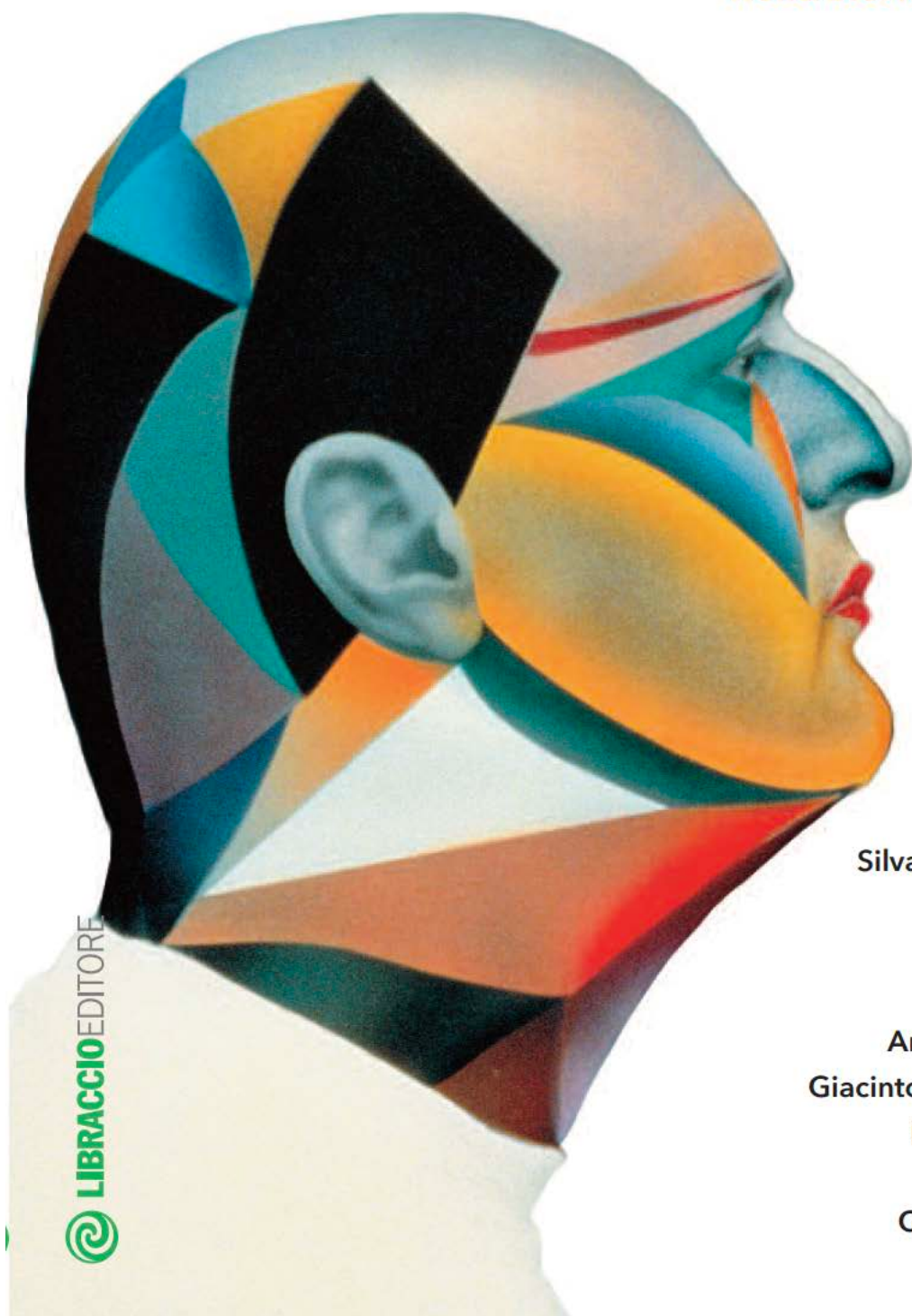


Giacomo D. Ghidelli

Alessandro Guerriero
Senza titoli
nella storia del design

CONTRIBUTI DI:

Gillo Dorfles
Silvana Annichiarico
Enrico Baleri
Lea Vergine
Stefano Mirti
Antonio Colombo
Giacinto di Pietrantonio
Enzo Fiammetta
Sara Ricciardi
Cristina Senatore





A Claudia, Chiara e Viola.



Giacomo D. Ghidelli

Alessandro Guerriero

SENZA TITOLI

nella storia del design

Contributi di

- Gillo Dorfles
- Silvana Annichiarico
- Enrico Baleri
- Lea Vergine
- Stefano Mirti
- Antonio Colombo
- Giacinto di Pietrantonio
- Enzo Fiammetta
- Cristina Senatore
- Sara Ricciardi

Con una intervista ad Alessandro Guerriero

 **LIBRACCIO**EDITORE



Le fotocopie, ad esclusivo uso personale e nei limiti del 15% del volume, possono essere effettuate dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633 (diritto d'autore).

Altre riproduzioni per finalità diverse potranno essere eseguite solo dopo richiesta ed esplicita autorizzazione rilasciata da CLEARedi, corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail info@clearedi.org (www.clearedi.org).

In copertina:

"Ritratto di Guerriero" di Anna Gili, 1986.

ISBN 978-88-97748 -34-2
copyright © LIBRACCIO editore®
infoctr@libraccio.it
www.libraccio.it



In questo luogo che Guerriero
- Alessandro Guerriero che è sempre stato l'anima di Alchimia -
aveva messo assieme, passava di tutto.
Passavano personaggi, incarichi, cose da fare,
clienti assolutamente indicibili.
Non passavano quasi mai dei soldi.
Io non ho mai guadagnato un soldo.
Ho solo fatto cose, dato cose che poi sono sparite.
Io ringrazio Alessandro Guerriero
che con questo spirito suicida ha trascinato
come dei lemming nel precipizio
tutta una serie di persone a fare per il piacere di fare.

Franco Raggi, Santa Alchimia.

INDICE

Nota introduttiva: sessant'anni in un libro	9
Nota tecnica: un libro "semprevivo"	13
Durezza	14
Rogers & Hegel	17
Nasce Alchimia	24
Il cambiamento	30
Gli "Alter Ego"	39
Il Manifesto	48
Il Manifesto: proposta di esegesi	51
Sette puntualizzazioni	63
Decorare il mondo: intervista ad Alessandro Guerriero	78
La Città Alchimia	83
1992: l' <i>Affondamento</i> di Alchimia	105
Le mie prigioni	108
Le celle	112
A scuola di futuro	121
Fragilismo	141
Prima conclusione: il passato e il presente	147
Seconda conclusione (di Alessandro Guerriero): il futuro	149

Dicono di te	150
Silvana Annichiarico	151
Enrico Baleri	153
Antonio Colombo	158
Giacinto di Pietrantonio	160
Gillo Dorfles	165
Enzo Fiammetta	167
Stefano Mirti	169
Sara Ricciardi	175
Cristina Senatore	177
Lea Vergine	180
Appendici: Mostre e Bibliografia	
1977-1992: Le Mostre Alchimia	181
Bibliografia	186

Nota introduttiva: sessant'anni in un libro

L'Atelier di progettazione e design Alchimia nasce a Milano nel 1976. A fondarlo è Alessandro Guerriero, uno "senza titoli", come disse ironicamente di sé: dopo aver abbandonato la facoltà di Chimica, dopo aver rifiutato per ragioni politiche di laurearsi in Architettura, aveva concluso il suo percorso universitario dando un unico esame a Filosofia, in cui aveva discusso con Enzo Paci una "tesina" sul De Stijl.

Persona "senza titoli", quindi, ma con visioni capaci di emozionare e di smuovere. Per comprenderlo basta guardare al tumultuoso sviluppo di Alchimia. Basandosi soltanto sulla forza delle idee, Guerriero richiama a sé una notevole schiera di progettisti, di artisti e di designer, dà vita a un nuovo linguaggio, crea decine di iniziative e sforna centinaia di prodotti, molti dei quali sono presenti nei musei di tutto il mondo: un percorso complesso che sarà chiuso dallo stesso Guerriero nel 1992.

Oggi sono trascorsi quarant'anni dalla fondazione di Alchimia e venticinque anni dalla sua chiusura. Siamo quindi nel pieno delle ricorrenze e infatti ad Alchimia è stata recentemente dedicata una ricca mostra a Lecce, in cui è stata presentata una significativa serie delle sue creazioni¹. Da parte mia credo che il miglior modo per sfruttare queste ricorrenze sia quello di ripercorrere integralmente il cammino di questo straordinario protagonista del design e della progettazione culturale. Perché ripercorrendolo, inevitabilmente si potrà disegnare

¹ "Al Diavolo Alchimia", a cura di Cintya Concarì e Roberto Marcatti, 23 giugno-30 ottobre 2017, Must, Lecce. Da notare che anche nella mostra le creazioni sono "senza titoli": nessuna ha nome o anno di produzione: tutte sono il frutto di una creatività che permane identica a se stessa pur nella diversità delle occasioni. Sulla mostra si veda il video di Metamorphosi all'indirizzo www.youtube.com/watch?v=Jblogn_1R0Q

una prospettiva storica che consente di cogliere alcune nuove conclusioni.

Se è vero infatti che la postavanguardia ha preso da Alchimia faccia e idee; se è vero che moltissimi designer sono vissuti sugli allori di ruminazioni a volte rumorose e ben sostenute da imprese; se è vero che in molti pensano sia facile imitare lo stile di Alchimia proponendo in realtà progetti che non hanno né capo né coda;² se tutto ciò è assodato, è anche dimostrabile che l'attività di Guerriero indica da sempre percorsi molto diversi da quelli seguiti dal design modaiolo che si è sviluppato anche a partire da quell'Atelier.

Per capirlo è sufficiente seguire le impronte che Guerriero ha lasciato in questo suo andare, in questo suo trasmigrare da un'attività all'altra: Alchimia, il lavoro con i carcerati, la fondazione e la direzione di scuole, l'invenzione di riviste, la creazione di TAM-TAM, il lavoro con i disabili.

Impronte che ritroviamo in ogni fase del suo lavoro, che sono facilmente riconoscibili e che aprono percorsi capaci di rispondere in modo concreto ai bisogni dell'epoca in cui viviamo.

In sintesi, sono le impronte di chi ha lavorato seguendo sempre tre principi fondanti: tenere al centro del proprio lavoro l'uomo visto nei suoi bisogni relazionali più veri, lontani dallo scriteriato consumismo del nostro tempo; tenere al centro del proprio lavoro l'uomo visto nella sua interezza e quindi dare spazio soltanto a quella creatività che sa raccogliere insieme ragione ed emotività; tenere al centro del proprio lavoro l'uomo che vuole ricercare per sé e per gli altri nuove vie di conoscenza e quindi aprire nuovi momenti espressivi attraverso l'esplorazione dei territori che separano – e che quindi in realtà uniscono – le varie discipline.

Una complessa visione dell'uomo visto nella sua socialità a cui risponde una articolata visione del lavoro che si è orientata sempre più verso le forme del social design.

È questa, secondo me, la radicale continuità che emerge dal lavoro di Guerriero.

Ma parlare di radicale continuità significa però dire anche altro.

² Al proposito si veda il significativo contributo di Enrico Baleri a conclusione del volume.

Significa sostenere una tesi che a molti potrà apparire paradossale: significa infatti dire che, a guardar bene, già in Alchimia erano presenti i presupposti di quel social design interpretato da Guerriero in modo sempre più forte nelle esperienze vissute dopo la chiusura dell'Atelier.

Un social design che parte con Alchimia offrendo provocatoriamente e creativamente nuovi stimoli a un uomo che – come è stato scritto nel suo Manifesto – è abbandonato alla propria solitudine e fragilità; ma poi un design che diventa sempre più “social”, perché sempre più si avvicina e opera con quei soggetti che sono stati cacciati nell'emarginazione più dura dal modo in cui il mondo guarda alla loro fragilità: prima i carcerati, poi i disabili. E un design, non scordiamolo, che lavora alla creazione e alla direzione di scuole, enti sociali per eccellenza.

Il social design, quindi, come seme alchemico che cresce percorrendo – e continuando a percorrere e a esplorare – strade del tutto innovative. È questa la tesi del volume e credo stia proprio qui l'attualità di Alchimia e del suo insegnamento.

Per mostrare e per sostenere tutto ciò, il volume presenta una serie di documenti, alcuni dei quali sono stati ripescati dalla frammentazione del web, mentre molti altri sono del tutto inediti, perché custoditi esclusivamente nel computer di Guerriero e nel mio³.

Sempre per restare nelle “rarietà-documentali-oggi-introvabili”, il volume raccoglie anche le introduzioni alle mostre e alle opere raccontate in queste pagine: testi che sono stati – come dice lo stesso Guerriero – i punti d'avvio delle realizzazioni di Alchimia, del lavoro con il carcere, con i disabili e di quello con le scuole: complessivamente una grande mole di riflessioni e commenti che illustrano, interpretano e chiariscono circa 60 anni di attività.

Nel volume il lettore troverà anche alcuni accenni a episodi della vita di Guerriero, che servono a introdurre le varie finte cesure del suo percorso, assieme a rapide pennellate sul clima del tempo in cui si svi-

³ Conosco Alessandro Guerriero dal 1964 e da allora ci siamo scambiati – come si può immaginare – non soltanto una vita di pensieri e di discussioni, ma anche centinaia di documenti. Devo anche dire che è proprio questa fratellanza ad aver guidato il tono dello scritto in cui – atipicamente rispetto ai testi critici – si “dà del tu” al soggetto in esame.

luppò Alchimia, che mi auguro siano utili a inquadrare meglio l'evoluzione dei fenomeni accaduti in quegli anni.

Nel libro è presentata inoltre un'intervista inedita, in cui Guerriero spiega perché il tema del decoro è sempre stato così importante nella sua attività⁴.

Di estremo interesse sono infine i dieci testi che protagonisti della critica e del mondo artistico hanno "donato" a questo volume: sono riflessioni che aiutano a meglio comprendere non soltanto il percorso di Guerriero e di Alchimia, ma anche la sua "eredità". Per questo termino questa breve nota introduttiva esprimendo a tutti loro – e prima di tutti a Gillo Dorfles che dall'alto dei suoi 107 anni mi ha ricevuto con squisita disponibilità – la mia più sincera gratitudine.

⁴ Alfred Loos, l'architetto austriaco considerato uno dei padri del Movimento Moderno, affermava che "Il decoro è un delitto". Guerriero ha sempre ironicamente risposto (in modo virtuale, ovviamente) dicendo che "Il decoro è un diletto".

Nota tecnica: un libro “semprevivo”

Questo libro non ha illustrazioni. Potrebbe sembrare una scelta bizzarra, visto che si tratta di un volume che parla di oggetti la cui prima caratteristica è proprio la loro immagine. Ma è una scelta dovuta a due ragioni.

La prima è che si tratta di oggetti celebri, che i lettori conoscono a memoria.

La seconda è che il volume vive nell'integrazione con una pagina Facebook – che ha il medesimo titolo del libro – dove si presentano tutti gli oggetti di cui si parla.

Si tratta di una pagina Facebook che come tutte le pagine Facebook non è soltanto una “vetrina”, ma è un work in progress continuo, perché destinata a ospitare commenti, altre interviste, altre immagini di riferimento e così via.

Un libro, insomma, che aspira a essere vivo nel tempo, arricchendosi quotidianamente con nuove idee e con rinnovati stimoli “alchemici”.

Durezza

All'inizio.

All'inizio è una bella giornata di sole: un sole che illumina anche tutti gli angoli della tua anima: hai ricevuto la risposta dall'azienda a cui avevi sottoposto i disegni di un tavolo: "Siamo lieti di comunicarle che il suo progetto è stato accettato e che il suo tavolo entrerà nella nuova produzione che sarà presentata al Salone Del Mobile 1972. Le vorremmo proporre tuttavia alcuni piccoli interventi che saremo lieti di discutere con lei". Segue il giorno e l'ora dell'appuntamento.

Sei emozionato, anche se ti piacerebbe nascondere. Finora nessuno ti aveva mai fatto una proposta del genere: Il Salone del Mobile!

Giacca, camicia e cravatta, con giudiziosi accoppiamenti da designer; dopo la colazione accendi una Parisienne Blu, aspra come Dio comanda; metti in moto la vecchia Panhard: arrivi.

Nel cubo di cemento, vetro e acciaio dell'ingresso, la receptionist – bionda con i capelli cotonati alla perfezione – ti degna appena di uno sguardo, ma ti fa accomodare gentilmente in un salottino tutto bianco. Arriva un caffè. Dopo un po' arrivano anche loro. Rapide presentazioni: teso come sei, senti appena i nomi e le qualifiche. Intuisci "Capo progetto" e "Marketing".

Poi cominciano. E ti spiegano, sempre gentilmente, che il tuo progetto è molto bello, ma che occorrono alcune modifiche per essere certi che il prodotto si venda e che non sia distonico (dicono proprio così: "non sia distonico") con il loro catalogo. Niente di che, ben inteso: alcuni interventi sulle misure, una diversa scelta di materiali, qualche variante di colore. Ma la sostanza resta, dicono, mostrandoti il disegno preparato dal loro ufficio tecnico.

La bocca ti si secca. Stai un po' in silenzio e poi ti senti dire che del pro-

getto non si cambia nulla: né una misura, né un materiale, né un colore.

Si guardano. Cala un silenzio spesso come nebbia, anche se fuori l'aria è trasparente.

Quindi il capo marketing ti dice, con un sorriso imbarazzato, che loro capiscono, ma che se le cose stanno così non se ne fa nulla. Tu quasi non rispondi. Loro ti invitano a ripensarci. In un sorriso raccogli i tuoi disegni, lasci sul tavolo il loro, saluti e sei in strada.

Un cane sta irrorando il paraurti della tua Panhard. La Parisienne Blu ti fa quasi dimenticare il sapore del loro caffè.

Qualche giorno dopo, un amico letterato ti aiuta a capire a fondo ciò che è successo. "Hai fatto bene, dice. Accade così anche in letteratura: quando un verso, una frase, un testo è perfetto nella sua formulazione, cambiarlo anche di poco vuol dire sconciarlo. Pensa se Leopardi, avesse scritto *Dalla campagna vien la donzelletta* invece di *La donzelletta vien dalla campagna*. Sarebbe stato un verso senza senso, anzi, un versaccio, privo di ritmo, con il soggetto (la *donzelletta*) che appare in seconda battuta mentre *la campagna*, elemento di sfondo, viene senza alcuna ragione portata in primo piano. In letteratura, come in qualsiasi altra arte, e quindi anche nella pittura, nella scultura e, perché no, nel design, ogni cosa vive di una sua struttura autonoma. Non siamo noi che la governiamo, ma è lei che ci governa. Voglio dire che un testo – o un oggetto, se preferisci – *si costruisce* nel senso che nasce esatto se si sviluppa seguendo una sua logica interna che noi siamo chiamati a rispettare: è lui che deve guidarci nel suo sviluppo, non possiamo essere noi a guidare lui! Quando vogliamo essere noi a *condurre il carro*, facciamo violenza, seguiamo la nostra volontà di dominio e non il desiderio di armonia interna che l'oggetto, o il testo, esprimono in ogni momento. Quando siamo noi a voler guidare, il risultato è sempre disastroso." E dopo un po' di meditazione aggiunge: "Oddio, non è che dobbiamo rifiutare ogni critica e ogni contributo: il punto di vista degli altri è importante. Però io credo che lo sia se l'obiettivo non è esterno all'opera ma riguarda il suo interno; è da ascoltare se la critica spinge verso il rigore e la coerenza, se mette in luce qualche punto debole, qualche aspetto confusionario, sovrapposizioni, deviazioni inutili. Detto con altre parole, la critica e l'intervento correttivo trovano la propria legittimità se sono funzionali alla

struttura di ciò che si vuole dire. Quando invece il fine è esterno – conquistare fette di mercato, ad esempio, ma anche richieste di modifiche per rendere più comprensibile il senso di un’opera complessa, per renderla più *a portata di mano* – allora l’intervento non vale e la critica diventa irrilevante”.

Sono parole che trovi perfette.

Perché hai quasi inconsapevolmente scoperto che il “no” è una bellissima parola. Hai scoperto che il “no” è la prima forma dell’autocoscienza, del sapersi. È il “no” del bambino che dice: “No: non tenermi: salgo da solo le scale: sono capace”. È il primo segno di rivolta a una codificazione dell’esistente. Non siamo ancora al “mi rivolto, dunque siamo” di Camus¹: per arrivarci si dovranno percorrere ancora altre strade: si dovranno attuare processi di identificazione con chi è nella stessa situazione, assumere una coscienza storica che il primo “no” ancora non conosce. Però di certo siamo al “mi rivolto, dunque sono”.

Ma, adesso, che fare?

¹ A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, 1957.

Rogers & Hegel

Che fare?

La risposta alla domanda arriva con una “cartolina rosa”: è la Patria che ti chiama al servizio militare, avendo tu definitivamente rinunciato all’università, dopo alcuni anni di tempestosa frequenza della facoltà di Architettura: una facoltà dove hai trovato maestri interessanti, quali Ernesto Nathan Rogers¹ (“Il più simpatico di tutti”), assieme a docenti severi, che ti hanno anche obbligato a esercizi estenuanti, come quelli

¹ Ernesto Nathan Rogers si laurea in architettura nel 1932 e nello stesso anno fonda con gli amici Belgiojoso, Banfi e Peressuti lo studio BBPR, importante non soltanto per i “segni” che ha lasciato nel territorio (a Milano, dal quartiere Gratosoglio alla Torre Velasca) ma anche perché durante la guerra (mentre Rogers, ebreo, si era rifugiato in Svizzera) divenne uno dei punti di riferimento della Resistenza a Milano e del movimento Giustizia e Libertà. Proprio per questa attività Banfi e Belgiojoso furono deportati in un campo di concentramento dove Banfi morì. Terminata la guerra, lo studio riprende l’attività e uno dei primi progetti è il monumento ai morti nei lager, realizzato a Milano nel Cimitero Monumentale. In seguito Rogers viene chiamato a dirigere prima Domus e poi Casabella dove, come scrisse il filosofo Enzo Paci in un articolo comparso sulla rivista Aut-Aut, lo sforzo fu quello di affermare una concezione in base a cui “non solo la funzione non esclude la bellezza in nome dell’utilità ma anzi la funzione stessa deve essere concepita come sintesi tra utilità e bellezza. (...) Nel processo che abbiamo indicato è chiaro che non è possibile fissare una rigida interpretazione del funzionalismo. La funzione non è un’astratta formula razionalistica: la razionalità e l’oggettività sono valori morali nei quali si esprime la tendenza verso la verità che si concreta nella costruzione. In altre parole la ragione del razionalismo e, di conseguenza, la funzione, è il senso stesso della vita umana e collettiva. (...) E la razionalità che si manifesta nella funzionalità oggettiva non solo non esclude ma anzi implica la poesia, e, se si vuole, persino la poesia come sentimento”.

richiesti dai fratelli Castiglioni² che, come hai detto, “mi hanno insegnato tutto quello che poi ho messo in pratica: mi ricordo che per un anno mi hanno fatto fare il disegno di un violino 1a1, in tutte le sue varie sezioni: un lavoro che mi ha fatto diventare matto, ma che poi ho riconosciuto come cosa straordinaria”.

Accanto alle lezioni c'erano poi anche le “contro-lezioni”: erano condotte da un gruppo di studenti di cui eri leader, subito dopo quelle dei docenti e ponevano al centro le idee di quella che Germano Celant, secondo una leggenda, aveva battezzato con il nome “Architettura Radicale”.³ Come ha scritto Paolo Russo in un articolo su Repubblica,

² Pier Giacomo e Achille Castiglioni (“due corpi, una testa sola”, come scrisse Buzzi) furono una coppia di fratelli progettisti che hanno lasciato impronte storiche nel mondo del design firmando oggetti icona del nostro tempo: Lampada Ad Arco, Sgabello Mezzadro, Lampada Toio, Lampada Parentesi etc. Oltre ad aver insegnato al Politecnico di Torino e Milano – qui Pier Giacomo è inizialmente assistente di Rogers – hanno partecipato alla fondazione dell'ADI, Associazione per il Disegno Industriale. In un servizio Rai loro dedicato, viene detto: “Profondamente impegnati a coniugare espressività e funzionalità dell'oggetto, sono stati quasi unici per la capacità di mediare tra un immaginario fantastico e le strette esigenze di marketing, progettando oggetti e ambienti con forme continuamente diverse, geometriche o organiche, irreali o rigorosamente funzionali, ma sempre ottenute con la tecnica dello stravolgimento che ricorda molto le esperienze surrealiste e dadaiste.”

³ Si potrebbe dire che l'Architettura Radicale sorge dalle ceneri del Movimento Moderno, morto per l'ossificazione e la banalizzazione di principi che ne avevano originariamente governato lo sviluppo perché interpretati da grandi progettisti quali Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe. D'altra parte, la fine non poteva che essere il dissolvimento, avendo gli epigoni del modernismo confuso la razionalità con la semplificazione, la linearità con la linea piatta, la ricerca sull'uomo (giusta o sbagliata che fosse) con la ricerca del business palazzinaro. E anche la reazione “radicale” è, a ben guardare, la diretta conseguenza del vuoto teorico e formale in cui era precipitato il Movimento Moderno, incapace di proporre sviluppi significativi sia dal punto di vista teorico sia dal punto di vista progettuale. L'esperienza dell'Architettura Radicale si conclude verso la metà degli anni '70, con il precoce fallimento del Global Tools, sistema diffuso di laboratori (a Firenze, Milano e Napoli) per la “propagazione dell'uso di materie, tecniche naturali e relativi comportamenti”. Dice Adolfo Natalini: “Superstudio, l'Archizoom, Sottsass e tutta un'altra serie di personaggi che formavano la variegata galassia del Radicale, si riunirono per formare, per dare vita a una serie di laboratori di-

“prima ancora che un pensiero progettuale, l’Architettura Radicale fu (e resta) un atto di critica sociale. Uno sberleffo al potere e al gusto borghese, una risata in faccia al razionalismo, alle sue eredità e convenzioni che ebbe in Firenze la sua culla. Semiotici guerriglieri di forma e funzione, clown lucidi e fantasiosi, quelli dell’Architettura non potevano che essere in perfetta sintonia con un momento cruciale della loro contemporaneità: il Sessantotto. Che quei tupamaros culturali anticiparono di qualche anno (...) Una ludica, tagliente, provocatoria ribellione, ironica quanto sistematica, dai tratti persino dada, che cercava di ridefinire – con mezzi allegramente eterodossi, allora di largo e trasversale impiego: performance, azioni di strada, manifesti, oggetti disutili, materiali inediti – l’architettura come sovversione scagliata in faccia all’establishment. Forte di una facoltà popolarissima dove insegnavano figure quali Battisti, Koenig, Leonardo Savioli fino a un giovane Umberto Eco, la scena dell’architettura fiorentina si organizzò in studi germinando spontaneamente un’eletta schiera di giovanotti ilari e acuminati che mescolavano carte e linguaggi con l’evidente scopo di urticare i fautori del bello e dell’utile in senso borghese e tradizionalista. Ad esempio partorendo – mentre il design milanese trionfava nel mondo – l’*antidesign*, avvisaglia di quel che oggi in molti chiamano contaminazione fra le arti, e che produsse oggetti fatti più per riflettere o riderne che per essere usati”.⁴ Era un nuovo modo di pensare interpretato inizialmente da Gianni Pettena,⁵ dagli

dattici che dovevano portare a una diffusione delle nostre idee, ma dovevano essere delle cose più simili a un’esperienza di vita e di lavoro che non a una situazione didattico scolastica. La Global Tools si riunì diverse volte, ci furono degli straordinari seminari, ma in un certo senso non riuscì mai a nascere e a un certo punto tutti i vari personaggi hanno preso le loro strade.” Oltre alla definizione di “Architettura Radicale”, Germano Celant, storico dell’arte, è anche l’autore della definizione di “Arte Povera”, che individua il movimento artistico nato in Italia anch’esso verso la metà degli anni ’60 e che comprendeva, tra gli altri, Pascali, Pistoletto, Boetti, Ceroli, Fabro, Merz.

⁴ P. RUSSO, “La Repubblica”, 30/06/2014.

⁵ Gianni Pettena dice di sé: “Architetto, artista e critico, professore di Storia dell’Architettura Contemporanea all’Università di Firenze e di Progettazione alla California State University, appartiene al nucleo originario, insieme a Archizoom,

Archizoom,⁶ dal Superstudio⁷ e dagli UFO,⁸ a cui si aggiunsero poi altri, quali il Gruppo 9999 e Zziggurat.⁹

Superstudio e Ufo, dell'Architettura Radicale italiana. Il suo lavoro, le sue proposizioni teoriche e sperimentali, hanno assunto la forma di progetti di design, di interni, d'architettura, di installazioni museali e performance; fin dagli anni sessanta dialoga e si integra con il divenire del mondo delle arti con continuità di confronti e partecipazioni a esposizioni in musei e gallerie. Pur non rinnegando la propria formazione di architetto ma convinto della necessità di ripensare il significato della disciplina, come d'altra parte gli altri Radicali allora suoi compagni di strada, a differenza loro preferisce fin da quegli anni usare gli strumenti e i linguaggi delle arti visive più che quelli tradizionali della progettazione architettonica, avvicinandosi con questo più alla concettualità della ricerca Radicale austriaca che all'ispirazione pop di quella inglese, cui invece si rifaceva prevalentemente il lavoro dei Radicali fiorentini, almeno ai suoi inizi."

⁶ Scrisse di loro Ettore Sottsass, in un articolo apparso su Domus: "Gli Archizoom sono dei bravi ragazzi abbastanza cattivi per non lasciarsi inibire dai vecchi discorsi, dagli affari complicati, dalle sistemazioni, dagli applausi che potrebbero anche accoglierli con facilità; cattivi al punto da cercare altri applausi e altro pubblico e da sopportare le inevitabili risate, le scrollate di spalle, gli occhi perplessi, *non ci capisco niente* oppure *sono degli esibizionisti* e questo genere di cose." Il gruppo, fondato a Firenze nel 1966, comprende originariamente Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi. Il punto di partenza del loro lavoro è stato un corso sullo "spazio di coinvolgimento", tenuto da Leonardo Savioli e Danilo Santi, con interventi di Ugo La Pietra ed Ettore Sottsass: da qui scaturirono le tesi dell'Architettura Radicale.

⁷ Superstudio nasce a Firenze nel 1966. A fondarlo sono due neo-architetti: Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo di Francia; negli anni successivi diventa un polo di attrazione per altri architetti che avevano cominciato a pensare in modo Radicale. A illustrare in modo compiuto *l'architettura* del loro pensiero ci pensa Natalini che nel 1971 scrive: "Se il design è soltanto uno strumento per indurre al consumo, dobbiamo ripudiare il design; se l'architettura è solamente una codifica del modello borghese della proprietà, dobbiamo ripudiare l'architettura; se l'architettura e l'urbanistica non sono altro che la formalizzazione delle ingiuste divisioni sociali presenti, dobbiamo ripudiare l'urbanistica e le sue città... finché con il design non si punterà a soddisfare le necessità primarie. Fino ad allora, il design deve scomparire. Possiamo vivere senza architettura."

⁸ UFO: Emanuele Piccardo scrive su Domus: "Fondato a Firenze nel '67 da Carlo Bachi, Sandro Gioli, Lapo Binazzi, Riccardo Foresi, Titti Maschietto, Patrizia Cammeo, (il collettivo) ha adottato fin dall'inizio un atteggiamento dissacratorio e ironico nei confronti delle abitudini borghesi. Capitanati da Lapo Binazzi hanno

A partire da lì, tu e i tuoi amici universitari avete dato vita ai contro-corsi di Gregotti,¹⁰ impegnato in quel tempo a lanciare il suo strutturalismo,¹¹ alle contro-lezioni di Zanuso,¹² di Castiglioni e così via. Una attività meritoria, perché era come se qualcuno finalmente dicesse: “Attenzione ragazzi! esiste anche una realtà teorica e progettuale diversa da quella di cui vi parlano all’università: una realtà più vicina alla vita di tutti i giorni, che mescola all’architettura l’arte, la musica, la letteratura, la performance; una architettura che supera le barriere esistenti tra le varie discipline e che trasforma il mondo”.

Accanto a questa “docenza” c’erano anche gli esami, provocatori quanto bastava, come quando ti chiesero di illustrare le architetture che incontravi nel tuo percorso da casa all’università e tu presentasti un dossier di foto che mostravano gli edifici tutti tagliati a forma di finestrino d’autobus, spiegando che quello era ciò che vedevi nel tuo percorso verso il tempio del sapere.

