano divertenti effetti di spaesamento nel fruitore.

Lo stesso Castiglioni chiarisce:

Si possono e si debbano esercitare al massimo sia le capacità interpretative, sia l'esercizio delle libertà del designer... Quando noi, per esempio, scegliamo una forma che può *apparire* legata a significati tradizionali mentre in realtà le attribuiamo requisiti che con quei significati non hanno nulla a che fare cerchiamo rapporto di comunicazione con l'osservatore tendente a sollecitare le sue capacità di penetrazione, nella coscienza dell'oggetto, al di là delle sue apparenze formali. Potremmo forse dire un rapporto di reciproca curiosità³⁵.

L'indole da *bricoleur* e la capacità di innovazione tipologica è stata vista dalla critica quale meccanismo per prendere le distanze dal funzionalismo ortodosso di area tedesca. Effettivamente la sottile ironia che attraversa alcuni dei progetti di Castiglioni è un mezzo attraverso cui prendere le distanze, stemperare l'utopia modernista del progetto sviluppato all'interno della Scuola di Ulm, istituzione tedesca a cui si deve

³⁵ In *Edilizia moderna*, 85, numero dedicato al design, p. 12 citato in P. Fossati, *Il design in Italia 1945-1972*, Einaudi, Torino 1972, p. 122.

la formulazione del concetto di *gute form*, impostazione progettuale “invisibile” che non ammette personalismi e scatti inventivi, ma che anzi afferma la necessità di far aderire il progetto ad un preciso decalogo³⁶.

Si può affermare che il design italiano, anche quando assume i tratti più rigorosi del funzionalismo, resta sempre autonomo da quelle ricerche preferendo stupire con percorsi non prevedibili, indicando nuove prospettive nella disciplina.

In ogni caso Castiglioni è il perfetto interprete di quella linea che anche nel nostro Paese intendeva perpetuare il sistema di valori impostato negli anni Venti del Novecento da Gropius, in cui l’oggetto ammetteva la funzione esibita riducendo al minimo i volumi e qualsiasi elemento che potesse deviare dallo scopo utilitaristico.

Un principio di prestazione corrispondente appieno all’ortogonalità efficientista che parcellizza i componenti strutturali in sottoinsiemi facilmente intercambiabili, rilanciando la logica fordista della catena di montaggio, impostata su una volontà riduzionista che predilige materiali industriali ed esclude l’ornamento considerandolo negativo per l’integrità morale dell’individuo moderno³⁷.

³⁶ Cfr. Ueki-Polet K., Kemp K (a cura di), *Less and More: The Design Ethos of Dieter Rams*, Gestalten, Berlin 2009.

³⁷ Loos A., *Ornamento e delitto* in, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, pp. 217-228

Di segno completamente opposto è l'universo progettuale di Ettore Sottsass, il quale sin dai suoi esordi è affascinato dal potere rituale degli oggetti, dalla capacità delle cose di essere strumenti non solo funzionali ma anche comunicazionali tra l'uomo e il cosmo, dalla componente cromatica e decorativa proveniente dalla cultura indiana come dai simboli da quella vernacolare occidentale.

Per Sottsass la sollecitazione estetica del fruitore è una parte imprescindibile del progetto, intendendo il termine nel suo significato originario³⁸, ossia la capacità di sollecitare interamente la rete percettiva, sia a livello fisico, dei sensi, che mentale, dei concetti.

A partire dagli oggetti realizzati nei primi anni Cinquanta modellando con le mani materiali poveri come la lamiera, il tondino d'ottone e il plexiglas, Sottsass manifesta una personale inclinazione a recuperare la gestualità espressionista della cultura popolare, una volontà antropologica che adotta per contrastare la rigida asetticità dei canoni della cultura accademica legata ai dettami del Movimento Moderno.

Sottsass più che appartenere alla generazione degli architetti provenienti dalla cultura razionalista, si sintonizzarsi con i poeti della Beat Generation, suoi coetanei e compagni di strada, conosciuti grazie alla moglie Fernanda Pivano, la quale traduceva le loro opere per l'Italia.

³⁸ Cfr R. Barilli, *Corso di estetica...* cit., p. 16.

Lo spirito nomade dell'*on the road* americano, il girovagare libero da schemi imposti dalla società, qualificano la ricerca di Sottsass che si spinge con sempre maggiore consapevolezza verso la declinazione sensoriale della dimensione progettuale, puntando su un preciso uso del colore, ricco e potente, come quello scelto per la serie delle *Ceramiche delle Tenebre* o per i piatti devozionali per Shiva, oppure segnico e squillante dei laminati plastici Abet Print, usati a partire dalla metà degli anni Sessanta.

Diversamente da Castiglioni, Sottsass definisce la sua ricerca secondo un modello "femminile", soffice e disponibile, anticipando quella che sarà la fase decorativa-simbolica del *Postmoderno* che emergerà definitivamente a partire dalla metà degli anni Settanta con la pubblicazione da parte di Charles Jencks del saggio *The Language of Postmodern Architecture*, e che lo vedrà protagonista in prima linea con l'esperienza progettuale prima con Alchimia e successivamente con Memphis.

La ricerca progettuale di Sottsass è insomma sintonizzata da subito con la necessità di gratificare i sensi, di riallacciare le fila con la ritualità del vivere quotidiano che il rigore efficientista della modernità aveva messo in disparte.

La sua è una volontà progettuale che recupera il mito, la dimensione del magico, adottando una gamma cromatica calda estesa nelle sensuose tessiture dei materiali più diversi, lontani

dalla metallica durezza espressa da Castiglioni.

Seppure la struttura geometrica delle sue produzioni può far pensare ad una adesione agli schemi logici della modernità, Sottsass compie continue deviazioni dalla giusta regola, facendo saltare l'equilibrio dei piani ortogonali in conformazioni felici che qualificano i direzione della fantasia e della complessità. L'impianto rigoroso, concreto, ben definito degli elementi che compongono i suoi arredi è dunque sempre messo in crisi da una necessità di gratificare i sensi ma anche l'immaginazione variando continuamente le forme, secondo quel principio già presente nelle produzioni dei due grandi protagonisti della seconda fase del Futurismo, Balla e Depero, i quali portavano avanti il loro progetto ricostruttivo universale secondo il principio del numero innamorato, teso a condurre una sintesi diletta tra il "rigore geometrico da una parte, dall'altra gioco e decorazione"³⁹.

Vedremo meglio l'approccio ludico decorativo di Sottsass nella fase matura che analizzeremo più avanti.

Negli anni Sessanta, il tema dell'abitare moderno trova espressione in produttori come Arflex, Artemide, Boffi, Cassina, C&B, Gavina, Gufram, Kartell, Olivetti, Poltronova, Zanotta, i quali scelsero di investire nei nuovi sistemi di produzione industriale e sull'impiego dei nuovi materiali polimerici,

³⁹ Cfr. Bartorelli G., *Numeri innamorati. Sintesi e dinamiche del Secondo Futurismo*, Testo & Immagine, Torino 2001, p. 35.

puntando sull'innovazione formale e tipologica immaginata dai maestri, provenienti soprattutto dall'area milanese, che hanno rappresentato una eccellenza in tutto il mondo, la nascita del *Bel design italiano*⁴⁰.

Si configura un nuovo paesaggio domestico, per stare alla definizione che Emilio Ambasz⁴¹ diede del design italiano nell'epocale mostra allestita al Museum of Modern Art di New York nel 1972, frutto di una vera e propria mutazione antropologica⁴² che vede le case degli italiani riempirsi di oggetti nuovi, colorati ed economici ma anche l'affacciarsi di un pensiero critico che, partendo da quella posizione, apriva in direzione di una nuova consapevolezza delle problematiche riferite alla professione⁴³.

⁴⁰ Cfr. *La ricostruzione, il boom, la nascita del Bel Design italiano 1945-1965*, in Vercelloni M., *Breve storia...* cit., pp. 85-105

⁴¹ L'architetto Emilio Ambasz era in quel momento non solo il curatore della mostra sul design italiano ma anche il responsabile scientifico del dipartimento di architettura e design del MoMA.

⁴² Cfr. G. Corretti, *Il progetto in un paese che cambia*, in Branzi A., (a cura di), *Il design italiano 1964 – 1990*, Electa, Milano 1996, p. 23.

⁴³ Nel comunicato stampa della mostra del 1972 al MoMA si legge: "Italy, Mr. Ambasz says, is not only the dominant product design force in the world today but also illustrates some of the concerns of all industrial societies. Italy has assumed the characteristics of a micro-model where a wide range of possibilities, limitations and critical problems of contemporary designer throughout the world are represented by diverse and sometimes opposite approaches. These include a wide range of conflicting theories about the present state of design activity, its relation to the building

Il contributo critico del curatore ha evidenziato come a quella data esistessero approcci diversi e in alcuni casi opposti tra gli esponenti del design italiano, schematizzabili attraverso tre posizioni, di cui le prime due, “conformista” e “riformista”, inquadravano il lavoro della generazione dei Maestri, mentre l’ultimo, quello di “contestazione” formulava una lettura delle nuove strategie oppositive emerse a ridosso della congiuntura sessantottesca, che analizzeremo nel capitolo seguente.

La mostra mette in evidenza come il design italiano investa sulla sperimentazione progettuale consentita dall’uso di nuovi materiali prodotti dallo sfruttamento del petrolio⁴⁴, che permette di estendere a una larga fascia di italiani inediti beni di consumo, capaci di apportare un miglioramento alla qualità della vita di tutti i giorni.

Un gran numero di prodotti in plastica definirono la trasformazione delle tipologie tradizionali dell’abitare, nel tentativo di riprodurre nuovi segni e favorire nuovi comportamenti.

Le possibilità praticamente infinite che questo materiale offriva apparivano in quella fase una risorsa inesauribile e positiva; emerse il suo identitario valore, quello di funzionare come

industry and to urban development^as well as a growing distrust of objects of consumption”.

⁴⁴ Settore in quel momento all’avanguardia grazie all’investimento che la Montecatini fa sulle ricerche di Giulio Natta al Politecnico di Milano, ricerche che gli varranno il premio Nobel per la chimica nel 1963.

catalizzatore di una nuova libertà, portatrice di democrazia e di uguaglianza.

Una delle figure che seppe sfruttare il messaggio positivo delle plastiche fu Joe Colombo, designer affascinato dalle nuove tecnologie e sperimentatore di nuovi usi dello spazio domestico, inventore di cellule abitative in resina con cui afferma uno stile di vita flessibile.

In questa direzione sviluppa lo scenario artificiale allestito nel 1969 alla fiera del mobile di Colonia, *Visiona I*, sponsorizzata dalla Bayer, organizzato intorno a blocchi funzionali interamente stampati in poliestere rinforzato, un habitat integrato da ogni confort tecnologico, cellule abitative debitorie dell'immaginario fantascientifico prodotto dalle prime operazioni di allunaggio, o come *Total Furnishing Unit*, prototipo realizzato dalla Kartell, azienda che fin dalla sua fondazione ha concentrato la produzione sulle possibilità linguistiche e tecnologiche dei polimeri, per la mostra americana del '72: una serie di pareti attrezzate comprensive di tutte le funzioni domestiche che potevano essere combinate tra di loro.

La cifra che distingue questo designer è quella della mobilità, di una fruizione fluida dell'ambiente domestico, dove si muovono le sue attrezzature – come lo stesso autore usava definire i suoi arredi – contenitori anonimi, utensili monoblocco multifunzionali pensati per scorrere su ruote, progettati fin nei minimi particolari costruttivi per estendere al massimo le possibilità d'uso.

Dal bicchiere in cristallo *Smoke*, la cui base decentrata consente la presa simultanea di altri oggetti, alla sedia in plastica *Universale*, che poteva essere declinata in altezza intercambiando la parte terminale della struttura d'appoggio.

Oggetti ibridatori di funzioni, più complessi di quelli tradizionali ma portatori di una maggiore capacità performativa, come ad esempio il *Rotoliving*, prototipo realizzato per Sormaini, dove l'ambiente cucina è una struttura compatta il cui elemento centrale ruota per integrare la zona pranzo, oppure il *Cabriolet bed*, letto richiudibile da una tenda a soffietto semplicemente azionando un pulsante posto sulla testiera/cruscotto.

Una sperimentazione che si coglie anche nella necessità di identificare le proprie attrezzature con definizioni linguistiche nuove, capaci anch'esse di condensare in una parola più concetti, rendendo scoperta quella tensione verso una modernità fatta di ritmi sostenuti e di nuovi modelli di vita informale che anche nel nostro Paese si andavano sempre più diffondendo.

Colombo sarà definito inventore del futuro⁴⁵, capace di dare un indirizzo inedito all'abitare sia interno, evadendo dalla dimensione piccolo-borghese che voleva la casa sclerotizzata entro ruoli ormai obsoleti, sia esterno, anticipatore del caos mediatico dell'attuale spazio urbano con l'ideazione per la Triennale del 1954 di postazioni multimediali.

⁴⁵ Cfr. Kries M., Favata I. (a cura di), *Joe Colombo. L'invenzione del futuro*, Skira, Milano 2005.

La plastica, sostanza artificiale altamente duttile ed economica, leggera e disponibile, sarà eletta materiale del decennio, pienamente corrispondente alle caratteristiche pop di un consumo istantaneo, facile e democratico.

A partire dai primi anni Sessanta vengono progettati numerosi prodotti in plastica, “materiale che risponde ad una nuova idea dello spazio, a una nuova cultura d’uso degli oggetti”⁴⁶.

Sono da leggere in un’ottica mondana, di estroflessione e movimento, i primi televisori trasportabili *Doney* e *Algol* disegnati per Brionvega della coppia Zanuso – Sapper, autori oltre che di apparecchi radio “apribili”, anche di un'altra icona domestica come il telefono *Grillo*, anticipatore, grazie alla forma compatta e a un cavo lungo diversi metri, dei nostri cellulari, così come anticipa il notebook la rossa macchina da scrivere portatile *Valentine* di Ettore Sottsass per Olivetti, e l’iPod, il mangiadischi *Pop* di Mario Bellini, tutti caratterizzati dalla dimensione ridotta che consente il facile trasporto e l’ottimizzazione d’uso, in città come in villeggiatura.

Il superamento del primato della Natura è un fatto riscontrabile in tutti i settori merceologici, da quello dei trasporti fino a quello alimentare, dal tessile, potenziato dall’introduzione di fibre sintetiche, a quello del mobile che vede il trionfo delle schiume poliuretaniche.

⁴⁶ *Plastica e libertà*, in A. Branzi (a cura di), *Il design italiano 1964 – 1990*, Electa, Milano 1996, p. 49.

D'improvviso ogni altro materiale è reso obsoleto dall'utilizzo della plastica⁴⁷, il potenziale innovativo dei polimeri è al centro del decennio:

Le plastiche (in tutte le loro varianti) diventarono così, durante gli anni Sessanta, il materiale di riferimento di gran parte del design italiano, per i vantaggi che esse offrivano dal punto di vista tecnico, ma anche per il forte messaggio innovativo che erano capaci di trasmettere: materiali nuovi per oggetti nuovi; materiali artificiali per l'uomo moderno⁴⁸.

In particolare è l'arredo domestico che trova riscatto sfruttando il potenziale innovativo dei polimeri.

La serie di sedute *Up*, progettate da Gaetano Pesce e prodotte dal 1969 da C&B Italia, colorate e per nulla convenzionali, grazie alla tecnologia della schiumatura, che consente di modulare la densità in modo da eliminare qualsiasi struttura interna rendendo l'oggetto autoportante, venivano vendute sottovuoto, disponibili a trovare spazio sugli scaffali espositivi del supermercato,

⁴⁷ “La plastica è interamente inghiottita nell'uso: al limite s'inventeranno degli oggetti per il piacere di usarli. La gerarchia delle sostanze è abolita: una sola le sostituisce tutte: il mondo intero *può* essere plastificato, e perfino la vita, poiché, sembra, si cominciano a fabbricare aorte di plastica”. In: Barthes R., *Plastica*, in *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994, pp.170 e 171.

⁴⁸ Branzi A., *Plastica e libertà*, in *Il design italiano...* cit., p. 48.

ribadendo la loro natura transitoria e la loro appartenenza all'universo delle merci di consumo.

Una volta aperta la confezione si assiste alla magica emersione delle forme generose e sensuali della *Up5* che, oltre a farsi “simbolo della denuncia della situazione femminile”⁴⁹, producono nel fruitore una gioia infantile che trascina verso l'istintivo desiderio di sprofondarvi all'interno per farla molleggiare ritmicamente.

Sostanza artificiale estremamente duttile ed economica, leggera e disponibile a dare forma ad oggetti “consumabili”, caratterizzati dall'uso segnico del colore, pieno e squillante della densa scocca in plastica, capace di farli risaltare tra i tristi elettrodomestici che fino a quel momento occupavano gli scaffali dei negozi, la plastica è il materiale del decennio Sessanta, pienamente corrispondente alle caratteristiche pop di un consumo istantaneo, facile e democratico.

È l'estetica dell'*expendability* – per usare la nozione portata avanti dal critico Reyner Banham⁵⁰, un design *chep*, rapido e “usa e getta”, *popular* come gli arredi pneumatici di De Pas, D'Urbino e Lomazzi, che nel 1968 mettono in produzione per Zanotta la poltrona *Blow* interamente realizzata in PVC lucido e colorato, fornita di kit per il rapido gonfiaggio.

⁴⁹ Cfr. Martino C., *Gaetano Pesce. Materia e differenza*, Testo & immagine, Torino 2003, p. 31.

⁵⁰ Cfr. Banham R., *Architettura della seconda età della macchina*, Electa, Milano 2004, pp. 40-45.

I tre sono anche autori di una delle icone del design Pop, il divano in pelle a forma di guantone da baseball, *Joe*, ironico e divertente tributo alla cultura di massa americana, che insieme agli arredi in poliuretano espanso prodotti da Gufram, tra cui spicca il *Pratone* del Gruppo Strum, invadono l'ambiente della casa abbandonano definitivamente il mito del funzionalismo per citare invece la "civiltà degli stereotipi"⁵¹ celebrata parallelamente dalle opere ipertrofiche di Claes Oldenburg, con il quale condividono anche l'uso dell'ipertrofia traslata dalla "tecnica del *Blow up* fotografico"⁵².

Come afferma Stefano Casciani:

Tutto il design italiano degli anni '60, e buona parte del decennio successivo, potrebbe essere ragionevolmente fatto rientrare nella definizione di *Pop*. [...] Il design italiano è non solo *popolare* ma anche *populista*: aspira a soddisfare il gusto borghese, ma vuole anche [...] sconvolgere il borghese⁵³.

È in questo momento infatti che, grazie alla generazione dei nati attorno al 1930, l'arte visiva, principalmente angloamericana, si

⁵¹ Barilli R., *L'arte contemporanea...* cit, p. 296.

⁵² Marra C., *Fotografia e pittura del Novecento: una storia senza combattimento*, Bruno Mondadori, Milano 1999, p. 149.

⁵³ Casciani S., Di Pietrantonio G. (a cura di), *Design in Italia 1950 -1990*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1991, p.36.

distacca dal pittoricismo emotivo e gestuale dell'Espressionismo Astratto per introiettare i segni e i meccanismi di produzione e consumo propri dell'oggetto industriale.

Adesso ad intervenire è una pittura timbrica, fredda e impersonale, un'arte "più estroversa che introversa"⁵⁴ permeabile alla grammatica persuasiva dei prodotti e delle logiche commerciali.

Parallelamente, la cultura del progetto assimila la medesima gamma di icone, di vernici sintetiche e di materiali artificiali enfatizzando la diffusa estetizzazione del consumabile in atto nella società di massa, e contribuendo così a cambiare radicalmente faccia al paesaggio domestico.

Arte e design si trovano quindi a convergere verso la celebrazione della banalità degli stereotipi secondari operando su di essi "il riscatto attraverso tecniche di straniamento che conferiscano loro nuova dignità estetica"⁵⁵.

L'incrocio con la ricerca artistica che caratterizza il design italiano a partire dalla sua nascita⁵⁶, è negli anni Sessanta, e segnatamente a partire con la Biennale di Venezia del 1964, che diviene un riferimento costante.

I designer degli anni Sessanta muovevano dalla volontà di

⁵⁴ Lippard L. R. (a cura di), *Pop Art*, Mazzotta, Milano 1978, p. 29.

⁵⁵ Barilli R., *L'arte contemporanea...* cit, p. 294.

⁵⁶ Crf. *La prima modernità italiana*, in Branzi A., *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*, Baldini & Castoldi, Milano 1999, pp. 67-71.

registrare il cambiamento in atto nella società dei consumi, usando il linguaggio pop come “un cavallo di Troia, che distrugge i legami logici dello spazio tradizionale in base alla propria acidità eclettica”⁵⁷, operando la definitiva rottura con i dogmi del Razionalismo e del Movimento Moderno; come chiarisce Andrea Branzi:

Il grande sforzo di realismo della Pop Art fu molto utile per aprire gli occhi dell’Occidente sul fatto che, fuori dai canoni puristi della modernità, esisteva uno smisurato regno del mercato, della merce, dei linguaggi commerciali, delle comunicazioni di massa⁵⁸.

Il prodotto del design italiano si presenta allora come caso isolato rispetto alla cultura progettuale del centro Europa così come appare distante dalla lezione scandinava e statunitense, rappresentativi di modelli monolitici di sviluppo tra loro antitetici.

La metodologia del design italiano non ha mai avuto un andamento compatto e unitario, perché nel nostro Paese è mancata una politica forte in questo senso e sono mancate le

⁵⁷ A. Branzi, *La casa calda*, cit., p. 59.

⁵⁸ Branzi A., *Ritratti e autoritratti di design*, Marsilio, Milano 2010, pp. 130-133.

grandi scuole così come ha latitato la grande industria⁵⁹.

Ciò che appare in questo decennio è l'avanzare di un pensiero alternativo a quello dominante di matrice europea, il formarsi di un modello alternativo allo schema razional-funzionalista di matrice bauhasiana che, grazie all'influsso della cultura anglosassone, prima, e americana, poi, stava insinuando il pensiero della complessità anche nella cultura del progetto italiano.

⁵⁹ Cfr., *Il ritardo dell'Italia industriale*, in Branzi A., *Introduzione al design italiano...* cit., pp. 58-61.

1.2 Dall'ondata Pop all'azione comportamentale del design Radicale

Come abbiamo detto, a partire dagli anni Sessanta inizia un processo revisione formale che riconsidera i principi del Movimento Moderno, in quel decennio la cultura del progetto inizia una ricerca linguistica che progressivamente la porterà a mettere in discussione il ruolo stesso dell'architettura, scegliendo di abbandonare la sofisticata retorica dei Maestri – del tutto staccata dal contingente – per approfondire “tutti gli aspetti dirompenti dei nuovi linguaggi Pop”⁶⁰.

Una profonda rivoluzione linguistica che muoveva dal modificato orizzonte culturale, inevitabilmente proteso verso la nuova logica di produzione e consumo ormai ampiamente visibile all'interno delle grandi metropoli, irrimediabilmente lontane dalla rigida pianificazione urbana di matrice modernista e sempre più votate ad una complessità economica e sociale.

Così appare la metropoli immaginata dagli inglesi Archigram⁶¹ che mediante una “risemantizzazione dal basso”⁶² degli scenari urbani apriva al simbolico facendo largo uso dei linguaggi

⁶⁰ A. Branzi, *La casa calda*, p.52

⁶¹ Gruppo d'avanguardia architettonica formato in Gran Bretagna nel 1961 da Peter Cook, David Greene, Mike Webb, Ron Herron, Warren Chalk and Dennis Crompton.

⁶² F. Menna, *Design e mass media*, in “Op. cit.”, n. 2, 1965, ora in “Op. cit.”, n. 121, 2004.

popolari prelevando da fumetti, magazine, pubblicità le icone che venivano montate insieme, alla maniera di Richard Hamilton, mediante l'uso delle tecniche del fotomontaggio e del collage, divenendo essa stessa immagine da consumare: la casa, la città, la metropoli diventano merci da acquistare al pari di un qualsiasi elettrodomestico.

Le loro visioni utopiche e futuristiche, come la *Plug-in City* e la *Walking City*, entrambe del '64, descrivono una megalopoli fortemente caratterizzata da infrastrutture ipertecnologizzate, in diretta connessione con l'immaginario fantascientifico derivato dalle contemporanee narrazioni popolari. Ipotesi abitative e comportamentali come il *Cuishicle* e *Living Pod*, architetture portatili ed indossabili che alla funzione preferivano l'immaginazione, tese a scardinare la logica razionalista del Movimento Moderno "utilizzando tutte le tecniche, i materiali, i media della società industriale contemporanea e futuribile"⁶³.

Come un telegramma il pensiero dei sei architetti inglesi viaggiava spedito facendosi largo tra i linguaggi seduttivi dei sistemi di comunicazione di massa, sintonizzandosi con le ricerche di altri autori come i giapponesi Metabolism e aprendo la strada alle ricerche condotte dai fiorentini Archizoom e Supersudio, i quali riprendono la lezione dell'avanguardia architettonica inglese, unendola alla conoscenza diretta della Pop

⁶³ S. Casciani, *Design Pop*, in S. Casciani – G. Di Pietrantonio (a cura di), *Design in Italia 1950-1990*, Giancarlo Politi editore, Milano 1991, p. 42.

Art americana e facendone i cardini su cui si sviluppare un atteggiamento critico di consapevolezza circa il potere modellante delle merci presenti sul mercato di massa.

Nel momento in cui la fase eroica delle materie plastiche è giunta al suo apice, si delinea così una fase parallela e opposta che determina una crisi costante e progressiva, evidenziata da quelle esperienze che portano all'estremo il linguaggio architettonico esaltando la sua componente di merce.

Nel 1966, in occasione della loro prima mostra, i futuri componenti dei due maggiori gruppi di ricerca, Archizoom e Supersudio, dichiareranno piena adesione alla realtà artificializzata della superproduzione presentando all'interno di un allestimento ipercolorato e fumettistico, degno delle tele di Roy Lichtenstein, alcuni prototipi sperimentali poi messi in produzione da Poltronova come il divano *Superonda* e la lampada *Passiflora*.

La locandina della *Superarchitettura* dichiarava: “La superarchitettura è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super”.

Con queste parole gli architetti Branzi, Corretti, Deganello, Morozzi e Natalini dichiarano la loro piena adesione alla realtà artificializzata della superproduzione, “manifesto teorico di

architettura-pop”⁶⁴, vero e proprio statement che manifestava la posizione di rottura che gli allora studenti alla Facoltà di Architettura di Firenze avevano nei confronti della cultura accademica.

Questi scelgono di riferirsi al presente ma non attraverso un puntuale rispecchiamento del reale bensì giocando la carta dell’eccesso, percorrendo la via del paradosso in modo da far emergere le contraddizioni in atto.

Mediante il filtro dell’esagerazione parossistica, Archizoom e Superstudio creano squilibri capaci di imporre una distanza mettendo in discussione l’equilibrio del progetto razionalista, scardinando la logica funzionalista della flessibilità e dell’ergonomia, attivando la piena adesione a quello che Dorfles definisce come le *Nuove icone* del paesaggio contemporaneo i cui caratteri vengono perfettamente sintetizzati dall’artista pop Richard Hamilton in una serie di punti:

La pop art è:

Popolare (concepita per un pubblico di massa)

Effimera (soluzione a breve termine)

Consumabile (che si dimentica facilmente)

A basso costo

Prodotta in massa

⁶⁴ A. Branzi, *La casa calda. Esperienze del nuovo design italiano*, Idea Books, Milano 1999, p. 52.

Giovane (destinata ai giovani)

Spiritosa

Sexy

Ingegnosa

Glamour

Grande affare⁶⁵

Nel 1967 compaiono i divani componibili *Safari* e *Bazaar* distruggono con la loro virulenza kitsch qualsiasi rapporto armonico con l'interno domestico del borghese medio e contemporaneamente segnano il superamento della fase Pop.

Come li avrebbe definiti Ettore Sottsass, in un articolo che li promuoveva sulle pagine di *Domus*, questi progetti acidi e stridenti apparivano “scottanti ed imbarazzanti” al punto tale da dichiarare di non volerli descrivere con le parole, lasciando che si esprimessero da soli attraverso le immagini.

La fase pop era definitivamente stata superata dall'ingombrante invadenza del lusso a buon mercato delle pellicce sintetiche che rivestivano i due divani, la cui forma circolare manifestava l'atteggiamento di aggregazione e di vita comunitaria della cultura hippie, quel vivere collettivo fuori da ogni regola codificata corrispondente anche in Italia all'insorgere di movimenti di contestazione che interessano tanto l'ambito

⁶⁵ Cfr. Mecacci A., *L'estetica del pop. Teorie e miti della cultura di massa*, Donzelli, Roma 2011, p. 35.

sociale che quello delle arti; una crisi che apre alla generale rivoluzione dei linguaggi della creatività: dalle arti visive al teatro, dalla moda al design.

Produzioni come i monumentali letti della serie *Dream Bed* di Archizoom, le cui atmosfere eclettiche distruggono i legami di forma/funzione in favore di una narrazione allegorica che fonde insieme la cultura mediorientale, ricca di decori e di spazialità mistica, con quella del dissenso americano, rappresentata dalla presenza di icone della Beat Generation come Bob Dylan e dalla ripresa dei codici estetici dei bykers, deviano in direzione di una più ampia revisione nei confronti del benessere occidentale, riproducendo quell'effetto nausea che anche Oldenburg aveva impresso alle sue visioni distorte delle camere di motel.

Nella presentazione apparsa su *Domus*, i componenti del gruppo pubblicano un loro ritratto in cui compaiono alla testa di un corteo studentesco con il volto coperto da un sacchetto di carta, intenzionati a gettare il panico nel Paese.

Chiarisce Sottsass nella sua presentazione all'articolo:

Qualcuno deve sempre gettare il panico se si vuole che il senso delle cose sia continuamente rivelato, se si vuole che le ore trascorrono in presa diretta con noi stessi o con quello che ci circonda, e anche se si vogliono rompere e rimescolare un po' gli organismi del potere, quelli che si sistemano pian piano,

velenosamente, nei momenti di calma, come il grasso si infiltra in mezzo ai muscoli e intorno al cuore quando uno sta seduto troppo tempo e prende la macchina anche per andare dal tabaccaio, ecc., ecc.⁶⁶.

Poco più avanti sono gli stessi Archizoom che affermano:

Il problema è invece quello di imbandirgli un gelato che gli faccia passare la voglia di mangiarne per tutta la vita. Oppure un gelato che una volta comprato diventi una cosa più grande di lui e lo umilia. Oppure che diventi una fetta del mondo che lo circonda e lo spaventi... Insomma un gelato senza alternative: o lo mangi te o ti mangia lui. O meglio: comincia a mangiarti appena l'hai finito.

E allora pensiamo: bombemela, caramelle velenose, bugie quotidiane, false informazioni, insomma coperte, letti o cavalli di Troia che messi in casa distruggano tutto quel che c'è. Vogliamo introdurre tutto ciò che rimane fuori dall'uscio: la banalità costruita, la volgarità intenzionale, arredi urbani, cani mordaci. Al progresso scientifico, frutto dell'intelligenza che spiega tutto e dell'eleganza che salva tutto (disinnescando le

⁶⁶ Con queste parole Ettore Sottsass presentava il gruppo Archizoom sulle pagine del numero 455 di Domus pubblicato nell'ottobre del 1967.

micce ed apparecchiando sorridente il futuro), preferiamo un cartaceo orizzonte radioso solcato dall'arcobaleno. Come i finti pacifisti ci togliamo la sera barbe e baffi meditando il tradimento più violento. Vorremmo anche dire: non siamo dove ci cercano, non fidatevi troppo di come vi salutiamo. E poi c'è in giro questo profumo di rose morte che non ci piace troppo...⁶⁷

Da queste parole si comprende come i giovani architetti siano intenzionati a lanciare una bottiglia molotov nel salotto buono della borghesia intellettuale milanese, determinati a scatenare la guerriglia domestica che a tutti gli effetti esploderà con le occupazioni studentesche.

A partire dal 1968 le mutate condizioni di produzione e consumo, ed una situazione politica complessa, portano a maturazione le insofferenze nei confronti della classe dominante, rappresentata dal neocapitalismo industriale, e verso il ruolo stesso del designer, visto ora come una figura professionale asservita al sistema.

Un evento cardine di quell'anno sarà l'occupazione della XIV Triennale di Milano dedicata al tema del "grande numero"⁶⁸,

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Cfr. Pansera A., *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.

seguita a breve distanza dalle contestazioni messe in atto dagli artisti alla XXXIV Biennale di Venezia.

È in questo clima agitato che prende forma il movimento Radical⁶⁹, le cui azioni comportamentistiche come gli happening collettivi condotti da Gianni Pettena, Ugo La Pietra, Lapo Binazzi ed altri ancora, messe in atto sia nei centri storici delle città che nelle zone periferiche, saranno lette dalla critica più attenta in stretta connessione con le pratiche poveriste e di intervento territoriale agite dagli artisti della stessa generazione⁷⁰.

Verso la congiuntura Sessantottesca i vari settori espressivi registrano un cambio di marcia identificato dalla tensione a superare la supremazia delle forme “chiuse”, definite e perfette, espresse nella fase Pop, per riconquistare i valori dell’esistenza ribaditi dall’assunzione di configurazioni “aperte”⁷¹ e mobili.

In questa fase si assiste alla nascita delle poetiche della dematerializzazione che identificano l’opera d’arte con il suo aspetto concettuale e l’oggetto di design con la sua sola elaborazione progettuale, in omologia con il definitivo affermarsi di una realtà materiale affidata all’impiego della tecnologia

⁶⁹ Cfr. Navone P., Orlandoni B., *Architettura radicale*, Documenti Casabella, Milano 1974.

⁷⁰ Per il concetto di generazione: cfr. Barilli R., *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna 1991.

⁷¹ Cfr. Wölfflin H., *Concetti fondamentali della storia dell’arte*, Longanesi, Milano 1984.

elettrico-elettronica⁷², capace di dilatare la nozione di creatività rendendo effettivo il passaggio dall'arte all'estetica⁷³.

Da questo momento la cultura diventa un campo sensibile, un luogo dai confini porosi e recepti in cui poter condurre la sperimentazione dei differenti scenari estetici, una zona dove poter praticare l'esperienza e stabilire rapporti di scambio tra i diversi operatori e di questi con il pubblico, divenuto adesso soggetto attivo e partecipe.

Anche per il settore del progetto emerge nuova logica che si oppone apertamente alla precedente visione settoriale, che voleva i diversi ambiti culturali separati tra loro, affermando una nuova concezione estetica⁷⁴.

Intenzionati a ridurre le distanze tra le differenti discipline in una prospettiva di ampliamento dell'orizzonte d'intervento sono gli UFO⁷⁵, gruppo fondato nel 1967 sull'onda della contestazione studentesca all'interno della Facoltà di Architettura di Firenze e capitanati da Lapo Binazzi (Firenze, 1943).

⁷² La dimensione materiale-tecnologica è indagata sulla scorta del pensiero del culturologo canadese Marshall McLuhan, cfr. i due saggi basilari: *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma 1976 [1962]; *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

⁷³ Cfr. Barilli, R., F. Menna, G. Dorfler, *Al di là della pittura*, Bompiani, Milano 1975.

⁷⁴ Per la nozione di estetica come "esercizio di sensorialità": cfr. Barilli R., *Corso di estetica*, Il Mulino, Bologna 1989.

⁷⁵ Cfr. Pezzato S. (a cura di), *Ufo Story, Dall'Architettura radicale al Design Globale*, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 2013.

Il gruppo si può definire composto da architetti senza architettura, o meglio, questi autori intendono operare una spettacolarizzazione dell'architettura esistente nel tentativo di trasformarla agli occhi di chi quotidianamente la vive senza però più percepirla coscientemente.

Gli UFO si fanno artefici di eventi collettivi, azioni di guerriglia urbana e ambientale sulla scorta di quanto avveniva in maniera spontanea nelle contestazioni portate avanti dal movimento studentesco.

I loro *Urboeffimeri*, sono elementi gonfiabili a scala urbana, dispositivi flessibili concepiti per condurre azioni di disturbo nella città di Firenze, *environment* concepiti per invadere lo spazio della strada e della piazza con ostruzioni effimere altamente coinvolgenti, capaci di far deflagrare le consuete abitudini sociali delle persone che si trovavano ad essere coinvolte nel processo.

Una ricerca sulla percezione dello spazio architettonico reso nuovamente percepibile grazie all'uso di sistemi destabilizzanti come quelli esperiti da Ugo La Pietra, il quale costruiva e portava nelle vie della città strutture minime capaci di posizionare l'individuo in diversi gradi di libertà percettiva capace di aprire a inedite visioni dello spazio urbano⁷⁶, come spiega La Pietra: "l'alterazione, la trasformazione, anche minima, rileva un

⁷⁶ Il riferimento va alla serie di progetti dal titolo *Sistema disequilibrante, il Commutatore*, 1967-1970 e all'intervento *Copro una strada ne faccio un'altra*, per la mostra Campo Urbano organizzata a Como nel 1969.

desiderio represso di invenzione partecipazione dell'individuo urbanizzato.⁷⁷

Happening teorico-dimostrativi come quelli realizzati parallelamente dai 9999, autori di trasfigurazioni immateriali condotte attraverso il mezzo della proiezione luminosa di segni che concorrevano a straniare le linee originali degli edifici del centro storico di Firenze, operazioni multimediali assunte sulla scorta delle idee formulate poco prima dal culturologo canadese Marshall McLuhan.

Il flusso dei suoni, delle luci e delle immagini elettroniche che i 9999 sperimentavano all'interno dello spazio delle discoteche come lo *Space Electronic* di Firenze, non solo luoghi di divertimento ma anche spazi di ricerca in cui condividere le idee e fare diretta esperienza di nuovi modelli abitativi.

I due maggiori gruppi di ricerca fiorentini, Archizoom e Superstudio, abbandonano definitivamente la fase neo-kitsch e intraprendono una fase di teorizzazione intorno a possibili modelli urbani che vanno dalla presa di consapevolezza della situazione in atto fino a immaginare visioni distopiche della città futura.

Queste operazioni sono condotte sotto il segno di un azzeramento architettonico e urbanistico, espresso mediante disegni, collage, fotomontaggi e schemi realizzati con la macchina da scrivere in cui prendono forma due concetti diversi ma convergenti: La *No-*

⁷⁷ La Pietra U., in *Casabella* n° 366, 1972.

Stop City, la città senza architettura degli Archizoom⁷⁸, e l'architettura senza città espressa dalle suggestive visioni del *Monumento Continuo*⁷⁹ realizzate da Superstudio.

Come avverte La Pietra, gli architetti radicali:

si posero in un atteggiamento critico creando quello scollamento tra teoria e pratica che fu alla base di tutte le vicissitudini culturali post settantottesche. L'architetto radicale riuscì comunque ad operare, naturalmente con interventi che non rispondevano alla logica del sistema: la sua azione fu quella soprattutto di *disequilibrare* mediante l'analisi e la verifica delle situazioni ambientali e sociali all'interno di cui si trova a vivere, con una fisicità critica, o con un'utopia critica, ma comunque sempre con l'uso dell'immagine intesa come strumento disvelatore delle situazioni in cui l'utilità e l'abitudine avevano creato strutture di comportamento molto rigide.⁸⁰

Tutte queste operazioni condotte sulla e nella città sono intraprese al fine di ridefinirne i contorni in momento in cui era

⁷⁸ Cfr. Gargiani R., *Archizoom Associati 1966-1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*, Electa, Milano 2007.