Naturalmente erano anche anni di occupazioni (Università, Triennale) e di relative schedature da parte della Digos, la polizia politica

assunto la semiologia teorizzata in quegli anni da Eco, docente di Decorazione alla Facoltà di Architettura di Firenze, come elemento fondante delle azioni nello spazio pubblico. È proprio lo spazio pubblico, la piazza, che diventa un luogo importante per le performance del gruppo fiorentino. (...) La parodia, insieme all’ironia, sono la chiave di lettura della ricerca degli UFO” che si esplica in diversi ambiti: azioni, happening, design, fotografie, architetture d’interni.

⁹ Il Gruppo 9999 viene fondato nel 1967 da Carlo Calchini Novati, Giorgio Birelli, Fabrizio Fiumi e Paolo Galli mentre il gruppo Zziggurat viene fondato nel 1969 da Alberto Breschi, Giuliano Fiorenzuoli, Gigi Gavini, Roberto Pecchioli.

¹⁰ Vittorio Gregotti, 1927, ha progettato quartieri (es: Zen), piani regolatori (es: Arezzo), navi da Crociera (es: “Costa Romantica”), strutture sportive (es: stadio olimpico di Barcellona) e, naturalmente, palazzi e molto altro. Ha fatto parte del Gruppo 63, unico architetto tra poeti, critici, scrittori, editori. Ha scritto libri, diretto riviste.

¹¹ In architettura, lo strutturalismo tende a considerare ogni elemento come parte di un sistema basato sull’insieme delle relazioni tra gli elementi stessi.

¹² Marco Zanuso (1916), architetto e designer; tra le sue architetture occorre ricordare i complessi per Olivetti in Sud America, lo stabilimento Necchi a Pavia e il nuovo Piccolo Teatro di Milano; tra i progetti di design vanno menzionati quelli per Arflex, Brionvega, Borletti, Bonacina, Kartell, Siemens.

sempre attenta a tutto l'inessenziale e sempre pronta a nascondere ciò che veramente contava.

E, per concludere, ci fu la solenne dichiarazione con la quale tu e il tuo gruppo rinunciavate alla laurea, perché "noi non vogliamo un attestato che ci viene dato dal sistema capitalistico".

La conseguenza del "gran rifiuto" – non fatto però per "viltade" come ci racconta Dante nel terzo Canto dell'Inferno, ma per profonde convinzioni esistenziali – fu la "cartolina": destinazione il Car di Ancona, nell'aeronautica. E non poteva essere diversamente perché, come dicevi prima di partire, "Io so volare alto, mica come voi che strisciate per terra". In realtà, anche i militari di leva "aeronautici" durante il CAR non volavano da nessuna parte (e non avresti volato neppure dopo), ma occupavano il proprio tempo in continue marce avanti e indietro, scandite da "fila dest!" e "fila sinist!" e ritmate dal "passo!" nonché dalla "cadenza" (ritmo che poi fu dichiarato fuorilegge, in quanto retaggio dell'epoca fascista) che facevano rimbombare il cortile. Il tutto in preparazione del grande giorno del giuramento, durante il quale – le compagnie schierate in ben ordinate fila – avreste con gran voce gridato all'unisono "l'ho duro", al posto del richiesto "lo giuro", nella certezza di una connivente impunità totale.

Terminato il CAR vieni spedito a Milano, privilegio di cui hai goduto per il fatto di essere già sposato. E a Milano continuasti a tramare il tuo futuro, proprio nel senso che continuasti a intessere le trame della tua vita e delle tue scelte.

Il luogo in cui questo lavoro avveniva era una soffitta posta sopra il negozio materno, soffitta in cui ti rintanavi con tre o quattro amici quando eri libero dal servizio militare, mentre tua moglie lavorava.

E lì a catturarti c'erano i primi fermenti africani, che emergevano dalla rivista "Jeune Afrique": una pubblicazione riservata a pochi curiosi che pubblicava reportage, articoli e opinioni su quel grande continente sconosciuto.

C'era la preparazione del lavoro in sezione, perché proprio in quel tempo avevi deciso di iscriverti al PCI, trascinando nella scelta anche un tuo caro amico. Un lavoro che conduceva te, lontano per origini da una classe operaia ancora presente nel tessuto milanese, a contatto diretto con

volti, voci e gesti di persone catturate dal desiderio di una società più giusta, capace di tener presente anche la voce di chi non aveva potere, di chi era fragile, di chi non aveva “nulla da perdere se non le proprie catene”, come era scritto nel sacro testo della Sinistra.¹³ La tua fu però una adesione critica al Partito, che crebbe nutrita dalla voce di Giorgio Amendola¹⁴ e dalle sue teorie di una collaborazione senza pregiudizi con i cugini socialisti, non ancora craxiani.

Ma poi c’era l’Estetica di Hegel, studiata e discussa con i tuoi amici. “L’opera d’arte – leggesi – è tale solo in quanto, originata dallo spirito, appartiene al campo dello spirito, ha ricevuto il battesimo di spirituale e manifesta solo ciò che è formato secondo la risonanza dello spirito”. Certo, pensavi, la risonanza dello spirito e non i dettami del marketing. E poi scoprivisti che il fine dell’opera d’arte non è l’imitazione della natura, bensì il raggiungimento della “verità sotto forma di configurazione artistica sensibile”. E che, essendo “l’arte l’apparire sensibile dell’idea”, essa doveva porsi come mediazione e conciliazione tra spirito e materia, universale e particolare, infinito e finito, pensiero e sensibilità. O, per dirla con le parole di colui che perceivate come “Sommo”, l’arte deve porsi come “conciliazione tra ciò che è semplicemente esterno, sensibile e transeunte, e il puro pensiero; tra la natura e la realtà finita e l’infinita libertà del pensiero concettuale”, diventando in questo modo “una domanda, un’apostrofe, rivolta a un cuore che vi risponde, un appello indirizzato all’animo e allo spirito”. Una serie di pensieri che suscitavano silenzi problematici, discussioni e ragionamenti punteggiati da caffè e sigarette, finché la libera uscita terminava e tu dovevi rientrare in caserma.

Un tempo, questo della “soffitta hegeliana”, che trascinò anche oltre quello del “militar-soldato” dando vita a emozioni, contiguità e pensieri che si troveranno poi a vivere e a emergere con forza nelle varie opere e nelle varie attività che – nel futuro della tua vita – sarai chiamato a realizzare.

¹³ K. MARX, F. ENGELS, *Manifesto del Partito comunista*.

¹⁴ Giorgio Amendola, figlio di Giovanni Amendola ucciso dai fascisti, dopo essere stato uno dei protagonisti della Resistenza, divenne deputato del PCI, dove fu a lungo il punto di riferimento della cosiddetta “corrente riformista”, che auspicava la collaborazione con i socialisti.

Nasce Alchimia

Terminato il tempo militare, la domanda che molti anni prima aveva guidato Vladimir Il'ič Ul'janov (più noto come Lenin) a scrivere il *Che Fare?* – titolo celebre ma “rubato”, val la pena annotare, allo scrittore Nikolaj Gavrilovič Černyševskij che scrisse questa sua opera nel carcere siberiano dove era stato rinchiuso per la sua attività rivoluzionaria – continuò a tormentarti.

E la prima risposta fu trovare un lavoro. Inizi a operare come grafico e fotografo, attività che ti consente di inventare collane di pieghevoli per Olivetti e una rivista per la Camera del Lavoro di Milano, strumento di informazione e riflessione che godrà di lunga vita e che verrà poi celebrato, con altri materiali che hai realizzato, da una mostra-pubblicazione nel 1996.¹ Poi sei assunto come art director in quella che allora era la più grande agenzia di pubblicità in Italia.

Ma il problema restava. E tu, un giorno, decidi di passare dal fare pubblicità agli oggetti al creare oggetti: progetti e oggetti soltanto tuoi, in uno studio tutto tuo.

Cosa non facile. Inizi con abbandonare l'agenzia di pubblicità per l'incarico di Direttore Creativo dello Studio Castello, dedicato alla progettazione di oggetti. Poi cominci a pensare al nome della tua futura creatura.

¹ Cfr. “Comunicare... - 1970-1996 – la grafica di Alchimia per la CGIL Lombardia”. La pubblicazione presenta una serie di tuoi interventi (molte opere sono andate disperse) a partire dai primi “Quaderni di battaglie del lavoro”, sulle cui copertine esplodevano le tue bellissime fotografie in bianco e nero, sino ai vari manifesti per i convegni e – addirittura – per l'agenzia viaggi della Camera del Lavoro.

La ricerca gira a vuoto per un po': "Laboratorio Radicale" è troppo tecnico e poi questo richiamo al *radicale* è troppo diretto, e comunque è foneticamente troppo duro. "Studium" è pretenzioso e comunque ridicolo: "Lo vedi lo *Studio Studium*?" E allora? "Admira"? "Cornucopiam"? "Assolo"? "Astra minima"? "Laboratorio"? No: decine e decine di nomi vengono guardati e tritutati con i fogli che vanno a riempire il cestino. Alcuni gettati durante il giorno, altri nell'insonnia notturna.

Ma un giorno compare. L'hai letto per caso, in un articolo. E appena lo vedi sai che quello è il nome giusto, quello di cui eri in cerca. Assomiglia un po' a certi incontri magici con una ragazza, tanto improvvisi quanto straordinari, che capitano una volta sola nella vita: tu la vedi e zac! sei fulminato, perduto per sempre. Non sai perché di colpo ti sei innamorato di lei: forse è stato un suo sorriso, o un ricciolo dei suoi capelli, o un suo semplice gesto. Di fatto sai che lei è *quella giusta*, anche se di lei non sai ancora nulla. Oddio, nel tuo caso qualche cosa sai. Ma poco.

Sai che Alchimia – era questo il nome – era cosa per chi voleva trasformare il piombo in oro, e già questo ti piace, perché ti garba (come direbbero a Firenze i designer Radicali) l'idea di dare un nuovo senso agli oggetti: elevarli verso il meglio. Ma dai ricordi del liceo sai anche che questa era la cosa minore. Che in realtà Alchimia era la ricerca di un principio unificante, il progetto di un universo che contenesse tutte le cose, sul genere dell'hegeliano "Spirito Assoluto".

Per non correre rischi, però, cominci a studiare più a fondo questo tuo nome-femmina, per vedere se fa proprio per te, per capire se è proprio lei che devi amare sino alla fine. E ti procuri subito una bella emozione scoprendo la sua etimologia: "parola che deriva dal greco *fondere, colare insieme*", leggi. Per l'appunto, ti dici: tenere insieme, nei tuoi oggetti, i molti aspetti del mondo. "Oggetti di funzione e di emozione", come dicevi in rima scherzando, ma non troppo. E prefigurando le tue future creazioni, ancora così nebuloze nei loro contenuti determinati, con l'aiuto di quel nome a volte ti pensavi come un novello Bacone, capace di liberare le varie forme del sapere dalla stupidità "di una scolastica capace solo di sezionare e imprigionare tutte le cose in schemi astratti" (così hai letto e così volevi fare).

E poi, questa storia della trasformazione del piombo in oro, che tanto

aveva impegnato gli “alchimisti asini”, in realtà la scopri come una faccenda del tutto simbolica. Studiando, avevi capito che nel suo senso più profondo l'alchimia era un percorso che dal volgare saliva allo spirituale, verso una armonia prestabilita: una unità e un assoluto che dà senso alle cose di ogni giorno. Una evoluzione, come aveva detto Jung (e quando l'hai letto ti è sembrato di entrare in cielo), che libera l'uomo, che lo rende maturo.

A questo punto non ci sono più dubbi. Oddio, quasi. In realtà ti sembra un po' un “nome-opposizione” a tuo padre: a quel padre siciliano che “si era fatto da sé” aprendo a Milano una azienda che produceva vernici (la fabbrica dei bei colori, dicevi quando eri piccolo) e che ti aveva fatto iscrivere a Chimica, facoltà che tu avevi quasi disciplinatamente frequentato per un anno prima di passare ad Architettura. Alchimia come opposizione a chimica? Come fondamento della chimica? Ma non essendo esperto di auto-analisi e non volendo interpellare un qualche discepolo di Jung o di Freud, abbandoni la questione al silenzio. Tuttavia vuoi una verifica. Così decidi di sentire cosa ne pensa il tuo più caro amico, quello che ti aveva aiutato nella ricerca del nome e che aveva visto le sue proposte cadere l'una dopo l'altra.

Una mattina, a casa tua, squilla il telefono.

- Ciao Sandro. Avrei un nuovo nome.

- Aspetta, che forse l'ho trovato. Cosa ne dici di Alchimia?

- (un po' di silenzio e poi) Sìììì, bello, mi sembra che ci siamo.

- La mia paura – dici per capire se il suo entusiasmo è reale e non il frutto dell'exasperazione per una infinita ricerca senza costrutto – è che suoni un po' strano, un po' troppo oscuro...

- Meglio: sai cosa diciamo? Che il nostro lavoro è di sederci davanti agli oggetti e di guardarli e poi guardarli ancora finché non la smettono di essere stupidi, si illuminano e cambiano forma. È questo il nostro potere alchemico – risponde il tuo amico dimostrando di aver capito al volo le tue intenzioni. E prosegue – E poi l'alchimia è una componente forte dell'Umanesimo, il che mi sembra sempre un gran bell'inizio per chi voglia sviluppare progetti lontani dal marketing e vicini all'uomo.

- Mmm...! Prova a chiederlo a Giordano Bruno, insisti.

- Non preoccuparti, Sandro: comunque sia, al fuoco ci si scalda.

A quel punto è deciso. All'inizio sarà Alchymia, anche se dopo un po' toglierai quella "y", che generava comunque problemi di riconoscibilità, sostituendola con una normale "i". Ciò che non muta saranno però le intenzioni.

Nella diatriba tra oggetti stupidi e oggetti illuminati, raccogli le forme che nascono forse dall'acqua di un vago pensiero e che cominciano a navigare nella mente finché approdano a una loro forma definita. Una forma che, comunque sia, non deve più essere discussa con capi progetto o con uomini di marketing preoccupati da budget di vendita.

Nasce la ricerca di artigiani capaci di collaborare con onestà e rigore. Nascono oggetti dai nomi strani: librerie "Pali in sesto" e "Pali in settimo"; il caminetto finto "Fuoco di S. Antonio"; la specchiera "Rendez vous"; la "Valigia - Arca di Noè" per trasportare animali; il trono "Sedìo"; il tavolo "Ultima cena" che, piegato diventa trasportabile per consentire un irruento vagare del divino nel mondo: oggetti ironici, dal nome ironico, accompagnati da testi ironico-filosofici,² illustrati in ta-

² Alcuni esempi. Per il "Caminetto finto Fuoco di S. Antonio": *Avendo ricevuta l'enorme grazia di essere salvato dal fuoco che già gli aveva avvolta la mano tutta, e il Santo intervenne trasformando la fiamma e il camino da veri a finti, a sempiterna riconoscenza pose. Pepetone Filippo. Oppure, per la "Specchiera Rendez-Vous": E fu rileggendo quel racconto di Kafka narrante dell'uomo che voleva entrare nella Casa della Legge, e del suo passo vietato dal guardiano; fu riscoprendo l'infinita attesa e i vari tentativi per entrare; fu risentendo la terribile domanda ("Come mai in tutti questi anni nessun altro ti ha chiesto di entrare"); e il ribalenare dell'angosciosa risposta ("Nessun altro poteva passare di qui perché questa entrata era destinata a te soltanto. Ora vado a chiuderla.").* Fu allora che capì chi era quella bianca figura del silenzio pesante come un macigno che da anni gli stava seduta di fronte. Ma era troppo tardi." L'ultimo esempio è per la "Valigia Arca di Noè". Era veramente stanco. All'alba del XXX giorno di pioggia, scrutando dal boccaporto vide il solito cielo bigio, la solita acqua filiforme scendere con tranquilla violenza sulle ormai sommerse nequizie del genere umano. Lui era "il prediletto", lo sapeva, ma neppure questo, all'alba del XXX giorno, lo sollevò. Lontana era ormai quell'orgogliosa gioia che l'aveva sostenuto nei primi tempi, quando aveva visto lo stupore sempre più evidente dipinto sui volti di poveri e inconsapevoli annegati, trascinati da quella corrente impazzita che si annodava intorno senza scopo, tra gorghi sempre più profondi e ondate di fango sempre più dense. Era stanco dell'insonnia della sera, quando gli aliti densi di paura e i soffi strani di gufi e di mille animali notturni che si era dovuto prendere con

vole tutte rigorosamente in bianco e nero, con i testi inizialmente scritti a mano, tavole eliografate e poi racchiuse in una preziosa cartellina: è così che nasce l'ormai introvabile catalogo "Ars Aurica".³

E con questi oggetti vagamente sperimentali nasce anche quella che oggi viene chiamata "autoproduzione", una delle molte anticipazioni con cui Alchimia ha segnato la strada del design: autoproduzione per realizzare l'oggetto esattamente come il progettista vuole, liberandolo dalle richieste di un marketing impegnato a chiedere modifiche di forma, colori e materiali "per fabbricare cose che si vendono".

Molti anni più tardi hai scritto: "Dopo il funzionalismo esasperato tipico dei momenti tecnologici pionieristici, il progetto deve affrontare l'ideazione e la produzione di oggetti che privilegiano usi privati, motivi individuali, evocazioni anche intime. Ma l'oggetto viene ancora troppo spesso pensato, disegnato e fruito dentro le gabbie della riduzione funzionalista. In tal senso gli oggetti vivono solo in quanto stru-

sé lo strappavano con violenza da dormiveglia sempre più brevi. Era stanco dei gridi del giorno, che le donne, i figli e gli animali levavano in continuazione alle nubi opache; era stanco del loro continuo brulicare sparuto e nervoso, delle lamentele assurde, delle liti per niente, di sé che calmava, sedava, spiegava: perché anche le sue stesse spiegazioni, anche quel suo continuar a parlare di "elezione" a lui stesso suonava ormai come inutile verbosità. La sua condizione di solitudine in mezzo agli altri, il suo non riuscire a dormire, quella che un tempo aveva ritenuto essere la sua stessa "missione": tutto era vuotamente assurdo. Ormai, anche le abbondanti libagioni a cui sempre più spesso si abbandonava nel continuo e pressante sogno di sfuggire all'angoscia non servivano più a nulla, esasperandolo anzi sempre di più. Fu così che in quel XXX giorno, di fronte a quel cielo, Noè prese la sua decisione. Di nascosto costruì una valigia per trasportare gli animali a lui più cari. Con intelligenza e mettendoci tutta la sua passione, tutta la sua speranza, la rifinì con cura. Poi vi mise le bestie che non avrebbe abbandonato per nulla al mondo e una notte, mentre gli altri dormivano, calò la fragile barca di scorta. Noè con pochi cibi, con la sua valigia preziosa, ritto in piedi, guardava per l'ultima volta la grande Arca che andava, gridando e soffiando, incontro al suo destino. Un appunto conclusivo: quando terminasti di scrivere (a mano!!) questo testo sulla pagina del catalogo, preannunciasti al tuo amico che se ne avesse scritto un altro lungo così glieli avresti fatto mangiare.

³ Oggi questi oggetti e le tavole della seconda edizione del catalogo, con i testi stampati, sono all'indirizzo www.alessandroguerriero.net nella sezione "Prealchimia". Ma anche alla pagina Facebook "Senza titoli", con gli altri progetti illustrati più avanti.

menti, e gli orizzonti dei loro scopi si richiudono su finalismi angusti. Va allora recuperata e sviluppata, anche nel design contemporaneo avanzato, quell'antica matrice antropologica che fa usare gli oggetti secondo atteggiamenti rituali. Forse sta proprio qui la prima matrice del *decoro*: nel senso che ogni oggetto richiede specifici gesti *decorosi*, un galateo dei movimenti, una ritualità delle posture. L'Occidente, con l'ideologia funzionalista, ha nel tempo sottratto all'oggetto il valore rituale e la risonanza cerimoniale. Oggi, di conseguenza, lo sforzo da compiere consiste nel riportare dentro il veloce regno funzionalista una certa lentezza cerimoniale e una più meditata ritualità. Gli oggetti devono esaudire e allo stesso tempo oltrepassare i confini strumentali, per trasformarsi in piccoli e discreti sacerdoti dei molti riti quotidiani di cui anche l'esperienza contemporanea ha bisogno."

Tutto ciò all'inizio era presente come quella che forse tu definiresti (sulle orme del vecchio Hegel) come "esigenza dello spirito": di certo non si incarnava ancora in progetti definiti. Ma era presente. E alla fine fu uno dei molteplici risultati conquistati dal lavoro dell'Atelier Alchimia. Un lavoro sviluppato su una strada impervia, segnata in modo profondo dal lavoro di gruppo.

Il cambiamento

All'inizio.

All'inizio è un gran girarci attorno. Non dico alle idee: girare attorno alle idee è una cosa che non riguarda soltanto l'inizio della tua attività, ma si estende per tutta la vita di Alchimia e oltre.

No: qui parlo del girare attorno alla sede, cambiata e ricambiata. Perché nel 1975, quando apre Alchimia, anzi Alchymia, la sede è in via dell'Orso al 7/A, in un negozio oggi occupato da un importante punto vendita di "luce-design". Ma non funziona per molto: essere in vetrina, anche se in questa prima sede ci sono anfratti utili per pensare senza mettersi in mostra, è cosa che stanca. Sì, è vero: in quello spazio puoi farci mostre di cose e oggetti, puoi esporli; ma Alchymia non è né vuole essere un negozio di belle idee trasformate in cose. I suoi obiettivi sono diversi.

Così, dopo un po', ecco spuntare un nuovo luogo: è regale. Lo vedi e capisci subito che lì ti sarà possibile pensare, ospitare lavoro, persone, mostre. È in Foro Buonaparte 55: entri nel portone, giri a destra, scendi qualche scalino ed entri.

Ad accoglierti, quando il grande spazio sarà arredato, troveremo una serie di tavoli della serie Praticone.¹ Al centro occhieggia un grande caviedio: irrorà luce e ospita cumuli di sassi da cui spuntano grandi piante

¹ Appartiene alla serie di oggetti del periodo Prealchimia ed è presentato nel catalogo Ars Aurica. Chi volesse scoprirne l'immagine può vederlo riprodotto in disegno all'indirizzo www.alessandroguerriero.net/prealchimia Lì potrà leggere anche il testo di accompagnamento, che partiva da una riflessione sul tema della "specializzazione" dell'oggetto rispetto alla sua originaria disponibilità di oggetto pratico. Anzi di oggetto "Praticone".

verdi: una perfetta simbologia: la durezza e l'eternità di ciò che in questo nostro pianeta è più restio al cambiamento – le pietre, la dura memoria dell'uomo – da cui sorge il verde del nuovo: un verde che dona aria pura: un respiro che continuamente si rinnova.

E anche il fatto che sia un luogo quasi sotterraneo ti piace, perché è il sottosuolo che nutre ciò che è destinato a emergere, a venire alla luce meravigliando il mondo: come dice Marguerite Yourcenar, "Creare è guardare nel buio". E tu vuoi creare. Vuoi vedere. E quello senti che è il luogo in cui potrai farlo.

Di fronte alla paura che ti sfugga, il tuo amico ti offre i suoi pochi risparmi per la cauzione e l'affitto, fondi che saranno invece trovati altrove, visto che anche lui, come te, non ha molto di cui vivere e tu non vuoi approfittare della sua generosità. Superate le difficoltà e le ansie, firmato il contratto d'affitto, il lavoro può finalmente continuare.

E continua con l'arrivo di nuove forze: la mano miracolosa di Bruno Gregori, capace di creare con matita e rapidograph tutti gli effetti speciali che vuoi; il gruppo di fotografi dell'Occhio magico, alla ricerca di interazioni sperimentali tra il mondo della fotografia e altre arti. Si sviluppano i primi contatti con altri progettisti. Il tutto accompagnato dalle riflessioni sui passaggi che il mondo sta vivendo.

In effetti, in quegli anni, sta passando tutto: passano anche le parole e i desideri di rinnovamento espressi alla fine degli anni '60, silenziati dal piombo di terroristi di ogni appartenenza che cola con violenza sulla mente delle persone.

A livello internazionale le cose non vanno meglio: sempre in quegli anni appaiono i "Boys" della Scuola di Chicago, i neo-liberisti che prima verranno assoldati da Pinochet per la gioia dei ricchi e l'ulteriore disperazione degli altri cileni² e che poi imporranno le loro idee a tutto

² I più importanti esponenti dei "Boys" di Chicago, vale a dire dell'università da cui scaturirono le tesi del neo-liberismo furono Milton Friedman e George Stigler, insigniti con il Premio Nobel rispettivamente nel 1976 e nel 1982, a testimonianza del fatto che non sempre il Nobel viene assegnato a chi lavora per l'uomo. I discepoli di costoro furono assoldati dal governo cileno guidato da quel delinquente che corrisponde al nome di Augusto Pinochet. Con la complicità del Fondo Mo-

il mondo, grazie al deciso supporto dei due dioscuri della neonata era: Margaret Thatcher e Ronald Reagan,³ che durante i loro lunghi regni faranno compiere passi da gigante alla diffusione dell'ideologia della nuova destra. Una *ideologia* che, incredibilmente, riuscì a convincere tutto il mondo (sinistra compresa) che il *tempo delle ideologie* era finito e che bisognava rapportarsi alla realtà in base a nuovi parametri.

La formulazione-pietra miliare di questo cambiamento è rintracciabile in un'intervista che Margaret Thatcher rilasciò a *Woman's Own*: "La vera società – dice la Lady – non esiste. Ci sono uomini e donne, e le famiglie. E nessun governo può fare nulla se non attraverso le persone. La gente deve guardare prima a se stessa".

L'intervista è del settembre 1987. Ma se quel Primo Ministro ha potuto non soltanto affermare ciò che ha affermato (e che continuerà a sostenere in moltissime occasioni) ma anche essere creduta, è perché negli anni precedenti un intenso lavoro di governi, banche, imprese e media aveva investito con forza tutta la società – esattamente quell'insieme di cui la Thatcher negava l'esistenza – cambiandola in modo profondo.

Il punto di partenza fu l'eliminazione delle regole che consentivano di controllare la finanza, presupposto alla nascita, negli anni futuri, del grande Moloch a tre teste: il Fondo Monetario Internazionale, la Banca Mondiale e l'Organizzazione Mondiale del Commercio, che diventeranno i veri legislatori globali del dopo Guerra Fredda: legislatori che avranno ovviamente poca cura dei beni comuni, della società e dei suoi valori, essendo molto più attenti ai propri beni e ai vantaggi che ne derivano.

A questo si aggiunge una forte riduzione delle tasse ai ricchi e alle imprese: una decisione guidata dal presupposto "più soldi lasceremo

netario internazionale, che subordinava la concessione di prestiti all'adozione di politiche neo-liberiste, il governo procedette a privatizzazioni e imboccò la strada della deregulation e dell'abolizione delle tasse sulla ricchezza. Ed ecco alcuni risultati. Nel 1973, l'anno del golpe, in Cile c'era un tasso di disoccupazione del 4,3%. Dopo dieci anni di "Chicago Boys" la disoccupazione è al 22%, con una riduzione degli stipendi reali del 40%. Nel 1970 il 20% dei cileni viveva in povertà, percentuale che raddoppia nel 1990, anno in cui Pinochet se ne va.

³ La prima sale al potere nel 1978, il secondo nel 1981.

a chi sa come farli fruttare, più investimenti proficui ci saranno, più tutti staranno bene”, ma che in realtà era la via attraverso cui far passare il concetto che la ricchezza era l’unico criterio di successo.

Terzo fattore propedeutico all’atomizzazione della società è il deciso (e a volte silenzioso) smantellamento del Welfare, incolpato di prosciugare in modo indebito le casse dello Stato. Ed è questo un altro fatto che obbliga gli *individui* a muoversi in modo *individuale* per soddisfare i propri bisogni elementari (es: salute, scuola, pensione etc.).⁴

Il tema delle “Mani pulite” lanciato da Giorgio Amendola già nel 1975⁵ prelude ai fenomeni che condurranno al lento ma inesorabile sfaldamento delle grandi organizzazioni di massa: la politica intesa come luogo di mediazione delle diverse istanze svanisce e le persone che appartengono alle classi deboli restano senza difese di fronte agli interessi di chi governa.

Proseguendo in questa rapida carrellata, siamo ora di fronte al primo computer per il mercato di massa, che viene lanciato nel 1977.⁶ È l’inizio di una trasformazione epocale: soltanto pochi anni dopo si poteva affermare che a causa della pervasività dell’Information and Communication Technology (ICT) stavano mutando quelle categorie di tempo e spazio entro cui sino ad allora aveva preso senso l’esistenza: come il tempo si stava trasformando in “real time”, anche lo spazio sarebbe diventato un “real space”: e a quel punto sia il tempo sia lo spazio si sarebbero dissolti, lasciando i fatti irrelati tra loro, come tanti puntini nell’universo di cui diventava difficile correlare causa ed effetto, visto che il tempo e lo spazio erano proprio i fattori che consentivano di risalire da un fatto all’altro.⁷

⁴ Su questi tre aspetti si vedano i testi di Luciano Gallino (da *Finanzcapitalismo a Il colpo di stato di banche e governi*, entrambi pubblicati da Einaudi), ma anche il volume *I beni comuni* di Ugo Mattei pubblicato da Laterza.

⁵ Cfr. l’intervista di Manlio Cancogni apparsa su “Il Mondo” del 10 luglio 1975.

⁶ Stiamo parlando del Commodore a cui segue, sempre nel 1977, l’Apple II, nel 1981, il PC IBM e nel 1984 il Macintosh, dotato di interfaccia grafica. Per altro il Commodore fu, per così dire, celebrato da Alchimia nel 1985 con un intervento di redesign.

⁷ Cfr. J. BAUDRILLARD, *L’illusione della fine o lo sciopero degli eventi*, Anabasi, 1993.

In questa miriade di eventi si innesta in modo potente la nascita del sistema televisivo privato, sostenuto dal motore della pubblicità. Nel dicembre 1977, in Italia le TV private sono circa 2.000. Il primo gennaio 1977 è andato in onda l'ultimo "Carosello" e l'audience è subito diventata l'unico criterio-guida: si produce soltanto ciò che viene seguito dal pubblico, perché è la quantità di pubblico che consente di determinare il costo delle inserzioni pubblicitarie: più l'audience è alta più lo spazio costa. Al proposito, diventa interessante ricordare il film "Quinto potere" di Sidney Lumet – che vede la luce nel 1976 – e in particolare un dialogo tra due protagonisti. La clip a cui mi riferisco vede a confronto William Holden (un giornalista ormai emarginato dal sistema televisivo) e Faye Dunaway, astro nascente della nuova TV. Loro sono amanti, ma questo è il momento in cui lui si appresta a lasciarla. L'inizio della scena è quasi banale: "Lo sappiamo entrambi da settimane che è finita", dice lui. Ma quando lei gli chiede "Cosa farai? Tornerai da tua moglie?", tutto cambia. "Non preoccuparti per me. Io me la sono sempre cavata e me la caverò anche questa volta. Sono io, piuttosto, a essere preoccupato per te. Tu non sei il tipo che si dà al bere e se vai avanti così tra un anno o due ti butterai dalla finestra dal tuo ufficio del 14° piano". E a lei che ribatte furiosa ("Piantala, io non ho bisogno di te e dei tuoi commenti"), lui risponde, dapprima con tono deciso ma poi sempre più dolce: "Tu hai bisogno di me. E molto. Io sono il tuo ultimo contatto con la realtà umana. Io ti amo. E questo amore preoccupato è l'unica cosa che ti separa dal nulla isterico in cui passi il resto della giornata". Quindi, a lei che con tono quasi supplicante gli dice "E allora non lasciarmi", lui risponde "È troppo tardi". Se le restasse accanto, anche lui, come tanti altri colleghi, ne sarebbe distrutto. E poi spiega: "Perché tutto quello che voi e l'istituzione della televisione toccate viene distrutto. Tu sei la televisione incarnata, Diana, indifferente alla sofferenza, insensibile alla gioia. Tutta la vita si riduce a un cumulo informe di banalità. Guerre, morti, delitti sono uguali per voi, come bottiglie di birra. (...) Tu frantumi anche le sensazioni di tempo e spazio in frazioni di secondo e lunghezze di segmenti. Sei la pazzia, Diana, pazzia furiosa. E tutto quello che tocchi muore, con te". È un pezzo di grandissimo cinema, interpretato da splendidi attori, che ci insegna molte cose. "Tu frantumi le sensazioni di tempo e spazio

in frazione di secondo e in lunghezza di segmenti: tu sei la pazzia". Frazioni di secondi e lunghezza di segmenti che, per l'appunto, servono a misurare l'unica cosa che conti, l'audience, vale a dire la capacità di attrazione dello spettacolo trasmesso. E non importa quale esso sia, visto che "guerre, morti, delitti sono uguali, come una bottiglia di birra".⁸

Siamo nel pieno della costruzione di quella che si potrebbe chiamare la "mente zapping", vale a dire della nascita di una forma di pensiero che, come si diceva, ha sempre più difficoltà a collegare la causa con l'effetto dei vari avvenimenti i quali, il più delle volte, vengono per l'appunto percepiti come *spettacoli scollegati*, come *frame* tra cui si può fare zapping a piacere, dimenticando uno spettacolo a favore di uno sempre più nuovo.