⁷⁹ Gargiani R., Lampariello B., *Superstudio*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 2010.

⁸⁰ La Pietra U., *Abitare la città*, Allemandi editore, Milano 2011, p. 43.

chiaro il momento di passaggio verso una modernità differente.
Come chiarisce Gianni Pettena:

Il lungo periodo di sperimentazione che si aprì negli anni sessanta mise in realtà la parola fine all'idea di "modernità classica". La volontà era quella di andare oltre l'architettura, di affinare cioè nuovi linguaggi e energie per progetti destinati a una "città invisibile", ad una città senza architettura così come tradizionalmente essa era intesa, ma concepita per il futuro in base alle sensibilità e intuizioni del presente⁸¹.

⁸¹ Pettena G., (a cura di), *Radicals. Architettura e design 1960/75*, Il Ventilabro, Venezia 1996, p. 8.

Capitolo 2 – Dall’ottico all’apico

2.1 Il design antropologico tra esperienze rituali e pratiche poveriste

Le dinamiche della smaterializzazione del progetto, che azzerano la presenza oggettuale in favore di pratiche comportamentiste, avviate alla fine degli anni Sessanta dai *Radical* in sinergia con la contestazione giovanile, innescano la riflessione intorno all’uomo e al suo essere nell’ambiente.

A partire dai primi anni Settanta, Gianni Pettena intraprende un diverso processo di lettura dell’ambiente, dove l’azione dell’uomo produce una sovrapposizione tra natura e architettura in corrispondenza a quanto stavano facendo nello stesso momento gli artisti della Land Art.

Dopo aver condotto diversi happening in città italiane, Pettena è invitato negli Stati Uniti ed è in questa occasione che prende coscienza degli sconfinati territori così come delle periferie americane.

Da questo momento emerge in maniera sempre maggiore l’interesse nei confronti di materiali e azioni povere che lo porta a indagare lo spazio mediante la formalizzazione di azioni energetico-trasformative.

La dimensione conoscitiva verso l'ambiente caratterizza gli interventi condotti a Minneapolis (*Ice n.1* e *Ice n.2*, 1971-1972) in cui sfrutta le condizioni climatiche del territorio per cristallizzare nel ghiaccio edifici destinati alla dismissione.

La rigida conformazione delle banali architetture presenti nel contesto suburbano viene destrutturata e primarizzata dall'acqua ghiacciata che crea una sottile pelle traslucida che mentre ne occulta la consueta struttura contemporaneamente ne determina la sua scoperta.

In questa direzione anche la *Trilogia di Salt Lake City*, tra cui vi è l'intervento su una banalissima casa di periferia che viene completamente ridefinita mediante l'azione di coprila interamente con del fango (*Clay House*, 1972).

Un processo di rinaturalizzazione della dimensione architettonica che si accora perfettamente a quel clima di povertà sopraggiunto alla fine degli anni Sessanta con l'affacciarsi della *Process Art*, di quelle ricerche radicate in una dimensione "esplosiva" della sperimentazione artistica, protesa a sondare le qualità smaterializzate del polo del "freddo".

Un indirizzo che sarà acuito dalla crisi petrolifera emersa nel 1973 che porterà anche altri operatori a riscoprire l'uso dei materiali organici e la forza delle energie primarie nell'intento di distruggere la statica supremazia dell'ottuso oggetto industriale.

Si registra una decisa intenzione nel recuperare le radici antropologiche degli oggetti con una ricerca svolta ai limiti del

design nel tentativo di far deflagrare il presupposto funzionale a favore di quello rituale.

La serie degli *Oggetti ad uso spirituale*, realizzati da Alessandro Mendini, figura centrale del movimento *Radicale*, nella prima metà degli anni Settanta, prendeva in considerazione gli archetipi della cultura oggettuale dell'uomo, prima fra tutti la sedia, per indagarne le radici e portare la fruizione verso pratiche rituali di riscoperta percettiva.

Il “piccolo monumento da casa”, una sedia dal difficile accesso perché posta in cima ad una piramide tronca, veniva attaccata dal fuoco e lasciata bruciare fino a completa combustione, in un atto magico-rituale capace di risvegliare la parte istintuale dell'individuo, di riconnetterlo con le forze primordiali della terra, con i suoi bisogni primari.

Questa presenza del fuoco è dunque pronta a distruggere la pesantezza della materia oggettuale, a trasformare il prodotto massificato in reliquia nel tentativo di recuperare un nuovo rapporto con le cose.

Mendini mette in atto “la riscoperta dei valori magici promossa dall'Arte povera”⁸², come loro attiva processi magici dove “la magia non ha un valore trascendentale, non si rivolge a chissà quali esseri soprannaturali, semmai sacralizza le proprietà fisiche

⁸² Fabbri F., *Sesso arte rock'n'roll. Tra readymade e performance*, Atlante, Bologna 2006, p. 245.

degli elementi, la *magia* delle loro mutazioni, del loro palpito vitale”⁸³

Della stessa serie sono le sedie in plexiglas trasparente che mostrano un contenuto “soffice” e informe come la terra o i chicchi di grano, prototipi entrati poi in una produzione limitata attraverso l’operazione Bracciodiferro per Cassina, concepita insieme con Gaetano Pesce, che per queste edizioni sperimenta la serie di sedute *Golgotha*, dove il tema *antiform* si esprime nella diversità di ogni pezzo resa attraverso variabili non controllate immesse durante il processo di produzione⁸⁴.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Cfr. Pansera A. (a cura di), *Bracciodiferro. Gaetano Pesce, Alessandro Mendini 1971-1975*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.

2.2 Autoprogettazione e *Global Tools*

Il passaggio dall'ottico all'apico è espresso compiutamente nelle esperienze di autoprogettazione sviluppate in quegli anni da autori come Enzo Mari e Riccardo Dalisi, che sono risultate propedeutiche alla fondazione dei laboratori della contro scuola *Global Tools*.

Anticipata nel 1972 dalla *Proposta per la lavorazione a mano della porcellana*, la successiva *Proposta per una autoprogettazione* di Enzo Mari condensa in modo efficace quel rifiuto della merce e la contestazione nei confronti della condizione alienata dell'operaio che emergeva con sempre più violenza in quel clima politicizzato che caratterizza la prima fase degli anni Settanta.

Un nuovo modello produttivo che intendeva mettere al centro prima che l'industria, con la sua ferrea logica di profitto, l'operaio e dopo questi il fruitore stesso, tentando di condurlo entro la dimensione operativa.

L'operazione, partita dalle pagine di Casabella, è classificabile secondo una modalità operativa non del tutto definita a priori dall'autore che al contrario lascia al fruitore la possibilità di completamento.

È ciò che negli stessi anni Umberto Eco definisce *Opera aperta*⁸⁵, intendendo una prassi operativa non chiusa ma, appunto, aperta.

Come chiariva Mari, la *proposta* era “un progetto per la realizzazione di mobili con semplici assemblaggi di tavole grezze e chiodi da parte di chi li utilizzerà.

Una tecnica elementare perché ognuno possa porsi di fronte alla produzione con capacità critica.

Chiunque, ad esclusione di industrie e commercianti, potrà utilizzare questi disegni per realizzarli da sé”⁸⁶.

Un progetto pienamente poverista la cui necessità prima era quella di innescare un processo aperto, di condivisione, un processo che oggi definiamo *open source*, teso a scardinare gli schemi precostituiti e a mettere in moto la creatività di ognuno, come ha osservato Argan, “Mari ha ragione, tutti debbono progettare, in fondo è il modo migliore per evitare di essere progettati”⁸⁷.

Più che essere un prodotto, il progetto di Enzo Mari si poneva l’obiettivo di demistificare l’oggetto d’uso sottraendolo allo status di simbolo di una borghesia privilegiata.

⁸⁵ Cfr. Eco U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2006.

⁸⁶ Avviso pubblicato da Enzo Mari sulle pagine di Casabella nel 1974.

⁸⁷ Argan G.C., Tanti mobili fatti in casa, in *l’Espresso*, n°18, 1974, p.87.

Una impostazione critica che ha caratterizzato la produzione di Mari fin dal suo esordio ma che in quel momento rispecchia il cambiamento sociale e culturale in atto.

Come è noto gli anni Settanta iniziano sotto il segno della crisi energetica, una crisi legata al costo del greggio che produsse inevitabilmente l'aumento dei costi di produzione, e segnatamente di tutti quei prodotti che nel decennio precedente avevano rappresentato la spensierata era del consumo, il boom economico, in quanto realizzati sfruttando i materiali artificiali derivati dalla lavorazione del petrolio.

Si registra pertanto un generale e repentino cambio di segno e tutto ciò che era artificiale perde di fascino diventando solo innaturale e viene meno la fiducia nel futuro inteso nel segno della plastica, materiale visto come elemento risolutivo per conquistare un benessere condiviso.

Si torna a pensare in modo alternativo, tracciando nuovi percorsi di ricerca che possano stimolare la creatività e sollecitare gli individui a prendersi carico del proprio ambiente, partecipando attivamente alla sua costruzione e al suo mantenimento.

Crolla quell'insieme di regole dogmatiche che costituivano gli strumenti con cui si intendeva plasmare l'uomo e il suo ambiente, "un uomo ideale, puro, perfetto, un uomo eticamente e

moralmente integro, di costumi puritani e abitudini spartane”⁸⁸. Contro l’uomo ideale, “universale ed astratto”, codificato nel *Modulor* di Le Corbusier, si prenderà coscienza che esiste “un uomo concreto ed imperfetto, [...] autentico, reale ed individuale” come quello raffigurato nelle tele graffiate di Jean Dubuffet⁸⁹.

Un interesse creativo e politico espresso sin dalla fine degli anni Sessanta da Riccardo Dalisi, architetto e docente alla Facoltà di Architettura di Napoli che in quel momento conduceva esperimenti didattici con i bambini del rione Traiano nel tentativo di liberare l’immaginazione, per stimolare in loro la creatività spontanea, invitandoli a lavorare con le mani attraverso l’impiego di materiali e tecnologie povere.

Atteggiamento questo che si ritrovava negli artisti appartenenti all’Arte Povera, i quali sperimentavano già un approccio a materiali e tecniche povere ed anche la volontà di sottrarre l’opera ai meccanismi del mercato, uscendo intenzionalmente dai luoghi deputati all’arte riqualificando invece il periferico.

Da queste premesse il 12 gennaio del 1973 viene fondata nella redazione di Casabella la Global Tools, una contro scuola, una sorta di “Bauhaus desacralizzante”, come la definisce Gianni Pettena, in cui confluiscono tutti i protagonisti dell’avanguardia

⁸⁸ Cfr. Montaner J. M., *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1993.

⁸⁹ Ibid.

architettonica e anche figure importanti della ricerca artistica tra cui Germano Celant, Giuseppe Chiari, Luciano Fabro, Franco Vaccari, e molti altri.

Si legge nel documento di fondazione del gruppo:

Archizoom Associati, Remo Buti, Casabella, Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, 9999, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, Rassegna, Ettore Sottsass Jr., Superstudio, Ufo e Ziggurat, riuniti il 12 gennaio 1973 presso la redazione di Casabella, fondano la Global Tools, un sistema di laboratori a Firenze per la propagazione dell'uso di materie e tecniche naturali e relativi comportamenti. La Global Tools si pone come obiettivo di stimolare il libero sviluppo della creatività individuale. I corsi che si terranno forniranno le nozioni base necessarie all'uso degli attrezzi e degli strumenti esistenti nei laboratori, nonché informazioni su tecniche specifiche apprendibili in altri luoghi collegati in modi diversi alla Global Tools. L'insegnamento avverrà intorno a temi quali: uso dei materiali naturali e artificiali, sviluppo delle attività creative individuali e di gruppo, uso e tecniche degli

strumenti di informazione e comunicazione, strategie di sopravvivenza⁹⁰

Una non scuola senza sede che esiste ovunque ci sia la possibilità di attivare il confronto tra le persone, intenzionata ad alimentare il dialogo tra i diversi settori della ricerca e a incanalare le energie dell'avanguardia secondo "strategie di sopravvivenza", formulate per contrastare l'egemonia di modelli culturali omologanti, pratiche alternative e nomadi aperte verso qualsiasi direzione progettuale, volte a definire le possibilità di esistenza di quello che Franco Raggi definisce "un design arcaico e disfunzionale".

Alla classica progettazione si preferiscono azioni comportamentali, speculazioni concettuali che invitano a ipotizzare scenari possibili.

Se l'attenzione ricade sulla produzione di oggetti, questi non assumono il valore di merce ma si configurano come manufatti concepiti per stimolare nuovi e imprevedibili usi.

Dispositivi improbabili che si legano al corpo per stimolarlo sensorialmente, tentando di far emergere risorse assopite.

Tra i vari laboratori attivati vi è quello sviluppato intorno a quello che è il nostro strumento primario: il corpo.

⁹⁰ *La Costituzione*, documento di fondazione del gruppo pubblicato nel 1° Bollettino della Global Tools, 1973.

“L’uomo è egli stesso un insieme di strumenti – scrive Alessandro Mendini sulle pagine del Bollettino – Se mi siedo per terra io sono una sedia, se cammino io sono un mezzo di trasporto, se canto io sono uno strumento musicale.”

Il corpo e i vincoli è il primo seminario della Global Tools, il titolo scelto è già una indicazione di ricerca, come spiega Franco Raggi:

Dal cortocircuito logico e procedurale scaturivano oggetti inutili, a sfondo provocatorio e riflessivo, sulle certezze del progetto e sulla necessità di mantenere vivo un dialogo tra l’arte e il design, tra il corpo come utensile e gli oggetti come protesi propedeutiche a rifondare creativamente il rapporto forma/funzione. Tra i prodotti del seminario: occhiali a tubo per guardarsi negli occhi, bracciali vincolanti, zoccoli per camminare in salita, vestiti elastici per persone unite, e queste scarpe per un confronto frontale obbligato. Fatte sperimentalmente in creta, propongono la fusione di due scarpe diverse, impediscono di camminare, obbligano le due persone che le indossano a un’inevitabile ma regolata promiscuità dei corpi e degli sguardi⁹¹.

⁹¹ Intervento di Franco Raggi pubblicato sul sito www.attesedizioni.org in occasione della riedizione del progetto *Scarpe vincolanti Global Tools*,

Protesi sensoriali che estendo le percezioni, provocando la riconsiderazione del rapporto forma/funzione, sovvertendo l'abituale valore d'uso rifondandolo creativamente.

Oggetti in grado di mettere in relazione sorprendente parti del corpo o persone tra loro, come quelli indossati da Rebecca Horn nelle sue performance.

Ciò che muoveva la ricerca era dunque una necessità di costruire l'esperienza, di esplorare il mondo secondo punti di vista inediti e provvisori, mettendo in relazione il corpo con i nuovi strumenti di registrazione come la fotografia e la videoregistrazione, assunti quali *medium* capaci di funzionare non solo come protesi della sensorialità ma anche della psiche, in linea con le strategie in atto presso la *Body Art*, *Narrative Art* e *Conceptual Art*⁹².

realizzato per la primo volta nel 1975 insieme con Alessandro Mendini, Davide Mosconi e Nazareno Noia, e prodotto nel 2006 da Attese Edizioni in occasione della III Biennale di Ceramica nell'Arte Contemporanea, *Indisciplinata* (a cura di Tiziana Casapietra e Roberto Costantino, in collaborazione con Beppe Finessi, Giacinto Di Pietrantonio, Elio Grazioli, Simon Groom, Guido Molinari, Hans-Ulrich Obrist, Roberto Ohrt, Chantal Prod'Hom), Museo della Ceramica Manlio Trucco (Albisola Superiore), Casa Museo Asger Jorn (Albissola Marina), Pinacoteca Civica (Savona), Spazio Parfiri (Vado Ligure), 2006.

⁹² Cfr. *Corpo, narrazioni, concettualità*, in Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1999, pp. 179-199.

Capitolo 3 – L’oggetto Postmoderno dal Design primario al Nuovo design

3.1 Alchimia tra design pittorico e citazione colta

A ridosso degli anni Ottanta e più precisamente a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, quando con la chiusura dei laboratori della Global Tools si decreta anche la fine dell’avanguardia *Radicale*, il progetto di design accoglie le posizioni espresse dai teorici del Postmoderno, che registrano il passaggio ad una condizione diametralmente opposta a quella precedente che andrà a definire l’estetica del decennio successivo.

La riflessione nata intorno alle possibilità alternative del progetto sperimentate secondo una prassi comportamentale durante gli anni precedenti, portano i *Radicals* a orientarsi verso una sistematizzazione delle componenti immateriali del progetto, recuperando i valori sensoriali legati al colore e alla superficie.

Andrea Branzi protagonista attento, in primo piano anche in questa fase, spiega in quel momento in cosa consisteva il design primario:

Il punto di partenza del design primario era questo:
l’industrial design, come parte del Movimento

Moderno, e tutta l'ideologia attuale del progetto, si basano sulla convinzione che la qualità fondamentale di un ambiente o di un oggetto consista nella sua correttezza strutturale, cioè nella rispondenza equilibrata tra forma, struttura e necessità funzionali; da questo equilibrio deriverebbe, in maniera diretta e quasi meccanica, sia l'espressività del prodotto che il suo valore sociale, e nel caso dell'architettura la sua abitabilità, cioè la qualità del suo spazio domestico. Questa convinzione ha origini lontane nel tempo, nello stesso Rinascimento, nella moralità cattolica e nello spirito della rivoluzione industriale. Rispetto a questa tradizione progettuale, il design primario si collocava in maniera eccentrica, spostando l'attenzione su altre qualità strutturali, che definimmo "soft": esse sono generalmente considerate del tutto secondaria sia dal pensiero del Movimento Moderno che da quello classico dell'architettura storica e consistono nel colore, la luce, il micro-clima, la decorazione, fino agli odori e alla musica ambientale. Si tratta di esperienze spaziali non assimilabili direttamente alla qualità compositiva di un ambiente o di un oggetto, ma legate piuttosto alla percezione fisica dello spazio, cioè al suo consumo corporale⁹³.

⁹³ Cfr. Branzi A., *La casa calda...* cit, p. 97.

Emerge dunque la necessità di progettare il rapporto di scambio tra l'uomo e il suo ambiente ma questa volta ponendolo sotto il segno di una rinnovata esigenza di ricchezza affidata alla qualità dei materiali, delle sue dimensioni strutturali e di superficie, del segno, del colore, del sovrappiù decorativo.

La decorazione come tema autonomo di progettazione è alla base della seconda fase di ricerca di Alessandro Mendini.

Questi, dopo essere stato al centro del dibattito dell'*Architettura radicale*, portando avanti la riflessione anche sulle pagine della rivista Casabella, che lo vede alla direzione dal 1970 al 1976, intraprende un percorso diverso, legato a quel clima che la critica più attenta ha definito della *Ripetizione differente*⁹⁴.

Il ciclo esplosivo caratterizzato dall'uso di mezzi freddi, dai linguaggi della multimedialità che contribuiscono a classificare gli anni a cavallo tra Sessanta e Settanta sotto l'etichetta della *Morte dell'arte*, è giunto al suo apice, ha toccato il livello più estremo e adesso si vede controbilanciare da una forza di opposizione che conduce la ricerca a guardare in dietro.

Parte adesso una fase implosiva che intende recuperare il passato secondo una struttura progressiva di tipo spiraliforme, "il grafo del progresso – chiarisce Barilli – non si sviluppa sempre avanti, in modo rettilineo, come vorrebbe l'etimologia della parola, ma a

⁹⁴ Cfr. Barilli R., *La ripetizione differente*, Catalogo Studio Marconi, Milano 1974.

un certo punto compie una curva, entra in un ritmo spiraleforme di grande ritorno”⁹⁵.

Interviene dunque lo strumento distanziante della citazione, cioè quella modalità operativa che permette di recuperare posizioni già note ma cogliendole con i dovuti margini di diversità.

L’oscillazione pendolare che regola l’alternanza della ricerca fa muovere la sperimentazione da posizioni poveriste, affidate a materiali grezzi e tecniche semplici condotte secondo strutture aperte, indefinite, in cui il progetto intendeva registrare la presenza vitalista dell’esistenza, verso una progettazione che si fa ricca di elementi linguistici e decorativi, optando per un recupero del colore e della memoria.

Se prendiamo la *Poltrona di Proust* realizzata da Alessandro Mendini nel 1976, troviamo tutti quei caratteri implosivi che stavano definendo parallelamente le operazioni di due artisti quali Salvo e Luigi Ontani.

Mendini preleva dal grande serbatoio della memoria alcune immagini provenienti dal passato e le fonde insieme proprio come farebbe un alchimista. È da questo momento infatti che parte l’operazione dello Studio Alchimia – Progettazioni di immagini per il XX secolo, inaugurata dallo stesso Mendini insieme con Adriana e Alessandro Guerriero⁹⁶, esperienza che

⁹⁵ Barilli R., *La ripetizione differente*, in *L’arte contemporanea...* cit, p. 327.

⁹⁶ Cfr. Sambonet G., *Alchimia. 1977-1987*, Umberto Allemandi & C., Torino 1986.

conduce i diversi progettisti *Radical* a recuperare la materialità dell'oggetto verso una felice confusione delle discipline, interessati unicamente a perseguire l'affabulazione descrittiva, simbolica, decorativa:

Per Alchimia le discipline non interessano quando sono considerate all'interno delle loro regole. Anzi, è importante indagare nei grandi spazi liberi esistenti fra di esse.

Per Alchimia non bisogna mai sapere se si sta facendo scultura, architettura, pittura, arte applicata, teatro o altro ancora. Il progetto agisce ambiguamente al di fuori del progetto stesso, in uno stato di spreco, di indifferenza disciplinare, dimensionale e concettuale: il progetto è solo ginnastica del disegno⁹⁷.

Secondo questo proposito, le forme ampie tardo-ottocentesche della poltrona, ricca di riccioli ornamentali, recupera in superficie una porzione di un quadro puntinista di Paul Signac, si pone come una sorta di madeleine proustiana portando il fruitore a compiere un viaggio nel tempo.

In questo caso il design della seduta non intende risolvere una questione funzionale, Mendini sa perfettamente che non è più necessario risolvere un problema pratico, già molte sedie si

⁹⁷ *Manifesto di Alchimia*, in Sambonet G., *Alchimia..* cit.

occupano di questo, è invece interessato a sondare le possibilità del progetto e realizzare un oggetto partendo da altri luoghi del sapere, come ad esempio quello della letteratura.

La ricca texture che la avvolge interamente, realizzata a mano da un artigiano recuperando i valori aulici della pittura e della sapiente manualità, sminuzza l'immagine in tanti piccoli tasselli che producono l'effetto mosaico dell'immagine televisiva, accentuando il suo carattere mentale immateriale.

Una materia sottile, un elettrico morbillo pronto a invadere altre produzioni fino a estendersi nell'ambiente senza soluzione di continuità.

Un virus gioioso e colorato che si diffonde nell'ambiente contaminandolo, rivitalizzando ogni porzione dell'esistenza, dal micro al macro, dall'accessorio all'architettura, sistema corpuscolare che testimonia quello che lo stesso Mendini definisce "pulviscolo culturale": quel caleidoscopio di forme, segni, memorie in cui siamo costantemente immersi.

Sotto il segno dello spreco vanno classificate anche le produzioni successive in cui Mendini porta avanti la pratica del re-design, termine scelto per definire il recupero di alcune icone della storia del design modernista ridefinite mediante la sola aggiunta del dato decorativo, restituendo alle austere produzioni di un Breuer o un Rietveld, le gratificazioni ornamentali e simboliche messe al bando in precedenza.

Anche questa pratica è pronta a trasferirsi su ogni dato del reale, tanto che l'autore ha ideato il "mendingrafo", uno strumento che consiste in una mascherina ricca di forme arzigogolate e utilizzabile da chiunque per contaminare a proprio piacimento l'austera fisionomia del quotidiano.

Un infinito repertorio decorativo alleggerisce e rivitalizza la presenza ingombrante degli oggetti dell'abitare.

Come è sua prassi Alessandro Mendini affianca la ricerca progettuale a quella teorica e, terminata la direzione di Casabella, fonda e dirige un nuovo periodico disegnandolo a "modo" suo, come spiega puntualmente Mendini:

Per quanto riguarda MODO, l'idea di base fu quella di voler contaminare la purezza asettica del discorso sul progetto elitario, tipica della storia delle riviste di architettura, facendola reagire con l'energia del profitto di massa. Volevo superare il moralismo tipico della letteratura del Movimento Moderno, usando (appunto) un MODO e delle moralità diverse, volevo mettere il progetto in relazione diretta con la vita, con le gioie, i dolori, i comportamenti delle persone. Questo era il tema: pensare agli "strumenti" adatti agli uomini di "altre" realtà, a un nuovo infinito (e capovolto) mondo di oggetti non solo giusti, necessari, ma anche anti-autoritari, allegri, fantasiosi, rituali, divertenti da

comperare, vendere, scambiare, prestare, regalare e distruggere. Questo era il metodo: dare al lettore stimoli critici ed esporgli documenti, notizie, dubbi, verità e anche paradossali falsità perché egli potesse elaborare la propria sintesi personale⁹⁸.

Un nuovo “mondo di oggetti – afferma Mendini – non solo giusti, necessari, ma anche anti-autoritari, allegri, fantasiosi, rituali, divertenti da comperare, vendere, scambiare, prestare, regalare e distruggere”, come quelli realizzati per Alchimia dal più giovane Michele De Lucchi, nato nel 1951 e dunque “giusto” entro la generazione che intende ritorno al pittorico, tra questi la serie di lampade “fumettose” *Sinerpica* e *Sinvola*, dalle forme colorate e divertenti in cui convivono forme e materiali diversi che intendono contrapporsi alla seriosità del linguaggio della tecnologia.

I colori zuccherosi e accattivanti riscaldano anche la serie di elettrodomestici disegnati per la Girmi i cui prototipi, mai entrati in produzione, sono presentati alla mostra *La casa decorata* nel 1979 per la XVI Triennale di Milano.

Sono utensili della postmodernità, appartengono a quella società complessa e contraddittoria individuata da Robert Venturi nel

⁹⁸ Mendini A., *Design dove vai: in che modo nasce Modo*, in MODO n°1, Ricerca design editrice, giugno 1977.

suo fondamentale saggio sull'architettura del 1966, *Complexity and Contradiction in Architecture*.

Tostapane, stufetta, ferro da stiro, asciugacapelli, disegnati accostando di figure geometriche semplici, riscattate sul piano della gratificazione sensoriale attraverso l'uso di colori dai toni pastello, teneri e giocosi, in aperta polemica con la razionale freddezza dei prodotti sviluppati dalla Braun da Dieter Rams secondo i dettami della Scuola di Ulm.

De Lucchi disegna elettrodomestici “gentili” contrapponendoli a quello che veniva chiamata la moda del “technological look”, assunta come trainante dell'immagine del prodotto casalingo di area tedesca e giapponese. “Tutto – sottolinea De Lucchi – dalla televisione al ferro da stiro, dall'impianto stereo all'accendigas è oggi progettato perché maggiormente appaiano le proprietà tecniche del prodotto industriale, cosicché una dolcissima signora è costretta ad asciugarsi i capelli con un oggetto che assomiglia più ad un emettitore di raggi laser che non ad un phon”⁹⁹.

Questi progetti intendono invece riconnettersi con gli utensili dilettoni del Secondo Futurismo, il cui credo era quello di ricostruire l'universo rallegrandolo¹⁰⁰, produrre un

⁹⁹ Dichiarazione di Michele De Lucchi in occasione della presentazione alla mostra *La casa decorata*, XVI Triennale di Milano, 1979.

¹⁰⁰ Il riferimento è al manifesto della *Ricostruzione futurista dell'universo*, pubblicato nel 1915 da Giacomo Balla e Fortunato Depero, cfr. *Ricostruzione dell'universo*, in Bartorelli G., *Numeri innamorati...* cit., p. 17-87.

coinvolgimento spaziale e psicologico di relazione affettiva con la dimensione domestica.

Prototipi e piccole serie, sperimentazione libera come quella che caratterizzava la produzione delle Case d'arte futurista, gli arazzi, i tessuti, i mobili che venivano prodotti da quei laboratori formalizzavano la necessità di sopperire alla mancanza nel nostro Paese di una vera politica industriale.

Adesso una rinnovata attenzione nei confronti dell'artigianato si rende necessaria per individuare nuove prospettive per l'industria.

Ettore Sottsass in un tavolino del 1979 per Alchimia sembra ritornare a quella impostazione figurativa di Balla e Depero, dove un sottile piano in vetro è sostenuto da quattro esili sostegni colorati che sembrano improvvisamente declinare la loro funzione e diventare irrequieti, come se captassero le energie presenti nell'etere.

Il titolo scelto da Sottsass è *Le strutture tremano*, ed appare come uno statement, una dichiarazione programmatica di quello che adesso i designer intendono fare: smitizzare l'immagine alta e affidabile del *buon design*.

“In opposizione ai valori di sobrietà e di aderenza alla nuda funzione degli oggetti, esaltati dalla tradizione moderna [le sperimentazioni del nuovo design] mirano a spostare la logica progettuale sul piano di un diverso rapporto con l'oggetto,

fondato sull'affettività, la comunicazione, la sensorialità intesa come relazione estetica con le cose.”¹⁰¹

¹⁰¹ Vitta M., *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica, 1851-2001*, Einaudi, Torino 2001, p. 316.

3.2 Dal riscatto del banale alla complessità eversiva di Memphis

Il Nuovo design italiano inaugurato con il progetto decorativo di Alchimia prosegue negli anni Ottanta con operazioni liberatorie in cui si percorrono le potenzialità poetico-linguistiche del mondo artificiale.

Nel settembre del 1981 è messo in scena nel piazzale del Politecnico di Milano il *Mobile infinito*, ideato da Alessandro Mendini insieme a Studio Alchimia e alla compagnia di teatro sperimentale Magazzini Criminali.

Il progetto si compone di un'azione performativa sviluppata intorno ad una sequenza infinita di oggetti di arredo – dalla sedia alla libreria, dall'armadio al letto – addizionati gli uni agli altri secondo un andamento non modulare ma aperto e flessibile.

Sotto gli occhi del pubblico inizia a prendere corpo un mobile scenico che si dipana nello spazio attraverso una concatenazione interminabile di elementi deliberatamente disomogenei e dissonanti, realizzati da un gruppo eterogeneo di autori.

Un mobile interminabile, anzi, un *Mobile infinito*: “il progetto di tanti, o meglio il non-progetto di molte personalità”, chiarisce Mendini.

Infatti, come da sua prassi, egli dissemina l'autorialità del progettista in una rete di relazioni i cui nodi principali sono rappresentati da artisti, designer e architetti tra i più influenti dell'epoca, dove accanto a maestri come Ponti, Munari, Sottsass,

figurano i più giovani esponenti della Transavanguardia e del nascente design Neomoderno.

Una struttura “debole” e imprevedibile, un festoso catalogo tipologico e decorativo concepito coralmemente, un flusso d’informazioni, uno sfarfallio di pixel, pulsante e immateriale, che fa deflagrare istantaneamente l’illusione razionalista di una società programmata, monologica e monomaterica.

Una carrellata infinita di elementi di arredo, dal tavolo al letto alla libreria, ricchi di forme e di colori accostati nel modo più anarchico e improbabile in continua tensione combinatoria.

Ogni parte del mobile era elaborato da una persona diversa, come se si trattasse di un gioco surrealista, un “cadavere squisito”, un oggetto puzzle che desacralizza l’autore sostituendo alla sua unicità la festosa pluralità di voci diverse a cui si aggiunge quella del fruitore che può variare non solo la disposizione dei singoli blocchi funzionali ma anche la gamma dei decori che, come i “modificanti” immaginati da Balla per il *Vestito Antineutrale*¹⁰², si possono staccare e riposizionare variamente a seconda della propria sensibilità, del proprio stato d’animo.

L’anno prima, sempre Mendini era stato il regista di un’altra operazione collettiva, la mostra dell’*Oggetto banale*, allestita in occasione della prima Biennale di Architettura di Venezia, il cui tema centrale scelto dal curatore Paolo Portoghesi era *La*

¹⁰² “Il modificante — scrive Balla nel manifesto del 1914 — sarà amoroso, prepotente, persuasivo, diplomatico, policromo, profumato...”, cfr. Crispolti E., *Il Futurismo e la moda*, Marsilio, Venezia 1986, p. 76.

presenza del passato, in piena sintonia con quella diversa concezione del tempo e della storia indagata dall'intera ricerca postmoderna.

La mostra esponeva una serie di oggetti d'uso prelevati dal quotidiano e decorati con colori accesi accostati in modo da stridere tra loro, in alcuni casi distorti o accresciuti di elementi attrattivi come chiassosi vettori colorati, bandierine, ecc., il tutto esasperato dalla presenza di una lampada di wood che ne esaltava l'artificialità: "Merce a buon mercato per tutti.

Merce deperibile a buon mercato per tutti, ma fruibile subito.

Merce accettabile perché non urta il nostro spirito con una trascendenza fuori dalla vita quotidiana.

Allora: merce deperibile a buon mercato che ha lo scopo di fare la nostra felicità, senza sforzo, senza contrasti."¹⁰³

Oggetti kitsch, senza pretesa, frutto della produzione diretta delle masse, oggetti che corrispondono appieno alle esigenze piccolo-borghesi dell'uomo della strada.

Con questa mostra Mendini indica come sia definitivamente tramontata l'utopia radicale della creatività di massa e al suo posto sia emersa la consapevolezza di ciò che veramente è il gusto dell'"uomo massa" che si "è trasformato in un uomo kitsch, cittadino felice, caratterizzato dalla mediocrità che tutto accetta e concilia.

¹⁰³ *Per un'architettura banale*, introduzione di Alessandro Mendini al saggio di Moles A., *Il Kitsch. L'arte della felicità*, Officina Edizioni, Roma 1979.

Basti pensare che il kitsch si pone come grande vittoria del talento sul genio – prosegue Mendini – basti pensare che il dominio privilegiato del kitsch è l'appartamento, la sfera personale in cui si esercita in maniera costruttiva il rapporto con le cose.

Fenomeno tipicamente borghese, il kitsch raggiunge il suo apogeo con la esplosione della società affluente.

Non esistono più bisogni che non possono essere appagati.

Questa società è in grado di soddisfare ogni tipo di bisogno: nel grande magazzino si può trovare un numero indefinito di oggetti a buon prezzo.

A meno che non si voglia ricorrere alle vendite per corrispondenza che garantiscono qualità e convenienza senza sprechi (!) di tempo che costringono ad abbandonare il paradiso dell'appartamento.»¹⁰⁴.

Una ricerca di stimoli sensoriali che viene colta e messa a frutto dalla successiva nascita di Memphis, fondata a Milano nel 1981 da Ettore Sottsass con Barbara Radice e alcuni giovani designer ed architetti provenienti da tutto il mondo, interessati a condurre una operazione di rottura in rapporto con la produzione e il mercato, modificando completamente lo spazio operativo del progetto.

Memphis promuove un design pittorico, opaco, dai forti spessori che restituiscono la pesantezza della materia, articolando le

¹⁰⁴ *Ibid.*

forme nello spazio per dare vita a strutture che prima di essere funzionali sono presenze iconiche che si fanno notare, che scuotono qualsiasi rapporto armonico con gli altri oggetti della casa.

I materiali presi in considerazione sono i più vari, da quelli nuovi, “asettici”, rappresentati dai laminati plastici, decontestualizzati dai locali periferici e assurdi al “salotto buono”, a quelli preziosi come il marmo e le pelli di animali usati in modo non prevedibile.

Non sono più i materiali artificiali che vogliono simulare quelli naturali ma bensì il contrario, come spiega Barbara Radice:

Molti materiali sono stati sbilanciati, stiracchiati e deformati al punto da diventare irriconoscibili, tanto deformati che un giorno un giornalista inglese, accarezzando uno scaffale in radica naturale lucidata (accostata nello stesso mobile, il *Beverly* di Sottsass, a un laminato serpente giallo e verde) ha sospirato tra la perplessità generale: “fantastico, sembra plastica”.

In realtà il problema non è quello di far sembrare una cosa quello che non è e neppure di farla sembrare quello che è, che sia marmo e sembri plastica, che sia plastica e sembri legno o plastica che sembra plastica poco importa. Per i designer Memphis il problema della verità, autenticità e viceversa, quello del *fake*, non

esistono. Quello che conta è il disegno, l'immagine, la figura finale, la carica figurativa, la comunicazione: come tanti allievi di Buddha i designer Memphis sembrano tutti convinti che “la realtà” come assoluto non esiste o se esiste è quella che c'è...¹⁰⁵

E poi un frenetico uso della decorazione, riscattata da accostamenti che prelevano i grafismi da culture extra-occidentali, quelle culture considerate “basse”, volgari e incolte da cui Nathalie du Pasquier preleva i segni e l'energia da ricombinare per disegnare i suoi tessuti variopinti e luminosi, i cui titoli fanno diretto riferimento agli Stati africani.

Una sperimentazione debordante che guarda anche in direzione di materiali legati alla tradizione come la ceramica, il vetro, l'argento, lavorati senza preconcetti ma tentando di portare nuova energia ai diversi distretti artigianali presenti nel nostro territorio; non solo decorazione e colore, dunque, ma anche alta manualità e recupero dei saperi legati alla storia delle arti applicate.

Il design Neomoderno, etichetta che gli stessi protagonisti scelgono in luogo di quella di Postmoderno, considerata passatista, affianca alla riconquistata manualità artigiana, ricca di valori sensibili le logiche e processi innovativi della nuova sfera

¹⁰⁵ Cfr. Radice B., *Memphis. Ricerche, esperienze, risultati, fallimenti e successi del nuovo design*, Electa, Milano 1984, p. 67.

tecnologica al fine di affiancare la produzione industriale e fornire nuove ipotesi di lavoro utili al progredire della disciplina. L'oggetto degli anni Ottanta rispecchia le logiche del mercato frammentato, di quel mercato che ha definitivamente soppiantato il pensiero unico del sistema moderno, appare complesso e mutevole, volatile come la moda, come questa pronta a seguire tendenze sempre nuove.

Memphis è comparsa improvvisamente, come fa la moda e ha avuto un impatto molto forte in tutto il mondo... d'altronde le cose cambiano sempre molto in fretta. [...]

Memphis non solo non ha mai avuto paura della moda, dell'essere di moda, del passare di moda ma ha previsto e si è registrata dall'inizio su questo stato "scorrevole" di variabilità. [...] Tutta l'idea Memphis è tesa verso una concentrazione sensoriale basata sull'instabilità, sulla rappresentazione provvisoria di stati provvisori, di eventi e segni che sbiadiscono, si annebbiano, appannano e consumano¹⁰⁶.

A questa fase "implosiva", tra citazionismo postmoderno e recupero del sensuoso, segue già dalla seconda metà degli anni Ottanta una fase "esplosiva" in cui il clima si "raffredda"

¹⁰⁶ Cfr. Radice B., *Memphis. Ricerche...* cit., pp. 185-186.

nuovamente e si torna a privilegiare l'aspetto concettuale e relazionale.

Un clima neo-concettuale che negli anni Duemila convive con altri ritorni stilistici caratterizzati da quell'uso del prefisso "neo" che sta quale grado di variazione corrispondente alle mutate condizioni sociali e tecnologiche.