Non solo *per la televisione* una guerra è uguale a una birra, ma lo è anche *per lo spettatore*, che trangugia il tutto – sovente – proprio all'ora di cena, senza comprendere sino in fondo la distinzione tra l'una e l'altra cosa.

Siamo nel pieno della *frantumazione della mente* dello spettatore.⁹

D'altra parte, come afferma Baudrillard, "non abbiamo più tempo per cercarci un'identità negli archivi, una memoria nel passato e, tantomeno, in una prospettiva, in un avvenire. Ci serve una memoria istantanea, una fissazione immediata, una specie di identità pubblicitaria pronta a verificarsi e a esaurirsi, in un istante".¹⁰

Prigioniero di tutti questi fattori, l'individuo diventa sempre più solo di fronte al mondo, diventa una monade che galleggia in quell'universo liquido che sarà ben descritto qualche anno dopo da Zygmunt Bauman.¹¹ E la sua mente diventa il palcoscenico su cui va in scena la frammentazione del reale, governabile con uno zapping che consente di passare

⁸ Per la clip completa, <http://www.youtube.com/watch?v=tumuC9HmjVk>

⁹ Per un approfondimento del tema TV-pubblicità, si veda, G. GOZZINI, *La mutazione individualista*, Editori Laterza, 2011 e il saggio di G. GHIDELLI, "La comunicazione come spettacolo. Di Cosa?", contenuto nel volume *La vita spettacolare. Questioni di etica*, a cura di Riccardo Fanciullacci e Carmelo Vigna, Orthotes, Napoli-Salerno, 2013.

¹⁰ J. BAUDILLARD, *La sparizione dell'arte*, Abscondita, 2012.

¹¹ Cfr. Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, Editori Laterza, 2000; ma anche *La società individualizzata*, Il Mulino, 2002.

da un canale all'altro in una mutabilissima emotività destinata – sovente – a durare lo spazio della notizia.

Di fronte a questi cambiamenti epocali che stavano provocando una mutazione antropologica ancor più profonda di quella denunciata a suo tempo da Pasolini,¹² anche il design, come tutte le altre forme di cultura e di arte, è chiamato a dare risposte.

Accanto a chi cavalca l'onda di un consumismo diventato esasperato – tanto che Philippe Starck potrà affermare che “oggi siamo circondati al massimo, di un 10/15% di prodotti e servizi che rispondono a una effettiva domanda e di un restante 85% di merda che ci asfissia”¹³ – esiste anche chi pensa che a questa “frantumazione” si debba rispondere in modo diverso. Alchimia si colloca qui, come vedremo in modo determinato più avanti. Per ora notiamo questo.

Il radical design che, come hai detto “usava il conflitto politico non come categoria ideologica ma come tema figurativo ed era in grado di rendere visibile l'immobilità dei tempi non basta più. Infatti, prosegui, i gruppi nati a Firenze pian piano muoiono. D'altra parte quelli erano gli anni in cui le morti annunciate andavano forte: il movimento concettuale parlava di morte dell'arte e della sua sublimazione; il Gruppo 63 teorizzava la morte della letteratura e del romanzo; Manfredo Tafuri, storico dell'architettura, parlava della morte dell'architettura; Carmelo Bene e il Living Theatre erano per la morte del teatro, gli anarchici per la morte della politica. Ma alla morte delle discipline e dei gruppi so-

¹² Pier Paolo Pasolini inventò questa locuzione, che altri hanno poi giornalisticamente usato a proposito e a sproposito, nel 1974. Il Poeta identificava nella “mutazione antropologica” la distruzione avvenuta nel popolo italiano delle radici culturali proprie dei ceti medi e di quelli dell'Italia contadina e paleoindustriale. Alle culture di quelle persone si è sostituita, sosteneva Pasolini, una cultura legata al consumo che ha prodotto una omologazione di “tutti: popolo e borghesia, proletari e sottoproletari”. Una omologazione “ottenuta attraverso l'imposizione dell'edonismo e della la *joie de vivre*”, che ha prodotto un unico modello di pensiero e di comportamento, cambiando la natura della gente perché è riuscito a entrare nel più profondo delle coscienze. Oggi gli articoli che ruotano intorno a questo tema sono racchiusi in Scritti Corsari, Garzanti, 1975.

¹³ M. MENEGUZZO (a cura di), *Philippe Starck Distordre*, Electa / Alessi, Milano, 1996.

pravvissero gli artisti, i letterati, gli architetti, gli stilisti, che diventano protagonisti unici e indipendenti rispetto alle istituzioni culturali”.

Così, mentre accadono questi cambiamenti, molti di coloro che avevano dato vita al Radical Design non cessano di pensare e di fare e si ricompongono in strutture mobili con cui collaborano in nuovi e mobili progetti. E molti di loro iniziano a gravitare attorno ad Alchimia. Stiamo parlando “di Alessandro Mendini, Andrea Branzi, Ettore Sottsass, Franco Raggi, Lapo Binazzi e Michele De Lucchi. Piattaforma per aggregazioni fluide e a molteplici concatenamenti, Alchimia doveva subito incorporare anche protagonisti della Transavanguardia come Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Sandro Chia, oltre a protagonisti della scena teatrale come i Magazzini Criminali e soggetti di altre discipline”.¹⁴ A completare il quadro c’erano poi gli esponenti della più giovane generazione, ad esempio, i fratelli Bruno, già ricordato, e Giorgio Gregori.

Forse l’attrazione iniziale fu rappresentata, come afferma Bernhard E. Bürdek a pag. 116 del suo *Design: Storia, teoria e pratica del design del prodotto*, “dalla possibilità di esporre i propri progetti sperimentali, nati indipendentemente da interessi di produzione” (e ancora una volta torniamo al concetto oggi diventato inutilmente forte dell’*autoproduzione*).¹⁵ Ma di fatto questi progettisti diventeranno sempre più

¹⁴ Dalla presentazione di Marco Scotini, della mostra “Santa Alchimia 1976-2006” che si è tenuta in NABA in occasione del trentennale della fondazione dell’Atelier.

¹⁵ Sul tema dell’autoproduzione come viene praticata oggi, in una intervista apparsa su Klat Magazine. Alessandro Mendini afferma: “Tre anni fa (2011, N.d.A.) ho provato a coordinare gli autoproduttori di Milano all’interno dell’associazione “Milano di autoproduce”. Mi ripromettevo di capire se attraverso l’attività autonoma di una serie di cervelli si potesse rilevare un’unitarietà metodologica o di immagine, stile, interessi. Era un collettivo dove avevo coinvolto persone molto diverse: da Enzo Mari a Gaetano Pesce, dai vecchi artigiani ai giovanissimi studenti. Quell’esperienza per me è stata una grandissima delusione. Nel senso che non ne è emerso nulla. L’autoproduttore molto spesso è una persona *disinteressante*, che non riesce a raggiungere la qualità dell’artigiano. (...) Chi fa l’autoproduzione tanto per farla crea cose di un’estrema vacuità mentale e strutturale.” È difficile non essere d’accordo con lui, dopo aver visto quella mostra. Anche se bisogna dire che gli autoproduttori erano comunque stati selezionati (o non selezionati) proprio da Mendini...

numerosi: nel tempo lavorano con te Paola Navone, Daniela Puppa, Cinzia Ruggeri, Paolo Portoghesi, Riccardo Dalisi, Metamorphosi, UFO, Paolo Bontempi, Carla Ceccariglia, Arturo Rebaldi.

E tutti continueranno a gravitare per anni attorno al tuo Atelier, producendo mostre “dove non si riusciva quasi a entrare dalla gente e poi non si riusciva, per la stessa ragione, a uscire, in mezzo a prodotti quasi impossibili da utilizzare ma pieni di un fascino fortissimo, nuovo e sorprendente”, come ha affermato Ampelio Bucci.¹⁶

Era il fascino di Alchimia, che si presentava come il fenomeno capace di rispondere in modo compiuto ai problemi che il design viveva in quegli anni, anche se quelle fornite erano risposte non gradite al cosiddetto *establishment* del design.

Tu hai spiegato questa capacità di attrazione come il fenomeno della *prassi alchemica dell'ostrica*: “L'ostrica è quell'animale curioso, che prende un granello di sabbia e con la sua bava lo avvolge continuamente, fino a che non diventa un oggetto prezioso. E io mi ero messo in contatto con persone che conoscevo e che erano i miei granelli attorno a cui io cercavo di capire se ci poteva essere una bava diversa da quella che avevano fatto prima per conto loro. Invece che fare pezzi isolati per situazioni temporanee, pensavo che i nostri oggetti potessero essere delle vere e proprie comunicazioni. Invece di scrivere articoli, che in realtà poi scrivevamo, visto che ogni mostra era accompagnata da testi esplicativi, facevamo degli oggetti.”

In ogni caso era il frutto di un fenomeno profondamente irrequieto, come lo spirito con cui animavi questo tuo Atelier: irrequietezza testimoniata anche da un ulteriore (e ultimo) trasloco che avviene attorno al 1980, quando Domus lascia la propria sede di via Gabba per trasferirsi a Rozzano: è la conquista di locali che hanno il profumo della storia. E che sono pieni di luce, il che, dopo anni di seminterrato, non ti sembra male.

È l'ultimo trasferimento e sarà questa la sede in cui Alchimia cresce, sino a diventare quella che conosciamo.

¹⁶ Cfr. il contributo che Bucci ha rilasciato per il volume *Santa Alchimia* pubblicato in occasione dei 30 anni dalla fondazione.

Gli “Alter Ego”

Guardare, avvicinare, osservare, scrutare, analizzare, meditare, pensare, progettare, regalare. E scrivere. Ma cosa ci fa questo verbo della seconda declinazione dopo una così lunga sequenza di verbi della prima? E soprattutto, cosa ci fa questo verbo nel tuo Atelier, un luogo in cui la forma espressiva è consegnata a oggetti, disegni e colori? E invece la scrittura c'entra. È quella, tanto per iniziare, del *Manifesto* di Alchimia. Perché il tuo gruppo, che stava incidendo con così grande forza nel mondo del design, a un certo punto decise che era giunto il tempo di sintetizzare il proprio modo di fare e di pensare in un *Manifesto*.

A scriverlo, dopo ragionamenti e approfondimenti comuni, fu la persona che in quegli anni divenne un tuo vero e proprio alter-ego: Alessandro Mendini, così che il *Manifesto* di Alchimia divenne il *Manifesto* di Mendini per Alchimia e lo stesso Mendini diventò – per i media e per il pubblico – una specie di “padre spirituale” di Alchimia. Mendini però, era in realtà soltanto uno dei molti Maestri che ruotavano attorno al tuo Atelier: tanto per fare qualche nome, Andrea Branzi, Riccardo Dalisi, Franco Raggi, Ettore Sottsass.¹

A questo punto si potrebbe pensare che tu, schivo come sempre e in-

¹ È quasi impossibile ricordare i nomi di tutti coloro che, in un modo o nell'altro, ebbero a collaborare con Alchimia. Questo è l'elenco in ordine alfabetico, probabilmente incompleto, delle varie persone che vi furono coinvolte. Mi scuso quindi per eventuali dimenticanze. Paola Albani, Alberto Alessi, Francesca Alinovi, Gian Mario Andreani, Paola Ardissoni, Massimo Audiello, Gae Aulenti, Gianfranco Barberi, Benedetta Barzini, Mario Bellini, Giovanna Benzi, Gaston Bertin, Alberto Biagetti, Stefano Bianchi, Damiano Biella, Donatella Biffi, Lapo Binazzi (UFO), Mariapia Bobbioni, Valeria Bonafè, Achille Bonito Oliva, Francois Burkhardt, Pier Carlo Bontempi, Andrea Branzi, Ampelio Bucci, Remo Buti, Stefano Carmi, Ste-

namorato di un pervicace understatement, te ne stessi sempre ben nascosto nelle spire del tuo studio lasciando che altri andassero avanti al posto tuo e che firmassero con il proprio nome opere che in realtà erano

fano Casciani, Valerio Castelli, Achille Castiglioni, Piero Castiglioni, Carla Capalbo, Lucia Cappelli, Sergio Cappelli, Stefano Carmi, Mauizio Cattelan, Maresin Cavagna, Carla Ceccariglia, Stefano Casciani, Nives Ciardi, Antonella Cimatti, Sandro Chia, Giulio Ciavoliello, Francesco Clemente, Ave e Sandro Colbertaldo, Antonio Colombo, Giorgio Correggiari, Tina Corti, Coop-Himmelb(l)au, Massimo Costa, Enzo Cucchi, Riccardo Dalisi, Almerico De Angelis, Nicola De Maria, Johannes Dinnebier, Michele De Lucchi, Marina De Marchi, Margherita Di Girolamo, Giacinto Di Pietrantonio, Claudia Donà, Dante Donegani, Pablo Echaurren, Gianpaolo Fabris, Beppe Facente, Beatrice Felis, Stefano Fera, Fiorucci Dxing, Elio Fiorucci, Gherardo Frassa, Piero Gaeta, Maria Teresa Galli, Antonio Gardoni, Gabriella Gatti, Giacomo Ghidelli, Anna Gili, Rolando Giovannini, Stefano Giovannoni, Milton Glaser, Michael Graves, Francesca Grazzini, Bruno Gregori, Giorgio Gregori, Frank Gross, Adriana Guerriero, Walter Garro, Maria Christina Hamel, Claudia Hammers, Reiner Haegele, Angela Hareiter, Hans Hollein, Fulvio Irace, Isia-Firenze, Isozaki, Guido Jannon, Charles Jenks, Allen Jones, Eva Kulakowska, Sandra Kessler, Jeremy King, Yumiko Kobayashi, Ugo La Pietra, Giovanni Lauda, Laura Lazzaroni, Anna Lombardi, Eliana Maria Lorena, Marianne Lorenz, Magazzini Criminali, Bepi Maggiori, Vico Magistretti, Giannino Malossi, Clara Mantica, Roberto Marcatti, Enzo Mari, Cristina Marino, Massimo Martignoni, Maria Grazia Mattei, Maria Grazia Mazzocchi, Richard Meier, Alessandro Mendini, Davide Mercatali, Mario Merz, Stefano Mirti, Alzek Misheff, Claire Misese, Monique Mizrahl, Claudio Molinari, Luca Molinari, Nadia Morelli, Cristina Morozzi, Massino Morozzi, Francesca Morpurgo, Bruno Munari, Alex Mocika, Paola Navone, Ugo Nespolo, Occhiomagico, Sinya Okayama, Cecilia Oliva, Agustin Olavarria, Mimmo Paladino, Pasquale Palmieri, David Palterer, Ornella Papaleo, Mauro Panzeri, Paolo Pedrizzetti, Aldo Petillo, Lorenza Peregrini, Javier Perez, Massimo Podestà, Laura Polinoro, Marco Poma, Giò Ponti, Lisa Licitra Ponti, Paolo Portoghesi, Lidia Prandi, Prof. Bad Trip alias Gianluca Lerici, Elena Pron, Daniela Puppa, Franco Quadri, Barbara Radice, Franco Raggi, Patrizia Ranzo, Prospero Rasulo, Arturo Reboldi, Pierre Restany, Rosa Maria Rinaldi, Franco Maria Ricci, Aldo Rossi, Cinzia Ruggieri, Jean Rouzaud, Caterina Saban, Silvio San Pietro, Denis Santachiara, Kazuko Sato, Luca Scacchetti, Patrizia Scarzella, Fabrizia Scassellati Sforzolini, Marco Scotini, Luigi Serafini, Marisa Silvagna, Ettore Sottsass, Philippe Starck, Frank Stella, Nanni Strada, Studio Ombra, Studio Stilema, Tarshito, Armando Testa, Stanley Tigerman, Oliviero Toscani, Oscar Tusquets, Emilio Tricerri, Barbara Uttini, Bob Venturi, Lea Vergine, Luigi Veronesi, France Vogelaar, Gerda Voassert, Wistthorpe, Kazumasa Yamashita, Marco Zanuso jr., Ferry Zayadi.

scaturite da forme di profonda collaborazione. Certo: il carattere e la mancanza di attività pubblica c'entrano. Ma a ciò si aggiunge anche altro.

Si aggiunge un modo di intendere la collaborazione che si colloca sul piano di un ben più sotterraneo sentire, come hai ben sintetizzato in altro luogo. Sentiamo che dici.

“A volte ci si appropria, ci si impossessa (anima e corpo) di un artista o di un designer esistente. Nella scelta già si capisce che ci possono essere delle affinità... Se ne studia il percorso, la vita, i segni, lentamente le opere... Si diventa l'altro... E un attimo dopo se ne continua il suo lavoro. Vedere se stessi può provocare immediatamente un senso di doppia presenza e di divina percezione. È terribile espropriazione. Usando gli stessi segni dell'altro, le stesse modalità, gli stessi stilemi si ottengono gli stessi strumenti per (osare) fare il passo successivo. L'uno diventa l'altro. Si dice che tutti si abbia un se stesso rovesciato rispetto alla nostra natura e che sia sperduto in qualche angolo del pianeta... Nel lento procedere delle due entità ci potranno essere similitudini o diseguaglianze ma solo più tardi, il tempo utopico potrà dare senso a queste scelte. Quale sarà la sua evoluzione? Uguale all'originale? Diversa? Ci sarà sicuramente il progetto plurimo che sostituisce alla unità d'un io pensante una molteplicità di soggetti, di voci, di sguardi sul mondo. Ci sarà l'opera che nell'ansia di contenere tutto il possibile non riesce a darsi una forma e a disegnarsi dei contorni. Ci saranno progetti che corrispondono in filosofia al pensiero non sistematico, che procede per aforismi, per lampeggiamenti puntiformi e discontinui. E ancora altri costruiti con molte storie che si intersecano, perdendosi... Alla fine, questa idea complessiva di infiniti *universi* contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili sarà il vero risultato”.

In generale il processo porta a una identificazione quasi inquietante: a un certo punto in Alchimia si dice che tutti scrivano o disegnino nello stesso modo.

Il *Manifesto* di Alchimia fu uno dei risultati della collaborazione. E, come si è detto, fu firmato da Mendini, una figura che per l'importanza avuta nello sviluppo dell'Atelier – nella “sovrapposizione” con te, con molte delle tue opere e per la sua “presenza scenica” (mi vien da dire)

– non può di certo essere liquidata in una nota a piè di pagina. E allora avviciniamoci a questa personalità: scrutiamola un po' più da vicino e partiamo proprio dalla scrittura.

Alessandro Mendini – classe 1931, scrittore, architetto e designer – è stato direttore di due riviste fondamentali per il mondo del design: *Casabella*² e *Domus*.³ La prima, come lui stesso afferma in una intervista rilasciata a Eloisa Reverie Vezzosi (e pubblicata sul web in "Reverie/Art Mood On") fu la rivista che diede voce all'Architettura

² La rivista nasce nel gennaio del 1928. Dopo molte traversie e sospensioni (tra cui quella del 1943 su imposizione del Ministero della Cultura Popolare fascista) riprende definitivamente le pubblicazioni nel 1954. Alessandro Mendini la diresse dal maggio 1970 al marzo 1976.

³ Domus viene fondata nel 1928 su iniziativa dell'architetto Giò Ponti. La storia di questa seconda rivista fu meno tormentata di quella di Casabella: l'unica interruzione delle pubblicazioni avvenne nel 1945, con una ripresa quasi immediata nel gennaio del 1946. Alessandro Mendini ne assume la guida nel 1979 e la terrà per 5 anni. Tumultuosa quanto improvvisa fu la sua uscita, raccontata dallo stesso Mendini in un editoriale che oggi troviamo pubblicato nella sua interezza in www.ateliermendini.it: un editoriale duro, che non fa sconti a nessuno e dove tra l'altro è detto: "Ho lasciato Domus al *massimo possibile* del suo fatturato. Oltre questa cifra non è possibile, alla formula di Domus, garantire al lettore l'indipendenza dell'informazione. Il problema è questo: se l'ipotesi, per una rivista di architettura e di design, è quella di esprimere un *progetto culturale*, bisogna definire a priori un tetto al business e contenersi al suo interno. Nel delicato equilibrio fra progetto editoriale e progetto culturale non bisogna cedere all'idea di trasformare la rivista in un grande affare. Solo questa limitazione assicura l'autonomia, perché al contrario bisogna diventare acritici e acquiescenti all'industria (specialmente a quella del mobile), e mettere in diretta relazione i contenuti redazionali con l'acquisizione della pubblicità. Ovvero: addio allo sviluppo di una problematica, a un approccio fondato sulla ricerca e sulle nostre vere responsabilità, e invece spazio aperto ai bisogni di quel deteriore consumismo, che già dagli anni sessanta segna un punto negativo nella storia, non sempre eroica, del design milanese... Ecco perché il caso *Domus* mette il dito su una piaga: quello dell'autonomia dei contenuti e dell'ideologia redazionale, rispetto alla connivenza con il mondo della merce. Tutte le grandi riviste di design milanesi hanno grosse responsabilità, perché sono le portatrici dell'Italian Style nel mondo, e sono seguite da progettisti e studenti come punti di riferimento fondamentali. Ecco un motivo di crisi per me: avere visto trionfare sotto forma di *bieco* manierismo molte di quelle idee che ho tanto *meditato* proposto in questi anni... Queste riviste sono responsabili di una grande distorsione: la deformazione edonistica, industriale e di marketing dell'informazione sul progetto, in una specie di balletto mondano e di pornografia del mobilio."

Radicale. La seconda fu invece legata al periodo di collaborazione con Alchimia.⁴

Dice Mendini: "Architettura Radicale è stata per me collegata a una quantità di viaggi che facevo da Milano, dove dirigevo *Casabella*, per andare a trovare i fiorentini. I fiorentini erano Superstudio, Archi-zoom, Ziggurat, Ufo e Lapo Binazzi, Remo Buti... Tutti questi personaggi hanno foraggiato molto sia l'ideologia della rivista sia la mia testa, perché sono stati molto importanti per me e tutto avveniva anche secondo una terminologia politica, poiché era anche il periodo della sinistra e del '68 (...). Mentre qui, a Milano, c'era l'altro personaggio, Ettore Sottsass, che aveva molti rapporti con loro. Ma poi questi rapporti con tutti loro, tra *radical* e *contro design*, erano molto estesi perché andavano verso Napoli con Riccardo Dalisi, verso Torino con il gruppo Sturm, verso Vienna con Hollein, mentre in quel momento Gianni Pettena si trovava in California... Era una geografia dilatata, che poi ha provocato quella specie di scuola che si è chiamata *Global Tools*, che aveva l'intenzione di equiparare le discipline, rendendo l'architettura paritetica alle altre attività: quella del panettiere, del cestaio, del fotografo... con il tentativo di non considerare più il progettare come un'attività intellettuale separata dalle mani, ma di rendere il progettista un artigiano. Cosa che io non ho mai saputo fare. Io non so fare niente con le mani perché di fatto io sono un progettista tradizionale. Relativamente ad Alchimia, dopo il periodo Radicale e dopo le *litigate alla pistoiese*, ognuno di noi aveva preso la sua strada. Poi da alcuni di noi, da me, Sottsass, Michele De Lucchi, Andrea Branzi, arrivò un personaggio particolare di nome Alessandro Guerriero che ci disse: *Io ho formato un gruppo che si chiama Alchimia. Mi disegnereste qualche cosa?* E ognuno di noi gli disse di sì. Quando Guerriero si ritrovò tutti questi nostri disegni uno vicino all'altro, notò come avessero una sostanza stilistica comune, molto diversa da quella radical. Perché l'epoca *radical* era stata parallela all'Arte Povera per

⁴ Nell'intervallo tra la direzione di *Casabella* e quella di *Domus*, Mendini non sta fermo: nel 1977 contribuisce alla fondazione della rivista *Modo* che dirigerà sino al 1979.

cui era stata poveristica, pre-ecologica mentre questa invece era *giocattolosa*, cioè erano usciti i colori, era uscita la lucentezza”.⁵

Giocattolosa: un “neo-aggettivo” bellissimo, perché riflette in pieno la realtà di quei disegni: un termine che rinvia al tema del giocattolo, l’oggetto che il bambino usa per diventare grande, operando finzioni e condensandovi una quasi insopportabile (per l’adulto) quantità di immaginazione; il giocattolo come fattore di necessaria transizione, come porta che apre nuovi mondi. Come strumento dei primi gesti dell’infanzia: gesti creativi, liberatori.

E proprio perché siamo a un inizio che si rivelerà carico di forza, diventa facile (al di là di ogni più o meno condiviso paragone) proporre una citazione dal “Il nuovo Barnum” di Alessandro Baricco.⁶

Lui non parla di Alchimia, ma della prima sinfonia di Beethoven. State a sentire: “Venerdì sera c’era la *Prima sinfonia*. Beethoven a inizio carriera. Apparentemente una cosa abbastanza insignificante, una specie di numero zero”. E per superare l’ascolto di “quella robetta che passa via indolore”, Baricco suggerisce un trucchetto. “Ti siedì, aspetti che l’orchestra entri, applaudi e poi inizia ad ascoltare, ma facendo finta che si tratti di una sinfonia di Mozart. (...) Quello che succede, immediatamente, fin dalle prime note, (...) è che pensi: ehi, ehi, cosa diavolo sta succedendo? Cosa gli è preso?” È come se Mozart fosse diventato improvvisamente adulto, suggerisce Baricco. E poi aggiunge “State attenti, perché questa non è una svolta qualunque. È *la* svolta. Tutto un patrimonio di tecnica, di sapere, di gusto, tutta una civiltà vecchia di più di un secolo viene presa per mano da un uomo che la guarda e pensa: con questa forza noi possiamo raccontare l’uomo, possiamo raccontare agli uomini se stessi. (...) Per decenni quella musica era stata fondamentalmente diletto, elegante decorazione, piacevole intrattenimento, tutt’al più emozionante performance, (...) ma quell’uomo intuì che in tanti anni di perfezionamento,

⁵ Al di là di questa e di altre interviste rintracciabili sul web (questa è in www.artmoodon.com), altri scritti di Mendini possono essere letti nel sito www.ateliermendini.it

⁶ A. BARICCO, *Il nuovo Barnum*, Feltrinelli 2016. Il volume raccoglie una serie di articoli che Baricco ha scritto negli anni. La citazione è stata estratta da “Beethoven, Abbado e i Berliner 1”, di pg. 137.

quella musica era diventata una macchina potentissima. (...) Lui pensò che quella musica (...) poteva raccontare il cuore dell'esperienza umana, il dolore, la speranza, la morte, l'utopia."

Naturalmente alcuni (o molti) non saranno d'accordo con la lettura che del rapporto Mozart-Beethoven fa Baricco. Ma qui non interessano polemiche musicali. Anche in questo caso interessa però fare un giochino: come detto, senza stabilire (se non vi va) nessun tipo di similitudine, provate a sostituire alla parola musica la parola design, e comincerete ad aver chiara la situazione: ciò che si annunciava in quei disegni di oggetti giocattolosi realizzati in Alchimia era una vera e propria rivoluzione.

Ed è interessante ascoltare cosa Mendini dice di sé, del suo universo progettuale, che è poi per molti aspetti un universo progettuale contiguo e intrecciato a quello di Alchimia: un dettato che sembra ripercorrere il punto fondamentale della nota di Baricco: "Se a un certo punto devo mettere insieme tutte queste cose finisce che trovo sempre una specie di me stesso che è una cosa piccola, sempre fissa, che non si muove, un essere che sta lì, fermo e immobile come uno scoglio, intento a pensare sempre a poche parole – la vita, la morte, il dolore, l'amore, l'emozione – in cui si riassume e si sintetizza tutto il mio mondo".⁷

La vita, la morte, il dolore, l'amore e l'emozione: tutte cose essenziali per crescere e per vivere. Perché sono cose che ci parlano dell'essenza dell'uomo e del suo modo di essere. E sono tutte queste le cose che troviamo nei tuoi progetti e in quelli, più in generale, di Alchimia. Perché

⁷ F. IRACE, *Codice Mendini. Le regole per progettare*, Electa, Milano 2016. E a proposito delle "regole per progettare", ecco cosa diceva Mendini nel lontano 1985: "Regole di progettazione 1. Ideare l'oggetto sull'immagine e non sulla funzione. 2. Rendere ambigua la lettura della funzione. 3. Ottenere un esito "informale" della forma generale dell'oggetto. 4. Non rifiutare il re-design. 5. Tendere a una immagine contraddittoria: sia DURA che MOLLE. 6. Impostare il progetto su situazioni non convenzionali. 7. Assemblare fra loro parti disomogenee (metodo del design spaziale). 8. Introdurre un elemento impreveduto (dare un senso di suspense). 9. Fare oggetti calmi, poetici, introversi, un poco autoironici. 10. Ricordare le parole ANTICO e NATURA. 11. Pensare a oggetti sempre differenti fra loro (serie differenziata). 12. Dare agli oggetti caratteristiche miste artigianali e informatiche. 13. Introdurre un elemento ornamentale totale o parziale (bidimensionale o tridimensionale). 14. Unire parti lucide e parti opache. 15. Evitare spigoli aguzzi.

anche nel vostro caso, come nella musica citata, i risultati del lavoro travalicano i colori *giocattolosi* e si coagulano intorno a un concetto che diventerà sempre più preciso e centrale con il tempo e che prenderà la sua forma letteraria definitiva proprio nel *Manifesto*.

Un concetto che parte da una visione realistica e quindi quasi sconsolata di ciò che accade nel mondo: uomini e donne tutti insieme gettati nella solitudine frammentata di un tempo che si è evoluto verso una rottura dei legami e dei rapporti, verso lo svanire di quei desideri di cambiamento attorno a cui erano stati costruiti sogni, desideri, movimenti.

È scritto nel *Manifesto*: “L’uomo e la donna di oggi vivono in stato di turbolenza e di squilibrio, ma soprattutto la caratteristica della loro vita è quella del *dettaglio*: frammenti organizzativi, umani, industriali, politici, culturali... Quest’epoca di transizione li vede immersi nella paura indefinita dovuta alla scomparsa di molti valori considerati come certi. Occorre ritrovare se stessi, Alchimia lavora sui valori considerati negativi, della debolezza, del vuoto, dell’assenza e del profondo, oggi intesi come cose laterali rispetto a ciò che è esteriore, pieno e violento, come cose da rimuovere.”

A partire da questo stato di cose, l’opera di Alchimia evolve da quei primi disegni, esplorando una serie infinita di ambiti.

D’altra parte, se il centro e il punto d’origine è la persona, il lavoro non può che espandersi in modo pressoché infinito, come pressoché infiniti sono gli ambiti in cui opera la persona. Una esondazione in tante direzioni diverse, che troviamo lucidamente espressa nell’editoriale del primo numero della rivista che hai inventato, *Ollo – rivista senza messaggio*,⁸ firmato sempre da Mendini. Si tratta di un editoriale atipico, come atipiche sono le cose di Alchimia: apparentemente non ci sono ragionamenti, non ci sono indicazioni di sviluppo. Ciò che ci viene offerta è soltanto una lunga

⁸ Inventata da Alessandro Guerriero, *Ollo – Rivista senza messaggio* nasce nel 1988. Si tratta di un contenitore di fogli liberi in grande formato (24x33), che presenta soltanto immagini per permettere al lettore di costruire, in una personale e sempre nuova arte combinatoria, il proprio racconto sugli ambiti del progetto. La rivista avrà però una vita breve e cesserà le pubblicazioni dopo pochi numeri. Sulla pagina Facebook “Senza Titoli” si può “leggere” il secondo numero di Ollo, composto esclusivamente da volti di progettisti ritratti da Occhiomaggio.

serie di verbi (di tutte le declinazioni...) che individuano una altrettanta lunga serie di azioni. Leggere per credere.

“Scegliere il ritmo del tempo, Usare metodi diversi, Giocare un gioco per se stesso, Adorare molti dei, Non ripercorrere la stessa strada, Essere architetti ermafroditi, Introdurre elementi imprevisiti, Vagare senza inizio e senza fine, Collezionare definizioni, Non comunicare tutto, Visitare le tribù, Meditare sul passato, Essere ubiqui, Perché-cosa-per-chi-come-dove vivere, Cercare i segni del tempo, Pensare a visioni generali del mondo, Vivere comportamenti nascenti, Conquistare superficialità, Non fara avanguardia, Non trasformare il mondo, Vivere a fondo l’utopia estetica, Formarsi un magazzino di stilemi, Emettere pensieri visivi, Lavorare anche senza novità, Meditare sul design bellico, Avere un classico di stacco, Pensare all’utilità dell’inutile, Produrre qualità tra le rovine, Rin-negare l’opera, Collegare cose impossibili, Usare i mass media, Essere calmi e luminosi anche se tira il vento, Amare le persone destinate alle tue cose, Muoversi a pendolo tra passato e futuro, Stare fermi al passare degli stili, Pensare simmetrie davanti al totem, Concepire il cosmo come fosse una scultura, Rendere tutto piuttosto rituale, Preferire il caso all’ordine, Essere intensamente discorsivi, Dare risposte personali, Accogliere il piccolo e l’occasionale, Disperdere la propria ideologia, Preferire progetti simbolici, Proporre un mondo tutto diverso, Rovesciare le regole del presente, Non cercare di risolvere, Vietato perdere identità, Non cercare punti fissi, Non fare le guerre, Decorare senza paura, Cercare solo la bellezza?”

Un mantra, come è stato definito, che si espande ulteriormente nelle pagine interne di *Ollo*, dove troviamo altri verbi e altre azioni che si affiancano ai primi: “Progettare la pittura, Rovesciare la qualità, Non cercare il terrorista, Spostare un poco ogni cosa, Non disturbare la quiete, Entrare nelle chiese, Regalare le nostre idee, Stare sullo strapiombo, Sentire dolore, Testimoniare la religiosità, Continuare a lasciare, Tradire volentieri la bellezza, Liberarsi dalla zavorra, Andare in Africa, Superare il limite di rottura”.

È una ulteriore sintesi di un modo di pensare e di fare, che aveva però prima trovato, come si diceva, un importante punto di coagulo nel *Manifesto*.

Il *Manifesto*¹

Per il gruppo Alchimia oggi è importante l'atto del "disegnare". Disegnare, ovvero emettere segni, non è "design" e non è "progetto": è invece un libero e continuo movimento del pensiero, quando si esprime visivamente. Un movimento "motivato".

Per Alchimia il suo compito di gruppo che disegna è quello di consegnare agli altri una testimonianza del "pensiero sentimentale". La motivazione del lavoro non sta nella sua efficienza pratica, la "bellezza" dell'oggetto consiste nell'amore e nella magia con cui esso viene proposto, nell'anima che esso contiene.

Per Alchimia l'uomo e la donna di oggi vivono in stato di turbolenza e di squilibrio, ma soprattutto la caratteristica della loro vita è quella del "dettaglio": frammenti organizzativi, umani, industriali, politici, culturali... Quest'epoca di transizione li vede immersi nella paura indefinita dovuta alla scomparsa di molti valori considerati come certi. Occorre ritrovare se stessi, Alchimia lavora sui valori considerati negativi, della debolezza, del vuoto, dell'assenza e del profondo, oggi intesi come cose laterali rispetto a ciò che è esteriore, pieno e violento, come cose da rimuovere.

Se la labilità dei tempi non permette che esistano obiettivi certi, se anche la filosofia sembra chiusa al futuro, se è impossibile pensare a trasformazioni generali e razionali, il gruppo di Alchimia si concentra

¹ Il *Manifesto* di Alchimia è stato scritto nel 1984 ed è oggi pubblicato anche nella pagina Facebook "Senza titoli".

in se stesso, cerca dettagli di pensiero dentro di sé, con la sola intenzione di segnalare la sua vocazione poetica. Svolge il suo atto di introversione, il suo arbitrio creativo minimale, al di là di qualsiasi giudizio.

Questa è la “nuova moralità” di Alchimia.

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 ambigualmente al di fuori del progetto stesso, in uno stato di spreco, di indifferenza disciplinare, dimensionale e concettuale: il progetto è solo ginnastica del disegno.

Per Alchimia la memoria e la tradizione sono importanti. Ma il nuovo disegno è autonomo da ogni cedimento retorico, che Alchimia raggela e decanta in uno stile formalistico e caleidoscopico.

Per Alchimia vale la despecializzazione, ovvero l'ipotesi che debbano convivere metodi di ideazione e di produzione “confusi”, dove possano mescolarsi artigianato, industria, informatica, tecniche e materiali attuali e inattuali.

Per Alchimia vale il concetto di “variazione”. Data l'insufficienza del disegno a fronteggiare il mondo, il disegno stesso diventa un'opera continua, senza principio, senza fine e senza giustificazione. I giochi linguistici e di comportamento si intrecciano, si combinano e si ripetono all'infinito nell'immagine bidimensionale e tridimensionale dell'oggetto disegnato, in un sistema di ordinato disordine, valido solo “all'interno di sé”. L'aspetto visivo vince sulla radice culturale e sulla motivazione, vale l'immagine depurata, raffreddata e “staccata” dal peso antropologico e rituale dell'artista. L'errare indeterminato della fantasia dà luogo alla costruzione di un meccanismo rappresentativo,



nell'attitudine eterna dell'uomo, che Alchimia fa propria, a ridisegnare incessantemente l'immagine del mondo e le sue matrici ornamentali.

Per Alchimia gli oggetti devono essere assieme "normali" e "anormali". La loro componente di qualunque cosa li fa confluire nel quotidiano, nel reale e nel bisogno di appiattimento, la loro componente di eccezione li toglie dalla consuetudine e li collega al bisogno dell'imprevisto, dell'incidente, della differenza, della trasgressione.

Per Alchimia il disegno è un ciclo: tutto quanto accadrà è già avvenuto, e la fantasia individuale, base della sopravvivenza del mondo, può percorrere in tutti i sensi ogni cultura e luogo, purché operi in maniera innamorata.

Per Alchimia il progetto è delicato, non si impone, ma affianca e accompagna dolcemente l'andamento della vita e della morte delle persone cui quel progetto piace.





Il *Manifesto*: proposta di esegesi

Per il gruppo Alchimia oggi è importante l'atto del "disegnare". Disegnare, ovvero emettere segni, non è "design" e non è "progetto": è invece un libero e continuo movimento del pensiero, quando si esprime visivamente. Un movimento "motivato".

Il disegno, l'abbiamo visto, è stato il primo "segno" di Alchimia. Un segno giocattoloso, annotava Mendini. E il di-segno diventa la cifra del tuo lavoro e del lavoro dell'Atelier: lasciare segni sul mondo: su tutto il mondo. Segni che investono non più soltanto gli oggetti, ma tutto quanto può essere la base di un disegno: fotografie, scenografie, stanze, mobili, persone, video-clip. E, naturalmente, oggetti. Tutti elementi che però, proprio perché portatori di "di-segni", cambiano in profondità il loro modo di essere, diventando invariabilmente altro da sé: il segno instaura con la forma della cosa una continua dialettica e conquista (è ancora il vecchio Hegel della soffitta a insegnarlo) una sintesi superiore, composta da molti elementi.

Per Alchimia il suo compito di gruppo che disegna è quello di consegnare agli altri una testimonianza del "pensiero sentimentale". La motivazione del lavoro non sta nella sua efficienza pratica, la "bellezza" dell'oggetto consiste nell'amore e nella magia con cui esso viene proposto, nell'anima che esso contiene.

Il tuo grido che denuncia il desiderio di liberazione dal funzionalismo che abbiamo udito nel capitolo "Nasce Alchimia", qui viene messo a fondamento dell'operare del gruppo. Con queste parole del *Manifesto*, tu annunci anche a livello teorico il più radicale allontanamento dal Movimento Moderno che aveva posto al centro del proprio operare il concetto di funzione. Tanto per dire, Bruno Taut, architetto e urbanista, aveva così riassunto i caratteri del Movimento Moderno:



“1) La prima esigenza in ogni edificio (ma mettete al posto della parola “edificio” quella di “oggetto” e il risultato non cambia – N.d.A.) è il raggiungimento della migliore utilità possibile. 2) I materiali impiegati e il sistema costruttivo devono essere subordinati a questa esigenza primaria. 3) La bellezza consiste nel rapporto diretto tra edificio e scopo, caratteristiche dei materiali ed eleganza del sistema costruttivo. 4) L’estetica di tutto l’edificio è nel suo insieme senza preminenza di facciate o piante o particolare architettonico. Ciò che è funzionale è anche bello. 5) Come le parti vivono nell’unità dei rapporti reciproci, così la casa vive nel rapporto con gli edifici circostanti. La casa è il prodotto di una disposizione collettiva e sociale”. Ciò che è funzionale è anche bello, dice Taut. Non è vero, dice Alchimia. Ogni oggetto può avere una funzione, ma nessun oggetto si esaurisce nella funzione di cui è portatore. La razionalità che aveva congelato l’oggetto nel proprio “fare” viene decentrata a favore di altro. Perché se è vero (come dice Amleto a Orazio) che “ci sono più cose in cielo e in terra di quante ne sogni la tua filosofia”, indubbiamente ci sono – ci possono essere – più cose in un semplice oggetto di quante la razionalità e la funzionalità ne possano immaginare. E sono cose che pertengono al mondo emotivo: al sentimento, all’amore, alla magia di cui l’oggetto può farsi carico e che può esprimere nella sua vita. Perché la bellezza dell’oggetto, dici nel *Manifesto*, consiste “nell’amore e nella magia con cui esso viene proposto, nell’anima che esso contiene”.

Per Alchimia l’uomo e la donna di oggi vivono in stato di turbolenza e di squilibrio, ma soprattutto la caratteristica della loro vita è quella del “dettaglio”: frammenti organizzativi, umani, industriali, politici, culturali... Quest’epoca di transizione li vede immersi nella paura indefinita dovuta alla scomparsa di molti valori considerati come certi. Occorre ritrovare se stessi, Alchimia lavora sui valori considerati negativi, della debolezza, del vuoto, dell’assenza e del profondo, oggi intesi come cose laterali rispetto a ciò che è esteriore, pieno e violento, come cose da rimuovere.

Il cambiamento tratteggiato nelle sue linee essenziali nel quarto capitolo sta diventando in quegli anni una cosa incarnata nella mente viva delle persone: il mondo è diventato un insieme di frammenti, di

dettagli, di cose che stanno (dis)unite soltanto da uno zapping sempre più casuale e forsennato, in cui una guerra, una birra, la morte per terremoto sono cose che si equivalgono e da cui si può fuggire con un semplice click del telecomando, senza più collegare l'una cosa all'altra, senza indagare cause o vedere conseguenze: è il vuoto di senso. Ciò che propone Alchimia, allora, è riempire questo vuoto con il "sentimento". Riscoprire il "sentimento" significa ritrovare se stessi partendo dalla fragilità che contraddistingue l'uomo attuale; partire da se stessi, da quel vuoto che siamo diventati e in cui il marketing vorrebbe tenerci ben serrati per continuare a fare affari; partire da quel vuoto per scoprire nuovi percorsi, per realizzare una trama che sappia collegare tra loro i vari frammenti, pervenendo a nuove e forse inedite forme di unità. È la ricerca di una nuova "espressività della cosa": una espressività del tutto inedita – inaudita – perché si fonda su ciò che il mondo disprezza, su ciò che manca. Se Alchimia ha un compito (cosa del tutto da vedere) è quello di aprire strade lontane dal pieno della violenza del marketing che ha condotto l'uomo al vuoto dell'esistenza.

Se la labilità dei tempi non permette che esistano obiettivi certi, se anche la filosofia sembra chiusa al futuro, se è impossibile pensare a trasformazioni generali e razionali, il gruppo di Alchimia si concentra in se stesso, cerca dettagli di pensiero dentro di sé, con la sola intenzione di segnalare la sua vocazione poetica. Svolge il suo atto di introversione, il suo arbitrio creativo minimale, al di là di qualsiasi giudizio.

La consapevolezza di muoversi in un deserto è profonda. Lo smarrimento segnalato precedentemente è collettivo: investe il mondo e gli stessi membri del gruppo Alchimia, che del mondo fanno parte. Come dire che lo smarrimento, la mancanza di guida, il muoversi tra frammenti non è soltanto dell'uomo in generale, ma segna anche quell'uomo concreto che lavora in Alchimia. Lo sguardo che cerca non trova risposte. Lo sguardo che indaga il mondo, incontra soltanto strade chiuse. La filosofia cessa di svolgere il compito che da sempre si è e le è stato assegnato. Sembra di essere e di vivere in un mondo che suona il proprio adagio terminale, in cui tutti i sensi, tutti i signi-

ficati sfumano verso un *pianissimo* nulla. Ma se non esiste soluzione che prenda vita dall'esterno, se non esiste strada praticabile nel mondo, non per questo significa che si debba rinunciare al futuro, acquietandosi in un immobile nichilismo senza risposte. Se non si vuole cedere, se si vuole capire e ascoltare il vuoto che noi siamo, la via da percorrere è quella della poesia: l'unica strada che ha in sé un surplus di senso e che può regalare nuovi significati alle persone. Guardare dentro di sé, "insearsi" (come avrebbe detto il buon Hegel della *Fenomenologia dello Spirito*) per riuscire ad avvicinare le residue vibrazioni che il mondo suscita in noi da una prospettiva poetica. Perché se il mondo lascia in noi i suoi "riflessi del nulla", questi riflessi devono pur sempre avere un senso, un significato. Ricercarlo. Scoprirlo. Disegnarlo. Con la poesia.

Questa è la "nuova moralità" di Alchimia.

Ci dice il Vocabolario Treccani: "Nella terminologia filosofica, moralità traduce il ted. *Moralität* e indica la volontà individuale e privata del bene". Il termine, prosegue il dizionario, si distingue da eticità, che "indica la realizzazione del bene in istituzioni storiche che la garantiscono". La "nuova moralità" è quindi qualche cosa che si sviluppa "al di là di qualsiasi giudizio", come ci avverte la frase precedente del *Manifesto*. E da questo punto di vista è quindi una moralità profondamente a-morale, non potendo la moralità fare a meno di quel giudizio capace di individuare la linea di demarcazione tra bene e male. Ma attenzione: tutta racchiusa nel singolo individuo, la "nuova moralità" rifiuta i giudizi del mondo come sinora sono stati espressi: rifiuta i giudizi che derivano dalla forza e dalla violenza. Le strade per la "nuova moralità" non possono che essere anch'esse nuove. Ed è soltanto percorrendole che si potrà pervenire a una "nuova eticità": a un modo di pensare condiviso da quell'uomo e da quella donna che "oggi vivono in stato di turbolenza e di squilibrio (...) immersi nella paura indefinita dovuta alla scomparsa di molti valori considerati come certi". Perché la "nuova etica", partendo dal singolo, definirà nuove relazioni, nuove trame in cui riconoscersi. Una nuova etica che nasce e darà vita a una nuova est-etica, ma anche viceversa. Per-

ché, come dice Wittgenstein (ma non soltanto lui) “etica ed estetica sono tutt’uno” (cfr. *Tractatus logico-philosophicus*, 6.421; ma si pensi anche al bellissimo motto di Ulay “L’estetica senza etica è solo cosmetica”). Un “essere tutt’uno” che dà vita a un circolo in cui è ovviamente impossibile definire una precedenza di un termine rispetto all’altro. Perché anche nel caso di Alchimia ci sembra corretta sia la derivazione dell’etica dall’estetica (l’etica deriva da una visione del mondo che non può essere – almeno inizialmente – che estetica), sia la derivazione dell’estetica dall’etica e ancor prima dalla morale: una morale che rifiuta la violenza, che definisce una nuova etica da cui sorge una nuova estetica. Un circolo inevitabilmente virtuoso, produttivo di cose nuove.

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.

Considerare la disciplina come elemento unitario, chiuso in se stesso, è cosa che appartiene alla logica del passato, a una logica da superare, ci dice il *Manifesto*. E questo perché il *de-finire* comporta sempre inevitabilmente una segmentazione del mondo, un ritagliare un’area rispetto a un’altra: un chiudere qualcosa all’interno di una serie ben definita di significati. Il problema cui ci troviamo di fronte, invece, è quello di creare un nuovo tessuto che sia capace di unire i frammenti in cui il mondo è stato frantumato. Dare vita a una visione e a una pratica estetica che sappia “tenere insieme” invece di dividere. Se l’antica razionalità ha percorso sempre più a fondo la strada della separazione delle discipline e della specializzazione, il compito di un modo di pensare che sappia tenere insieme ragione ed emotività è indagare i territori che si estendono tra una disciplina e l’altra. Perché è soltanto indagandoli che si riesce ad aprire sentieri capaci di portarci in nuove radure. Così il nuovo tessuto che unisce una disciplina all’altra si presenta non più come un vuoto, un baratro in cui non esiste nulla, ma come un nuovo territorio ancora inesplorato in cui addentrarsi.

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

Dimenticare i confini tra una disciplina e l'altra comporta inevitabilmente l'allargamento del campo di lavoro. D'altra parte, come si è detto, dalla prospettiva aperta da Alchimia tutto diventa superficie "di-segnabile": su tutto può essere lasciato un segno affinché ciascuna cosa possa esprimere nuovi significati. Il progetto cessa di essere un progetto definito, ma si apre alla indeterminazione di una comunicazione che si estende, che espande la propria presenza. Anzi, da questo punto di vista il progetto deve morire. Scrive Mendini in un *Manifesto* che precede di 4 anni quello di Alchimia, il *Manifesto degli addio*: "Addio progetto retorico: perché la vita scorre in modo antieroico e amorale. / Addio progetto di gusto: perché la qualità si ottiene solo alla rovescia. / Addio progetto intellettuale: perché la ragione è vinta e la rivoluzione consiste nella banalità della fantasia. / Addio progetto d'élite: perché il quotidiano appartiene al piccolo borghese. / Addio progetto coerente: perché per metodo bisogna essere incoerenti. / Addio progetto della casa: perché essa è solo un souvenir di se stessa. / Addio progetto trascendente: perché ogni oggetto è la risonanza banale di ipotesi inaccessibili. / Addio progetto autentico: perché qualsiasi realtà è autenticamente finta. / Addio progetto costruito: perché costruire vuole dire distruggere. / Addio progetto ideologico: perché all'uomo cinico vanno fatte architetture non impegnative. / Addio progetto stilematico: perché tutto è eclettico, stabilizzato, indifferente, consunto per sempre. / Addio progetto drammatico: perché lo stile di domani è rilassante e accattivante. / Addio progetto specialistico: perché la massa conosce da sola quello che le piace. / Addio progetto capolavoro: perché la merce è tutta quantità. / Addio progetto vero: perché la falsità è inarrestabile. / Addio progetto vivo: perché il clima del futuro è obitoriale. / Addio progetto programma: perché il bene del territorio sta nel suo caos estenuante. / Addio progetto fondato sul criterio spaziale: perché la psiche è in agguato e chiede colori e decori. / Addio progetto di ricerca: perché ogni dato è incerto e inatten-

dibile, quando la vita è fintamente vissuta. / Addio progetto proletario: perché il solo progetto concepibile è la morte del progetto borghese. / Addio progetto istituzionale: perché esso è stasi e ordine, invece che movimento, frammento o particolarità. / Addio progetto Post Industriale: perché esso divide ancora le persone in chi fabbrica e in chi usa gli oggetti. / Addio progetto universale: perché i progetti sono tanti quanti sono gli uomini. / Addio progetto universitario: perché la forza del progetto è in mano all'uomo di massa. / Addio progetto come novità: perché il nuovo non esiste ma tutto è styling o Ri Disegno. / Addio progetto significante: perché l'epoca è di passaggio, la coscienza è infelice e noi siamo progettisti di frontiera. / Addio progetto con colori violenti: perché il rosa è il colore più bello dentro il quale vagare. / Addio progetto sentimentale: perché ogni architettura contiene un terrorista. / Addio progetto di Avanguardia: quell'epoca è finita perché l'Avanguardia è generalizzata e diffusa. / Addio progetto come arte: perché l'architettura è un'arte minore. / Addio progetto utopistico: perché il benessere crea Manierismo e nuova normalità. / Addio progetto a tesi: perché ogni messaggio è giustamente aleatorio e nichilista. / Addio progetto degli arabi: perché la forma non modifica il petrolio. / Addio progetto del Terzo Mondo: perché prevale l'illogico e arrivano la paura, la guerra, la droga e l'apocalisse. / Addio progetto di partecipazione: perché viviamo alienati e immobili nelle nostre stanze. / Addio progetto di concentrazione: perché l'energia dell'immagine esplode in modo volgare. / Addio progetto di te stesso: perché consapevole che ti è negato il futuro ti distruggerai nell'ambiguità. / Addio progetto geometrico: perché bisogna decorare informalmente invece che progettare. / Addio progetto morale: nulla è dovuto a nessuno perché non occorre raggiungere nulla. / Addio progetto di sopravvivenza: perché il problema del lavoro è ineliminabile e contraddice la vita. / Addio progetto maschile: perché l'architetto del futuro è ermafrodita e godrà di piccole emozioni. / Addio progetto didattico: perché una scuola che si rispetti non è fatta di muri ma di sorprese. / Addio progetto artigiano: perché la mano dell'uomo è uno strumento atrofizzato. / Addio progetto rituale: perché un tempio pieno di robot trasmette

altre avventure. / Addio progetto infantile: perché il bambino è un adulto di piccole dimensioni. / Addio progetto antropologico: perché lo zaino del vagabondo è vuoto e la natura è fatta a quadretti. / Addio progetto urbanistico: perché accumuleresti solo immondizie e ricchezza. / Addio progetto in generale: perché sopra al progetto vince la vita." Nel nostro caso, uscito dalla disciplina e adagiato sul mondo, il pro-getto deve cedere il passo alla *vita* e alla sua cura: la cura che si ha di sé, delle altre persone, del proprio mondo. E se volessimo proprio conservare la parola pro-getto, dovremmo allora dire che il *pro* iniziale riacquista il senso di "a favore": un gettarsi a favore della vita e della sua complessità. Da notare anche un'altra cosa importante: se l'invito è quello di superare i confini, la prescrizione è contemporaneamente quello di non superare il limite. Vale a dire: superiamo i confini delle singole discipline, abbattendo addirittura la struttura del progetto come sino a oggi la si è intesa. Ma stiamo attenti a non superare il limite: a non superare ciò che non è superabile: perché su tutto deve vincere la *vita*, vale a dire il rispetto per la persona e, ripetiamolo, per la sua fragilità.

Per Alchimia la memoria e la tradizione sono importanti. Ma il nuovo disegno è autonomo da ogni cedimento retorico, che Alchimia raggela e decanta in uno stile formalistico e caleidoscopico.

In questo cammino verso il nuovo e verso altri sensi della vita attraverso un continuo "lasciar segni", affiora la consapevolezza che la memoria e la tradizione sono parti costitutive della persona, parti che non possono essere dimenticate, abbandonate al regno dei morti. Ma con una importante avvertenza: il passato non deve diventare ripetizione sterile di se stesso, non deve diventare retorica icona del presente. Quando la memoria diventa retorica, tutto si spegne in un suono ripetuto. Sembra quasi di sentire le parole di Carlo Michelstaedter e del suo *La persuasione e la rettorica*, là dove definisce "il regno della rettorica" come il luogo in cui uno mette in un organo meccanico una moneta e gira l'apposita leva. Quando questo accade "la macchina pronta gli suona la melodia desiderata, poiché nei suoi congegni è cristallizzato il genio musicale del compositore e l'ingegno tecnico

dell'organista; così al determinato lavoro che l'uomo compie per la società, che gli è familiare e istintivo nel modo ma oscuro nella ragione e nel suo fine, la società gli largisce sine cura tutto quanto gli è necessario, poiché nel suo organismo è cristallizzato tutto l'ingegno delle più forti individualità accumulato dai secoli." Fuggire dalla retorica significa allora, per Michelstaedter come per Alchimia, andare verso il regno della persuasione. Una via difficile, solitaria e per certi aspetti *eroica*: "La via della persuasione non è corsa da *omnibus*, non ha segni, indicazioni che si possano comunicare, studiare, ripetere. Ma ognuno ha in sé il bisogno di trovarla e nel proprio dolore ognuno deve nuovamente aprirsi dà sé la via, poiché ognuno è solo e non può sperar aiuto che da sé. La via della persuasione non ha che questa indicazione: non adattarti alla sufficienza di ciò che t'è dato. (Alla retorica, si potrebbe dire - *N.d.A.*) (...) Così l'uomo nella via della persuasione mantiene in ogni punto l'equilibrio della sua persona. Egli non si dibatte, non ha incertezze, stanchezze, non teme mai il dolore. (...) Egli lo vive in ogni punto. E come questo dolore accomuna tutte le cose, in lui vivono le cose non come correlativo di poche relazioni, ma con vastità e profondità di relazioni. Dove per gli altri è oscurità per lui è luce, poiché il cerchio del suo orizzonte è più vasto; dove per gli altri è mistero e impotenza, egli ha la potenza e vede chiaro". È, per l'appunto, il caleidoscopio del nuovo.

Per Alchimia vale la despecializzazione, ovvero l'ipotesi che debbano convivere metodi di ideazione e di produzione "confusi", dove possano mescolarsi artigianato, industria, informatica, tecniche e materiali attuali e inattuali.

Si ritorna sul tema del superamento dei confini tra le varie specializzazioni, con una indicazione pratica: ciò che è importante è "confondere", dove il verbo va inteso nel suo senso etimologico più profondo del *confundere* latino, composto di *con* e *fundere*, che significa versare: il "versare insieme" delle cose, per arrivare al senso in cui Iacopone intendeva il termine confondere: sbalordire, disorientare.

Per Alchimia vale il concetto di "variazione". Data l'insufficienza del disegno a fronteggiare il mondo, il disegno stesso diventa un'opera continua, senza prin-

cipio, senza fine e senza giustificazione. I giochi linguistici e di comportamento si intrecciano, si combinano e si ripetono all'infinito nell'immagine bidimensionale e tridimensionale dell'oggetto disegnato, in un sistema di ordinato disordine, valido solo "all'interno di sé". L'aspetto visivo vince sulla radice culturale e sulla motivazione, vale l'immagine depurata, raffreddata e "staccata" dal peso antropologico e rituale dell'artista. L'errare indeterminato della fantasia dà luogo alla costruzione di un meccanismo rappresentativo, nell'attitudine eterna dell'uomo, che Alchimia fa propria, a ridisegnare incessantemente l'immagine del mondo e le sue matrici ornamentali.

Quella che si apre in questo paragrafo è la consapevolezza dell'esistenza di una dialettica tra finito (il singolo disegno, il singolo intervento) e l'infinito, vale a dire l'inesauribilità delle forme in cui si concretizza il mondo. Una inesauribilità del tutto che il singolo non potrà mai risolvere in se stesso. Ma questa inesauribilità significa anche disponibilità infinita all'accoglimento, da parte del mondo, del segno che dà senso al mondo stesso. Da qui il fatto che il di-segno diventa una sorta di "opera infinita", *senza principio, senza fine e senza giustificazione*. Una specie di infinita biblioteca di segni che si combinano tra loro in modo sempre nuovo per dare vita a una reale *Biblioteca di Babele* di borghesiana memoria in cui è contenuto tutto, e in cui ciascuna cosa prende senso: è il senso donato al mondo dall'opera d'arte che vale per sé (si noti che per la prima volta si parla di arte e non più di design...). Con Alchimia il disegno si espande, facendo sorgere e comunicando l'estetica del mondo.

Per Alchimia gli oggetti devono essere assieme "normali" e "anormali". La loro componente di qualunque li fa confluire nel quotidiano, nel reale e nel bisogno di appiattimento, la loro componente di eccezione li toglie dalla consuetudine e li collega al bisogno dell'imprevisto, dell'incidente, della differenza, della trasgressione.

Si definiscono ulteriormente le linee di intervento, caricando lo stesso oggetto (ma per essere coerenti con quanto sostenuto sin qui bisognerebbe forse parlare più di *opera* invece di limitarsi al termine *oggetto*) di una doppia valenza: quella di essere un'opera comune, che affonda le proprie radici in una quotidiana normalità, ma anche quella

di essere un'opera, un oggetto fuori dal comune. Se un tavolo, una sedia, un armadio, una lampada, un vaso (tanto per restare alla categoria degli oggetti) saranno sempre un tavolo, una sedia, un armadio, una lampada e un vaso; se un tavolo servirà sempre per sostenere ad esempio le stoviglie, una sedia per sorreggere un corpo, un armadio per contenere cose, una lampada per diffondere luce, un vaso per mostrare (sempre ad esempio) dei fiori, questi stessi oggetti dovranno essere capaci di comunicare ben altro che il loro modo di essere intesi nel quotidiano. Se ci limitassimo al quotidiano torneremmo alla funzionalità. Ma tutte le cose con Alchimia, come abbiamo visto, vanno ben oltre la loro funzionalità: la superano, la stravolgono, la trasgrediscono, la rendono differente per far sì che tutti questi oggetti quotidiani diventino portatori di nuovi sensi.

Per Alchimia il disegno è un ciclo: tutto quanto accadrà è già avvenuto, e la fantasia individuale, base della sopravvivenza del mondo, può percorrere in tutti i sensi ogni cultura e luogo, purché operi in maniera innamorata.

La frase "tutto quanto avverrà è già avvenuto" potrebbe far pensare a una variante del nietzschiano "eterno ritorno": il mondo come sintesi del tempo e delle sue dimensioni, come sintesi dell'essere e del divenire. A questo aggiungiamoci però il mondo come luogo in cui sono squadernate diverse culture, diversi disegni, diverse immagini nate da diverse tradizioni, che si prestano a una continua e pervicace rielaborazione della fantasia, che può così esercitare la propria azione salvifica: salvifica perché capace di infinite nuove combinazioni. Una sorta di *Ars Combinatoria* sviluppata però non sul piano della logica leibniziana, ma sul piano di una enciclopedica visione del mondo e dei suoi segni più o meno elementari. A sancire la legittimità di questo percorso è innanzitutto proprio Nietzsche, là dove in *Così parlò Zarathustra* scrive "Tutte le cose sono incatenate, sono inanellate, sono innamorate". Unione d'amore tra le cose, unione d'amore tra le cose e la fantasia, che può compiere i propri percorsi purché, per l'appunto, operi anch'essa *in maniera innamorata*.

Per Alchimia il progetto è delicato, non si impone, ma affianca e accompagna dolcemente l'andamento della vita e della morte delle persone cui quel progetto piace.

È l'ultima frase del tuo Manifesto e ha il tono quasi di un commiato, di un saluto: sin qui abbiamo visto ragioni teoriche e modalità pratiche di operare da parte di Alchimia; a questo punto parleranno i progetti che, se li ameremo, potranno accompagnarci con i loro nuovi significati nel nostro cammino quotidiano di persone "umane"

Come si può facilmente intuire alla fine di questa lettura, il cammino verso il "social design", ultimo approdo del tuo lavoro, è già tutto contenuto in questo *Manifesto*. Un "social design" interpretato qui con la capacità di offrire creativamente nuovi stimoli al pensiero di un uomo solo e frammentato affinché – partendo dalla propria fragilità – sappia intraprendere nuove strade. Più avanti verrà la capacità di interloquire – a partire da questo presupposto – anche con quei soggetti che il mondo ha ricacciato a causa della loro fragilità nell'emarginazione più dura.

Sette puntualizzazioni

1. GLOBAL TOOLS: IL PRIMO SEMINARIO: IL CORPO E I VINCOLI

Siamo nel 1974. Nel giugno, alcuni architetti, designer e artisti si danno appuntamento nel cortile di una vecchia casa di Milano: il loro desiderio, il loro obiettivo è costruire oggetti improbabili, scomodi e inesorabilmente effimeri. Così si svolgeva il primo Seminario della Global Tools, "Scuola di Design senza sede". Tema: *Il corpo e i vincoli*.

Riflettendoci sopra, dopo alcuni anni scrivevi: "Di fronte alla consolidata e accettata pratica di un design tecnologico, confortevole e funzionale lì si voleva contrapporre una pratica nomade per un design arcaico e disfunzionale. Dal cortocircuito logico e procedurale che era stato messo in atto scaturivano oggetti inutili, a sfondo provocatorio e riflessivo sulle certezze del progetto e specialmente sulla necessità di mantenere vivo un dialogo tra arte e design, tra il corpo come utensile primario e gli oggetti come protesi propedeutiche a rifondare creativamente l'idea del rapporto forma/funzione." E poi proseguivi descrivendo i risultati di quel seminario: "Oggetti che vincolando, occultando o sovvertendo l'abituale rapporto di utilità svelavano altro. Oggetti che impedendo una prestazione ne generavano, imprevedibile, un'altra; oggetti capaci di mettere in relazione sorprendente parti del corpo o persone. Oggetti concepiti come utensili per una eccentrica antropologia del design."