Capitolo 4 – L'ondata “neo” degli anni Novanta-Duemila

4.1 Dall'oggetto affettuoso del Neopop a quello minimalista del Neofunzionalismo

Terminata la fase citazionista-decorativa, a partire dalla metà degli anni Ottanta si affaccia una generazione di designer nati attorno agli anni Sessanta che recuperano l'estetica del consumabile attualizzandola ai nuovi modelli di mercato e alla nuova dimensione della merce postindustriale, rivolgendo l'attenzione alle modificate esigenze del consumatore, registrando quel “bisogno istintivo che abbiamo oggi di circondarci di cianfrusaglie intinte nel kitsch”¹⁰⁷.

Una condizione quella che si concretizza nel decennio Novanta che è stata definita attraverso l'uso del prefisso “neo”, che sta quale grado di variazione corrispondente alle mutate condizioni sociali e tecnologiche, posto a segnare lo scarto con la ripresa delle avanguardie “dure e pure” dei primi anni Sessanta¹⁰⁸.

I designer rivolgono adesso la loro attenzione alla proliferante e variegata gamma di oggetti d'affezione che quotidianamente riempie il nostro mondo, una produzione oggettuale di tipo interstiziale lontana da esigenze esclusivamente utilitaristiche ma

¹⁰⁷ Barilli R., *L'arte contemporanea...* cit, p. 333.

¹⁰⁸ Cfr. Barilli R., *Prima e dopo...* cit., p. 84-113.

rivolta piuttosto a moltiplicare l'immaginario collettivo, ad impastarsi con il nostro bisogno inconscio di consumare segnali amicali.

Se negli anni Sessanta, per compiere la definitiva rottura con i dogmi del Razionalismo e del Movimento Moderno, i designer muovevano dal linguaggio Pop assumendolo come “un cavallo di Troia, che distrugge i legami logici dello spazio tradizionale in base alla propria acidità eclettica”¹⁰⁹, i protagonisti degli anni Novanta dimostrano di non avere più nemici da combattere e anzi si pongono in sintonia con il passaggio da una fase di capitalismo “pesante”, preoccupato solo di accumulare le merci, a una caratterizzata dalla nuova rete informativa globale e da bisogni post-materiali.

I designer neopop “hanno pensieri modellati su un serbatoio di stimoli introiettati fin nel profondo, ricchissimi di una cosmogonia di palleggiamenti tra cultura alta e cultura bassa”¹¹⁰, sono attratti dal microcosmo del superfluo, da gadget emozionali kitsch e di poco valore, pronti a riscattare la dignità dell'oggetto “debole” sottraendolo ad uno “squallido destino di *cattivo gusto*”¹¹¹, perché convinti del suo valore rassicurante e liberatorio.

¹⁰⁹ A. Branzi, *La casa calda*, cit., p. 59.

¹¹⁰ F. Fabbri, *Lo zen e il manga. Arte contemporanea giapponese*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 177.

¹¹¹ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 86.

Intenzionati ad amplificare il progetto attraverso un coinvolgimento estetico – dove quest’ultimo termine è da prendere nella sua definizione letterale, e cioè quale pieno esercizio della sensorialità – sono Stefano Giovannoni e Guido Venturini.

Già insieme nel gruppo dei *Bolidisti*¹¹², i due designer recuperano la matrice antropologica del *Radical design* attualizzando l’indagine verso un “valore non funzionale, ma simbolico ed emblematico”¹¹³ del progetto, inserendo nella loro ricerca l’uso di “codici affettivi” liberamente ispirati alla dimensione ludica dell’infanzia.

Nel 1989, con lo studio *King Kong*, Giovannoni e Venturini firmano insieme l’omino “ritagliato” che fa il “girotondo” nell’omonima collezione prodotta da Alessi, azienda con cui successivamente, e con percorsi autonomi, svilupperanno alcuni dei prodotti più popolari del design italiano contemporaneo, dimostrando che è possibile “creare prodotti d’alto valore culturale senza per questo rinunciare a integrarsi con le logiche di mercato”¹¹⁴.

¹¹² Cfr. Morozzi C., *Bolidismo*, in Pansera A., *Dizionario del design italiano*, Cantini, Milano 1995.

¹¹³ A. Pansera, *Storia del disegno industriale italiano*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 240.

¹¹⁴ G. Bartorelli, *I miei eroi. Note su un decennio di arte da Mtv a YouTube, 1999-2009*, Cleup, Padova 2010, p. 24.

Un design ludico da comprare e regalare, venduto nei negozi d'oggettistica¹¹⁵ al pari di un qualsiasi gadget; non era difficile, ad esempio, trovare nel negozio *Fiorucci* di piazza San Babila a Milano il *Merdolino*, cartoonesco scopino per WC disegnato da Stefano Giovannoni, o gli sgabelli-gnomo *Attila* e *Napoléon* firmati da Philippe Starck.

Tutte queste produzioni si configurano dunque come oggetti giocattolo, dal nome accattivante e divertente come l'accendigas *Firebird* o il porta zucchero *Gino Zucchini*, tutti e due di Venturini. “Folletti domestici”¹¹⁶ che sembrano voler citare l'iconografia manga e *anime*, accostabili all'universo *Superflat* dell'artista giapponese Takashi Murakami. Personaggi da cartoon che oltre ad essere perfettamente rispondenti ad una funzione pratica sono portatori di una propria personalità, attivatori di micronarrazioni domestiche come il coniglietto porta stuzzicadenti *Magic bunny* o l'omino portauovo *Cico*, entrambi di Giovannoni.

Piccoli esserini che rallegrano la consuetudine dei nostri gesti quotidiani, utensili che ci riempiono di stupore e tenerezza capaci di instaurare un rapporto relazionale consolatorio e protettivo.

Getta un ponte con gli scenari psichedelici di Verner Panton il designer Fabio Novembre che nel 2002 progetta per Cappellini *And*, un divano spiraliforme in poliuretano schiumato

¹¹⁵ C. Morozzi, *Stefano Giovannoni*, Mondadori Electa, Milano 2008, p. 30.

¹¹⁶ A. Branzi, *Ritratti e autoritratti di design*, cit., p. 173.

componibile all'infinito e capace di mutare la propria condizione da semplice elemento d'arredo a generatore di spazio, vero e proprio *environment* immaginifico ed avvolgente.

Una precisa volontà di riscrivere l'ambiente definisce anche la ricerca dell'anglo-egiziano Karim Rashid, la cui cifra stilistica caratterizzata da forme fluide e cromie caramellose attraversa ogni settore della disciplina: dalla grafica all'interior, dal fashion all'architettura, intendendo il design un valore aggiunto in grado di restituire esperienze sensoriali ed emozionali che amplificano la percezione delle cose.

Arredi gommosi e sensuali le cui forme globulari richiamano le celebri sedute in fiberglass di Ero Arnio, espresse ora attraverso un'immersione nella dimensione liquida¹¹⁷ resa possibile dal mutato scenario tecnologico.

Anche per quanto riguarda l'architettura la grammatica di Rashid genera ambienti pulsanti e vitali come le strutture *soft* che si aprono nell'ambiente senza soluzione di continuità del ristorante *Kurve*, progettato a New York nel 2008, dove l'applicazione della computer grafica consente di creare pattern decorativi la cui configurazione globulare è addizionata da immagini *digipop*¹¹⁸ dai colori ipervitaminici.

¹¹⁷ Concetto ripreso dalle teorie del sociologo polacco Zygmunt Bauman, che ha definito "liquida" la condizione della nostra contemporaneità. Tra gli altri: *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002.

¹¹⁸ Titolo della monografia dedicata a Karim Rashid pubblicata nel 2005 da Taschen.

Una natura digitale in costante trasformazione, un *biopop* felicemente compromesso con il tessuto mediale della cultura contemporanea che dà vita ad un design estroflesso e popolare.

Abbiamo visto che in questa fase il design italiano si arricchisce di presenze straniere.

Autori come Philippe Starck e Karim Rashid, quest'ultimo formatosi negli anni Ottanta allo Studio Sottsass Associati, lavoreranno molto nel nostro Paese, chiamati a collaborare al progetto di aziende come Kartell, Cappellini, Magis, “per vitalizzare ed arricchire di nuove sensibilità la scena del design italiano”¹¹⁹.

Una tendenza contemporanea a questa, anch'essa intenzionata a riattivare le soluzioni già in atto negli anni Sessanta, segnatamente quelle legate a un design asciutto e funzionale, è quella del Neofunzionalismo, dove anche qui interviene il consueto filtro distanziante rappresentato dall'inserimento di elementi più vari che reagiscono all'eccessivo schematismo dell'esempio di partenza.

Gli autori ascrivibili a questa matrice registrano con le loro produzioni che è in atto una nuova logica, corrispondente al mutato panorama sociale e tecnologico caratterizzato da un alto grado di complessità¹²⁰, che si manifesta attraverso l'uso di

¹¹⁹ Vercelloni M., *Breve storia...* cit., p. 140.

¹²⁰ “Si assisterà all'affermazione di un nuovo soggetto/consumatore, imprevedibile e a n dimensioni. Dal consumatore unidimensionale della società di massa, o dal soggetto rigido della società segmentata, si passa ad

accenti che vivacizzano e alleggeriscono il disegno, sovvertendo in alcuni casi regole ed equilibri codificati.

Konstantin Grcic, designer tedesco ma ampiamente operante in Italia, stringendo in particolare un sodalizio con l'azienda Cappellini che proprio grazie all'abilità di cogliere la novità di questa tendenza riuscirà a imporsi sul mercato globale, riprende l'attenzione verso la funzione ma con una linearità dinamica riattivata ulteriormente dall'inserimento di colori vivaci.

Come il suo mentore, Jasper Morrison, designer inglese presso cui avvia la sua professione, Grcic guarda al design italiano degli anni '50 – '60, recuperando la fascinazione per un progetto "onesto" che intende risolvere i problemi delle persone in un'ottica di risparmio sia visivo che materiale.

Entrambi i designer, infatti, hanno condotto la loro formazione presso il Royal College of Art (RCA) di Londra, dove negli anni Ottanta hanno seguito i corsi tenuti per oltre un decennio da Vico Magistretti, indiscusso maestro di quello che possiamo definire l'understatement design.

Un funzionalismo che negli autori più giovani non deve più sottostare all'ansia della ricostruzione postbellica e dunque può

un soggetto complesso, flessibile, multidimensionale, che vive un'esistenza a opzioni multiple. (...) segue una sua logica imprevedibile e difficilmente categorizzabile.", Morace F., *Il marketing della società complessa*, in Branzi A., *Il design italiano...* cit.

liberamente il suo rigore¹²¹ “disinfettante” verso orizzonti più ampi di quelli definiti dal modello della macchina; come piega Barilli in rapporto all’estetica di questi anni: “il modello cui si ispirano non è più il rigido universo delle macchine, bensì il più fluido regno dei circuiti elettronici: il software insomma è là, strizza l’occhio, ammorbidisce i tratti dello hardware.

L’era elettronica incalza quella meccanica, non molla la presa...”¹²²

Morrison, seguendo l’esempio di Magistretti, ridefinisce forme già esistenti, consapevole che un esercizio come questo sia maggiormente efficiente rispetto alla produzione di nuove immagini.

Un design che sottrae come quello che caratterizza l’architetto e designer Piero Lissoni i cui progetti “tendono all’elementare, al chiaroscuro e alla gravità, calibrata tramite elementi leggeri allo scopo di sottolineare luce, aria e spazio vuoto.”¹²³.

¹²¹ “Che il design possa interpretare questa inquietante circostanza culturale con la risposta di un ritorno alla semplicità sembra essere, il riflesso interno della percezione complessiva della riduzione, dell’impoverimento, attraverso il filtro della specifica sensibilità progettuale, che fa emergere nuovamente esigenze di rigore, di astrazione, quasi una dimostrazione di senso di colpa di fronte ai fasti della decorazione del passato recente.”, in, Carmagnola F., Pasca V., *Minimalismo, etica delle forme e nuova semplicità nel design*, Lupetti, Milano 1996, p. 13.

¹²² Barilli R. (a cura di), *Anni Novanta*, Mondadori Arte, Milano 1991, p. 12.

¹²³ Studio Lissoni Associati, Piero Lissoni, daab, Cologne, 2007.

Daniele Lago recupera le forme regolari e schematiche del moderno ma riconfigurandole seguendo schemi ludici che rimandano alle strutture dinamiche dei giochi come il *Tangram* o il serpente fatto di pixel protagonista del video game *Snake*.

4.2. Design Neoconcettuale tra pratiche readymade e Neopoverismo

Per stare all'analisi proposta da Andrea Branzi, il XXI secolo si delinea secondo lo schema aperto di una "modernità debole e diffusa"¹²⁴, qualificata da uno stato di sperimentazione permanente che tende ad individuare non percorsi definitivi ma "soluzioni reversibili".

A cavallo degli anni Novanta e Duemila, a partire da un precedente atteggiamento di riduzione e di generale raffreddamento rispetto alle seduzioni pittorialiste degli anni Ottanta, si vanno a definire pratiche che rivolgono la loro attenzione verso un riuso anche concettuale di elementi già esistenti, assunti e ricombinati attraverso modalità artigianali che riscattano i valori di epoche pre-industriali.

Massimiliano Adami mostra una evidente attitudine *ready-made*, una propensione verso l'esperienza ludica dell'oggetto, in particolare verso quell'universo merceologico ormai ridotto a scarto dalla società postindustriale.

La consapevolezza dell'esistenza di una dimensione naturale allargata, di una vera e propria seconda Natura risultante dall'ibridazione con il paesaggio oggettuale di derivazione industriale, è leggibile nei progetti di Adami, il quale assembla i

¹²⁴ Cfr. Branzi A., *Modernità debole e diffusa: il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano 2006.

suoi oggetti prendendo componenti già esistenti che adesso ritornano sospesi dalle iniziali finalità e reinterpretati secondo una nuova funzione.

Massimiliano Adami ricava infatti le sue materie prime dal panorama culturale dell'uomo.

Flaconi di detersivi, giocattoli, utensili casalinghi che, giunti ormai al termine del loro percorso di vita, sono adesso pronti a rinascere attraverso una configurazione del tutto nuova e diversa.

Un ampio catalogo oggettuale carico di vissuto, di significati e rimandi complessi, scelto da Adami per essere ricollocato come unità elementare in un nuovo sistema funzionale, messi insieme secondo un diverso sistema compositivo capace di riscattarli sul piano di una nuova e inedita sollecitazione estetico-sensoriale. Reperti colorati e multiformi testimoni di una "seconda natura" riemergono da uno spesso strato di poliuretano espanso alla maniera dei carotaggi nel terreno di una possibile era geologica prossima ventura (*Fossili Moderni*, 2005), affiorano in superficie come ricordi di una memoria collettiva fatta di rassicuranti azioni domestiche.

Ancora Adami con *Cheap Murano*, del 2009, eseguendo unicamente dei semplici tagli sulla superficie di alcune comunissime bottiglie in plastica perviene ad una colorata collezione di bicchieri a calice che nulla hanno da invidiare a quelli prodotti dagli artigiani del vetro nei laboratori veneziani. Una prassi questa non nuova che invece si colloca lungo la linea

tracciata negli anni Novanta da Enzo Mari con la serie di vasi *Ecolo* – “allegoria di una convivenza non equivoca con il degrado dei nostri giorni” – quale riconsiderazione etica ed estetica della plastica che quotidianamente ci circonda.

La complessità della condizione contemporanea sta definendo in maniera sempre più chiara come non esista più un modello di riferimento stabile, rigido e unitario, impostato su valori androcentrici bensì un pensiero elastico, “liquido”, più affine alla sfera primordiale del femminile.

Questo si delinea anche a partire dal recupero del primordio posto all’insegna di una radice poverista visibile nell’uso di elementi primari, come acqua, aria, terra e fuoco, di materiali energetici prelevati direttamente dalla natura o comunque di sostanze caratterizzate da una grana spessa, polposa, la cui superficie irregolare mostra chiaramente anomalie e imperfezioni delineando, in definitiva, una grammatica formale del “morbido” fatta di strutture fluide e instabili, dall’andamento sinuoso e discontinuo.

Un vero e proprio approccio *Antiform*¹²⁵ è rintracciabile nelle produzioni di Studio Formafantasma – duo composto dai designer italiani, di stanza a Eindhoven, Simone Farresin e Andrea Trimarchi –, che durante l’ultima edizione del Salone internazionale del mobile di Milano ha presentato *Botanica*, una

¹²⁵ Etichetta coniata nel 1968 dall’artista americano Robert Morris per far leva sulle potenzialità espressive insite nella materia.

interessante riflessione intorno ai processi di trasformazione delle materie di origine vegetale.

Fuori da ogni retorica ecologista, Formafantasma sintetizza polimeri naturali rieditando le tecniche pionieristiche sviluppate a cavallo tra XVIII e XIX secolo.

Ne risultano in tal modo oggetti d'arredo preziosi e altamente suggestivi, espressione di una "natura arcana", salvifica, posta sotto il segno di un Neopoverismo¹²⁶ sensibile e ornamentale.

I designer appaiono dunque abili nel riattualizzare movimenti come l'*Arte Povera*, ma secondo una logica seducente e decorativa che intende recuperare materiali organici, pulsanti, attivando processi di produzione alternativi a quelli di tipo industriale, mettendo in crisi l'oggetto seriale a favore di una felice manipolazione di materiali e forme.

Aperti alle molteplici variazioni del contingente, i progetti realizzati da questi autori attivando un processo creativo che stringe un legame sia fisico che mentale con i processi di crescita degli elementi naturali.

L'oggetto si configura allora quale risultato di lenti processi primari e transitori che il designer si limita solo ad attivare riuscendo a pervenire a invenzioni di forte impatto estetico.

L'uso sempre più diffuso di mezzi informatici che consentono di integrare metodi e materiali appartenenti a epoche lontane,

¹²⁶ Una efficace chiave interpretativa del fenomeno la fornisce Fabriano Fabbri nel suo: *Il buono il brutto il passivo*, da poco pubblicato per i tipi di Bruno Mondadori, Milano.

offrendo di fatto un positivo ripensamento dei criteri di produzione industriale in una prospettiva di integrazione e di potenziamento dei saperi artigiani è uno dei caratteri che domina l'attuale sperimentazione.

L'innovazione dei processi creativi legati alla lavorazione artigianale è il tema focale di *Manufacto*, serie di workshop organizzati annualmente dalla Resign Academy, coordinati da Giovanni Delvecchio e Andrea Magnani, dove l'approccio al design è inteso quale linguaggio dinamico in cui incrociare contenuti antropologici e tecnologie avanzate, materiali arcaici e preziosi con sofisticata strumentazione automatizzata, attingendo dal sistema di codici del contemporaneo come da elementi simbolici, mitici, misterici, religiosi.

Capace di tracciare nuovi scenari produttivi sempre più estesi e percorribili, la tecnologia digitale ha inizialmente reso tutti noi dei potenziali creativi facilitando la produzione e l'elaborazione di immagini e contenuti, ed ora, con la diffusione quasi domestica delle stampanti 3D e l'incremento dei FabLab – luoghi di lavoro aperti e comunitari in cui poter “fabbricare” impiegando sistemi computerizzati –, consente ad ognuno di essere anche produttore del proprio mondo materiale.

È in atto ciò che Branzi ha definito “imprenditorialità di massa”¹²⁷, un fenomeno reso possibile da soggetti sociali attivi

¹²⁷ Cfr. 1990-2000: *Saltano i confini*, in Branzi A., (a cura di), *Il design italiano 1964-2000. Un museo del design italiano*, Electa, Milano 2008.