Sulla base di questi pensieri, e respirando anche aria di Dada e di Surrealismo, il seminario propone "cose" quali gli *Occhiali a tubo per guardarsi negli occhi*, i *Bracciali vincolanti*, le *Maschere cieche per mostrare una bocca un naso un orecchio*, gli *Zoccoli per camminare in salita*, i *Vestiti elastici per persone unite*, le *Scarpe per confronto frontale obbligato*. Due parole a chiarimento su quest'ultimo titolo. Le scarpe, realizzate sperimentalmente in creta, proponevano la fusione frontale di due scarpe diverse che ovviamente esclu-

devano la possibilità di camminare: le due persone che le calzavano erano però obbligate a una inevitabile ma regolata promiscuità dei corpi e degli sguardi: vicinanze per sentire, per pensare o, semplicemente, per sentirsi... vicini.

E questo per rinforzare l'idea che, come hai detto, "molte delle sperimentazioni di quegli anni preferivano l'azione, il comportamento e la riflessione concettuale, curandosi più del destino delle idee che di quello degli oggetti."

2. LA LOGICA DELLA MODERNITÀ

Oggi, si dice, viviamo in un'epoca di "postmodernità" o anche di "neomodernità". Se stiamo a queste definizioni si potrebbe però anche dire che viviamo in un'epoca in cui il linguaggio ha perso la propria funzione inventiva ed espressiva, ha smarrito la funzione di esplicazione dei significati che connotano il nostro tempo, per racchiudersi (con la stessa modernità) in una crisi che sembra essere senza via d'uscita.

In altri termini sembra che non si sappia pensare ad altro che alla modernità per parlare di noi stessi e del desiderio di superamento del modo di pensare "moderno". Sembra che non si riesca a esprimere compiutamente – rinnovando radicalmente la terminologia – il nostro bisogno di allontanarci da un modo di pensare che quando ha toccato il culmine di un lato perverso del proprio cammino ha prodotto i mostri del nazismo e di Auschwitz, luogo in cui il primato non andava alla valutazione del bene conseguito dalle azioni ma alla scelta dei mezzi messi in campo in vista del conseguimento di risultati "efficienti ed efficaci", come avrebbero detto alcuni anni dopo le teorie del marketing, permanendo in quella stessa logica ma riferendosi, ovviamente, non allo sterminio degli ebrei bensì alla vendita di formaggini.

D'altra parte è proprio questo il problema e la difficoltà da superare: il problema di aver racchiuso il nostro modo di pensare nei recinti di una ragione calcolante, che consegna le proprie capacità soltanto alla dimensione previsionale dimenticandosi della bontà dei fini. Un modo di pensare che oggi domina il mondo e che va dalle più o meno innocue previsioni meteorologiche alle ben più sostanziali previsioni di mercato che fanno dire al marketing, ad esempio, quali ricerche mediche svilup-

pare, quali tecnologie porre al centro dell'attenzione, quali i settori e le azioni di borsa su cui investire. Perché il vero tema è che "il modo di pensare-guida della modernità" è quello che ha messo al centro del proprio operare la tensione a un sempre maggior guadagno. Come dire che il "governatore" di questo modo di pensare è un *desiderio totalizzante di accumulazione della ricchezza* da distribuire a ristretti club di protagonisti più o meno noti.

Un *totalizzante* (insisto su questa parola) desiderio di ricchezza che permea il cuore di quasi tutte le imprese.¹ E che naturalmente permea il cuore di quasi tutti i designer che dalle imprese dipendono.

A parte, naturalmente Alchimia, che in "Telegrammi al designer"² ci regala un testo che dice: "Ipotesi morale del sistema industriale tradizionale est stata generalizzare / ricchezza tramite tecnologia et pertanto / raggiungere utopia benessere diffuso / fenomeno / disuguaglianza est invece aumentato et / irreversibile violenza est caratteristica fissa umanità stop". Ricordando anche, sempre nello stesso testo, che può cambiare tutto, ma che "immutate nel tempo restano seguenti parole: morte / dolore malattia guerra paura fame stop".

Ciò che ci sta dicendo Alchimia è che la logica che dobbiamo seguire non è quella che pone il guadagno come guida, ma quella che guarda all'uomo, alla sua fragilità, ai suoi problemi. È la logica che pensa all'uomo non in modo funzionalista, perché ritiene che gli oggetti per l'uomo debbano comunicare valori che superano quelli della funzione.

Quella proposta da Alchimia è la logica che parte da una analisi di sé per scoprire altro: nuovi punti d'incontro, nuove radure in cui riposare. Per poi ripartire. Capacità di entrare in contatto con i propri aspetti fragili per arrivare, dopo una elaborazione, a nuove forme di espressività: un "insearsi", si diceva più su, per un riemergere con risultati nuovi a disposizione di tutti e a cui si perviene dopo aver percorso (con maggior o

¹ Quasi tutte le imprese. Perché ci sono anche aziende che pensano e si comportano in base a principi diversi. Ad esempio, la Olivetti di Adriano il quale, come si sa, aveva ben presente che il compito di un'impresa era molto più ampio della semplice accumulazione di ricchezza per l'azionista.

² G. SAMBONET, *Alchimia*, Umberto Allemandi & c., 1986, pg. 60. Il volume fu pubblicato in occasione del primo decennale di vita dell'Atelier.

minor fortuna) gli spazi vuoti tra una disciplina e l'altra; risultati in cui emotività e ragione vengono coniugate in nuove sintesi visive e concettuali, capaci di portarci lontano dalla modernità aprendoci nuovi significati. Un processo che vedremo nella sua concretezza quando più avanti parleremo del metodo di lavoro.

Paradossalmente sembra di essere tornati alla aristotelica distinzione tra ragione e intelletto: tra la capacità tipica della ragione di trarre conseguenze da alcune premesse e quella tipica dell'intelletto di comprendere se le premesse siano vere o false. E forse è proprio lì che bisogna tornare per parlare anche del design. Con la profonda consapevolezza, però, che il "Nuovo designer non farà più cose vere certe et / valide per eternità / in questi tempi impossibile sapere dove si va / perciò disegni sono valori provvisori poco legati / alla freddezza dell'autentico ma legati alla labilità / del caos dell'apparente e dell'ignoto / il disegno amoroso si oppone al disegno funzionale stop".³

Tutto ciò significa che Alchimia indica una strada talmente lontana dalla modernità e dai suoi stilemi che il suo lavoro non può di certo essere incasellato né nel "post-moderno" né nel "neo-moderno", visto che tutto ciò è agli antipodi del "moderno".

E a questo punto resta aperta la domanda che si poneva François Burkhardt a chiusura della introduzione al volume *Alchimia* di G. Sambonet: "Questa indicazione di tendenza sarà trasmissibile o resterà una volta di più il lavoro di un gruppo minoritario? Comunque sia Alchimia è sicuramente attuale poiché il postmodernismo tende a generare una differenziazione via via più marcata tra gruppi sempre più eterogenei; a questo titolo Alchimia è dunque il puro prodotto della sua epoca essendone anche uno dei motori".⁴

³ È un altro dei "Telegrammi al designer" contenuto nell'opera citata.

⁴ Cfr. *op cit*, pg. 11. Il volume è purtroppo esaurito da anni. Per questo penso di fare cosa gradita al lettore, all'autore e all'editore riportando buona parte di questo importante testo di Burkhardt. "Alchimia è senza dubbio il gruppo di progettisti la cui influenza è stata preminente in questi ultimi anni e questo in tutti i settori della progettazione dall'industria all'artigianato, all'arte: architettura d'interni grafica, moda, design di oggetti, allestimenti di mostre e arti pastiche. Uno dei suoi grandi meriti è d'aver superato le difficoltà interne, i problemi economici,

gli attacchi dall'esterno, restando fedele alla sua politica di ricerca sul design e di essere riuscita a entrare nelle istituzioni chiuse e tradizionaliste delle collezioni e dei musei. Questo risultato deriva dalla risposta che la politica di Alchimia e gli oggetti che ne derivano forniscono alle domande che si pongono i professionisti del design o i conservatori di musei riguardo al crollo dei modelli e dei valori: Alchimia offre un esito al conflitto attuale tra *modernità* e *post-modernità*. Creato dieci anni fa (...) questo gruppo si è fatto conoscere all'inizio come un gruppo unito dall'esperienza comune del *radical design* degli anni '70, rappresentando allora l'avanguardia più evidente del design italiano. Alchimia sebbene abbia deciso di riproporre le produzioni sia artigianale sia industriale conserva l'autonomia del suo messaggio creando una sua galleria e realizzando in prima persona esposizioni e lanciando le proprie collezioni *Bau Haus*. In questo modo apre la porta a ciò che sarà più tardi il gruppo Memphis. Dopo l'uscita di Ettore Sottsass nel 1980 Alchimia diventa sempre più un luogo di sperimentazione (...). Alchimia, dotata anche di una strategia di relazioni esterne intelligente e dinamica, funziona in tutto come una vera azienda moderna. Il carattere interdisciplinare del gruppo, designer, stilisti, grafici, le permette di intervenire in tutti i campi del progetto e dal confronto di questi operatori nasce un metodo globale per i temi più diversi. Ogni oggetto riflette una iconografia specifica che contiene lo spirito di Alchimia: l'unità stilistica di forme morbide mescolate con elementi più aggressivi, oggetti del quotidiano modificati, defunzionalizzati, superfici lisce interrotte dall'inserimento di antenne e bandierine, collage e montaggi di elementi in stili diversi sottolineati da colori vivaci, recupero di tecniche artigianali come l'intarsio e lavori con laminati plastici o metalli preziosi. Usa inoltre la combinazione di tecnologia avanzata e di elementi naturali e arcaici, l'artificializzazione del legno lavorato come stoffa che ondeggia al vento, il lavoro su pezzi unici o in serie molto limitate. Nasce da questa pratica una poesia intensa (...). Questo nuovo metodo stilistico e politico, dimostrazione dei loro intenti, risponde agli impulsi del post modernismo: ritorno all'assemblaggio, priorità della decorazione dell'oggetto banale. Questo metodo corrisponde in effetti a una apertura del design e dell'architettura a una sorta di *raffinata trivialità*. Alchimia è quindi all'incrocio dei movimenti storici e delle avanguardie del modernismo quando questi si confrontano con l'evoluzione tecnologica e la crisi della modernità. (...). Alchimia vuole essere indipendente, libera dall'eterno razionale: è una scelta lucida di una posizione storica che la lega sempre al movimento delle avanguardie e alla tradizione modernista in un equivoco che essa assume in tutta chiarezza dal momento che si mette in posizione intermedia tra queste categorie dominanti e contemporaneamente stringe rapporti con ciascuna di esse. Alchimia non ricerca a tutti i costi la novità ma ricorre spesso alla creazione parziale: *recupero o decorazione* ecco la formula cara a questo gruppo il cui decoro spesso diventa pittura. (...) Alchimia in dieci anni ha dunque lavorato a rimettere in discussione le basi del design razionalista e funzionalista contribuendo al passaggio all'epoca postmoderna

3. IL DISEGNO

Alessandro Mendini, in *Disegni Alchimia 1982-1987* (Umberto Allemandi & C), scrive questa lunga nota sul tema di come in Alchimia si intendesse il disegno.

“Fra l'idea che c'è dentro la mente di un artista e l'immagine oggettivata, ci sono quei *mezzi* (quelle materie e quei supporti) che ne permettono la realizzazione concreta. Spesso quei mezzi sono di tipo antico, senza per questo essere sorpassati, come la matita, i pennelli, i colori a olio, le carte, le tele, il gesso e tanti altri, spesso sono di genere nuovo, come la grafica computerizzata. Qualsiasi mezzo ha il suo fascino e rientra fra i materiali estetici, quando è adatto a portare a giusto compimento fisico l'espressione di un'idea. L'Atelier Alchimia, per esempio, ha una specie di bisogno frenetico, di ossessione di Disegnare, di colorare con tempere e acrilici sopra a dei cartoni bianchi. Ogni autore perfeziona e possiede i suoi mezzi tecnici specifici, che ne fanno un virtuoso nel rapporto fra la qualità dell'idea e la forza dell'oggetto realizzato. Il virtuosismo di Alchimia si concentra nella sua mania (antica) del disegno. Ma vorrei spostare le considerazioni su un aspetto preciso di questo *Bisogno di disegnare*, prosegue Mendini. Come transfuga (quasi) dall'architettura costruita, amo tutti i *sogni di architettura*. C'è bisogno, oggi, di oggetti lontani, molto lontani e anche perfetti. Mentre la vita (e le idee) si muovono troppo vorticose, certi designer-poeti disegnano e disegnano, per antidoto alla crudeltà del realizzare e del costruire. Si tratta di Disegni/Design, di un paradosso completo e definito in sé. Sono cose immaginarie, oggetti mentali collocati su

dove dominano la carica simbolica degli oggetti e una moltiplicazione della pratiche culturali individualizzate. (...) Fedele all'epoca di transizione in cui opera, Alchimia (...) cerca di liberare il banale, l'ordinario dai suoi aspetti *kitsch*, per innalzarli a un livello di *cultura alta*, attitudine questa un po' ambigua ma che mostra che questo gruppo tenta di respingere i limiti della cultura d'élite e borghese per accedere a un approccio culturale nuovo, più accessibile, più popolare, una sorta di posizione intermedia tra *kitsch* e *buon design* contaminandoli entrambi. (...) questo gruppo rappresenta anche (...) un'ulteriore concezione del design e della sua pratica: il suo ruolo di laboratorio sperimentale e istituzionale obbliga il mondo professionale a confrontarsi con l'ambiente postmoderno in cui vive e cercare delle risposte che siano come quelle di Alchimia concrete, personali e globali”.

luoghi ideali, dentro a spazi-tempo che sprofondano nei cieli della nostalgia metafisica. Cose, spesso, inadatte alla presenza delle persone, simboli complessi, concettuali e risucchiati fuori dalla vita, che vorrebbero la presenza di un uomo perfetto, che da quei disegni è assente, che *non c'è*. Fece così Sant'Elia, fanno così oggi alcuni Maestri della Tendenza e del post-moderno che è inutile citare, è così per Alchimia, che compone centinaia di schizzi e disegni, con linee appuntite e molli, aste, puntini, textures, bandiere al vento, piani e volumi, toni acri o delicati, un inesausto variare di figurazioni evocative della sua utopica città, la città *Alchimia*. Il design, si sa, non coincide solo con l'opera realizzata, ed è di oggi la polemica fra design-pittura e pittura-design, da quando è emerso come fondamentale (nella valutazione di un progetto) il gradiente filosofico che esso sottende. Il disegno di un oggetto, se fatto grande *al vero*, coincide con l'opera effettiva, né è la squama appiattita: il disegno è un'opera autonoma che rappresenta sé medesima. Disegno e oggetto si sovrappongono, la comunicazione diventa realtà nel momento stesso in cui acquista il *volume*. Il disegno assume l'aspetto di una scultura-oggetto, il rapporto fra vero e falso diviene ambiguo, la realtà si trasforma in una apparizione, in un souvenir della tipologia dell'oggetto stesso: la pittura progettata coincide con il design pittorico. I disegni di Alchimia non sono perciò un commento al suo progetto, non sono un *rendering* e non hanno la tradizionale funzione tipica del rilievo e del disegno tecnico: essi sono, invece, dei Disegni di design. E di Alchimia riflettono i vari meccanismi e le molte sfuggenti attitudini: turbolenza stilistica, trasformismo, cleptomania, aggressività *dolce*, banalizzazione, manierismo, frammentazione caleidoscopica, vocazione alla promozione intensa del messaggio. La formula è chiusa: Disegno = Progetto = Oggetto = Comunicazione = Disegno. Perché ad Alchimia non interessa molto se sta facendo un disegno o un oggetto, o una scultura, architettura, scenografia, arte o altro. Essa agisce sotto l'impulso della *cosmesi universale*, per ricoprire il mondo di decorazioni, al di fuori del progetto, in uno stato di neutralità disciplinare, dimensionale e concettuale. Per Alchimia vale l'ipotesi che i metodi di ideazione e di produzione possano convivere e mescolarsi, all'interno di un concetto-base, quello di Variazione. Data l'insufficienza del progetto ad affrontare il mondo, esso viene sostituito dal disegno, che diventa

un'opera senza principio, senza fine e senza giustificazione, una formalistica rete di stilemi e di riferimenti visivi. I giochi linguistici si intrecciano, si combinano e si ripetono nei decori dei disegni, dei dipinti, delle sculture e degli oggetti, in un sistema valido solo all'interno di sé, in un vagare della fantasia allegro e tragico insieme. Al limite, questo lavoro incessante è *assenza di pensiero*, è vuoto e pura meditazione, è una convenzione (potrebbe essere altro), è esperienza sensibile e non esperienza logica: Disegno come respiro”.

4. IL METODO DI LAVORO

Pensiamo all'uomo della caverna. Non tanto a quello di Platone che vede soltanto le ombre del mondo reale stagliarsi sul muro, ma a quell'uomo che per primo dipinge sul muro della propria caverna il primo animale. D'accordo: anche quel disegno, in fondo, era un'ombra della realtà, ma veniva dopo la visione dell'animale vero, quello in carne e ossa, con i muscoli frementi per la fuga o l'assalto. E pensiamo all'urgenza con cui quell'immagine premeva nella mente e nelle mani di quell'uomo: urgenza di uscire, quasi un grido che a un certo punto non fu più possibile trattenere. Ed eccolo lì, bello e netto sulla roccia quel disegno che sarà pane per i denti dei futuri studiosi.

Ebbene, in Alchimia il metodo di lavoro parte dalla stessa urgenza. Nuovo uomo racchiuso in una nuova caverna, anche per te il punto di partenza nasce da una urgenza che pretende di vedere cose venire alla luce. E può sembrare strano che quasi sempre questo punto di partenza sia la parola, visto che il tuo era un gruppo dedicato al design, al disegno. Si potrebbe dire che, seguendo il Vangelo di Giovanni, anche per te “all'inizio era il verbo”: un verbo che voleva vedere la luce. Un inizio che però diventa meno strano, se pensiamo a quanto si diceva in merito all'espansione *nel* mondo delle idee e dei progetti. “Qualsiasi mezzo ha il suo fascino e rientra fra i materiali estetici, quando è adatto a portare a giusto compimento fisico l'espressione di un'idea”, ha scritto Mendini riportato poche righe più su. E infatti la “parola originaria” può diventare decine di cose diverse, sino a dar vita a quella “città Alchimia” – città utopica e proprio per questo mai realizzata – che ha segnato i tuoi giorni.

E siamo soltanto all'inizio.

Perché, non dimentichiamolo, l'Atelier Alchimia è formato da un gruppo di persone che lavora a fisarmonica, allargandosi e rimpicciolendosi per poter emettere i suoni giusti. Così il lavoro non è mai di un singolo, ma viene per lo più sviluppato da un collettivo che pensa e agisce insieme, che dilata il senso della parola costruendovi attorno una serie di relazioni e di legami, sino a dare vita a un universo compositivo: con il procedere del lavoro la parola propone universi connotativi che creano metafore e percorsi nuovi, in un continuo movimento "caleidoscopico", come vien detto nel *Manifesto*.

Attraverso il lavoro collettivo la parola esplica il proprio senso progettuale e diventa innanzitutto disegno: quasi sempre si tratta di un disegno minimalista, a volte poco più di uno schizzo tracciato con la punta sottile di un pennarello che tra l'altro dà vita a quella che si potrebbe definire "la scrittura di Alchimia".

Il disegno, completato con piccole note, viene poi passato, a seconda dei casi, a collaboratori tecnici che lo trasformano in disegno costruttivo e quindi agli artigiani che lo devono realizzare. E in questo suo cammino partito da una parola, il disegno si espande, diventando oggetto, installazione, fotografia, coreografia, scenografia e così via.

Da questo punto di vista si potrebbe quasi parlare di procedimento jazzistico, dove il gruppo crea, attraverso continue "variazioni", frammenti compositivi di improvvisazione, nuovi universi. E se nel jazz sono universi sonori, qui sono universi figurativi: le immagini prendono il posto dei suoni, sino a comporre singoli pezzi ma anche vere e proprie suite che a volte diventano, come vedremo, infinite: infinite nel nome (stiamo parlando del "Mobile infinito") ma prima ancora infinite nel concetto: e in questo modo torna in primo piano l'utopia, perché, come hai detto, "oggi il progetto vero vive solo se si pone degli obiettivi smisurati anche al di là d'ogni possibilità di realizzazione".

E l'infinito, come si sa, è troppo grande per essere contenuto in un mobile solo, anche se fosse "smisuratamente e-norme, cioè capace di superare tutte le norme", come forse direbbe Frassica.

5. AFFINITÀ ELETTIVE: OCCHIAMAGICO

Nel brano che in altro luogo⁵ hai autoironicamente intitolato “Socialismo” (e che ho riportato nel capitolo “Gli Alter Ego” là dove descrivevo il tuo rapporto con Mendini), tu parlavi della capacità / necessità di costruire un rapporto quasi simbiotico con gli artisti e i progettisti del gruppo: costruzioni di “sosia”, per l'appunto. Ma affinché il rapporto (allora come oggi) possa svilupparsi, alla base ci devono essere “affinità elettive”: voci che si ricercano ed elementi che si incontrano, costruendo, come in ogni affinità elettiva, rapporti mobili, che potevano cambiare proprio in base agli incontri.⁶

Bisogna dire che l'incontro con Giancarlo Maiocchi, protagonista dello studio fotografico Occhiomagico, fu veramente particolare. Un incontro che ha dato vita a una sorta di magma in cui diventa impossibile stabilire i confini tra te e lui, come è impossibile stabilire la linea di confine tra il lavoro di Alchimia e quello di Occhiomagico.

Restando alla storia che racconta Maiocchi (che era affiancato da Ambrogio Beretta), la partenza del suo lavoro è ispirata a Man Ray; il cammino attraversa poi “esperienze simboliste, surrealiste, metafisiche e psichedeliche” sino ad approdare ad Alchimia, che viene seguita sin nei suoi primi passi, con il reciproco desiderio di contaminare i linguaggi.

Di sé, Maiocchi scrive: “Le parole sono luoghi. Anche quando stiamo in silenzio, ci ritroviamo in viaggio (...) Io lavoro sulle storie che la fotografia mi aiuta a rappresentare, costruendo teatri inventati, contravvenendo così alla sua natura di documento per mettere in scena racconti e sogni, vissuto e immaginato, presente e passato, luci e ombre. In questo modo attraverso e osservo il *mio giardino segreto*, trovando

⁵ Cfr. pg. 95 de *Il Manuale – Un'Accademia in 100 parole*, volume che è stato pubblicato in occasione del Trentesimo “compleanno” di NABA – Nuova Accademia di Belle Arti, la scuola che sotto la tua presidenza è diventata un punto di riferimento del settore. Il *Manuale* è stato realizzato a cura di Elisabetta Galasso e Marco Scotini in collaborazione con te e con Francesco Monico.

⁶ *Le affinità elettive* di Goethe narra la forza di attrazione che scatta all'interno due coppie. Il titolo si rifà al concetto di “affinità” in chimica, vale a dire alla proprietà di due elementi chimici di comporsi a scapito del terzo.

analogie, complicità, mezze verità, ricordi...”.

E in effetti le foto di Occhiomagico ci conducono in un mondo in cui tutto è una “storia” un “racconto”: un mondo da inventare e da raccontare. Un mondo realizzato grazie a una fotografia che rinuncia a essere documento di realtà, per diventare registrazione di idee, messa in scena di “pensieri intimi”. Per riuscirci, Occhiomagico mette in campo la capacità di sommare all’immagine fotografica altre arti, altre tecniche: praticamente è – come oggi ironicamente dici – l’invenzione di Photoshop prima di Photoshop. E infatti i processi di costruzione delle foto firmate da Occhiomagico sono complessissimi e vanno dalle doppie esposizioni ai disegni incisi con l’anilina direttamente sulle pellicole. Il risultato è una ricostruzione fotografica di una realtà fantasmatica, che vediamo anche nelle 24 copertine realizzate per Domus e soprattutto nelle foto di tutti gli oggetti “alchemici”: naturalmente non si trattava di semplici scatti fatti in studio. Ogni volta erano discussioni approfondite: anche qui si cominciava dalle parole, creando attorno a ciascun oggetto una storia, una scena che veniva poi costruita nella realtà o/e sulla pellicola.

Un lavoro complesso, destinato a rappresentare non più l’oggetto ma il progetto, raccontando paesaggi inventati, oggetti immaginati, abiti al di là da venire. Attraverso queste immagini le foto di Occhiomagico parlano al mondo di Alchimia. E ne parlano in modo così completo che alla fine, come hai detto, “l’immagine che noi avevamo era quella che nasceva dal lavoro di Occhiomagico”.

6. LE “DISAFFINITÀ” ELETIVE: MEMPHIS

“Nei primi giorni del dicembre 1980, nella casa milanese di Ettore Sottsass, si incontrano Barbara Radice, Michele De Lucchi, Matteo Thun ed altri ancora per trascorrere una serata a bere un bicchiere di vino italiano e ad ascoltare musica americana. Suonava sul giradischi *Stuck inside of Mobile with the Memphis Blues again* di Bob Dylan; fu proprio questa canzone a fornire lo spunto per un’euforia progettuale cui avrebbero dovuto partecipare amici e conoscenti di altri paesi. Lo scopo era quello di progettare una collezione completamente nuova di mobili, lampade, bicchieri e ceramiche e di farla produrre da piccoli laboratori artigianali milanesi. I risultati furono presentati il 18 settembre 1981 a Milano: 31 mobili, 3 oro-

logi, 10 lampade, 11 ceramiche, tutti accolti con entusiasmo da 2500 visitatori. (...) In questa mostra non furono proposte utopie né venne postulato un atteggiamento critico nei confronti delle relazioni o degli oggetti: piuttosto si mise in atto il tentativo di trarre finalmente un profitto individuale dalle affermazioni degli anni Settanta".⁷

Staccandosi da Alchimia, il gruppo percorre una strada diversa. Come dice Mendini, "Alchimia si è sempre espressa in maniera problematica, multidisciplinare, stando agganciata a situazioni di dubbio, di critica e di autocritica. Memphis ha imboccato la via dell'immagine forte, tranquilla, rassicurante, di establishment".⁸

E infatti, come annota Bürdek a conclusione del brano citato qui sopra, "l'entusiasmo fu particolarmente intenso nel mondo della moda"...

Bisogna inoltre dire che se molti erano i tratti comuni tra Alchimia e Memphis (entrambi producevano oggetti fortemente sperimentali, a bassissima tiratura e ad alto potere narrativo e simbolico) molte erano anche le differenze sostanziali. Ce lo dice, con un parere fulminante, Cinzia Ferrara. "Stranamente è proprio l'uso del colore e del decoro (...) a rappresentare un tratto fortemente divergente, perché in Alchimia l'uso del colore e del decoro assume quasi un valore pittorico, maggiormente legato al linguaggio creativo dell'uomo, mentre in Memphis assume un valore dal sapore meccanico legato al linguaggio programmato delle macchine. Si potrebbe parlare, usando e specchiando un'espressione di Mendini (1981) di profondità del superficiale per Alchimia e di superficialità del profondo per Memphis".⁹

E qualche tempo dopo, quando qualcuno cercò di provocarti chiedendoti se Alchimia patisse la "concorrenza" di Memphis, tu rispondesti così: "Memphis è nata quattro/cinque anni dopo Alchimia con alcuni dei nostri partner. I nostri mobili (...) sono carichi di significato. Ogni volta che abbiamo in programma un armadio, ad esempio, lo accompagniamo con una definizione teorica completa. Ed è sempre un concetto di vita e di

⁷ B. E. BÜRDEK, *Design: storia teoria e pratica del design del prodotto*, 2008, Gangemi Editore, pg. 116.

⁸ A. MENDINI, *Scritti*, Skira, 2004, pg. 94.

⁹ C. FERRARA, *Alchimia e Memphis. I colori progettati del design*, su www.disegnoinindustriale.net

morte, bellezza e bruttezza, sempre con una doppia funzione, quello che viene messo in campo. Memphis, con i suoi mobili un po' pop, ha invece un atteggiamento positivista, un po' scioccante, molto interessante. Per noi sono un punto di riferimento molto importante". Parole da cui brilla un'ironia come quella che brilla nei tuoi oggetti.

7. SUL PROGETTO E SULL'OGGETTO

Quello che proponiamo in chiusura di queste "puntualizzazioni" è un percorso attraverso una serie di tue affermazioni che potrebbero anche essere utilizzate come un piccolo saggio su Alchimia.

"Io credo che la produzione intellettuale – quando sia accettata e utilizzata a livello di massa – non può che collegarsi a quello che è il reale motore della società capitalistica: il marketing. Per quanto critico, attento e illuminato possa essere il progetto, per quanto di ricerca e di sperimentazione possa essere intriso, se questo progetto si inserisce in schemi pragmatici non può che elaborare e divulgare le concezioni culturali dominanti. Non può che inserirsi per principio – e con realismo – nelle strutture sociali e politiche esistenti. Guidato e divulgato dal marketing – che magari sceglie come proprio target nicchie e supernicchie di persone – il progetto non può che adeguarsi: questo genere di progetto *canonico* ha un atteggiamento positivo e appartiene alla maggioranza.

Invece l'approccio dell'avanguardia è all'estremo opposto: l'avanguardia affronta il progetto in modo apocalittico, distruttivo, acido e nervoso; è programmaticamente antagonista verso tutte le strutture che incontra, propone una utopia totalizzante del mondo. Il progetto d'avanguardia è negativo, di minoranza, si sviluppa secondo un metodo rivoluzionario, drammatico, intimista, violento e polemico contro tutte le prassi canoniche sia del progetto, sia del lavoro, sia delle filosofie del mondo.

Dunque l'avanguardia nel design e nell'architettura esiste nella misura in cui – da quando c'è la società di massa – esiste implicitamente anche una *forma* per il progetto d'opposizione, che si presenta come un aspetto identificabile del più generale fenomeno delle avanguardie politiche e artistiche di questo secolo. Noi potremmo essere definiti come un movimento di post-avanguardia, che dell'avanguardia assume certe

caratteristiche per poter aprire nuove strade.

Perché, detto in sintesi, Alchimia è la ricerca di una strada che coniuga il design con il sentimento.

Una ricerca che parte dalla pelle.¹⁰ Perché non esiste nulla come la pelle che sia capace di parlarci delle cose più profonde dell'uomo, del suo modo di essere e di sentire. Parlo della pelle con le sue cicatrici, le sue rughe, le sue imperfezioni. Parlo della pelle che dice del tempo trascorso, che ci racconta i tradimenti con i disagi del corpo e dell'anima che la mente non conosce: la pelle che ci racconta ciò che l'uomo non sa.

Una ricerca che parte dal banale della vita quotidiana, perché è proprio indagando il cosiddetto "banale della vita" che si scoprono le emozioni più vere: la sofferenza, la gioia, il dolore per il disinganno che troviamo espressi anche nelle grandi poesie, nei grandi romanzi, nelle grandi opere d'arte.

Una ricerca che – proprio perché vuole raggiungere il nocciolo duro e nascosto di ciò che è il *sentimentale* dell'uomo – dimentica senza rimpianti i dettami del marketing, orientati al successo. Una ricerca che spazia per mondi sconosciuti, il cui punto d'approdo è quello che ho definito proprio come l'oggetto sentimentale: un oggetto malinconico, capace di farci pensare con nostalgia a stupendi luoghi in cui vorremmo essere e nei quali non siamo forse mai stati. Un oggetto in cui la nostalgia sia però ironica, perché senza ironia, senza sorriso non è accessibile una vera autoriflessione su se stessi e sul mondo. Non appare lo sguardo divertito sui nostri errori, sui nostri sbagli passati e futuri. Senza ironia non c'è graffio sul mondo e senza graffi il mondo non si apre, non ci svela nulla.

E oltre a essere *sentimentale*, l'oggetto che nasce dalla nostra ricerca è

¹⁰ A proposito della ricerca che parte dalla "pelle", Cinzia Ferrara nel testo citato scrive: "In Alchimia da subito le ricerche si indirizzano verso la superficie, la pelle dell'oggetto, attraverso l'uso del colore e il recupero della decorazione che non diventa uno strumento rassicurante, adoperato per rendere visivamente e tattilmente *calde* le superfici fredde e artificiali degli oggetti, bensì strumento operativo, capace di scardinare le certezze, introducendo insieme ai trattamenti materici e cromatici, l'ambiguità, l'ironia e la provocazione."

anche *problematico*, nel senso che non si fa integrare nell'universo di chi lo sceglie come una cosa indifferente. Per questo l'oggetto è anche *perturbante*, perché si annida nel profondo del cuore, scuotendolo ogni volta che lo sguardo si posi su di esso.

Così l'oggetto è aperto a funzioni materiali ma esprime anche livelli profondamente simbolici, sommando in sé ciò che serve al corpo e alla mente. E per questo è anche *anarchico*, perché come ogni enciclopedia di senso non si fa imprigionare in codici definiti. Ma nonostante ciò è *rigoroso*, perché esprime con coerenza se stesso".¹¹

Tutte cose che ritroveremo nella Città Alchimia, di cui parleremo dopo una tua intervista.

¹¹ Il testo è tratto dalla pièce teatrale *Al diavolo Alchimia*, opera di scrittura collettiva cui ho contribuito e di cui ho curato la redazione finale. L'opera è stata rappresentata al teatro "Out-Off" di Milano nell'ottobre del 2016.

Decorare il mondo: intervista ad Alessandro Guerriero

Decorare il mondo: è questo un tema forte di Alchimia. Ma cosa è per te la decorazione?

La decorazione è una struttura visiva che deriva da una esigenza di descrizione e di racconto. Certamente corrisponde a una esigenza psicologica forse legata a una simbologia molto arcaica, pre-razionale e collettiva che fin dall'inizio assume caratteristiche precise: l'antropomorfismo, il naturalismo, la geometria.

È legata alla superficie degli oggetti, per cui si potrebbe definire come una struttura-superficie: per esempio l'intreccio o il tessuto che in quanto strutture danno luogo alla decorazione.

Nella storia ci sono stati momenti in cui l'esigenza di decorazione è stata forte e altri in cui lo è stata meno, che corrispondono a un bisogno maggiore o minore di fantasia o razionalità.

In linea di massima si potrebbe dire che corrispondono a corsi e ricorsi per cui ci sono periodi barocchi e periodi concettuali: quando il concetto prevale gli oggetti diventano più austeri, meno colorati, più razionali; nel Barocco gli oggetti diventano eclettici, più disponibili a un sistema di segni, a varianti informative.

Questa attitudine non si manifesta solo nell'estetica ma anche nella scienza, nella politica, nella letteratura. La decorazione può condurre a situazioni estetiche di prim'ordine.

Puoi fare qualche esempio?

Ad esempio, io considero decorativo il lavoro di Klee e Kandinski, quindi penso che la pittura decorativa sia una pittura di primaria importanza. Esistono poi anche generi, tipologie di decorazione. Il genere illustrativo: in passato, per esempio, la pittura corrispondeva al bisogno di

raccontare ed era iconografica e narrativa. Poi c'è il genere concettuale: alcuni autori contemporanei tendono all'astrazione, alla trasformazione della pittura in concetti molto sintetici, mentali, astratti; il genere decorativo è uno dei tanti che si possono fare.

Oggi se uno vuole raccontare in pittura, lo può fare con il naturalismo, con il surrealismo, con la decorazione.

Personalmente, tutte le superfici dipinte mi vanno bene, a qualsiasi genere esse appartengano, purché ci sia in loro qualcosa che mi interessi.

Prima dicevi che l'attitudine alla decorazione si manifesta non soltanto nell'estetica ma anche nella scienza, nella politica, nella letteratura. Puoi chiarire questo pensiero?

Cominciamo dalla letteratura. In letteratura, il grande romanzo si può considerare decorativo, perché l'autore, sulla base di una struttura semplice, crea un intrico di geroglifici descrittivi.

Ma anche una grande opera di architettura, composta da ritmi ripetitivi, vista nella sua globalità si può considerare come fenomeno decorativo. Pensa a un tempio greco, ad esempio. Di questo tempio si può dare una lettura tradizionale ma lo si può leggere come un grande sistema decorativo: basta osservare il ritmo delle colonne, i triglifi, che sono elementi costruttivi trasformati in elementi decorativi. Da questo punto di vista il tempio potrebbe anche essere considerato come il risultato dell'applicazione di elementi tratti da un vero e proprio magazzino stilematico. D'altra parte i magazzini stilematici sono spesso linguaggi molto organizzati: pensa allo sviluppo della foglia d'acanto come decorazione, che è un linguaggio rigorosissimo; oppure alla trasformazione degli ordini greci, che danno vita a risultati di una bellezza straordinaria.

Quindi, per te, basta che una cosa sia "bella" per essere considerata una cosa "decorativa"?

Penso che il problema non sia necessariamente legato alla parola "bello" quanto piuttosto alla parola "comunicativo".

Dico cioè che una cosa è "decorativa" quando la sua immagine, anche se individualistica e fantastica, restituisce un sistema di informazioni legate all'intenzione di stabilire un rapporto con l'interlocutore. Mi pare che

la decorazione renda il rapporto fra un oggetto e una persona più intimo.

Spesso l'informazione che parte dalla decorazione è più forte di quella della forma stessa dell'oggetto.

D'altra parte l'idea stessa di decorazione è archetipa perché è stata una delle prime cose coscienti che ha memorizzato l'uomo e quindi è una cosa assolutamente implicita nella testa delle persone, pertanto facile da acquisire e con un alto grado di comunicabilità.

Si dice che in un'antica tribù gli indigeni dipingessero i loro corpi, così che l'anima avesse la possibilità di proiettare quei disegni sugli oggetti circostanti: e più l'anima era forte e intensa e più quei colori erano nitidi e potevano andare lontano e adattarsi dolcemente su ogni oggetto che li circondava. Loro non erano nel mondo ma era il mondo a essere nella loro anima. Poi è arrivata la civiltà occidentale, nata da un modo di pensare diverso che, fondandosi sul principio di non contraddizione e sul principio di casualità, ha stabilito l'identità di ogni cosa con se stessa e l'ordine rigoroso delle sue relazioni. E questo ha fatto in parte svanire il senso della decorazione. Perché l'uni-verso che ne è nato ha dissolto in sé ogni di-verso, ogni pluralità, ogni differenza, ogni ambivalenza di cui un tempo si nutriva il linguaggio primitivo e di cui oggi vive il linguaggio psicologico. Il mondo dei sogni, infatti, è irrispettoso dei due principi, così come lo è il mondo dell'infanzia e il mondo della follia, dove qualcosa è sì se stesso, ma anche altro, e dove le cose non sempre si susseguono, ma talvolta accadono insieme.

Ecco, il mio obiettivo è recuperare questo mondo dei sogni, questa pluralità di senso. Ciò che voglio dire è che in ogni mio gesto, in ogni mio progetto, in ogni mio disegno esiste tutta la mia relazione col mondo, il mio modo di vederlo, di sentirlo, la mia eredità, la mia educazione, il mio ambiente, la mia costituzione psicologica. Nella violenza del mio gesto o nella sua delicatezza, nella sua tonalità decisa o incerta è condensata tutta la mia biografia, la qualità del mio rapporto col mondo, il mio modo di offrirmi. Guarda, ti voglio fare una confessione.

Io sono stato condizionato a lungo dalla sensazione di non essere diventato adulto e comunque continuo a pensare che i bambini siano degli adulti in dimensione ridotta, così come gli adulti sono dei bambini ingranditi... Quando ero ragazzo ho vissuto dentro le collezioni di pittura

dei Fratelli Fabbri, che mi hanno condizionato cioè mi hanno riempito il cervello di colori, di segni, di forme (anche se non di misure, perché erano pur sempre riproduzioni per la stampa...). I pittori mi hanno condizionato e con loro sono maturato come persona interessata alla visione più che come architetto o designer. E per tanti anni non ho saputo bene che cosa avrei potuto fare o voluto fare, sono sempre stato pieno di incertezze da questo punto di vista: la mia è stata una maturazione lenta, introversa, piena di tortuosità, labirintica. Ma quando ho cominciato a fare quello che faccio, a venire in primo piano è stato proprio il tema della visione: quando penso alla casa, al luogo in cui le persone abitano, la penso sempre come una casa scenario, come uno spazio fiabesco dove la persona può entrare in maniera non geometrica, non solamente fisica o corporale ma anche mentale e psicologica, sentendosi inclusa in una scena che il progettista deve cercare di rendere adatta a chi la usa.

Per questo un mio progetto, più che dai segni, nasce dalle parole, da un'intenzione diagrammatica di uno scenario di parole, una specie di poesia visiva. Così, anziché seguire piccoli tracciati in maniera approfondita e con coerenza, mi piace dilatare le esperienze il più possibile, facendole diventare polisemiche e ottenendo risultati molto diversi: da quelli funzionali a quelli estetici, da quelli ornamentali a quelli letterari. Tutto questo insieme si traduce in una specie di cosmo, di sistema di cose pulviscolari e polverizzate.

Prima, a proposito dei templi greci, parlavi di "magazzino stilematico" in cui penso si possa ritrovare il tuo cosmo di cose pulviscolari. Viste le infinite declinazioni del tuo lavoro, credo che anche per te si possa parlare di un vero e proprio "magazzino stilematico" da cui attingi a piene mani.

In realtà sto cercando di portare a termine la classificazione delle migliaia di forme, segni, colori, tipologie, strutture e materiali che ho elaborato nel corso del tempo, mentre sviluppavo i miei progetti e le mie utopie.

In effetti a questo punto mi trovo tra le mani un grande abaco di stilemi che, combinati e integrati in base alle sempre nuove logiche quotidiane e momentanee, sembrano il naturale alfabeto per i prossimi lavori, per i prossimi racconti.

Mi viene in mente un paragone: il mio Atelier – che si chiami Alchimia o TAM-TAM – è come una piccola, moderna fattoria di campagna: l'esperienza è la sua terra; gli stilemi sono i semi; i progetti sono come certe specie di fiori, coltivati su una terra a lungo curata e conosciuta.

Se fingo di lavorare in una fattoria agricola tutto è più semplice: al mattino guardo il sole, faccio un grande respiro e penso che le persone aspettano da me proprio e solo certi tipi di colture, certi tipi di fiori che nascono proprio e soltanto dalla mia terra.

Quindi semino il mio alfabeto, passeggiando nei miei prati, coltivo, poto, incanalo, annaffio, curo, raccolgo, perimetro, rispetto le fasi lunari, proteggo i disegni dalla tempesta, tento nuovi innesti così che possano nascere nuovi stilemi, nuovi semi per il futuro: tutti – ma è ovvio – rigorosamente OGM-free.

Questo è il mio compito.

Visto sotto questo aspetto naturale, il progetto esce dal groviglio dell'ignoto e della complessità: diventa un semplice, lento e fragile rito: l'immobile abitudine stagionale, che generosamente accoglie gli stessi problemi.

La Città Alchimia

Vista da lontano, la Città Alchimia¹ ci appare come un ricco pulviscolo di parole, pensieri, discorsi. Vista invece da vicino, dall'interno, scopriamo che la Città Alchimia è fatta di disegni, di oggetti e di costruzioni decorate, che a volte si reggono su rotondità morbide come un'onda del mare o come le mammelle di una donna, mentre a volte mostrano un volto duro, arcigno, severo e deciso come un angolo acuto.

La Città Alchimia è fatta di progetti che comunque – come è scritto nel *Manifesto* – sono delicati e non si impongono ma affiancano e accompagnano dolcemente l'andamento della vita e della morte delle persone cui il progetto piace.

La Città Alchimia è una città aperta, che ciascuno può percorrere a piacimento. Qui l'unica cosa bandita è la fretta. Per questo la si percorre sempre con calma, a volte cercando di dare risposte alle domande poste dagli oggetti, dai mobili e dalle varie costruzioni che via via si incontrano, a volte limitandosi a guardare, a muoversi in questo "nuovo-tutto" con aria divertita, e in certi casi addirittura stupefatta per l'incontro con qualcosa ancor più inaspettato di quell'inaspettato che ci si aspettava di trovare...

La Città Alchimia, inoltre, non sta ferma in un solo luogo, ma si estende nello spazio generando incontri, dibattiti, discussioni, liti, aspettative. Perché la Città Alchimia va in giro per il mondo mostrando se stessa: alla fine saranno quasi 170 le mostre che avrai organizzato in città di ogni tipo: da quelle grandi come Los Angeles, New York, Tokio, Roma, a quelle pic-

¹ La "Città Alchimia" è il nome di una installazione che hai realizzato per la prima volta nel 1982, a Parigi, alla Galerie Art Contemporaine. In queste pagine, però, ci riferiamo alla Città Alchimia come all'insieme delle produzioni e delle mostre che usciranno dal tuo Atelier.

cole, come Omegna, Cattolica e Gibellina, o addirittura a quelle minuscole come Premeno, che di abitanti ne fa poco più di 700.²

Una esplorazione del mondo fatta attraverso le opere di Alchimia, che per te corrisponde a una costante tensione verso l'infinito, perché l'infinito è la tua ambizione. Un infinito che si chiama utopia, perché utopica è la tua Città. Non nel senso di una città in cui tutto è programmato per il meglio assoluto dell'uomo dalla nascita all'eternità (in certe fantasie utopiche troviamo anche l'immortalità garantita dallo sviluppo della tecne...); no: la tua utopia è una visione più circoscritta, e vorrei lasciare la parola a te, per definire il senso di questo tuo modo di pensare all'utopia.

Quando l'hai definito, a dire il vero, non parlavi della Città Alchimia, ma della Città Naba (quello era il tempo in cui eri Presidente di quella scuola). Ma metto qui quel tuo testo perché non è mai esistita scissione nel tuo modo di pensare e di fare e quindi la maggior parte dei discorsi, dei ragionamenti e dei progetti sviluppati nel corso del tempo potrebbero essere tranquillamente intercambiabili, potendo portare indifferente la firma di Alchimia, di Naba o di TAM-TAM.

Sulla Città Alchimia-Naba, quindi, dici: "Il modello della città oggi ha l'aspetto di una nebulosa in pulsazione continua, i cui elementi in movimento si spostano dal centro alla periferia e viceversa, in un cambiamento magmatico e interminabile. Ma non è solo questo. Perché all'interno della trama tecnologica formata dalle reti di comunicazione fisiche e virtuali che ingabbiano il globo, vive e si rinnova la puntiforme presenza estetica, formata dalle architetture e dai segni e dagli oggetti urbani, intesi come importanti presenze fisiche e luminose. Due presenze, due reti parallele e diverse: la città della comunicazione e la città della visione. Da un lato la rete della *tecne*, dall'altro quella dell'esistenza, dove piazze, strade, mercati, passeggiate, stazioni possono mandare segnali diversi. Sono i segnali che derivano dal loro essere e vivere come opere estetiche, come scenografie di un teatro dotate di senso emotivo e antropologico, adatte a coinvolgere profondamente gli abitanti. Sono opere pronte a diventare veri e propri palcoscenici per i cittadini; pronte a trasformarsi in canali di comunicazione alternativi e brillanti nella notte della tecne, dove tutte le

² Per l'elenco delle mostre di Alchimia cfr. l'Appendice.

strade, come per altro tutte le vacche, sono grigie. Io credo che l'architetto, il designer, l'artista, lo scenografo, il grafico, il progettista debbano essere i nuovi operatori di questi diversi canali di comunicazione. In questo contesto dove si sviluppa e può ulteriormente svilupparsi la città, credo che il nostro ruolo sia quello di sottolineare il prodursi e riprodursi della città attraverso forti segnali artistici, che infondano energia luminosa e che non lascino indifferente l'uomo, inducendolo a pensare, a discutere e a considerare la città non solo e semplicemente come luogo d'uso, ma come luogo, essenzialmente, da vivere in tutte le sue possibilità espressive".³

Città costruite in modo da essere luoghi di comunicazione tra le persone, strutture capaci di coinvolgere emotivamente gli abitanti, città come luogo in cui sia possibile vivere sfruttandone tutte le possibilità espressive. In un mondo in cui l'obiettivo della politica e dell'ideologia della neo-destra (come si diceva) è la costruzione dell'uomo solo e frammentato, nulla è più utopico di questo, nessun ideale utopico è più smuovente di questo. Perché come ha scritto Remo Bodei, analizzando il pensiero di Ernst Bloch, "L'ideale utopico per eccellenza è ritrovare noi stessi, ritrovare il senso di noi stessi in una collettività, non un senso solitario. Noi viviamo assieme agli altri e quindi è anche attraverso gli altri che conosciamo parte di noi stessi. Il noi è più ospitale dell'io".⁴

La Città Alchimia, in definitiva, come costruzione che apre le possibilità di nuovi rapporti con se stessi, per le domande e lo stupore che suscita, e con gli altri, perché disegna una città che libera le reali capacità espressive dell'uomo.

Ma di cosa è fatta, questa città? Per comprenderlo, bisogna percorrerne almeno alcune strade e lo faremo in compagnia di alcuni di quei "testi guida" che hanno segnato la nascita di vari progetti.

Sul limitare di questa città troviamo innanzitutto il corpo: come dici, in uno dei tuoi frammenti sparsi in giro per il web, "Per organizzare l'ambiente della persona bisogna partire dal corpo della persona, non dall'architettura e dall'urbanistica... E questo perché noi siamo il centro del

³ Il testo è tratto da un incontro/dibattito che hai avuto con James Hillman nel 2007.

⁴ R. BODEI, *Bloch e il principio speranza*, (intervista), Napoli, Vivarium, 30 giugno 1994.

mondo: ognuno di noi è il centro del mondo. Per questo i progetti delle protesi che si accompagnano al corpo nudo, cominciando dagli abiti, sono importantissimi: sono progetti da cui nascono cose che ci toccano, ci accarezzano, ci sfiorano... Tutto deriva dal corpo: basta farne l'inventario, per comprenderlo".

L'INVENTARIO DEL CORPO

"Quando l'uomo fu stanco di star seduto sopra un sasso o disteso per terra, inventò la sedia e il letto. Quando capì di non poter tenere più in mano i liquidi, inventò il vaso e quando fu stanco di tenere il vaso in mano inventò il tavolo per poterlo appoggiare sopra. Quando il suo corpo non fu difeso a sufficienza dalla caverna, inventò la casa. Quando il suo sguardo fu stanco del buio inventò la lampada e quando fu stanco del sole, inventò gli occhiali: da sole, naturalmente.

Si potrebbe andare avanti all'infinito, ma sempre si scoprirebbe che il corpo è luogo dove affondano le radici più lontane del progetto. Per questo è importante riuscire a compilare un inventario del corpo umano. Per ritrovare origini che pensiamo perdute. Qui ne propongo uno, tra i molti possibili. Assolutamente provvisorio come è provvisorio ogni progetto.

Innanzitutto il suo rilevamento

Ci sono i materiali del corpo (carne, peli, capelli, unghie, ossa, denti, liquidi, cartilagini...). Poi c'è il suo essere nel tempo: il feto, il bambino, l'adolescente, il giovane, l'uomo maturo, il vecchio. Il cadavere. Quindi le sue sembianze: tutte le etnie del mondo, che si sono evolute nel tempo. Ma ecco gli strumenti della sua energia e del suo essere nel mondo: i cinque sensi (vista, udito, gusto, tatto, olfatto), il suo cibo, la sua acqua. Poi le sue deiezioni: le feci, l'urina, il vari tipi di sudore, lo sperma, il mestruo. Ma non dimentichiamo la patologia del corpo o il corpo deformato. Il corpo dell'alienato mentale che si adagia in modo strano sulle onde della sua mente. Il corpo dislocato in vari luoghi: la città, la campagna, l'acqua, il cielo. E alla fine di questo primo paragrafo, c'è la rappresentazione del corpo: la bellezza. E la bruttezza.

Poi troviamo il corpo come costruttore

La mano che fabbrica le cose. Il corpo che si muove nelle ginnastiche autoriparative. Il corpo che costruendo e muovendosi acquista un'espe-

rienza che non dimentica, che riemerge costante, come la sapienza dell'andare in bicicletta che non si scorda più, anche se passassero anni. E il corpo che, nella sua infinita sapienza, costruisce le proprie infinite dimenticanze, le proprie vie di fuga.

Interessanti anche le teorie sul corpo

Il corpo come contenitore della mente. La conoscenza che cresce per mezzo del corpo. Le tecniche di pensiero, di concentrazione, di meditazione (ipnosi, massaggio, yoga, shock). C'è chi lo pensa come ente isolato, chi come ente collettivo. Chi lo studia in relazione agli altri corpi. Chi ne codifica l'essenza nell'opposizione tra religione e ragione. E chi ne ama il suo movimento inconscio. Chi preferisce leggerlo in relazione a droghe, alla magia, all'astrologia, all'estasi. C'è il corpo che diventa teoria che si oppone o che trova in essa il piacere. C'è chi ne analizza i possibili infiniti virtuosismi. Chi lo preferisce come oggetto mitologico.

C'è poi il corpo come strumento o come oggetto di comunicazione

Il corpo come emittente e ricevente. Come fonte di sensazioni e di sentimenti. C'è il corpo come linguaggio, come autorappresentazione, come contemplazione. C'è il corpo come oggetto di sacrificio o di dissacrazione. C'è il corpo del borghese (che comunica borghesia), del proletario, del migrante (che comunica lontananza e – spesso – disperazione). C'è la comunicazione del corpo vestito e del corpo nudo. C'è la comunicazione del corpo – e del volto – che si trasforma. E quella del corpo che danza, che si maschera, che si trucca, che fa smorfie, che fa gesti, che si perde nel ritmo. C'è il corpo che comunica recitando, cantando. C'è il corpo-parola. C'è il corpo travestito, esibito, camuffato. C'è il corpo che gioca, che viaggia a cavallo, in auto, in bici, in aereo, a piedi o a carponi. C'è il corpo-sesso e quello erotico, che vive nelle infinite forme di accoppiamento, più o meno giudiciose. E infine ci sono gli strumenti di moltiplicazione del corpo: i video, i calchi, le foto, i dipinti. C'è il corpo che comunica conversando, contrattando, urlando, piangendo e suicidandosi. C'è il corpo che prega.

E infine torniamo al punto di partenza: la sopravvivenza del corpo

Qui troviamo il corpo in relazione con gli elementi naturali, con lo spazio e con il tempo dove accade il corpo dell'accoppiamento, della riproduzione, della nascita. Il corpo del gruppo, della famiglia. Il corpo del bambino. Il rifugio del corpo, il suo vestito, la sua fame e la sua sete, il

suo cibo. Il corpo nel caldo e nel freddo delle stagioni. Il corpo come strumento per lavorare. Il corpo come cosa da curare: quello della medicina, della chirurgia. Il corpo pulito e quello sporco. Il corpo che si difende, che cede alla malattia, all'insulto dell'altro corpo, che subisce la guerra. Che uccide. Quindi le tecniche di eliminazione del corpo. La sepoltura, la cremazione, la calcinazione nel deserto. In ogni caso c'è il corpo in equilibrio. E nella gravità che lo lega alla terra, da cui prende vita, con tutti i suoi progetti."

E a complemento troviamo anche uno dei "Telegrammi al designer" ripreso dall'opera citata di Sambonet: "Pensare che oggetti sono fatti anche di carne / corpo umano est sistema di progetti completo in sé stesso / se uomo si siede per terra tutto il mondo sotto di lui est la sua sedia / importante ricordare che milioni di oggetti creati / dall'uomo attorno a sé sono solo protesi del suo / corpo et pertanto devono non fargli male stop".

Più su si diceva che il segno (il di-segno) di Alchimia è espansivo: parte da un punto e si irraggia nel mondo. E se in questo irraggiarsi la prima cosa che incontra è il corpo, il primo esercizio (primo in ordine concettuale e non in ordine temporale)⁵ è quello di dare vita a una esibizione dal titolo "Persone dipinte: un make-up per una sera".

PERSONE DIPINTE

"Truccare il corpo umano, disegnando e dipingendo su di esso, è una costante nella storia della tradizione umana – dal giapponese Kabuki, agli indiani, alla body art. La cura della bellezza, che noi dedichiamo ogni mattina a noi stessi davanti allo specchio, è una interpretazione della nostra personalità, una sorta di autoritratto. E anche quando questo intervento mattinale è fatto per nascondere il sé dietro una fitta maschera, il nascondimento svela ciò che si vuol celare, in un esercizio di verità che traluce dappertutto. La difficoltà e la delicatezza di questa mostra/performance sta nel suo essere una sorta di esperimento espressivo: il tema è il corpo maschile; il make-up è trattato e conside-

⁵ La mostra/performance "Persone dipinte" è del 1986, mentre le prime mostre risalgono a 10 anni prima.

rato come un lavoro estetico in se stesso; il linguaggio è quello della pittura che ha come referenti ritratti storici e tradizionali. Durante la performance, che durerà soltanto una sera, verranno esposte sei persone dipinte, vere e proprie opere inserite in vere e proprie pale d'altare in mosaico, decorato in modo simile al volto."

Volti dipinti: volti divertenti, da un lato, quasi fossero opere fatte da bambini o da truccatrici che sanno trasformare le facce e gli atteggiamenti delle persone; ma volti anche perturbanti, nella loro ossessiva fissità. Diceva Freud: "Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare".⁶ Volti familiari ed estranei nello stesso tempo, chi li guarda è offerto al loro inquietante sguardo totemico: sembrano quasi statue viventi fuoriuscite da uno dei racconti bui di Hoffmann,⁷ il padre di tutti i perturbanti, dove i sogni si confondono con la realtà generando una sorta di paranormalità che ingloba tutto: uno spazio tra realtà e sogno abitato da ricordi dimenticati e da paure forse antiche con le quali dobbiamo fare i conti. Perché, come dice Angelo Moroni in un suo saggio sul tema, "l'opera d'arte Perturbante estrae evocativamente, per usare una metafora, gli scheletri dagli armadi inconsci del fruitore dell'opera, ma mentre li estrae allo stesso tempo li significa, cioè integra familiarità con estraneità, mettendo in scena l'angoscia di cui i personaggi e i racconti perturbanti sono intrisi. (...) Il Perturbante si muove sempre sul confine della *rottura del senso*, e di questo confine fa tuttavia il suo luogo d'elezione ed esplorazione".⁸

Posti alle porte della Città Alchimia, questi volti, oltre a spingerci alla ricerca di nuovi significati delle nostre emozioni, sono però anche divertenti nel loro stravolgimento del reale, nella loro evidenza di un maquillage che gioca con lo sguardo degli altri, proclamando la propria irrealtà. A guardarli bene potrebbero anche sembrare delle sfingi mute, che non pongono domande o indovinelli irrisolvibili, ma che semplicemente ci accompagnano nel nostro addentrarci tra le mura della Città Alchimia con uno sguardo trasformato da inusuali colori: fantastici make-up che

⁶ S. FREUD, *Il perturbante*, 1919.

⁷ E.T.A. HOFFMANN, *Racconti notturni*, 1816 circa.

⁸ A. MORONI, *Perturbante* (il), www.spiweb.it

aprono e dribblano il reale nello stesso tempo.

Ma il segno e il disegno si espandono: dal corpo passano all'arredamento. Ma cosa è per te l'arredamento? Come lo intendi? Un po' l'abbiamo visto nell'intervista, ma adesso lo vediamo meglio.

ARREDAMENTO

"Serve per disegnare la nostra dimora ideale, uno stato abitativo destinato a subire costanti trasformazioni. Ad esempio, se la casa è una sola ed è piccola, il suo arredamento dovrebbe essere fatto di tante idee che la frammentino in molte parti, in tante situazioni differenti, fino al limite in cui ogni singolo pezzo dell'arredamento è realizzato con un suo particolare stile. E questo perché molte sono le nostre emozioni e i loro cambiamenti. Se invece la casa è grande o è un complesso composto da molte case, ogni stanza o ogni casa dovrebbe riflettere un particolare stato d'animo: un ricordo, un'emozione, un desiderio.

Perché l'arredamento dovrebbe vivere come somma di immagini, proprio perché ciascuno di noi, al di là della sua concreta abitazione reale, possiede una casa mentale molto più articolata, frutto di parti di case possedute o sognate."

BAU-HAUS

La prima casa che troviamo nel nostro percorso è quella arredata dalla collezione Bau-Haus, che può essere letta anche come una dichiarazione fondativa delle proposte di Alchimia (la prima edizione è del 1978; sarà poi ripetuta come Bau-Haus II anche nel 1979).

Come si sa, Bauhaus è l'abbreviazione di Staatliches Bauhaus, la scuola di arte e di architettura nata in Germania, a Weimar, dove operò dal 1919 al 1925, trasferendosi poi a Dessau, dove fu attiva sino al 1933. In realtà però il Bauhaus fu molto più di una scuola, diventando il punto di riferimento per tutto un forte movimento d'innovazione da cui scaturì il razionalismo e il funzionalismo.

Ebbene Alchimia, in una delle sue prime uscite importanti, affronta la situazione di petto e rifà il Bauhaus negandolo attraverso gli strumenti dell'ironia, con un forte richiamo a elementi del futurismo. Se il Bauhaus proponeva oggetti e mobili in cui predominante era la fun-

zionalità, il Bau-Haus di Alchimia propone mobili e oggetti in cui diventa predominante l'aspetto decorativo.

Ma ecco come presenta questa collezione Stefano Casciani.⁹

"Una lampada (*Sinvola*) di De Lucchi ha il supporto infilato in un cuscino imbottito infilzato da tanti spilloni; un'altra (*Sinerpica*) assomiglia a un ramo che si avvolge su un'asta infilata in un vaso, il tutto in metallo verniciato rosa, giallo, verde e celeste. Sottsass presenta una libreria con piani in lamiera d'acciaio mandorlata, supporti e base in legno rivestito di laminato; una lampada (*Svincolo*) che ricorda gli altissimi pali della luce posti agli svincoli (appunto) delle autostrade che circondano Milano; un tavolino (*Le strutture tremano*) divenuto famoso, dove un fragile piano in vetro poggia su quattro tubi dalle curve poco rassicuranti. (...) Mendini sembra sposare decisamente la causa del Kitsch: il suo divano (*Kandissi*) ha l'imbottitura rivestita in tessuto jacquard fiammato, annegata in una struttura in legno laccato che è un'orgia di citazioni astrattiste."

Si tratta di forme mai viste, accompagnate e fatte vivere da colori allegri e dirompenti, che riempiono gli occhi di giallo, di blu, di rosso e di viola. Da notare anche che tutti i mobili sono finiti anche sul retro: non hanno più bisogno di un muro a cui essere appoggiati ma, volendo, possono vivere la loro vita anche al centro di una stanza. È la proposta di una trasformazione radicale, di un addio al passato in funzione di un futuro in cui le "cose" non sono più soltanto oggetti da utilizzare, ma oggetti con cui parlare, oggetti la cui presenza interroga il passato, aprendo riflessioni e ponendo domande: è la doppia valenza sempre presente nelle creazioni di Alchimia: una valenza, per così dire, sorridente ma anche una valenza di critica, portata avanti da un nuovo modo di pensare.

La collezione viene presentata durante il Salone del Mobile, ma negli spazi di Alchimia, in Foro Buonaparte¹⁰ e, come Casciani annota a seguito

⁹ S. CASCIANI, "Il post-modern: nuovo design, Alchimia, Memphis" in *Design in Italia 1950-1990*, G. Politi, 1991. La collezione Bau-Haus fu firmata da Alchimia con Andrea Branzi, Daniela Puppa, Alessandro Mendini, Franco Raggi, Paola Navone, Lapo Binazzi (Ufo), Trix u. Robert Haussmann, Michele de Lucchi, Ettore Sottsass e Alessandro Guerriero.

¹⁰ È praticamente l'invenzione del *Fuorisalone* che oggi riempie la città di Milano.

della descrizione della mostra, di fronte all'intenzione decisamente provocatoria, le reazioni furono contrastanti: "La maggioranza silenziosa del design e dell'informazione specializzata preferì ufficialmente ignorarla, senza naturalmente risparmiare critiche a Sottsass e Mendini, resisi ufficialmente responsabili di avallare questa provocazione. Entusiasta fu invece l'accoglienza nel mondo dell'immagine e dell'informazione non specialistica: il fenomeno era troppo sensazionale per poter passare inosservato. È così che si crea quel clima favorevole all'isolamento aureo di Alchimia, che ne caratterizzerà da allora la condizione e la renderà sempre più vicina ai fenomeni della moda, dell'arte, perfino del collezionismo, piuttosto che al design e all'industria vera e propria (che solo tardivamente e nel modo più plagiario ne recupereranno i contenuti di novità). Prima che certi designer, è una più vasta parte della cultura dell'immagine (pubblicità, grafica, teatro sperimentale) ad assumere gli stilemi formali di Alchimia, riciclandoli e volgarizzandoli a uso e consumo commerciale." Ma andiamo avanti entrando in un altro ambiente di questa straordinaria città.

L'OGGETTO BANALE

Il 1980 è l'anno in cui la prima Biennale di Architettura a Venezia apre le porte ad Alchimia, presente con la mostra "L'oggetto banale", punto d'arrivo di una importante ricerca sul tema, sviluppata collettivamente dai membri dell'Atelier e presentata da Barbara Radice nel volume "Elogio del Banale".¹¹

Nella mostra compaiono diversi oggetti d'uso quotidiano modificati però nel loro aspetto. Come scrive Sambonet, Alchimia "scava nel baule dell'uomo senza qualità, nella credenza della casalinga, nel ripostiglio dei bar di periferia, per riemergere con un campionario di oggetti assolutamente banali. Su questi opera interventi a volte minimi (...), più spesso violenti, con sovrimpressioni decorative che se non ne modificano la funzione stravolgono la loro anonimità formale. L'esito è sconcertante e dissacratorio, sfida ogni regola del bel design e ogni teoria del gusto".¹²

¹¹ B. RADICE, *Elogio del banale*, Studio Forma e Alchimia, 1980.