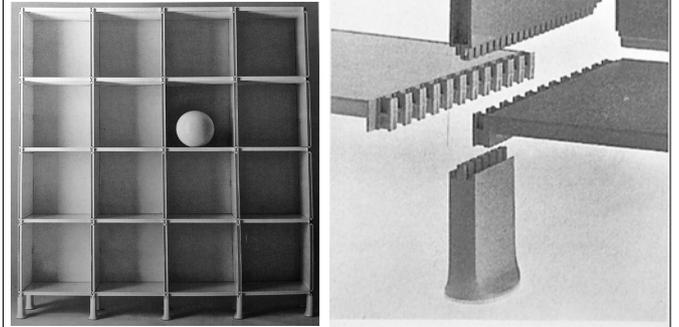
supportati da pratiche relazionali che mettono al centro la collaborazione e la condivisione di conoscenze finalizzate al potenziamento della creatività individuale, ampliando in questo modo lo spettro di possibilità concesse al singolo.

Catalogo della mostra
Italy: The New
Domestic Landscape
Allestita al MoMA di
New York nel 1972,
curata da Emilio
Ambasz.



Enzo Mari
libreria Grifo, Gavina 1969

(vista d'insieme e
dettaglio dell'incastro)



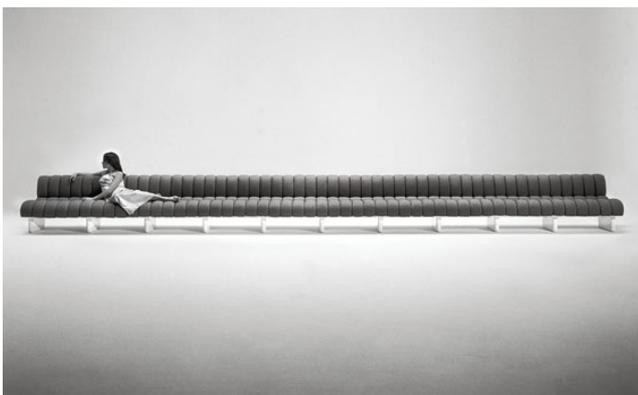
Marco Zanuso, Sistema armadio E6, Elam 1966



Angelo Mangiarotti, Sistema pareti attrezzate, CUB 8
Poltronova 1967



Marco Zanuso, Lombrico, seduta componibile, C&B 1967



Cine Boeri, Serpentone,
Arflex 1971

Sistema di sedute di
lunghezza illimitata
costituito da elementi
aggregabili in poliuretano
espanso senza finitura.



Gianfranco Frattini,
Livio Castiglioni
Lampada Boalum, Artemide
1970

Tubo flessibile in resina
trasparente, all'interno una serie
di anelli sostiene le lampadine.



Massimo Vignelli
Max 1, Heller 1964-1971

Servizio da tavola in
melammina.



Marco Zanuso e Richard Sapper Seggiolina K1340
Kartell 1964



Joe Colombo, Universale, Kartell 1965-1967
Sedia impilabile monosciocca stampata in ABS.



Vico Magistretti
Selene, Artemide 1969

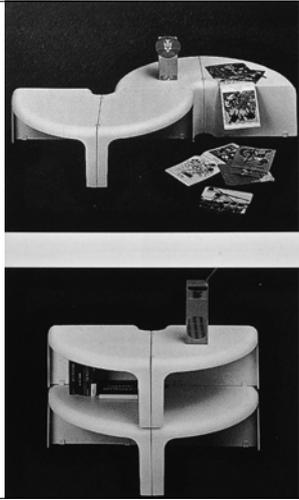


Joe Colombo, Il km, Bernini 1967
Sistema illimitato di pensili e mensole attrezzate.



Rodolfo Bonetto, Quattro Quarti,
Bernini 1969

Tavolino a quarto di cerchio in
ABS componibile in diverse
combinazioni.



Giancarlo Piretti, Plia, Castelli 1967



Enzo Mari, Pago-Pago, vaso doppio in ABS, 1969



Bruno Munari
Falkland, Danese 1964

Lampada con diffusore in
tessuto elastico.



Joe Colombo, Mini kitchen
Bernini 1963



Alberto Seassaro, prototipo di
abitacolo, 1970

(chiuso e aperto)



Alberto Rosselli
blocco bagno in
fiberglass, 1973



Joe Colombo, Habitat futuribile alla mostra Visiona 1, Colonia 1969
Composto da 3 blocchi: Central living, Night cell, Kitchen box.



Joe Colombo, Total Furnishing Unit, allestimento alla mostra
Italy: The New Domestic Landscape, MoMA, New York 1972



Joe Colombo
Poltrona Elda, 1963

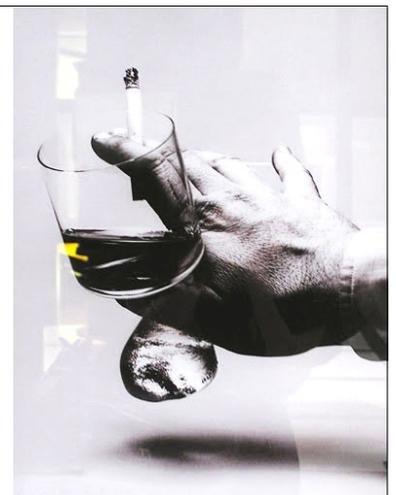


Joe Colombo, Tube Chair, 1969



Joe Colombo, Smoke
Arnolfo di Cambio, 1964

Bicchiere ergonomico in
cristallo.



Zanuso e Sapper, televisore Algol, Brionvega 1964



Zanuso e Sapper, Radio portatile TS 502
Brionvega, 1963



Zanuso, Sapper, telefono Grillo, Siemens 1962-1965



Mario Bellini
Mangiadischi portatile
Pop, Minerva 1968



Ettore Sottsass,
Valentine, Olivetti, 1968



Afra e Tobia Scarpa
Poltrona Ciprea
Cassina, 1968



Oliviero Toscani campagna pubblicitaria per
Le Bambole di Mario Bellini, C&B Italia 1972



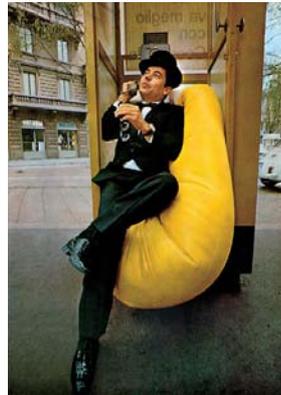
Cesare Leonardi e Franca Stagi, Dondolo, 1969



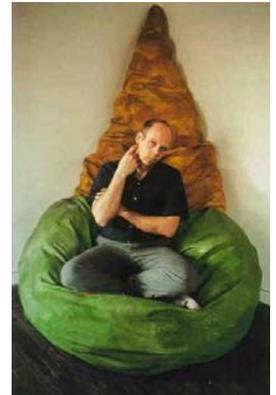
Gaetano Pesce, Up5, C&B Italia 1969



Gatti, Paolini Teodoro,
poltrona Sacco, Zanotta 1968



Claes Oldenburg, Floor Cone,
1962



De Pas, D'Urbino, Lomazzi, Poltrona Blow, 1962



Andy Warhol, Silver Clouds
1966



Claes Oldenburg, Fagend Study, 1968



Gaetano Pesce
lampada Moloch
1971



De Pas, D'Urbino, Lomazzi, poltrona Joe, 1970



Studio 65, divano Leonardo, 1969



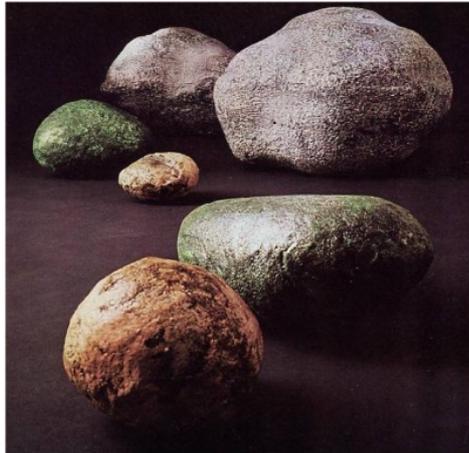
Pino Pascali, Labbra rosse,
(omaggio a Billie Holiday)
1964



Gruppo Strum (Giorgio Ceretti, Pietro Derossi, Riccardo Rosso)
Pratone, 1971



Piero Gilardi
Sassi, 1967



Gianni Ruffi, La Cova, 1973



Ettore Sottsass
Gli armadi a colori del
mio Amore.
Serie Superbox per
Poltronova, 1966



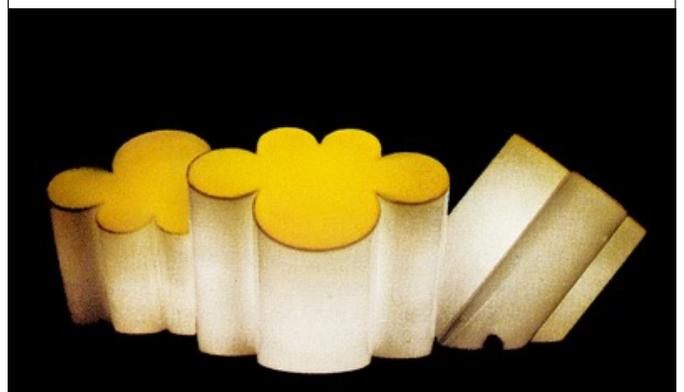
Archizoom e Superstudio, mostra della Superarchitettura,
Galleria Jolly 2,
Pistoia 1966



Archizoom, divano componibile Superonda Poltronova, 1966



Superstudio, lampada Passiflora, 1966



Archizoom, Tizio, Caio, Sempronio, Poltronova, 1967



Archizoom, Naufragio di Rose, serie dei Dream bed, 1967



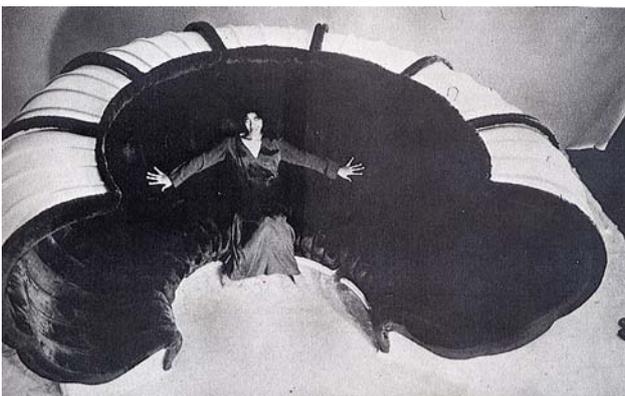
Archizoom, divano componibile Safari, Poltronova, 1967



Claes Oldenburg, Leopard chair, 1963



Superstudio, divano Bazaar, 1968



XIV Triennale di Milano sul tema del Grande numero, 1968



Palazzo della Triennale di Milano occupata dal movimento studentesco, 1968



UFO Urboeffimero, azione di disturbo nel centro di Firenze, 1968



Ugo La Pietra, Sistema disequilibrante, Il commutatore, 1967-1970



9999 (Giorgio Birelli, Carlo Caldini, Fabrizio Fiumi, Paolo Galli), proiezioni sul Ponte Vecchio a Firenze, 1968



Gianni Pettena, Grazia & Giustizia, happening a Palermo, 1968



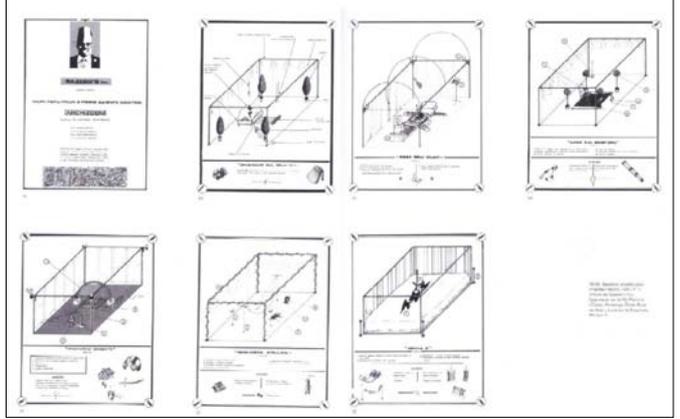
Gianni Pettena, Paper, happening
Minneapolis 1971



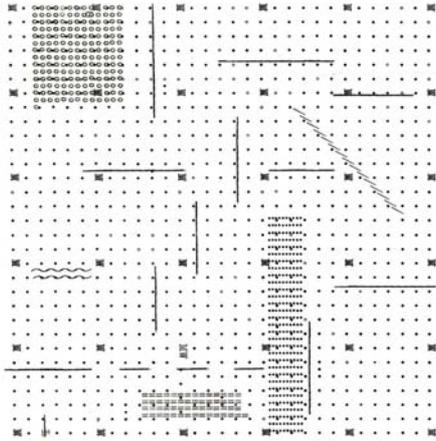
Gianni Pettena, Wearable chairs,
happening Minneapolis 1971



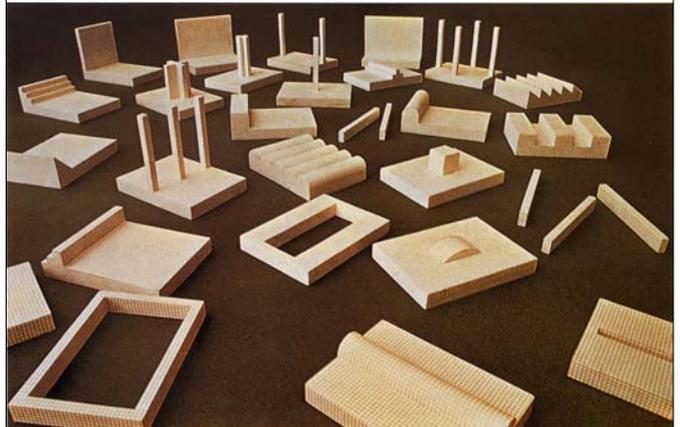
Archizoom, Serie dei Gazebi, 1967-1968



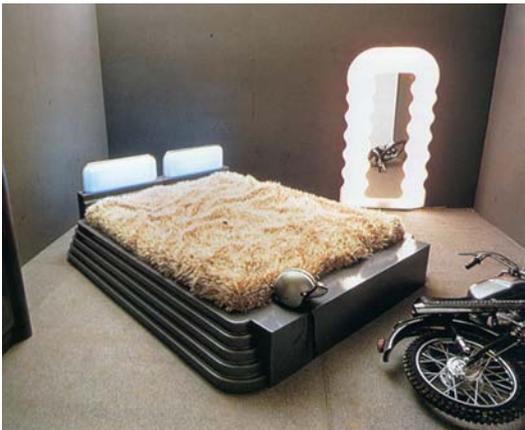
Archizoom
No-Stop City
1970-1972



Superstudio, Istogrammi di architettura, 1969



Ettore Sottsass, Mobili grigi, Poltronova, 1969-1970



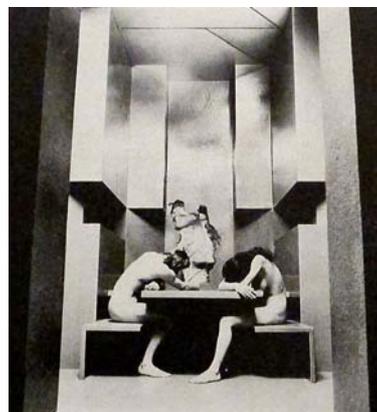
Ettore Sottsass, Micro Environment, ambiente allestito alla mostra
Italy: the new domestic landscape, MoMA, New York, 1972



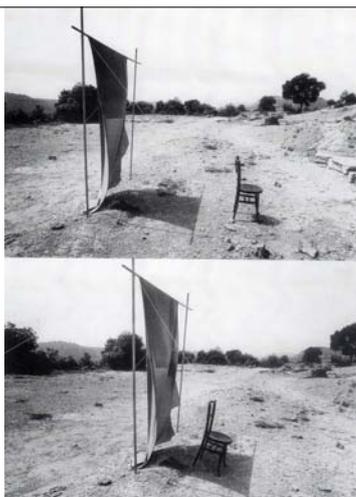
Archizoom, Gray Room, ambiente allestito alla mostra Italy: the new domestic landscape, MoMA 1972



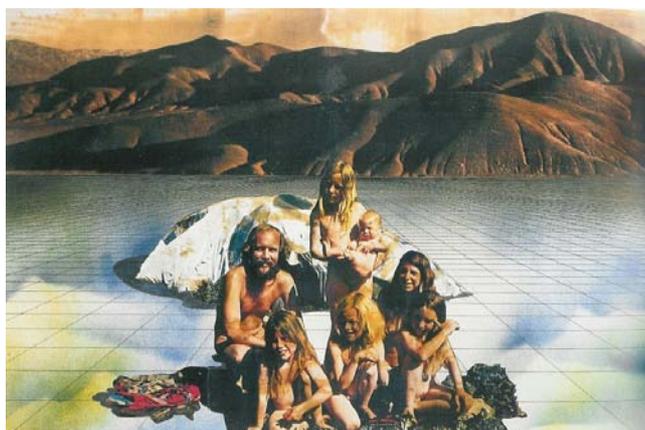
Gaetano Pesce, Habitat per due persone, ambiente allestito alla mostra Italy: the new domestic landscape, New York, 1972



Ettore Sottsass,
Vuoi sederti al sole...
...o vuoi sederti all'ombra?
Serie fotografica Metafore,
1972 - 1973



Superstudio, Atti Fondamentali: Vita, Supersuperficie, 1971-1972



Gianni Piretti, Ice House II, Minneapolis, 1972



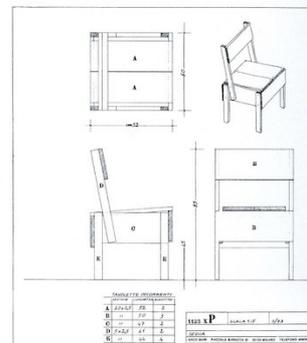
Gianni Piretti, Red Line, fisicizzazione del confine comunale attraverso una linea rossa Salt Lake City, Utah, USA, 1972



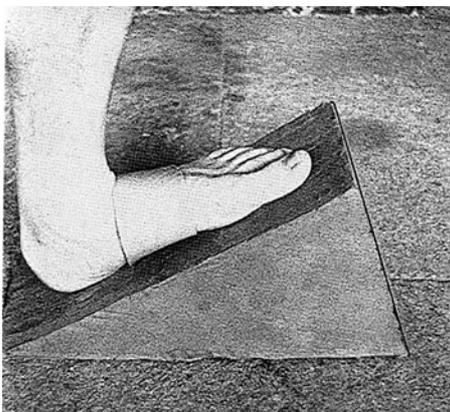
Riccardo Dalisi, esperienze di didattica spontanea con i bambini del Rione Traiano di Napoli, 1969-1973



Enzo Mari, Proposta per un'auto progettazione, 1974.