¹² G. SAMBONET, *op. cit.*, pg. 39.

Se la mostra “Bau-Haus” era un modo per prendere distanze radicali dal razionalismo, la ricerca sul banale è un modo per avvicinarsi all’habitat di quell’uomo solo e “frammentato” che abbiamo incontrato nel *Manifesto* di Alchimia. Ed è l’avvicinamento di uno sguardo lucido, tagliente, ma denso di pietà: uno sguardo che sa di guardare all’uomo di oggi e che contrappone a questo processo di cadaverizzazione (come dici qui sotto nel testo dedicato ai “Fiori artificiali”) una via d’uscita: guardare alla vita in modo creativo, rinnovando visioni e atteggiamenti.

FIORI ARTIFICIALI

Affisso alla porta della stanza troviamo questo testo.

“Le piante e i fiori artificiali si possono paragonare alle statue di cera del museo di Madame Tussaud’s: la loro essenza perfetta e rubiconda di plastica permette al produttore, quasi fosse un dio, di progettare forme che sono addirittura al di là del vero: eseguite con perizia da falsario o da alchimista, queste essenze iperrealistiche ci offrono una imitazione cinica e perfetta di esseri viventi, impossibili da distinguere dagli originali. Il loro specifico consiste nell’essere una copia identica, il *tale e quale* del vero: come le statue di cera – destinate a toglierci la morbosa curiosità di vedere da vicino e perfino di toccare la regina Elisabetta, la principessa Diana, Albert Einstein o Liza Minelli – non sono la caricatura né l’interpretazione artistica del soggetto.

Sfogliare un catalogo di piante artificiali è come scorrere il catalogo di una serra di lusso: la selezione è botanica, sofisticata, con la nomenclatura esatta delle essenze, e va dalle più ricercate piante da appartamento ai rari alberelli da frutto, ai salici piangenti in versione primaverile o autunnale, alle palme nane o di notevole grandezza, ai papiri, agli aranci, ai cedri, fino al virtuosismo degli innesti surrealisti (o alla *Frankenstein*), con fiori laccati bianchi, oro o argento, ingigantiti, rimpiccoliti o geometrizzati: è la creazione di una natura oltre le possibilità di immaginazione della natura stessa. È la creazione di una *natura di rappresentanza*. In tutto questo enorme progetto di cose artificiali, viene tacitamente compiuto un generale atto di omertà e di connivenza fra coloro che inventano e coloro che usano queste merci: viene sottintesa la carenza fondamentale: la vita, l’identità dell’essere vivente, che nessuna pur sofisticata materia plastica

riesce a trasmettere.

Per questo è improprio parlare di fiori artificiali. Bisognerebbe parlare invece di fiori e piante senza vita: oggetti perfettamente inseriti in quell'ambiente obitoriale in cui il piccolo borghese (tipico fruitore di questa merce) ama immergersi. Perché il problema è proprio qui. L'affermarsi inarrestabile del finto, del falso, della copia e dell'artificiale, coincide infatti con un processo di *cadaverizzazione* dell'ambiente stesso. Chi aveva in casa un fiore, o un gatto, o una ragazza o un ragazzo vivo, oggi ne cerca la trasformazione raggelata e insensibile, il facsimile teatrale in gomma: basta che non abbia fame, né sete, né respiro, né dolore, che non si lamenti se deve aspettare, che sia sempre disponibile: perfetto oggetto fac-simile, che non ha bisogno di attenzioni, sentimenti, parole, cure, nutrimento, perdite di tempo, dispendio di energie.

Nella sua emancipazione secolare dalla natura, l'uomo si è immerso in una contro-natura concepita come finzione, come situazione voluta e accettata di artifici e illusioni: la parrucca finge i capelli, il latte in polvere quello vero, la pistola giocattolo simula la guerra. La luce, la pioggia e la fecondazione artificiale sostituiscono il sole, le nuvole e il sesso: una gigantesca costruzione logica basata su dati inattendibili, per una vita fintamente vissuta."

È lo stile non violento – come annota Mendini nel volume sul banale che abbiamo citato – della coscienza infelice, tipica oggi dell'uomo di massa che ha perso ogni altro ideale.

Ma la via del riscatto proposta da Alchimia non comprende il disprezzo o l'irrisione di questa coscienza infelice e dei suoi oggetti. Anzi, gli oggetti di questa coscienza infelice sono il punto di partenza per una nuova progettazione: "Di fronte alla scarsa chiarezza delle istanze progettuali di oggi, (...) è possibile concepire la progettazione come un infinito fenomeno di redesign, di styling e di fantasia che parte da oggetti già esistenti in commercio, per arrivare agli stessi oggetti, purché trasformati nella loro immagine e perciò da scarichi divenuti carichi. (...) Urge una provocazione sconcertante, disorientante, dissacrante, spinta a concentrare l'attenzione sugli oggetti senza qualità, a riflettere sull'odierno disagio progettuale. I progetti dell'uomo

di massa sono basati su dati insufficienti, così come le sue frasi sono luoghi comuni da spiaggia, (...) così come la sua vita è tutta un maniacale impercettibile aggiustamento, una continua sequenza di *tic*".¹³ Ma è da qui che bisogna partire, se vogliamo ribaltare la situazione: assumere la banalità di ciò che ci circonda e ipotizzare "provocatoriamente la riduzione del design a redesign, a cosmesi creativa", come tu affermi a chiusura del libro. Ed è opera nutrita di *pietas*, come annota Fulvio Ierace.¹⁴

Una *pietas* che nasce con l'obiettivo di una creatività trasformativa.

Ed è questo un compito, anzi una *responsabilità* dell'artista a cui è stato commissionato il lavoro, come dici nel poster affisso sulla porta della *Stanza filosofica*, andata in mostra nel 1982.

STANZA FILOSOFICA

"Il committente tipico, in realtà, è sempre molto banale: una struttura industriale, un ente amministrativo, un uomo politico, una istituzione culturale, un mercante. Tutti capaci soltanto di pensare a breve termine, in dimensioni ristrette, su piccola scala e inadatti o impossibilitati a esprimere esigenze idealizzate.

Per questo la qualità eroica, la qualità ciclopica deve essere introdotta in solitudine dall'artista, che ha il compito di strumentalizzare l'incarico ricevuto spostandolo dalla dimensione contingente verso un'idea dura-

¹³ B. RADICE, *op. cit.*

¹⁴ Scrive F. IRACE nel volume *Codice Mendini. Le regole per progettare*, (Electa, Milano 2016): Nel redesign, nasce da una sorta di affettuosa *pietas* verso l'infinito universo delle cose comuni, che ricorda la poetica delle "buone cose di pessimo gusto" amabilmente fissata da Guido Gozzano all'inizio del secolo scorso (...) nella lirica *L'amica di nonna Speranza* (...) con quel "caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti, / i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro, / / un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve, / gli oggetti col monito salve, ricordo, le noci di cocco, / / Venezia ritratta a mosaici, gli acquarelli un po' scialbi, / le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici, / / le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature, / i dagherrotipi: figure sognanti in perplessità, / / il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone / e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto, / / il cucù dell'ore che canta, le sedie parate a damasco / chèr-misi... rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta!"

tura e generale. Così, mentre l'artista lavora in una specie di vuoto pneumatico della sua ricerca, il committente assorbe, nell'indifferenza istituzionale del sistema delle merci, la carica eversiva presente nell'opera richiesta.

Ed è un compito dell'artista perché lui – se è artista – sa che deve trasformare ogni committenza sporca in una pura auto-committenza, reinventandosi i valori dell'opera: egli sa che verrà giudicato solo sulla qualità del suo linguaggio.

Seguendo questo percorso, il risultato sarà l'invenzione del committente ideale, la traduzione artificiale della propria progettualità, il progetto di un design bidimensionale, una nuova corrente pittorica, una possibile produzione utopica: sarà una delle tante possibilità espressive dell'individuo come somma di individualità."

Percorsi che possono essere costruiti anche a partire dall'essenza della banalità: partire da ciò in cui siamo immersi per trasformarlo; partire dalla banalità trionfante per dargli un altro senso. Ricordate cosa diceva Alchimia nel suo *Manifesto*? "La bellezza dell'oggetto consiste nell'amore e nella magia con cui esso viene proposto, nell'anima che esso contiene".

Andiamo quindi a scoprire quest'anima, entrando in una nuova casa di questa Città Alchimia: una casa molto particolare.

CASA DEGLI SPOSI

"Gli sposi sono spiriti conservatori, cercano la sicurezza: pertanto la loro camera è come un porto, assieme felice e infelice. È una camera tranquilla, duratura, fedele, statica, sempre occupata. In essa esiste la convenzione, non esiste la verità. Non ha punti oscuri, non ha mistero, non ha avventura, ha alcune zone di intima fuga mentale. È una camera senza tempo e senza paura, che gode della piccola fantasia di un quotidiano parallelo che dura tutta la vita.

È la camera della salvezza nella stabilità e della trasposizione dei problemi. È tradizione, accettazione, ripetizione, gelosia, dolcezza, egoismo, spirito, colpa, materia, rinuncia, ricordo, intima convivenza, sonno profondo, patetica attesa, dedizione, confidente malattia.

È la camera dell'amore senza fine, come dire: della fine dell'amore. È la camera dell'infinito parlare banale, del reciproco diritto, del reciproco sa-

crificio, dalla reciproca gioia, del reciproco silenzio.

Pertanto, se vogliamo descriverne il progetto: il suo colore (il suo chiarore) è lilla, e la sua forma generale è lobata, senza spigoli. Il suo matrimoniale pavimento è tutto molle, con una colonna nera al centro, con sopra una scultura nera. La pelle *semi-erotica* delle sue pareti è segnata da una piccola informale decorazione diffusa, fatta di coni modulari rosa e di serpentelli verdi, quasi come delle rughe. Qua e là delle piccolissime luci accendono e spengono questo universo chiuso, artificialmente incantato, unico e irripetibile. Se ci fossero dei mobili, essi sarebbero forse organizzati per coppie, ma i mobili non ci sono, e nemmeno porte e finestre. C'è invece un intensissimo odore di fiori d'arancio.

Così è fatta e queste cose contiene questa camera degli sposi."

Si tratta di una stanza poetica, una specie di poesia tridimensionale. Come avevo scritto nella esegesi del *Manifesto*, "se non si vuole cedere, ma se al contrario si vuole capire e ascoltare il vuoto che noi siamo, la via da percorrere è quella della poesia: l'unica strada che ha in sé un surplus di senso e che può regalare nuovi significati alle persone". E questo è il matrimonio guardato proprio da questa prospettiva: un ingresso monumentale, come sono monumentali gli ingressi nei templi. E poi una stanza fatta soltanto di materassi, senza finestre perché l'invito è quello di non distrarsi, di restare concentrati sulla relazione che rappresenta la "salvezza nella stabilità": quando questo avviene, si sprigiona nell'aria il profumo dei fiori d'arancio.

Un profumo che ci immette in un'altra lettura poetica che prende vita in un'altra casa della tua città: la casa di Giulietta: una mostra-performance del 1982. A Verona, naturalmente.

LA CASA DI GIULIETTA

"Giulietta, l'amante bambina, simbolo della passione segreta nella notte:
La mia tomba sarà forse il mio letto nuziale, la maschera della notte sul mio viso.

Ingenuità, dedizione, bellezza, dolcezza, annientamento, abbandono, spiritualità, sensualità.

Esperienza dura, lugubre, solitaria di Giulietta dormiente, dove il luogo è un letto.

Giulietta morta da viva e viva da morta.

Letto del sogno, del pensiero, della gioia, del castigo, della paura, dell'incubo, della morte apparente: vento, penombra, fiori, musica, fantasia, fuga, silenzio, luna, uccello. Tutti i materiali adatti sia alla più delicata poesia, sia al più profondo kitsch. La casa mitica di Giulietta, pellegrinaggio morboso di chiunque abbia avuto un amore non avvenuto: cioè, la casa mitica di ognuno.

E al centro della scena, un letto.

Il letto nella casa non è un oggetto facile come tanti altri. Un vero letto è una dimora nella dimora, è il luogo assolutamente più intimo nella vita di un individuo: dormire è il quotidiano metodo naturale per estraniarsi da se stessi verso zone sconosciute, il continuo necessario ritorno nel ventre della madre, il periodico allenamento al sonno eterno, la folle perdita dei sensi provato da Ofelia nell'acqua, dalla Bella Addormentata nel bosco, da Biancaneve nella montagna.

Il letto è quel tempio arcaico del sogno e della notte, quella ovattata tenera concavità, quello strumento deputato al nostro misterioso letargo notturno.

Un letto giusto è una cosa coinvolgente, un congegno psicologico importante, un abitacolo complesso. Luogo di isolamento profondo, il letto differisce nel rituale da qualsiasi altro mezzo di comunicazione perché ogni sonno è un'incognita, ogni sogno una droga, ogni notte una possibile vita alternativa: *La vita è sogno e i sogni sono sogni*. Addormentarsi, dormire, svegliarsi come nella tragedia di Giulietta: il letto è un mezzo di trasporto, un oggetto da viaggio, un tappeto volante sul quale il corpo umano soggiorna per un quarto del suo tempo di vita, in posizioni che preludono alla sua estasi eterna."

È il "processo espansivo" di Alchimia, che qui affronta uno degli archetipi shakespeariani, presentando in un allestimento magico una serie di letti su cui – il giorno dell'inaugurazione – sei adolescenti interpretavano il ruolo di Giulietta nelle varie fasi della sua breve vita. Così troviamo letti che accolgono, letti per far l'amore, letti per l'attesa e letti di morte, duri come pietra, sovrastati da una pietra dura come la morte, che racchiudono Giulietta in angusto spazio sepolcrale. È l'infinta storia dell'amore cattivo, che finisce male e che ci conduce a un altro infinito: quello progettato da

una serie di designer, chiamati a collaborare per realizzare, per l'appunto, "Il mobile infinito".

IL MOBILE INFINITO

Il progetto è del 1981. E il testo che lo presenta è questo.

"Provo qui a immaginare un mobile che per convenzione chiamerò *infinito*: nella sua infinitezza esso potrà avere infinite forme, infinite fasi, infiniti tempi, infinite narrazioni, infiniti pensieri, infinite dilatazioni, infinite assenze; potrà essere inteso anche come una architettura infinita, potrà addirittura superare un limite estremo, quello del non ritorno, di non ritrovare più se stesso. Potrà corrispondere a una ricerca o a una voglia naturale, come fare un grande respiro in un luogo scuro e sconosciuto, senza sapere di quale gas esso è pieno.

Non so se il mobile infinito sia bello o brutto, utile o inutile, micro o macro-cosmico; del resto non è quello il suo piccolo scopo, perché il suo scopo è infinito. Anzi il mobile infinito non è nemmeno un mobile o una architettura ma l'occasione, il pretesto, l'esperienza di fare un progetto indefinito che vaghi al di fuori delle dimensioni limitate del progetto stesso, come succede ai pescatori che tirano all'infinito la rete e mai sapranno cosa accadrà.

Il mobile infinito è il tentativo di ottenere un risultato non mediocre da un insieme di condizioni mediocri. Detto questo è chiaro che il mobile infinito non è proprio affatto un mobile ma una allegoria, un ex-voto, una metafora per altri problemi, un pendolo sospeso sulla storia degli oggetti, una specie di banalità condotta al suo stato di classicismo.

Più che un mobile, allora, il mobile infinito, assomiglia ai panni sempre stesi sul balcone, a una biblioteca che sempre si rinnova, a una collezione di quadri preraffaelliti, a un deposito di armi, al negozio di un fioraio che getta i petali appassiti, a una costellazione alla deriva tra cielo e terra. Infatti il mobile infinito non è un progetto ma piuttosto un fatto infinitesimale che ha la sola pretesa di avvenire.

Potrebbe essere paragonato anche a un certo numero di persone nude, che si vestono, vanno dal parrucchiere, si mettono le scarpe e le collane, cambiano il vestito, sono allegre o malinconiche e ognuna di loro fa qualcosa: il dottore, la commessa, il cartolaio, il telefonista, lo scolaro.

Il mobile infinito perciò è un gruppo indefinito di elementi di legno, come corpi nudi che si decorano e si camuffano con festoni, piume, segnali, figure, bandiere, maniglie, aste, arabeschi, oscillazioni, luci, statue, cioè con la possibile aggregazione infinita delle allucinazioni, degli incanti e degli abissi presenti nella nostra mente e ognuno di essi compie qualche lavoro: c'è chi fa la sedia, chi il letto, chi il tavolo e così via.

Il mobile infinito propone un concetto disomogeneo dell'arredo, perché afferma che gli oggetti dentro la casa sono un accumulo, una foresta, un groviglio di passioni e di avvenire.

Così il mobile infinito è un mobile dalla natura romantica, buio e luminoso insieme, sporco e pulito, grigio e colorato: il letto sa che qualcuno all'infinito si girerà sopra di lui insonne, lo specchio sa che all'infinito accumulerà in sé immagini di peccato, il cassetto sa che sempre nasconderà lettere segrete (e perciò è fatto più bello dentro che fuori), la credenza sa che qualcuno vorrà ritrovare in essa quella finto antica carica di memorie, costretto a sostituire.

Il mobile infinito è anche un sistema di oggetti molto ideologici e molto moralisti, quel mobile pacifista di una guerra metafisica senza fine, che vive e muore dentro noi.

Il mobile infinito è un gioco di opposti, uno sfogo anti-progettuale, l'attitudine a ottenere degli ambienti indipendenti dalle regole progettuali e dalle istituzioni maschili e femminili."

La ricerca dell'infinito a cui tende ogni utopia che si rispetti si concretizza qui in un mobile dalla composizione infinita, grazie anche a decorazioni magnetiche che consentono di moltiplicare all'infinito (per l'appunto) l'aspetto di ciascun mobile. Presentato al Politecnico con una performance teatrale dei *Magazzini criminali*, alla sua realizzazione hanno contribuito ventisei artisti¹⁵ i quali hanno dato vita a una sorta di io collettivo che si misura con la complessità dell'abitare, del sogno, della diversità.

¹⁵ Eccoli in ordine alfabetico: Achille Bonito Oliva, Andrea Branzi, Achille Castiglioni, Piero Castiglioni, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Michele De Lucchi, Nicola De Maria, Fulvio Irace, Ugo La Pietra, Magazzini Criminali Prod., Alessandro Mendini, Bruno Munari, Paola Navone, Mimmo Paladino, Gio' Ponti, Daniela Puppia, Franco Quadri, Franco Raggi, Rosa Maria Rinaldi, Denis Santachiara, Kazuko Sato, Luigi Serafini, Ettore Sottsass, Luigi Veronesi.

Come scrive Sambonet, in un'era in cui la "comunicazione pubblicitaria sembra annullare ogni necessità di verifica (...) Alchimia ancora una volta si propone attraverso la metafora. (...) Non vincolati a logiche disciplinari né a formule di metodo, artisti, architetti, designer smembrano e ricompongono gli oggetti dell'abitare e (...) lasciano terreno aperto a nuovi interventi e a possibili interpretazioni di affinità e dissonanze".¹⁶

Ma la Città Alchimia non comprende soltanto mobili. Se da questa infinita teoria di stanze usciamo all'aperto, troviamo due opere altrettanto emblematiche del tuo operare. Sono la grande Torre di Gibellina e il Museo di Groningen, a cui si affianca una cosa del tutto immateriale come può essere una scuola: Domus Academy, una delle tue molte "invenzioni".

La Torre l'hai progettata con Mendini nel 1987, su invito di Ludovico Corrao, sindaco di Gibellina. Erano quelli gli anni in cui Corrao stava facendo della nuova Gibellina una vera "città d'arte", realizzata con il contributo di numerosi artisti.¹⁷

È una torre in cemento, al centro della piazza del municipio, che si innalza per circa dieci metri e che è formata da due mezzi coni dai quali fuoriescono due "ali" colorate, quasi un invito a volare, a liberarsi dal peso del cemento che aveva sepolto nel magnifico cretto di Burri l'antica Gibellina, per progettare un futuro più libero. Un volo accompagnato da suoni. Nella tua presentazione hai scritto: "Gli abitanti di Gibellina (...) si svegliano, vanno al lavoro e a scuola, tornano alle loro case e segnalano le loro feste ritmati dal suono di questa alta torre, concepita come fosse tutta uno strumento musicale. Il musicista Davide Mosconi ha elaborato il progetto di segnalazione acustica sulla base di grida siciliane, archiviate presso l'istituto di antropologia dell'Università di Palermo. (...) Il programma prevede che i suoni per cento anni siano sempre diversi: si tratta del pezzo musicale più lungo che sia mai stato scritto."

Per il Museo di Groningen, le collaborazioni sono stati più numerose.

¹⁶ G. SAMBONET, *op. cit.*, pg. 69.

¹⁷ Su Gibellina si veda lo straordinario lavoro fotografico recentemente realizzato da Andrea Repetto (curatrice Giorgia Salerno), dal titolo *Gibellina, città resiliente*. Lo si può trovare sul sito delle Fondazione Orestiadi, all'indirizzo www.fondazioneorestiadi.it/gibellinaresiliente.pdf.

Con te c'erano Mendini, Michele De Lucchi, Philippe Starcks, Coop Himmelblau, Peter Eisenman.

Il risultato è stata la creazione di "un'isola della cultura, una specie di acropoli utopistica, una cittadella delle arti", come ha detto Mendini. Un Museo patch-work, in cui "le forme e i contenuti di questa architettura mescolano immagini, volumi, colori, materiali, autori, epoche e mezzi espressivi. (...) All'interno l'idea era ed è quella di creare situazioni molto variate in modo da mostrare le opere d'arte in spazi architettonici attivi e non neutrali, capaci di generare sorprese, curiosità e attenzione".¹⁸ Ancora una volta, quindi, l'obiettivo è coinvolgere in modo non banale le persone: obiettivo sempre al centro dell'attività del tuo Atelier.

C'è infine la scuola.

Nel 1982, nella Milano degli yuppies e dei paninari destinata a diventare entro due anni la "Milano da bere", tu rifiuti di abbeverarti a quell'acqua. E pensi a una struttura che aiutasse anche altri a percorrere fiumi non inquinati. Pensi a una scuola.

Da notare che in quegli anni non c'era in Italia una scuola di design e quindi non c'era un luogo deputato a ragionare sulla storia del design, sulle sue metodologie, sui suoi percorsi. Non c'era un luogo che potesse rilasciare riconoscimenti firmati da importanti maestri. Chi desiderava muoversi nel campo del design era obbligato a una scelta di ripiego: quasi sempre ci si iscriveva ad architettura "e poi si vedrà".

Ma tu avevi un'altra idea. Avevi l'idea di corsi specifici, basati su dialoghi tra insegnanti e studenti, dove fossero possibili liberi scambi di idee e di iniziative capaci di coinvolgere tutta la comunità della scuola; pensavi a una metodologia di insegnamento in cui si offrisse agli studenti la possibilità di sbagliare, facendola diventare addirittura un fattore fondamentale per la crescita mentale del futuro designer.

Quello che avevi in mente, in sintesi, era la creazione di una vera e propria "scuola-laboratorio", capace di coinvolgere in modo profondo docenti e allievi; un luogo dedicato al design ma in cui, anche qui, non ci

¹⁸ Il testo è nel sito di Mendini.

fossero itinerari teorici strettamente precostituiti, ma in cui fosse preminente la possibilità di mescolare diversi campi di studio, un fatto subito sottolineato dal fatto che la scuola si definiva come dedicata al design e alla moda.

Così, un giorno telefoni a Pino Cabassi:¹⁹ “Abbiamo fondato una scuola che sino a oggi non c’era: si chiama Domus Academy, è la prima scuola di design e siamo cercandole una sede”. La risposta è pronta e generosa: innamorato di Milano e dei progetti innovativi capaci di assicurare alla città uno sviluppo anticipatore, Pino Cabassi offre alla nuova scuola – a fronte di un affitto del tutto simbolico – uno spazio di 1.000 metri quadrati a Milanofiori. E la scuola diventa in breve il punto di riferimento delle altre esperienze che si vogliono condurre nel settore. Al tuo fianco, in questo nuovo percorso, ci sono i “soliti noti” del tuo Atelier: Alessandro Mendini, Andrea Branzi, Valerio Castelli e Maria Grazia Mazzocchi.

Ma ora usciamo dalla scuola e dirigiamoci verso l’ultima stanza. In realtà il nostro percorso potrebbe essere molto ma molto più lungo, tante sono le “stanze” che hai creato con Alchimia. Ma dobbiamo accontentarci.²⁰ L’ultima stanza è quella dei “Falsi mobili”, che vengono presentati nel 1991 da questo “testo guida”.

FALSI MOBILI

“In una stanza, anzi in una scena che rappresenta una stanza, è accumulata e concentrata una collezione di oggetti di architettura, oggetti di design, oggetti d’arte. Tutti non sono pensati in funzione del loro uso convenzionale, ma come riferimenti a un modo di insinuarsi e ancorarsi all’interno di una possibile scena pittorica.

La stanza non è conosciuta. Né riusciamo ad appropriarci di un sistema

¹⁹ Poliedrico imprenditore, è stato definito “il principe degli immobiliari milanesi”. A lui si devono, ad esempio, il complesso di Milanofiori e il Forum di Asago. Ma poi è stato attivo anche nel campo delle assicurazioni e della finanza. È deceduto nel marzo del 1992.

²⁰ Tra le molte “stanze” in cui non siamo entrati, dobbiamo citare almeno: “La Stanza del Secolo”, presentata al Palazzo dei Diamanti a Ferrara; “La Stanza da Manuale” alla Galleria d’Arte Moderna di Bologna; “Architettura Ermafrodita” al PAC di Milano; la “Stanza Fin-de-siècle” al Centre George Pompidou di Parigi.

di riferimento di questo luogo dove, abbandonato il ragionamento sulla funzione, tutto naviga in un mare di grandi trasformazioni e dove passato presente e futuro si mescolano in forme senza contenuto se non per mezzo di stilemi di diverse pitture, di elementi decorativi adagiati su ogni oggetto. Questi oggetti sono dipinti perché si pongano come elementi di comunicazione, non sono quindi funzionali ma sono ad alta densità psicologica: sui temi della mutazione, della variante, dell'indeterminato e dei loro opposti.

È un sistema di produzione a percezione confusa, dove esiste una grande mescolanza di tecniche e materiali, forme e tradizioni di oggi e di ieri ma dove tutto convive in diversi giochi linguistici. È anche un progetto di pittura: distaccata, fredda, falsa, uguale a se stessa, immobile, dolce e aggressiva: sono oggetti scenici di pura comunicazione.”

Confusione delle arti, assenza di funzionalità, oggetti di comunicazione: falsi mobili, per l'appunto, che svelano uno dei punti di arrivo del tuo lavoro: creare oggetti e cose sorprendenti, capaci di far *pensare* nel senso più vero della parola, dove la ragione conosce la sua verità nel profondo delle emozioni.

1992: l’Affondamento di Alchimia

Alla fine.

Adesso siamo nel 1992. Hai creato nuovo pensiero, nuovi paradigmi di progettazione, nuovi mobili. Hai aperto nuove vie in diversi campi.¹ Hai visto nascere decine di cattivi imitatori. Hai aperto un Museo, il Museo Alchimia con sede sempre a Milano in via Torino.

Chi volesse farsi un viaggio intorno al mondo a caccia delle tue opere, a questo punto dovrebbe far sosta al Museo d’Arte Moderna di Kyoto, al Twentieth Century Design Collection e al Metropolitan Museum di New York, al Museum fur Angewandte Kunst di Vienna, al Groningen Museum in Olanda, al Louisiana Museum fur Moderne Kunst, al Kunstmuseum di Düsseldorf e al Museum of Modern Art di Boston.

Hai ricevuto il “Compasso d’Oro” per la ricerca nel design nel 1982 e il premio “AbitaMi” (che ti verrà però assegnato nel 2011) perché, come è scritto nelle motivazioni della scelta, ti si riconosce come *“una delle personalità più stimolanti e trasversalmente creative della vicenda del design dell’ultimo mezzo secolo”*.

A questo punto arriva la decisione di chiudere Alchimia: come hai detto, *“Io l’ho fondata e io l’ho affondata”*.²

¹ Mefisto Funk, film del 1986, fu il primo lungometraggio italiano girato completamente in digitale e che fu presentato ai Festival di Venezia e di Berlino. Progetto e regia furono di Marco Poma, di Metamorphosi che, nel filmato “Santa Alchimia”, afferma: “La realizzazione di questo film sperimentale fu resa possibile anche dal clima creato da Alchimia. (...) Si è scelto di utilizzare i mobili di Alchimia al posto della scenografia. Di usare gli abiti di Cinzia Ruggeri al posto dei costumi. E soprattutto si è utilizzata la scrittura libera di due poeti al posto della sceneggiatura”.

² Cfr. il filmato “Santa Alchimia”.

Le motivazioni le hai raccontate in un'altra intervista ricordando quel momento.

"Il Museo Alchimia nasce agli inizi degli anni '90, ed è il primo segno della nostra autodistruzione, cioè del fatto che abbiamo cominciato a considerare noi stessi come una cosa del passato e quindi come una cosa che stava avendo le sue conclusioni. E infatti nel '92 Alchimia chiude. Chiude con una mia performance, fatta nello scantinato di Immaginaria, in via De Amicis.

Lì avevo costruito una specie di grande oggetto-architettura, fatto come uno ziggurat. Quello era il mio vestito, io ero immerso in questa scultura, da cui usciva solo la testa. Una testa dipinta d'oro. E davanti a questa scultura c'era una piccola porticina e davanti a questa porticina c'erano dei petali e davanti ai petali c'era una piccola scodella dentro cui il visitatore poteva lasciarmi, come dono, qualche soldo. Io, quando sentivo tintinnare una moneta, aprivo gli occhi e sorridevo e poi li chiudevo, come se mi riaddormentassi. Quello era l'ultimo atto. L'ultimo atto prima di rinascere: sicuramente morivo ma speravo di rinascere. Difatti poi ho fatto altre cose che non si chiamavano più Alchimia, ma che in fondo portavano avanti, anche se leggermente modificati, obiettivi molto analoghi."

Fu una "cerimonia" dolorosa, come sono dolorosi tutti i funerali. Ma fu anche una cerimonia non priva di allegria, scandita dai tuoi sorrisi di resurrezione e dalla prospettiva aperta con la chiusura di Alchimia, e sintetizzata nell'ultimo dei *Telegrammi al designer*: "Pensare ipotesi paradiso terrestre / paradiso terrestre est stato luogo perfetto / sua caratteristica est stata totale mancanza / architetture oggetti organizzazione pianificazione / anche oggi ipotesi ottimale del mondo est esistere / senza progettare stop".³

Alessandra Zucchi, titolare di Immaginaria, così ha commentato nel volume *Santa Alchimia* quella giornata: "Alchimia l'ho incontrata alla fine, ti ho visto celebrarla, e ho capito, allora, quanto le avevi voluto bene."

"Voler bene" è un po' l'essenza del tuo cammino: voler bene alle cose,

³ G. SAMBONET, *op. cit.*, pg. 60.

alle idee, e soprattutto alle persone. Voler bene, per scoprire in questo *bene* il reale senso della vita. Forse, come dice Mendini nel filmato *Santa Alchimia*, era “un tentativo di romanticismo”.

Certamente esisteva la capacità di dare l’anima alle cose e alle persone che queste cose progettavano, in un momento in cui le cose avevano perso l’anima e le persone ne erano in affannosa ricerca.

Le mie prigioni

All'inizio.

All'inizio è una sera calda d'estate. Sei seduto sotto il glicine di un bar, a bere una birra.

A un tratto appare lei. Quasi dal nulla. Si siede al tuo tavolo. Ordina una birra. Ti chiede una sigaretta. Ha l'aria smunta. Mentre aspira con avidità il fumo, tu le chiedi "E allora? Come butta?" Lei risponde. Prima a monosillabi. Poi ti racconta che è appena uscita del carcere, dove ha passato un paio d'anni per "una scemenza".

Vede che non ti ritrai, non ti scandalizzi: comincia a raccontare. Tu fai qualche domanda, ma poi lei diventa quasi un fiume in piena: comincia a parlare quasi con se stessa, in un monologo che si fa via via sempre più fitto, più denso di sensazioni, di particolari.

È un racconto del tempo perduto.