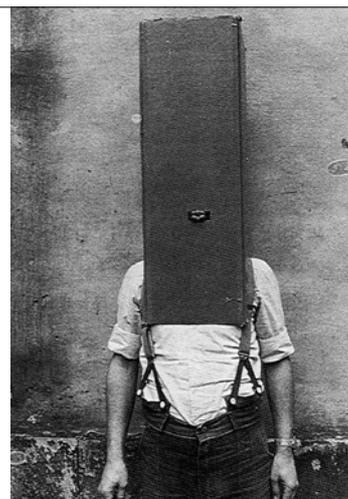


Seminario della Global Tools: Il corpo e i vincoli, 1975
Zoccoli per camminare in salita



Seminario della Global Tools:
Il corpo e i vincoli, 1975

Maschera cieca



Seminario Global Tools:
Il corpo e i vincoli, 1975

Scarpe per confronto frontale obbligato



Alessandro Mendini
Oggetti ad uso spirituale
Performance, 1974



Alessandro Mendini,
sedia Terra,
Bracciodiferro per Cassina,
1972



Gaetano Pesce
sedia Golgotha
Bracciodiferro per Cassina
1972



Alessandro Mendini, poltrona Proust, Alchimia, 1978



Alessandro Mendini, redesign
della poltrona Vassillj
disegnata da Marcel Breuer
nel 1925.
Alchimia, 1978



Aldo Rossi, Tea & Coffee Piazza,
1983



Alessandro Mendini
L'Oggetto Banale,
Biennale di Venezia, 1980



Alessandro Mendini, divano Kandissi, 1978



Alessandro Mendini, Mendinigrafo, strumento da disegno, 1984

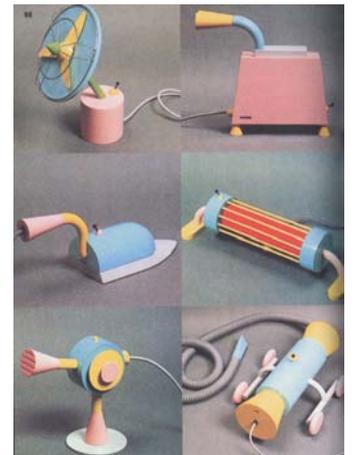


Michele de Lucchi, Sinerpica
Alchimia, 1978



Michele De Lucchi
Modelli di elettrodomestici
per Girmi

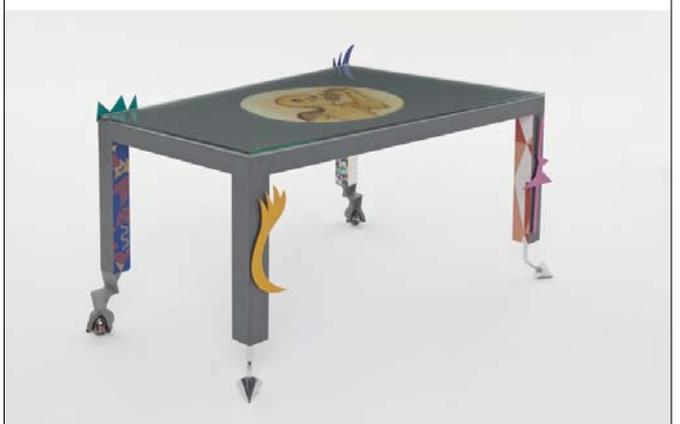
Progetto presentato alla
XVI Triennale di Milano
"La casa decorata"
1979-1980



Ettore Sottsass
Le strutture tremano
Alchimia, 1979



Alessandro Mendini e altri, Mobile Infinito, 1981



Ettore Sottsass
Carltron, Memphis
1981



Michele De Lucchi
Tavolino Kristall,
Memphis, 1981



Michele De Lucchi, Oceanic, Memphis, 1981



Martine Bedin, lampada Super, Memphis, 1981



Ettore Sottsass
Murmansk portafrutta
in argento, Memphis, 1982



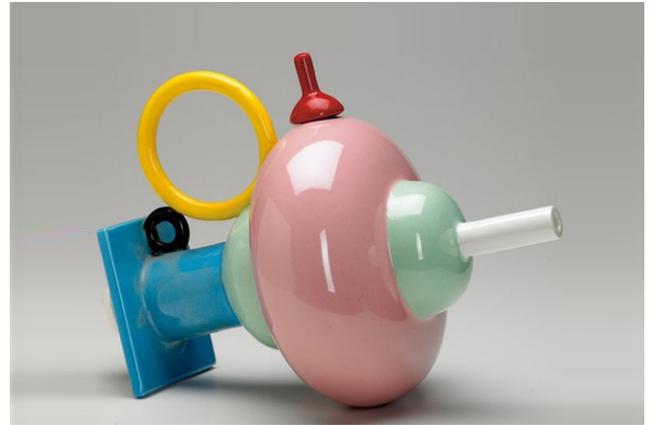
Ettore Sottsass
Sirio, Memphis, 1982



Marco Zanini
Alpha Centauri 24
Memphis, 1982



Marco Zanini, teiera Colorado, Memphis, 1983



Alessandro Mendini, cavatappi Anna G, Alessi, 1994



Guido Venturini, porta zucchero, Gino Zucchino, Alessi, 1993



Marco Samorè, Per sempre tuo, 1998



Stefano Giovannoni, Merdolino, spazzolino per water, Alessi, 1993



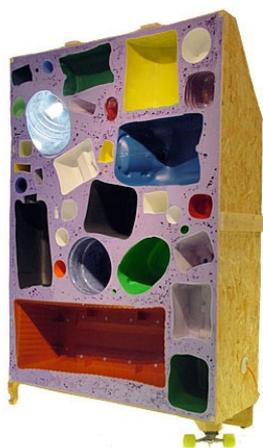
Daniele Lago
libreria Tangram
2002



Paolo Ulian, Pagina,
Piastrina per bagni
pubblici, 2001



Massimiliano Adami
Fossili moderni, 2005



Paolo Ulian, Matt-walk, 2002. Tappetino per il bagno



Formafantasma
Craftica per Fendi, 2012



Formafantasma
Charcoal per
Vitra Design Museum
2012



Gionata Gatto e Mike Thompson
Trace, 2012
Lampade per esterno
fotoluminescente



Gionata Gatto
Amanetta, 2009



Martino Gamper, If Gio Only Knew, performance
Art Basel, 2007



Martino Gamper, 100 Chairs in 100 Days, 2007



Sovrappensiero, Scented time
orologio olfattivo per non vedenti, 2008



Dario Buzzini, Icon, 2007
lampada in ceramica termocromatica



BIBLIOGRAFIA

- Aa.Vv., *100 capolavori dalla collezione del Vitra Design Museum*, Skira, Milano 1998.
- Aa.Vv., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, a cura di Grazioli E., Zanichelli, Bologna 2006.
- Aa.Vv., *Alessandro Mendini. Cose, progetti, costruzioni*, Electa, Milano 2001.
- Aa.Vv., *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Electa-Mondadori, Milano 2008.
- Aa.Vv., *Ettore Sottsass. Vorrei sapere perché*, Electa Mondadori, Milano 2008.
- Aa.Vv., *Family Follows Fiction*, Alessi Editore, Crusinallo 1993.
- Aa.Vv., *Gianni Pettena*, Silvana Editoriale, Milano 2003.
- Aa.Vv., *House of Concepts: Design Academy Eindhoven*, Frame Publishers, Amsterdam 2008.
- Aa.Vv., *Il Design e la sua storia*, Lupetti, Milano 2014.
- Aa.Vv., *Il Fiore di Novembre*, Electa, Milano 2009.
- Aa.Vv., *Nuove intenzioni del design*, Centro Comunicazioni Visive, Reggio Emilia 1982.
- Aa.Vv., *Opos 1991-2000*, Abitare Segesta, Milano 2001.
- Aa.Vv., *Postmodernismo. Stile e sovversione 1970-1990*, Electa, Milano 2012.

- Aa.Vv., *ZoneModa Journal. Morphing, n.1*, Edizioni Pendragon, Bologna 2009.
- Adamson G., Pavitt J., (a cura di), *Postmodernism. Style and subversion 1970-1990*, catalogo della mostra, V&A, Londra 2011.
- Agudio E., Designart. *La poetica degli oggetti bastardi*, Lupetti, Milano 2013.
- Alessi A. (a cura di), TDM4. *Le fabbriche dei sogni*, Electa, Milano 2011.
- Alessi C., *Dopo gli anni zero. Il nuovo design italiano*, Laterza, Roma-Bari 2014.
- Alinovi F., *Dada anti-arte e post-arte*, D'Anna, Messina 1980.
- Alinovi F., *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna 1984.
- Alinovi F., Boscaglia R., Bonito Oliva A., *Conseguenze impreviste. Arte, Moda, Design: ipotesi di una nuova creatività in Italia*, Electa, Milano 1982.
- Alinovi F., Marra C., *Fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna 1981.
- Ambasz E., *Italy: The New Domestic Landscape, Achievements and problems of Italian design*, Museum of Modern Art, New York 1972.
- Annichiarico S. (a cura di), *Il design in Italia, 1945-2000. 100 oggetti della collezione permanente del design italiano alla Triennale di Milano*, Gangemi, Roma 2001.
- Annichiarico S., *Giulio Iacchetti. Oggetti disobbedienti*, Electa,

Milano 2009.

Annichiarico S., *Martino Gamper. Stanze e camere. 100 chairs in 100 days*, Electa, Milano 2009.

Aprà A. (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano 1986.

Argan G. C., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1977.

Argan G. C., *Progetto e oggetto. Scritti sul design*, Medusa, Milano 2003.

Argan G. C., *L'arte moderna*, Sansoni, Roma 1974.

Augé M., *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 2009.

Augé M., *Un Etnologo nel metrò*, Eleuthèra, Milano 1992.

Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006.

Banham R., *Architettura della Seconda Età della Macchina*, Electa, Milano 2004.

Banham R., *Architettura della prima età della macchina*, Marinotti, Milano 2005.

Barilli R., *Per un'estetica mondana*, Il Mulino, Bologna 1964.

Barilli R., *Il Liberty*, F.lli Fabbri, Milano 1966.

Barilli R., *Corso di estetica*, Il Mulino, Bologna 1989.

Barilli R., *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano 1981.

Barilli R., *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica negli anni '80*, Feltrinelli, Milano 1987.

- Barilli R., *Alle soglie del 2000. Arte in Italia negli anni '90*,
Mazzotta, Milano 1999.
- Barilli R., *L'arte contemporanea*, Feltrinelli, Milano 2005
[1984].
- Barilli R., *Informale Oggetto Comportamento*, 2 voll., Feltrinelli,
Milano 2006 [1979].
- Barilli R., *Prima e dopo il 2000*, Feltrinelli, Milano 2006.
- Barilli R., *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, BUP,
Bologna 2007 [1982].
- Barilli R., *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova
alle ultime tendenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2007
- Barilli R., *Autoritratto a stampa*, Fausto Lupetti Editore, Bologna
2010.
- Barilli R., *Arte e cultura materiale in Occidente. Dall'arcaismo
greco alle avanguardie storiche*, Bollati Boringhieri,
Torino 2011.
- Barilli R., *Tutto sul postmoderno*, Guaraldi, Rimini 2013.
- Barilli R. (a cura di), *Nuovo Futurismo*, Electa, Milano 1986.
- Barilli R. (a cura di), *Anniottanta*, Mazzotta, Milano 1985.
- Barilli R. (a cura di), *Anni Novanta*, Mondadori Arte, Milano
1991.
- Barilli R. (a cura di), *Una generazione postmoderna*, Mazzotta,
Milano 1982.
- Barilli R. (a cura di), *Dieci anni dopo. I Nuovi Nuovi*, Grafis
Edizioni, Bologna 1980.

- Barilli R. (a cura di), *La ripetizione differente*, Catalogo Studio Marconi, Milano 1974.
- Barilli, R., F. Menna, G. Dorfles, *Al di là della pittura*, Bompiani, Milano 1975.
- Baroni D., *La forma del design*, Zanichelli, Bologna 2012.
- Baroni D., Vitta M., *Storia del design grafico*, Longanesi, Milano 2003.
- Barthes R., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994.
- Bartorelli G., *Numeri innamorati. Sintesi e dinamiche del Secondo Futurismo*, Testo & Immagine, Torino 2001.
- Bartorelli G., *I miei eroi. Note su un decennio di arte da Mtv a YouTube 1999-2009*, Cleup, Padova 2010.
- Bartorelli G., *Art//Tube*, Cleup, Padova 2012.
- Bassi A., *Design. Progettare gli oggetti quotidiani*, Il Mulino, Bologna 2013.
- Batchelor D., *Cromofobia. Storia della paura del colore*, Bruno Mondadori, Milano 2001 [2000].
- Baudrillard J., *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2003.
- Baudrillard J., *La sparizione dell'arte*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988.
- Bauman Z., *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002.
- Benevolo L., *Storia dell'Architettura Moderna*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Belpoliti M., Canova G., Chiodi S. (a cura di), *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Skira, Milano 2007.

- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.
- Bhaskaran L., *Il tempo del design. Correnti e stili nel design contemporaneo*, Logos, Modena 2006.
- Bloemink B., Cunningham J., *Design / Art. Functional objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*, Merrell, London-New York, 2004.
- Boatto A., *Pop Art*, Laterza, Roma-Bari 1983.
- Bocchietto L. (a cura di), *Pop design. Fuori scala, fuori luogo, fuori schema*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2008.
- Bodei R., *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Bologna F., *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Laterza, Roma-Bari 1972.
- Bonito Oliva A., *A.B.O. La repubblica delle arti*, Skira, Milano 2005.
- Bonito Oliva A., *Transavanguardia*, Giunti, Firenze 2002.
- Bonito Oliva A. (a cura di), *Le Tribù dell'Arte*, Skira, Milano 2001.
- Bonito Oliva A., *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, Mazzotta, Milano 1990.
- Bonito Oliva A., *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, a cura di S. Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009.
- Bonami F., Simons R. (a cura di), *Il quarto sesso. Il territorio estremo dell'adolescenza*, Charta, Milano 2003.

- Bonsiepe G., *Dall'oggetto all'interfaccia: mutazioni del design*, Feltrinelli, Milano 1995.
- Bordini S., *Arte elettronica. Video, installazioni, web art, computer art*, Giunti, Firenze 2004.
- Bordini S., *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni* (a cura di), Carocci, Roma 2007.
- Bosoni G. (a cura di), *Il modo italiano. Design e avanguardia nel XX secolo*, Skira, Milano 2007.
- Bosoni G., *La cultura dell'abitare, il design in Italia 1945-2001*, Skira, Milano 2003.
- Botero M., *Frederick Kiesler. L'infinito come progetto*, Testo & Immagine, Torino 1999.
- Bourriaud N., *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004 [2002].
- Bourriaud N., *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010 [1998].
- Branzi A., *Modernità debole e diffusa: il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano 2006.
- Branzi A., *Capire il design*, Giunti, Milano 2007.
- Branzi A., *Design italiano 1964-2000*, Electa, Milano 2008.
- Branzi A., *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*, Baldini & Castoldi, Milano 1999.
- Branzi A., *La casa calda. Esperienze del nuovo design italiano*, Idea books, Milano 1999.

- Branzi A., *Ritratti e autoritratti di design*, Fondazione Cologni – Marsilio editore, Milano 2010.
- Branzi A., *Design Interview: Andrea Branzi*, Corraini e Museo Alessi, Mantova 2008.
- Branzi A., *The New Italian Design*, Triennale di Milano, Grafiche Milani, Milano 2007.
- Branzi A., *The New Italian Design 2*, Triennale di Milano, Grafiche Milani, Milano 2010.
- Branzi A., *La metropoli primitiva*, Fortino Editions, Miami 2014.
- Branzi A., *Una generazione esagerata. Dai radical italiani alla crisi della globalizzazione*, Baldini&Castoldi, Milano 2014.
- Boràgina F., Brivio G. (a cura di), *Interno domestico. Mostre in appartamento 1972-2013*, Fortino Editions, Miami 2013.
- Brino G., *Carlo Mollino: architettura come autobiografia*, Idea books, Milano 2005.
- Brusatin M., *Arte come design. Storia di due storie*, Einaudi, Torino 2007.
- Bulegato F., Dellapiana E. (a cura di), *Il design degli architetti italiani 1920-2000*, Mondadori Electa, Milano 2014.
- Burdek B., *Design. Storia, teoria e pratica del design del prodotto*, Gangemi, Roma 2008.
- Calabrese O., *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- Calvesi M., *Le due avanguardie. Dal futurismo alla pop art*, Laterza, Roma-Bari 1998.

- Calvesi M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978.
- Calvesi M. (a cura di), *Il Futurismo*, F.lli Fabbri, Milano, 1970.
- Calvesi M., Vescovo M., *Gli anacronisti o pittori della memoria*,
Galleria Vigato, Alessandria 1983.
- Calvenzi G., Gregorietti S., *Ballo + Ballo, Il linguaggio
dell'oggetto attraverso le fotografie di Aldo Ballo e
Marirosa Toscani Ballo*, Silvana Editoriale, Cinisello
Balsamo 2009.
- Camuffo G., Piazza M., Vinti C. (a cura di), *TDM5. Grafica
italiana*, Corraini, Mantova 2012.
- Cangiullo F., *Il mobilio futurista. I mobili a sorpresa parlanti e
paroliberi*, in "Roma Futurista", III, n.71, 22 febbraio
1920.
- Carboni M. (a cura di), *Sottsass 700 disegni*, Skira, Milano 2005.
- Carmagnola F., *Design. La fabbrica del desiderio*, Lupetti,
Milano 2009.
- Carmagnola F., Pasca V., *Minimalismo, etica delle forme e
nuova semplicità nel design*, Lupetti, Milano 1996.
- Casciani S., *Flâneur. Scritti sparsi di architettura, arte e design*,
Skira, Milano 2011.
- Casciani S., Di Pietrantonio G. (a cura di), *Design in Italia 1950
-1990*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1991.
- Castellani A., *Vestire degenerare. Moda e culture giovanili*,
Donzelli, Roma 2010.
- Castelli G., Antonelli P., Pichi F., *La fabbrica del design*.

- Conversazioni con i protagonisti del design italiano*, Skira, Milano 2007.
- Castelnuovo E., (a cura di), *Storia del disegno industriale. 1919-1990: il dominio del design*, Electa, Milano 1991.
- Castiglioni A., *Design Interview: Achille Castiglioni*, Corraini e Museo Alessi, Mantova 2008.
- Celant G., *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969.
- Celant G., *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano 2008.
- Celant G., *Tornado americano. Arte al potere 1949-2008*, Skira, Milano 2008.
- Celant G., *TDM8. Cucine & Ultracorpi*, Corraini, Mantova 2015.
- Cestelli Guidi A., *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Costa & Nolan, Milano 1997.
- Christov-Bakargiev C. (a cura di), *Arte povera*, Phaidon, Londra 1999.
- Ciagà L., *Alessandro Mendini*, Il Sole 24 Ore Cultura, Milano 2011.
- Coles A., *DesignArt. On art's romance with design*, Tate Published, London 2005.
- Craig Miller R., Sparke P., McDermott C., *Shaping the New Century European Design since 1985*, Merrell, London-New York, 2009.
- Crispoli E., *Il Futurismo e la moda*, Marsilio, Venezia 1986.
- Curtis W. J., *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, London

2006.

Dardi D., Mercurio G. (a cura di), *Gaetano Pesce. Il tempo della diversità*, Electa-Mondadori, Milano 2014.

D'Amato G., *Storia del design*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

D'Amato G., *Moda e design: stili e accessori del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

D'Amato G., *Storia dell'Arredamento*, Laterza, Roma-Bari 1992.

D'Ambrosio G., *Joe Colombo: design antropologico*, Testo & Immagine, Torino 2004.

D'Ambrosio G., *Ettore Sottsass jr. Nomade Shiva Pop*, Testo & Immagine, Torino 1997.

D'Avossa Picchi F., *Enzo Mari: il lavoro al centro*, Electa, Milano 1999.

De Cecco E., *Arte-mondo. Storia dell'arte, storie dell'arte*, Postmedia, Milano 2010.

De Cecco E., Romano G., *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia, Milano 2002.

Debord G., *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 2013.

De Fusco R., *Storia del design*, Laterza, Roma-Bari 1997.

De Fusco R., *Made in Italy. Storia del design italiano*, Laterza, Roma-Bari 2007.

De Fusco R., *Parodie di design, scritti critici e polemici*, Umberto Allemandi & Co, Torino 2008.

- De Fusco R., *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- De Fusco R., *Il design che prima non c'era*, Franco Angeli Editore, Milano 2008.
- De Fusco R., *Filosofia del design*, Einaudi, Torino 2012.
- De Michelis M. (a cura di), *La città nuova oltre Sant'Elia. 1913 cento anni di visioni urbane*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.
- Di Pietrantonio G., *Incontri con architettura e design*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1991.
- Di Raddo E., *Anni 70: l'Arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2009.
- Dorfles G., *Le oscillazioni del gusto. L'arte oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Skira, Milano 2004.
- Dorfles G., *Nuovi riti, nuovi miti*, Skira, Milano 2003.
- Dorfles G., *Artificio e natura*, Skira, Milano 2003.
- Dorfles G., *Introduzione al disegno industriale*, Einaudi, Torino 2001.
- Dorfles G., *Design: percorsi e trascorsi. Cinquant'anni di riflessioni sul progetto contemporaneo*, Lupetti, Milano 2010.
- Duva D. (a cura di), *Maestri del design*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2005.
- Eco U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche*

contemporanee, Bompiani, Milano 2006.

Fabbri F., *I due Novecento. Gli anni Venti fra arte e letteratura:*

Bontempelli versus Sarfatti, Manni, Lecce 2003.

Fabbri F., *Alieni e alienati. L'Espressionismo fra le due guerre*,

Aracne, Roma 2004.

Fabbri F., *Sesso arte rock'n'roll. Tra readymade e performance*,

Atlante, Bologna 2006.

Fabbri F., *Lo zen il manga. Arte contemporanea giapponese*,

Bruno Mondadori, Milano 2009.

Fabbri F., *Il buono il brutto il passivo*, Bruno Mondadori, Milano

2011.

Fabbri F., *L'orizzonte degli eventi. Gli stili della moda dagli anni*

Sessanta a oggi, Atlante, Bologna 2013.

Fabbri F., Muzzarelli F. (a cura di), *Agatha Ruiz de la Prada*

loves Elio Fiorucci. Arte e Moda dalla Pop al Neopop,

Silvana Editoriale, Milano 2011.

Fagone V. (a cura di), *I Colombo: Joe Colombo (1930-1971)*,

Gianni Colombo (1937-1993), Mazzotta, Milano 1995.

Ferrari F., *Ettore Sottsass tutta la ceramica*, Allemandi, Torino

1996.

Finessi B., *Ultrabody*, Corraini, Mantova 2012.

Finessi B., *Alessandro Mendini*, Corraini, Mantova 2009.

Finessi B., *Joe Velluto, Useless is more*, Corraini, Mantova 2009.

Finessi B., *TDM7. Il design italiano oltre le crisi. Autarchia,*

austerità, autoproduzione, Corraini, Mantova 2014.

- Finessi B., *La casa morbida*, Corraini, Mantova 2014.
- Finessi B., *Progetto CIBO. La forma del gusto*, Electa, Milano 2013.
- Finessi B., Meneguzzo M., *Bruno Munari*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.
- Fiz A. (a cura di), *Alessandro Mendini, Alchimie. Dal Controdesign alle Nuove Utopie*, Electa, Milano 2010.
- Forino I., *Eames: design totale*, Testo & immagine, Torino 2002.
- Forino I., *George Nelson: thinking*, Testo & immagine, Torino 2004.
- Foster H., *Design & crime*, Postmedia, Milano 2003.
- Foster H., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano 2006 [1996].
- Fossati P., *Il design in Italia 1945-1972*, Einaudi, Torino 1972.
- Flusser V., *Filosofia del design*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- Frampton K., *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1993.
- Frateili E., *Il disegno industriale italiano 1928-1981 (Quasi una storia ideologica)*, CELID, Torino 1983.
- Frisa M. L., Tonchi S., *Excess, Moda e underground negli anni '80*, Charta, Milano 2004.
- Frisa M. L., Lupano M., Tonchi S., *Total Living*, Charta, Milano 2002.
- Gargiani R., *Archizoom Associati 1966-1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*, Electa, Milano 2007.

- Gargiani R., Lampariello B., *Superstudio*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 2010.
- Giedion S., *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967.
- Goldberg R., *Performance. Live Art Since the 60s*, Thames & Hudson, London 1998.
- Goldberg R., *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London 2001 [1979].
- Gramigna G., *Repertorio del design italiano 1950-2000 per l'arredamento domestico*, Allemandi, Torino 2003.
- Grandi S., Vaccari A., Zannier S., *La moda nel secondo dopo guerra*, CLUEB, Bologna 1992.
- Grassi A., Pansera A., *Atlante del design italiano 1940/1980*, Fabbri, Milano 1980.
- Grazioli E., *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
- Grazioli E., *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano 2004.
- Gregotti V. (a cura di), *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, Electa, Milano 1998.
- Guarnaccia M., *Ribelli con stile. Un secolo di mode radicali*, Shake, Milano 2009.
- Hackenschmidt S., Rubel D., *Formless furniture*, Hatje Cantz, Ostfildern 2008.
- Hendricks J., *Fluxus Codex*, Harry N. Abrams, New York 1988.

- Hodge B., Mears P., Sidlauskas S., *Skin + bones. Parallel practices in fashion and architecture*, Thames & Hudson, New York 2006.
- Kaprow A., *Assemblage, environments & happenings*, Harry N. Abrams, New York 1966.
- Klanten R., Hellige H., Gallagher J., *Cutting Edges. Contemporary Collage*, Gestalten, Berlin 2011.
- Klanten R., Lovell S., Meyer B., *Furnish. Furniture and interior design for the 21st century*, Gestalten, Berlin 2007.
- Koenig G. K., *Il design è un pipistrello, mezzo topo, mezzo uccello*, La Casa Usher, Firenze 1991.
- Koolhaas R., *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006.
- Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Costa & Nolan, Genova 1987.
- Kracauer S., *Film: ritorno alla realtà fisica*, introduzione di G. Aristarco, Il Saggiatore, Milano 1962.
- Krauss R., *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2000 [1981].
- Krauss R., *Teoria e storia della fotografia*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2000 [1990].
- Krauss R., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2005 [2004].
- Krauss R., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*,

- a cura di E. Grazioli, Fazi Editore, Roma 2007 [1985].
- Krauss R., *L'inconscio ottico*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2008 [1993].
- Krauss R., *Inventario perpetuo*, Bruno Mondadori, Milano 2011 [2010].
- Kries M., Favata I. (a cura di), *Joe Colombo. L'invenzione del futuro*, Skira, Milano 2005.
- Kries M., Schwartz-Clauss M. (a cura di), *Pop Art Design*, Vitra Design Museum, Basel 2012.
- Kubler G., *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 1989.
- Irace F., *Gio Ponti: la casa all'italiana*, Electa, Milano 1988.
- Irace F., *Assenza-Presenza*, D'Auria Editore, Bologna 1978.
- Irace F., Pasca V., *Vico Magistretti: architetto e designer*, Electa, Milano 1999.
- Lippard L., *Pop Art*, Mazzotta, Milano 1978.
- La Pietra U., *Abitare la città*, Allemandi editore, Milano 2011.
- Loos A., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972.
- Lo Ricco G., Micheli S., *Lo spettacolo dell'architettura*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- Lotta D. (a cura di), *ISIA > 30. Years of Design. Trent'anni di progetti all'ISIA di Faenza*, Nomos, Milano 2012.
- Lovell S., *Limited edition. Prototypes. One-Offs and Design Art Furniture*, Birkhauser, Berlin 2009.
- Lux S., *Arte e industria*, Sansoni, Firenze 1973.

- Lutyens D., Hislop K., *70's Style*, De Agostini, Novara 2010.
- Maeda J., *Le leggi della semplicità*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- Maffei S., Parini B., *Foodmood*, Mondadori-Electa, Milano 2010.
- Mang K., *Storia del mobile moderno*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Maldonado T., *Disegno industriale: un riesame*, Milano, Feltrinelli 2005.
- Marcuse H., *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1964 [1955].
- Marcuse H., *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967 [1955].
- Marengo Mores C., *Da Fiorucci ai Guerrilla stores. Moda, architettura, marketing e comunicazione*, Marsilio, Venezia 2006.
- Mari E., *Progetto e Passione*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- Mari E., *L'arte del design*, Federico Motta Editore, Milano 2008.
- Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1999.
- Marra C., *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- Marra C., *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- Martino C., *Gaetano Pesce. Materia e differenza*, Testo & Immagine, Torino 2003.
- McDermott C., *Il secolo del design*, Logos, Modena 2001.

- McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967 [1964].
- McLuhan M., *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma 1976 [1962].
- Mecacci A., *Estetica e design*, Il Mulino, Bologna 2012.
- Mecacci A., *L'estetica del pop. Teorie e miti della cultura di massa*, Donzelli, Roma 2011.
- Mello P., *Design contemporaneo*, Electa-Mondadori, Milano 2004.
- Mellini A., *Alessandro Mendini*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1992.
- Mellini A., *Design Interview: Alessandro Mendini*, Corraini e Museo Alessi, Mantova 2008.
- Meneguzzo M., *Bruno Munari*, Laterza, Roma-Bari 1993.
- Moles A., *Il Kitsch. L'arte della felicità*, con una introduzione di A. Mendini, Officina Edizioni, Roma 1979.
- Molinari G., *Ricognizione in tempo reale. Percorsi di critica negli anni Novanta*, Edizioni Aspasia, Bologna 1999.
- Morozzi C., *Oggetti risorti. Quando i rifiuti prendono forma*, Costa & Nolan, Milano 1998.
- Morozzi C., *Stefano Giovannoni*, Mondadori Electa, Milano 2008.
- Morozzi C., *Konstantin Grcic*, Il Sole 24 Ore Cultura, Milano 2011.
- Morteo E., *Grande Atlante del Design*, Electa, Milano 2008.

- Munari B., *Arte come mestiere*, Laterza, Roma-Bari 1966.
- Muzzarelli F., *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*,
Bruno Mondadori, Milano 2003.
- Muzzarelli F., *Il corpo e l'azione*, Atlante, Bologna 2007.
- Muzzarelli F., *Le origini contemporanee della fotografia.
Esperienze e prospettive delle pratiche ottocentesche*,
Quinlan, Bologna 2007.
- Naldi F., *I'll Be Your Mirror. Travestimenti fotografici*,
Castelvecchi, Roma 2003.
- Navone P., Orlandoni B., *Architettura radicale*, Documenti
Casabella, Milano 1974.
- Nicolini P. (a cura di), *TDM6. La sindrome dell'influenza*,
Corraini, Mantova 2013.
- Nigro Covre J., *L'arte tedesca nel Novecento*, Carocci, Roma
1998.
- Nigro Covre J., *Arte contemporanea: le avanguardie storiche*,
Carocci, Roma 2008.
- Norman D. A., *La caffettiera del masochista: psicopatologia
degli oggetti quotidiani*, Giunti, Firenze 1997.
- Norman D. A., *Emotional design: perché amiamo (o odiamo) gli
oggetti di tutti i giorni*, Apogeo, Milano 2004.
- Norman D. A., *Il design del futuro*, Apogeo, Milano 2008.
- Obrist H.U., ... *dontstopdontstopdontstopdontstop*, Postmedia,
Milano 2010.
- Obrist H.U., *Interviste. Volume 1*, Charta, Milano 2003.

- O'Reilly S., *Il corpo nell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino 2011 [2009].
- Osborne P. (a cura di), *Arte concettuale*, Phaidon, London 2006 [2002].
- Ostuzzi F., Salvia G., Rognoli V., Levi M., *Il valore dell'imperfezione. L'approccio wabi sabi al design*, Franco Angeli Editore, Milano 2011.
- Pancotto P.P., *Arte contemporanea: dal Minimalismo alle ultime tendenze*, Carocci, Roma 2010.
- Panofsky E., *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1961 [1927].
- Pansera A., *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.
- Pansera A., *Il design del mobile italiano*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- Pansera A., *Storia del disegno industriale italiano*, Laterza, Roma-Bari 1993.
- Pansera A. (a cura di), *Dizionario del design italiano*, Cantini, Milano 1995.
- Pansera A., *L'anima dell'industria, un secolo di disegno industriale milanese*, Skira, Milano 1996.
- Pansera A. (a cura di), *Bracciodiferro. Gaetano Pesce, Alessandro Mendini 1971-1975*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.
- Parmesani L. (a cura di), *Alessandro Mendini. Scritti*, Skira,

Milano 2004.

Pasca V., Trapani V. (a cura di), *Scenari del giovane design*,

Lupetti, Milano 2001.

Perniola M., *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994.

Perniola M., *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la*

“Società dello spettacolo”, Castelvevchi, Roma 1998.

Pettna G., *Radical design*, Maschietto editore, Firenze 2004.

Pettna G. (a cura di), *Radicals. Architettura e design 1960/75*, Il

Ventilabro, Venezia 1996.

Pettna G., *Sottsass e Sottsass*, Testo & Immagine, Torino 2001.

Pevsner N., *I pionieri dell'architettura moderna. Da William*

Morris a Walter Gropius, Garzanti, Milano 1983.

Pevsner N., *L'architettura moderna e il design. Da William*

Morris alla Bauhaus, Einaudi, Torino 1969.

Pezzato S. (a cura di), *Ufo Story, Dall'Architettura Radicale al*

Design Globale, Centro per l'arte contemporanea Luigi

Pecci, Prato 2013.

Piccardo E., *Dopo la rivoluzione. Azione e protagonisti*

dell'Architettura Radicale italiana 1963-1973, Plug in,

Busalla 2009.

Piccardo E., *Radical City*, Archphoto 2.0, n. 1, 2011.

Polano S. (a cura di), *Achille Castiglioni: tutte le opere,*

1938-2000, Electa, Milano 2001.

Polano S., Bulegato F., *Michele De Lucchi. Comincia qui e*

finisce là, Electa, Milano 2004.

- Poletti R., *Atelier Mendini. Una utopia visiva*, Fabbri Editori, Milano 1994.
- Poli F., *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- Poli F., *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi* (a cura di), Electa, Milano 2003.
- Portoghesi P., *Post-modern. L'architettura nella società post-industriale*, Feltrinelli, Milano 1982.
- Portoghesi P., *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Bari 1980.
- Portoghesi P., *La presenza del passato* (a cura di), Prima Mostra Internazionale di Architettura, Ed. La Biennale-Electa, Venezia 1980.
- Prestinenzza Puglisi L., *Rem Koolhaas. trasparenze metropolitane. Testo & Immagine*, Torino 1997.
- Prestinenzza Puglisi L., *HyperArchitettura. Spazi nell'età dell'elettronica*, Testo & Immagine, Torino 1998.
- Pugliese M., *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- Radice B., *Memphis. Ricerche, esperienze, risultati, fallimenti e successi del nuovo design*, Electa, Milano 1984.
- Radice B., *Ettore Sottsass*, Electa, Milano 1993.
- Rainò M., Margaritelli A. (a cura di), *Over Design Over. Materia, Tempo e Natura nel design contemporaneo*, Silvana Editoriale, Milano 2009.
- Ragni M., Iacchetti G., *20 oggetti a reazione poetica*, Editrice

- Compositori, Bologna 2003.
- Read H., *Arte e Industria*, con un saggio introduttivo di G. Dorfles, Lerici, Milano 1961.
- Ramakers R., *Less + More. Droog Design in Context*, 010 Publishers, Rotterdam 2002.
- Ramakers R., Bakker G., *Droog Design; Spirit of the Nineties*, 010 Publishers, Ranzo Rotterdam 1998.
- Ramirez J. A., *La metafora dell'alveare nell'architettura e nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
- Rampino L., *Dare forma e senso ai prodotti. Il contributo del design ai processi d'innovazione*, Franco Angeli Editore, Milano 2012.
- Ranzo P., *Ettore Sottsass*, Il Sole 24 Ore Cultura, Milano 2011.
- Rinaldi R. (a cura di), *Progetto Infelice, Alessandro Mendini, RDE-Ricerche Design Editrice*, Milano 1983.
- Rinaldi T., *Arne Jacobsen. Ironica perfezione*, Marsilio, Venezia 2005.
- Romanelli M., *Design. Una storia italiana*, Skira, Milano 2014.
- Romanelli M., *Lorenzo Damiani*, Electa, Milano 2009.
- Rui A. (a cura di), *Ugo La Pietra. Progetto disequilibrante*, Corraini, Mantova 2014.
- Russo D., *Il design dei nostri tempi. Dal postmoderno alla molteplicità dei linguaggi*, Lupetti, Milano 2012.
- Russo D., *Il lato oscuro del design*, Lupetti, Milano 2014.
- Sacchetti V., *Il design in tasca*, Editrice Compositori, Bologna

2010.

- Saggio A., *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Carocci, Roma 2010.
- Saggio A., Peter Eisenman. *Trivellazioni nel futuro*, Testo & Immagine, Torino 1996.
- Sambonet G., *Alchimia. 1977-1987*, Umberto Allemandi & C., Torino 1986.
- Sambonet G., Sottsass E., *Ettore Sottsass: mobili e qualche arredamento*, Mondadori, Milano 1985.
- Sapper R., *Design Interview: Richard Sapper*, Corraini e Museo Alessi, Mantova 2008.
- Scodeller D., *Negozi. L'architetto nello spazio della merce*. Mondadori-Electa, Milano 2007.
- Sennet R., *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2010.
- Sottsass E., *Scritto di notte*, Adelphi, Milano 2010.
- Sottsass E., *Design Interview: Ettore Sottsass*, Corraini e Museo Alessi, Mantova 2008.
- Spadea R., *Riccardo Dalisi progettare senza pensare*, Electa, Napoli 1998.
- Sparke P., *Interni moderni. Spazi pubblici e privati dal 1850 a oggi*, Einaudi, Torino 2011.
- Sudjic D., *Il linguaggio delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Tamagno E., *Carlo Mollino. Esuberanze soft*, Testo & immagine, Torino 1996.
- Topham S., *Where's my space age? The rise and fall of futuristic*

- design*, Prestel, Munich 2003.
- Trione V. (a cura di), *Il cinema degli architetti*, Johan & Levi, Milano 2014.
- Tusini G.L., *Il fronte della forma. Percorsi nel Kunstwollen assieme a Riegl, Wölfflin, Panofsky, Worringer*, BUP, Bologna 2005.
- Tusini G.L., *La pelle dell'ornamento. Dinamiche e dialettiche della decorazione tra Otto e Novecento*, BUP, Bologna 2008.
- Ueki-Polet K., Kemp K (a cura di), *Less and More: The Design Ethos of Dieter Rams*, Gestalten, Berlin 2009.
- Velluto J. (a cura di), *Salefino: nuovi sapori dal design italiano*, Editrice Abitare Segesta, Milano 2005.
- Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980.
- Vercelloni M., *Breve storia del design italiano*, Carocci, Roma 2008.
- Vercelloni M., *Achille e Pier Giacomo Castiglioni*, Il Sole 24 Ore Cultura, Milano 2011.
- Vercelloni M., *L'avventura del design: Gavina*, Jaca Book, Milano 1987.
- Vercelloni M., Bianchi R., *Design*, Mondadori Electa, Milano 2008.
- Vergine L., *Body art e storie simili*, Skira, Milano 2000 [1974].
- Vergine L., *L'ultima avanguardia. Arte programmata e cinetica*

- 1953/1963, Mazzotta, Milano 1983.
- Vergine L., *Trash. Quando i rifiuti diventano arte*, Skira, Milano 2006.
- Vitta M., *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica, 1851-2001*, Einaudi, Torino 2001.
- Vitta M., *Il rifiuto degli dèi. Teoria delle belle arti industriali*, Einaudi, Torino 2012.
- Vitta M., *Il disegno delle cose. Studio degli oggetti e teoria del design*, Liguori, Napoli 1996.
- Warr T. (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Phaidon, Londra 2006.
- Weiss P., *Alessandro Mendini. Cose progettate costruzioni*, Electa, Milano 2000.
- Williams G., *The Furniture Machine. Furniture since 1990*, V&A Publications, London 2006.
- Wolfe T., *Maledetti architetti. Dal Bauhaus a casa nostra*, Bompiani, Milano 2011.
- Wölfflin H., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi, Milano 1984.
- Zevi B., *Architettura della modernità*, Newton & Compton, Roma, 2004.