Ti parla delle ore d'aria nel cortile, dove andava a cercare un po' di sole, quando il sole c'era, e dove trovava le amiche "per fare quattro chiacchiere in libertà, per così dire", aggiunge ironica. Ti parla del sovraffollamento, con quattro detenute in celle di 2 metri per tre: con gli odori, le insofferenze, i litigi. Ti racconta dei rimorsi di alcune, e dei pianti notturni di altre (le novizie, le chiama), che forse pensavano ai figli.

Ma soprattutto insiste sul tempo rubato alla vita, sul vuoto delle ore, denso come certe minestre e scotto come la pasta: un tempo che non scorre mai, "perché tu lo passi quasi sempre a letto: ti svegli, ti alzi, ti fai un caffè, torni a letto, guardi qualche vecchio fumetto, ti alzi a mangiare, torni a letto a vedere un po' di televisione", per tutto il tempo in cui stai lì dentro e poi, quando è giorno di visita, tutte si vestono bene, perché è quello il vero giorno di festa, con la rabbia di quando non viene nessuno, perché ti senti proprio abbandonata, ma anche con la

rassegnazione di quelle che non sono mai chiamate, perché tutti le hanno lasciate sole, e loro lo sanno, così non si cambiano neanche.

Tu, quando riesci, dici qualcosa. E lei capisce che la stai capendo.

Allora ti parla anche della paura per un futuro senza prospettive. Si chiede cosa farà e si risponde dicendo che forse continuerà a fare le sue "scemenze", perché in questi anni ha pensato anche a come non farsi più incastrare.

Alla fine ti chiede un'altra sigaretta. Le lasci il pacchetto, le paghi la birra e la guardi mentre se ne va come è venuta: improvvisamente si alza, sussurra un "ciao" e subito sparisce dietro l'angolo.

Quella sera dormi male: pensi alla ragazza, ne risenti la voce un po' roca, rivedi la sua mano magra volteggiare per l'aria mentre ti racconta delle altre detenute, del tempo che non passa. Pensi al carcere e alle migliaia di ore senza senso che imprigionano uomini e donne. Alle possibilità che non hanno e che rendono vuoto il loro futuro. Pensi al carcere come a una bolla pronta a esplodere e alle molte forme che questa esplosione potrebbe assumere: di odio, di rabbia, di disperazione. Ma, forse, anche di creatività.

Siamo nel 1992. Hai da poco "affondato" Alchimia. E subito riprendi a farla galleggiare. È il processo alchemico che risorge, anche perché non conosci e non conoscerai mai un altro modo di guardare alla vita, un altro modo di lavorare.

Ripensi al tuo *Manifesto*, là dove dicevi che "Alchimia lavora sui valori considerati negativi, della debolezza, del vuoto, dell'assenza e del profondo, oggi intesi come cose laterali rispetto a ciò che è esteriore, pieno e violento, come cose da rimuovere". E ti dici che non esiste universo più debole del carcere, più vuoto di presente e di futuro, più laterale di ciò che oggi è pieno e violento, più rimosso dai pensieri quotidiani delle persone.

Nell'insonnia nasce così l'idea di lavorare con queste persone, offrendo loro qualcosa che sinora non hanno avuto. Ritorna, sotto altra forma, il tema dell'ostrica: avvolgere il carcere quasi fosse un granello di sabbia con la tua bava, sino a che non diventerà un oggetto prezioso; coinvolgere in questa operazione amici, designer, artisti. Fare oggetti. Con i carcerati: oggetti e progetti che siano soprattutto elementi di co-

municazione, capaci di dire al mondo che un'altra vita è possibile anche in quel luogo di desolazione che pulsa, con il suo silenzio, nel cuore più vivo di Milano.

Nei giorni seguenti, attraverso amici, riesci a raggiungere la direzione di San Vittore, a cui esponi il progetto di dar vita a una falegnameria: occupare il tempo delle persone, produrre cose nuove, insegnare un mestiere.

Dopo un po' di burocratico silenzio, alla fine lo spazio viene concesso: una cella può diventare laboratorio: una cella in cui poter parlare, lavorare, progettare, vivere.

Il lavoro in carcere andrà avanti per molti anni. Dapprima a San Vittore ma poi anche con i detenuti e le detenute del carcere di Bollate e di Opera: le prigioni sono molte.

E ci sono i percorsi che sviluppi, segnati da questa tua riflessione.

"Lavoro in carcere perché è un luogo dove costruire e in cui costruirsi. Qui c'è una specie di ricchezza che consiste nel lasciare a ciascuno il proprio tempo e il proprio spazio di lavoro, anche quello apparentemente improduttivo del lavoro astratto e della fantasia utopica: ognuno scopre di sé ciò che non sa e può meravigliarsi e vivere emozioni contrastanti, senza l'assillo di una necessaria improduttiva produttività. Qui si può diventare esattamente ciò che si è nel profondo, esprimendo la grande indeterminatezza del presente e del futuro. Questo luogo è un crocevia di idee lontane, un miscuglio di differenti esperienze biografiche, affettive ed estetiche: in questo luogo, e a partire proprio da queste diversità, si esplora il senso del tempo e del progetto. Se ne comprende la sua ciclicità, senza rincorrere progressi. Andando alla ricerca delle proprie radici e dei propri labirinti si scopre che tutto quanto avverrà può accadere perché è già avvenuto.

Il carcere è una rete di idee. È una stanza delle meraviglie. È un luogo per molti aspetti non determinato, in cui gli oggetti e le esperienze nascono sotto il segno dello stupore. Qui il pensiero dell'uomo, il progetto sull'uomo, il lavoro per l'uomo prendono senso nella scoperta che è possibile trattare simultaneamente tutte le arti insieme, che è possibile amare più gli uomini che le discipline e le loro logiche parcellizzanti. Qui, in questo luogo paradossalmente privilegiato, lavoro con quelle

persone disponibili a condurre un gioco che è soltanto poetico, che è il massimo dell'utopia".¹

Sono le medesime parole con cui hai contraddistinto alcuni percorsi di Alchimia e con cui, dopo molti anni, ne contraddistinguerai altri.

I progetti invece a cui darai vita sono diversi. Pur continuando a essere "alchemici".

¹ Cfr. pg. 52 dell'op. cit. *Il Manuale – Un'Accademia in 100 parole*.

Le celle

Ancora una volta bisogna rimettersi in cammino e se con Alchimia l'invito era quello di addentrarci in una città fantastica, qui la proposta è quella di entrare in una serie di celle in cui, oggi da molti dimenticati, giacciono un po' coperti di polvere alcuni straordinari risultati dei tuoi progetti che sono ancora più complessi di quelli che hai seguito sinora.

Qui bisogna trovare aziende disposte a dare in comodato d'uso macchine e strumenti. Bisogna coinvolgere artigiani disposti a insegnare gratuitamente un mestiere a chi nella maggior parte dei casi non sa fare nulla se non passare il tempo disteso in branda. Bisogna inventare tecniche di lavorazione che rispettino le disposizioni degli istituti di pena.

E infine bisogna suscitare nei tuoi amici il desiderio di partecipazione a questa nuova avventura ed è così che progettisti, designer, artisti vengono chiamati a lavorare (sempre gratuitamente) per dare vita un percorso ricco di frutti.

Tanto per sottolineare la continuità di metodologia progettuale, anche qui sulla porta di ogni cella troviamo un tuo testo guida.

Il viaggio non segue un ordine temporale e inizia dal progetto *Uomini-nulla* che hai sviluppato con i detenuti del carcere di Bollate quando eri presidente di NABA – Nuova accademia di Belle Arti, coinvolgendo gruppi di studenti che si sono misurati con realtà che non conoscevano. Il progetto è poi stato presentato a Palazzo Marino, sede del Comune di Milano.

UOMINI-NULLA

"Ci sono gli *uomini-tutto*. Il loro compito è teso a dar forme e valori ai processi di estetizzazione del mondo contemporaneo. Il loro impegno guarda all'arte in quanto *anima della contemporaneità* e nel loro esistere è

connaturato un *dover essere artistico*. Loro sono – nel proprio intimo – sicuri, compiaciuti, egocentrici: sono, come si diceva, gli *uomini-tutto*.

Poi ci sono gli *uomini-nulla*. È una piccola comunità che cerca di lavorare e immaginare lontano, cerca di proteggersi dall'aggressività degli *uomini-tutto* ma anche dalla possibile riduzione dell'espressione a semplice tecnica. La loro libertà è come quella degli uccelli che volano alti e tranquilli, però entro i confini di un parco naturale che li protegge. Ma la loro morale è quella di chi crede che il lavoro estetico possa ricoprire un ruolo importante per la sopravvivenza spirituale degli uomini, anche se sono insicuri, depressi, deboli... perché sono *uomini-nulla*. Il progetto è quello di mettere in relazione questi due mondi. Creare un incontro da cui possa scaturire un lavoro estetico capace di svolgere un ruolo importante per la sopravvivenza spirituale degli stessi *uomini-nulla* e per un provocatorio andare oltre la profonda superficie di sicurezza degli *uomini-tutto*. Mettere in relazione questi due mondi nel tentativo di ottenere un nuovo impegno *estetico sull'immaginario visivo*. Nel loro incontro, confronto, scontro si dovrà accettare di esprimersi all'interno di una logica molto integrata e serrata per dare un diverso senso critico alle cose. I materiali che si useranno saranno sì il legno, le colle, la pittura ma anche la memoria, i pensieri, le paure, i desideri, la scrittura: tutti considerati veri e propri materiali e trattati e mescolati nella totale indifferenza delle discipline. Ogni *uomo-nulla* con altri *uomini-tutto* costruiranno così il proprio monumento: decideranno insieme della superficie-pelle, della video-faccia, dell'interno-anima. Per arrivare a un risultato che non faccia trapelare mai chi sia l'uno e chi sia l'altro, nella grande indeterminazione della molteplicità degli *io*".

Ho iniziato da qui il nostro viaggio, perché questo testo lo si potrebbe considerare quasi come un Manifesto delle intenzioni che avevano guidato sino ad allora tutto il lavoro sviluppato in carcere: mettere a confronto, unire il dentro con il fuori, far nascere nuovi volti, nuove persone, grazie a un lavoro estetico che è, contemporaneamente, fortemente etico.

SEGRETI DIABOLICI

È un progetto nutrito di una ironia che trabocca da tutti i pori: pensare di far costruire ai detenuti delle casseforti quasi inapribili è un esercizio

paradossale per una situazione paradossale: un progetto “diabolico” che sottolinea capacità segrete che si stanno svelando.

“Uomini prigionieri – liberi creativi: un paradosso. Ma non è il più complicato che la nostra epoca ci possa offrire. È necessario, certe volte, mettere in corto circuito le nostre abitudini, anche mentali, per trovare altre strade per comprendere quello che ci circonda.

Da questa necessità è nato il progetto *Segreti Diabolici*. I detenuti hanno costruito dodici *Casseforti* piccole, preziose, inattaccabili. Hanno chiesto di inventarne la forma e la *pelle* a dodici progettisti: Ettore Sottsass, Alberto Biagetti, Sergio Calatroni, Augustin Olavarria, George Sowden, Nathalie Du Pasquier, Massimo Iosa Ghini, Massimo Giacon, Spider, Pablo Echaurren, Fabrizio Galli e Alessandro Guerriero hanno aderito al progetto e lavorato con loro. Ne sono usciti dodici oggetti costruiti interamente in legno, senza chiodi, secondo le tecniche più antiche d’incastro. Chiusure, cassetti, cunicoli e aperture segrete sono realizzate con diabolica maestria. La superficie esterna è un gioioso gioco d’intarsi con legni pregiati”.

Il destino di questi stupendi “Segreti” sarà quello di essere battuti all’asta. Il battitore d’eccezione – che offrirà anche lui la propria prestazione in modo gratuito – è Piero Chiambretti. Il ricavato va al laboratorio di falegnameria del carcere, che potrà così ampliare il proprio “parco macchine da lavoro” e acquistare il legname che servirà per realizzare il prossimo progetto. Ed è così che le tue capacità alchemiche si estenderanno anche al fundraising.

PICCOLE CASE

Gli artisti, i progettisti e i designer si stanno affezionando a questi progetti di resurrezione e i nomi di coloro che collaborano si fanno ricorrenti. In questo nuovo percorso sono con te Giorgio Gregori, Nathalie du Pasquier, Ugo la Pietra, Guido Scarabottolo, Alberto Biagetti. Il progetto “Piccole Case” è quasi metafisico, ma di una metafisica che rispecchia la realtà carceraria come meglio non si potrebbe.

“Proviamo qui a immaginare una casa piccola, anzi piccolissima in cui, forse, riusciremmo a entrare a stento. Proviamo qui a immaginare di rimpicciolirla ancora di più, avvicinando progressivamente tutte le sue stanze

così che la cucina si sovrapponga alla camera da letto, il salotto si addossi al bagno o alla biblioteca, ottenendo in una ipotetica implosione progettuale una stanza unica, solitaria, che coincida con la casa, ma anche un accumulo, un groviglio, un concentrato di diverse tipologie abitative. È una microscopica casa adatta alla nostra sopravvivenza, al lavoro, al viaggio mentale, alla vita. È una microscopica casa dove è avvenuta una feroce e spietata selezione di oggetti con il fine di salvare e trattenere poche cose.

Oggi, si progetta all'interno della dissolvenza delle discipline tra architettura e design, tra pittura e artigianato. Oggi si progetta all'interno della storia dell'abitazione basata sull'idea che in realtà la storia dell'abitazione è la storia della sua riduzione spaziale, ovvero della riduzione tanto ambientale quanto oggettuale. Questa microscopica casa è l'abitazione che oggi ha raggiunto il massimo di riduzione”.

Il massimo della riduzione che fa della casa originaria un ricordo, disslocandola in una cella, come accade ai detenuti: una abitazione immensa tutta concentrata in pochi meri quadrati: una casa che è essenzialmente memoria della casa che fu e che non si può più abitare, perché costretti agli innaturali spazi del carcere. Però una casa che, proprio perché lontana, diventa ideale, capace quindi di contenere in minuscolo spazio l'intero progetto abitativo di una persona: le persone come sintesi dei luoghi che hanno abitato e amato e che possono ricostruire nel vuoto del proprio tempo.

Un tema che riprenderai più avanti, nella mostra “La casa dell'inconscio”, andata in onda ad Amsterdam nel 2005 alla Galleria Metis. Presentando quella tua opera scrivevi infatti: “La casa dell'inconscio è l'unica che ci appartenga. Le paure del soggetto, i desideri, i ricordi delle case e degli oggetti dell'infanzia continuano a esistere, a premere, per apparire anche quando l'Io le reprime. Spesso la casa borghese rivela tra le pieghe questo contenitore di sentimenti e alcuni personaggi, creatori e committenti, ci consentono di ascoltare i loro sogni, di non temerli, di rappresentarli con estrema ironia e intelligenza. Poiché il sapere del soggetto si iscrive nella grande chance di essere continuamente in *formazione*, la casa racconta proprio questo nelle diverse fasi della vita di un individuo. Come dice Barthes gli oggetti ci regalano un pizzico di eternità perché spesso vivono oltre noi e ci consolano così della morte. Presentare alcune figure

in grado di mostrarsi, “donarsi” al racconto della propria casa, è quanto si desidera fare. Questo è un progetto ai bordi dell’impossibile. *Permettiamoci* quindi al nostro inconscio di lavorare per una casa infinita in cui ognuno declini una parola che si *allarghi* in questa piccolissima stanza dove le diverse discipline assistono, compiaciute alla propria dissolvenza”.

ABITI PER LA CASA

E dopo la casa, gli abiti per la casa: anche qui il progetto non si limita a investire oggetti, ma si espande ad altri ambiti dell’agire quotidiano. Se con Alchimia erano, ad esempio, le scenografie, qui possono essere abiti, realizzati con la collaborazione di Nanni Strada, fashion designer milanese.

“È una collezione composta di modelli di abiti per la casa e grembiuli con le caratteristiche multi-uso da produrre nella sartoria del carcere femminile di San Vittore. Obiettivo dell’operazione è creare e produrre una collezione che possa essere commercializzata attraverso canali distributivi propri dei complementi d’arredo e negozi di oggettistica.

Nanni Strada è conosciuta per aver introdotto nel mondo della moda i concetti progettuali più tipici del design. Nel suo percorso professionale ha progettato molti abiti multifunzionali che non seguono le tendenze della moda ma diventano prodotti a carattere permanente. Sulla base di questa esperienza Nanni Strada vuole cogliere l’opportunità che le viene offerta dalla struttura di San Vittore per proporre una riedizione dei suoi abiti per la casa più conosciuti, unitamente ad altri modelli. Questi abiti, per le loro caratteristiche geometriche, sono particolarmente adatti a essere prodotti in serie e la loro confezione non richiede personale troppo specializzato ma soltanto ben addestrato. Il primo obiettivo è quindi quello di ottenere un campionario producibile a un costo interessante. È previsto anche lo studio di un packaging in carta o cartone, che verrà creato dagli studenti di Futurarium, scuola in cui Nanni Strada è docente”.

Racconterò di Futurarium nel prossimo capitolo, centrato sulle scuole che hai fondato e diretto. Qui segnalo soltanto che questa iniziativa si sposa – è proprio il caso di dire – con quella che hai sviluppato nel 2006:

“L’abito da sposa”.

L’iniziativa coinvolge le detenute della Casa di Reclusione di Opera e alcune studentesse di NABA – Nuova accademia della Belle Arti.

Su progetto di Elio Fiorucci, Rossana Diana, Neil Barrett, Pupi Solari, Krizia, Costume National, Frankie Morello, Thomas–E.Choppin, Anna Gemma Lascari, Koen Deweerdt vengono tagliati e cuciti all’interno del carcere – con l’aiuto delle studentesse di NABA – dieci abiti da sposa, che sono successivamente presentati in una sfilata, a Milano: le modelle sono le carcerate e le studentesse, unite in un percorso di reciproca crescita che alla fine dà vita a persone indistinguibili. Dopo la sfilata gli abiti sono stati messi in vendita su ebay e il ricavato è stato devoluto ad Alice, la sartoria della Cooperativa Sociale del carcere, per finanziare altri progetti.

CAMPO CORTO

“È un vero e proprio film. Un film inventato, immaginato, sognato, prodotto, sceneggiato, costruito interamente all’interno del carcere. Marcelo Nieto, un detenuto cileno, è lo sceneggiatore e il regista; intorno a lui una grande famiglia di nuovi attori, di fotografi, comparse ma anche di falegnami, saldatori, sarti, e poi l’officina e poi ancora gli uomini dell’elettronica per il montaggio finale: tutti detenuti all’interno del carcere. È una partita di calcio che dura da 25 anni. Il pallone rotola, balza, si impenna giorno e notte conteso dalle squadre di calabresi, siciliani, marocchini, albanesi, cattolici, ebrei, tangentisti, neri. È una partita in cui il tempo non ha più senso: c’è il primo tempo, il secondo tempo ma poi il terzo, il quarto... Si entra in squadra da giovani e si esce da vecchi. Le squadre hanno i loro sostenitori, i loro fans, le maglie, le coccarde, le bandiere, i gagliardetti, i biglietti da baraginaggio, le radiocronache, la curva sud, il moviolone, i processi del lunedì. Ma tra un calcio e l’altro si inseriscono immagini durissime, impietose, autobiografiche: il carcere vero. Realizzato da Marcelo Nieto, Alejandro Carrino e Santino Stefanini. Durata 32’. Nel 1998 *Campo corto* è stato presentato con grande successo al Noir Festival di Courmayeur e nel 1999 è alla Biennale del Cinema di Venezia.”

Un film sul tempo che non passa mai: un tempo reale contrapposto a un tempo sognato come gioco, come puro divertimento, capace di mimare la vita e le passioni di chi è “fuori”. Così che chi è “fuori” possa ac-

corgersi di chi è “dentro”: delle somiglianze e delle differenze.

Un tema, questo del tempo, che ben introduce un altro dei tuoi progetti: “L’Agenda della Cooperativa Granserraglio”. La Cooperativa nasce nel 1997 da una tua idea e viene fondata da te con il detenuto Saverio Pisani e padre Vincenzo Musitelli. Dapprima è il luogo dei corsi di formazione professionale per i carcerati. Ma poi diventa una struttura lavorativa esterna al carcere, che accoglie le persone in semilibertà. Un luogo in cui si impara un diverso senso della vita e del tempo.

L’AGENDA DELLA COOPERATIVA GRANSERRAGLIO

Nasce nel 1997 con il titolo di “Evasioni”: ne riempiono le pagine una serie di racconti, vignette e battute degli “ospiti del Gran Serraglio” (vale a dire del carcere). È un altro canale di comunicazione tra interno ed esterno.

Nel 1998 l’agenda ritorna. Ma questa volta sono proprio gli “esterni” a riempirne le pagine: 53 personaggi che hanno regalato all’agenda una loro foto con “un pensiero, un saluto, una frase, una testimonianza di crescita del dialogo.

Quella che troviamo in questa cella è l’agenda dell’anno 2000: un’agenda speciale che tu presenti in questo modo.

“L’agenda della Cooperativa del Granserraglio 2000 è profetica. Alle soglie del nuovo Millennio abbiamo pensato di rendere omaggio alla profezia, una scienza che ha già avuto grande successo nel Millennio precedente. Per questo abbiamo chiesto a 365 persone di darci una profezia, una al giorno. Tra loro troviamo artisti, architetti, opinion leader, personaggi dello spettacolo, scrittori, filosofi. Tra gli altri: Enzo Biagi, Gae Aulenti, Tinto Brass, Massimo Cacciari, Pierre Restany, Luca Barbareschi, Miguel Berrocal, Guido Crepax, Bruno Brancher, Riccardo Dalisi, Anty Pansera, Ugo La Pietra, Lucio Del Pezzo, Inge Feltrinelli, Dario Fo, Davide Riondino, Toni Capuozzo... L’ipotesi è di mantenere fisso il contenuto (un contenuto profeticamente imprevedibile) e variabile il contenitore (normalmente profeticamente prevedibile). Tutti hanno inviato il proprio viso e la propria profezia: facce e frasi poetiche, utopiche, assurde, surreali, ma anche delicate, paradossali, inquietanti e magiche”.

Ironia e comprensione. Ma soprattutto, come si dice nella presentazione

generale dell'agenda, uno strumento di comunicazione e di dialogo. Un ponte, una passerella anche stretta, ma che aiuta a capire. A capirsi.

Ed è questa l'ultima cella. Perché adesso il dialogo con l'esterno cresce di dimensione e di importanza. Un progetto quasi impossibile, che sarà ammirato da tutti alla periferia di Milano.

Sto parlando della grande "Arca di Noi", costruita in carcere e poi portata all'esterno. È qualcosa che introduce nella città ciò che per lo più si vuol tenere lontano.

L'ARCA DI NOI

"Con i carcerati abbiamo pensato a un progetto di salvezza. Il punto di partenza è stata l'individuazione di un'idea che fosse la summa delle possibilità di salvezza. Così è nato il progetto dell'Arca. Ma perché proprio l'Arca? Perché viviamo in un tempo in cui il Diluvio è quotidiano: parole, immagini, informazioni, oggetti, suoni, promesse, speranze, illusioni piovono ininterrotte, con furia costante e senza requie. Un diluvio che, tutti dicono, prima o poi ci sommergerà! E allora, galleggiare, fluttuare, restare in superficie è il sogno di ogni sera. Ma il sogno non può che nascere da un luogo profondo. Profondo come il carcere, luogo dei sogni per eccellenza, dove tutte le cose diventano aeree, fluttuanti, galleggianti. Così l'Arca cessa di esigere uno spazio fisico in cui sopravvivere, ma nasce per vivere in uno spazio mentale, mitico e, proprio per questo, vero. Perché l'Arca chiama a raccolta quelle parti di noi stessi che sono degne di sopravvivere al diluvio, che vale la pena di consegnare al futuro. Quelle nostre parti aeree, mitiche e vere come la libertà."

L'arca di Noè è diventata, nelle tue mani, l'Arca di Noi, l'Arca per uomini che vivono nel Diluvio di una contemporaneità che è arrivata a compiersi come è stata disegnata nel capitolo sul cambiamento posto quasi all'inizio di questo volume. Ma il "Noi" è soprattutto riferito ai detenuti, che escono nel mondo con la loro Arca, le loro speranze, il loro dolore e i loro sentimenti.

Siamo nel 1998 e l'impresa è grandiosa. Costruita in parte all'interno del carcere e in parte nella Cooperativa Granserraglio, l'Arca è smontabile, tutta in legno e realizzata senza l'uso di chiodi; è alta cinque metri e sessanta centimetri, lunga venti metri e larga quattro. La cella che la sovrasta

e la conclude misura tre metri e venti per due metri e venti centimetri: sono le misure di una reale cella di San Vittore. È una cella piena di segni: disegni di incubi, di visioni, di messaggi. "I disegni sono stati realizzati – come dice un detenuto nel filmato che la Rai ha dedicato al progetto¹ – da un disegnatore che non abbiamo mai visto: noi gli abbiamo spiegato cosa volevamo dire e lui lo ha interpretato benissimo".²

Tu hai portato i disegni costruttivi e loro l'hanno realizzata: quando è finita le varie parti occupano non soltanto le celle della falegnameria, ma debordano dappertutto: altre celle, i corridoi... È un'opera che richiede estrema precisione realizzativa. Ci sono poi detenuti che imparano a fare anche gli intarsi, un lavoro prima del tutto sconosciuto. L'impegno è grande: il loro sogno è portarla al centro di Milano, in Galleria e poi a Roma, in piazza San Pietro, per il Giubileo.

Il destino dell'Arca di Noi sarà invece diverso. Grazie al Comune di Milano, che mette a disposizione autogru e personale, l'Arca viene "estratta" dal carcere e portata per una mostra in una delle periferie di Milano, affinché diventi un momento e un luogo di dialogo con un'altra parte svantaggiata della popolazione. Finito il tempo della mostra l'Arca viene trasferita in un deposito dove, per ostacoli burocratici ed economici, è stata lasciata alla critica roditrice dei topi³ e delle intemperie.

Un lavoro intenso, quello con i detenuti. A tenere insieme tutte queste creazioni ci sono i ricordi, le paure, le utopie, i sogni, le poesie, le solitudini, le illusioni, i segreti delle persone che abitano il carcere. Oggetti e progetti che parlano di barriere e del desiderio di abbatterle: progetti e oggetti per spalancare porte che, nella realtà, per molte di queste persone resteranno chiuse sino al termine della loro vita. In ogni caso (e solo per restare a San Vittore) su 1.600 detenuti sono ben 200 quelli che hanno frequentato i corsi di falegnameria e che sono riusciti a dare un senso nuovo al proprio tempo, all'impegno e al desiderio di un futuro migliore.

¹ Il filmato è all'indirizzo www.raiscuola.rai.it/articoli/alessandro-guerrierio-larca-di-san-vittore/6049/default.aspx

² L'autore dei disegni è il Professor Bad Trip, vale a dire l'artista e fumettista Gianluca Lerici.

³ È questo il destino che Marx ed Engels avevano riservato alla loro *Ideologia Tedesca*, scritta al solo scopo "veder chiaro" in se stessi. Non pubblicata dagli autori ma comunque sfuggita alle "critiche roditorie", l'opera vide la luce nel 1932.

A scuola di futuro

Il 1995 è l'anno di un altro importante incontro, destinato a segnare la tua vita per alcuni anni: conosci Marco Cabassi, figlio di quel Pino Cabassi che aveva consentito con la sua generosità la nascita di Domus Academy. Morto il padre, Marco Cabassi era allora impegnato nella ristrutturazione di un Gruppo che comprendeva oltre 100 imprese.

Tu avevi appena fondato Futurarium, "Scuola di design, architettura e arte", che pur essendo piccola si proponeva, come vedremo, importanti obiettivi e che si sarebbe inserita qualche mese dopo nelle attività di Radiosity, la nuova struttura professionale a cui stavi dando vita.¹

¹ Radiosity apre nel 1996 e chiuderà nel 2002, quando sarai chiamato alla presidenza di NABA – Nuova Accademia delle Belle Arti. Questo il testo con cui presentavi la nuova struttura. "UNA NUOVA FABBRICA. Oggi, qui (ma anche là), nasce una nuova fabbrica: è una fabbrica pensante. Esiste in un luogo immaginario, ideale. Funziona 24 ore su 24. È luminosa e per questo motivo potrebbe chiamarsi Radiosity. Da questa fabbrica astratta, metafisica, concettuale, quegli operai intellettuali che siamo noi ammirano l'uscita spontanea degli oggetti: costruiti da un linguaggio fatto di infiniti stilemi che si rinnovano e arricchiscono costantemente, sono il frutto paradossale dell'informatica intesa come arte applicata, come mestiere per mani di robot romantici, che mescolano sapientemente materiali, forme, textures, colori e metodi. La nuova fabbrica è gigantesca e piccolissima insieme. Non ha obiettivi certi, se non quelli di produrre estetica. Proprio per questo produce cose inutili. È una fabbrica progettata come una grande casa vuota: se ci fosse anche un solo uomo sarebbe imperfetta. Va avanti per piccoli spostamenti, per decisioni rapidissime e lentissime nello stesso tempo. Qui sono i sistemi a creare le verità e non le verità a creare i sistemi. Qui nascono le nuove filosofie della finzione. È il luogo ideale dove diventare ciò che si è." Anche con Radiosity svilupperai numerosi progetti importanti: quello del nuovo Museo Benetton (al quale lavorerai anche con Oliviero Toscani); quello di una piccola città vicino a Roma per conto di Bastogi; con l'autore di questo volume, infine, hai realizzato la mostra per il centenario Fiat dedicata al lavoro.

La conoscenza con Marco Cabassi si svolge tutta sotto il segno dell'empatia. Tuo grande estimatore (Alchimia fu al centro di un capitolo della sua tesi di laurea), iniziò con l'offrire ospitalità a te e alle tue attività presso la sede di una delle sue imprese, in via Piranesi. In questo modo Futurarium poté prendere il volo: un volo alto, che continuerà ad approfondire i temi su cui ti stavi esercitando da una vita.

FUTURARIUM

Il punto di partenza è una sempre più puntuale critica al marketing: racchiusa nel documento di lancio, che vale la pena di riproporre nella sua interezza.

"L'Industrial design e la cultura manageriale hanno dato e danno vita a oggetti che hanno un solo compito: essere consumati nel modo più *indolore* e rapido possibile: oggetti il cui compito è quello di far lavorare l'uomo con sempre minor fatica, così che produca sempre di più, riempiendogli contestualmente i vari luoghi in cui abita.

Il prezzo è la rincorsa continua all'annullamento dell'oggetto. Congelati nella freddezza di un vero e proprio impero funzionalista, gli oggetti si consumano infatti nel tempo più breve possibile, per poter cedere il posto agli altri oggetti che nel frattempo sono stati prodotti, in una sorta di proliferazione cellulare senza altro senso se non la produzione di profitto. Ma in realtà l'oggetto è in ogni caso un sistema di utopie, di scommesse progettuali, di umori espressivi: viene prefigurato, è in gestazione, conosce una nascita poi entra in una o in molte vite proprie, ricopre parabole differenziate d'esperienza e soltanto quando ha esaurito tutti questi suoi compiti può finalmente declinare e morire. Così il messaggio che l'oggetto comunica è un racconto che ne riveste l'ampio destino, conferendo un'identità letteraria alle forme e alle materie che lo costituiscono. Gli oggetti dell'epoca industriale, quelli del funzionalismo consumistico ignorano e azzerano quella lenta trasformazione. E annullandola comunicano la corsa verso la soppressione di se stessi, verso la morte non rituale del mondo. Il fatto è che l'arido, breve e veloce percorso compiuto dagli oggetti dell'epoca industriale non si è saputo misurare con la poetica degli oggetti antichi, degli strumenti per i riti antropologici. Nella corsa verso la continua

sostituzione, la calda calma atemporale di una meditata ritualità, in cui gli oggetti siano piccoli sacerdoti di quei *movimenti sovrumani* intrisi di emotività profonda di cui l'esperienza quotidiana ha bisogno, è dimenticata.”

L'ipotesi allora è quella di dare vita a una scuola da cui possano nascere progettisti capaci di pensare al design in modo diverso.

“Il design è l'anima che si esprime attraverso la materia. Il nuovo design deve esprimere un'anima buona, non aggressiva e rispettosa del mondo e dei suoi abitanti: deve essere consapevole che il gradiente di poesia e il peso specifico etico presente in un oggetto sono gli elementi che ne guidano la selezione e che accreditano soltanto alcuni oggetti a entrare con dignità nel nostro nuovo millennio. Il nuovo design deve recuperare e approfondire la matrice rituale degli oggetti, scartando il rito del consumo, abitato da oggetti de-vastanti perché collocano l'uomo nella vastità del nulla, e accogliendo il rito dell'espressività emotiva profonda. Solo così infatti l'oggetto saprà esprimere un destino che combina tutti i significati che costituiscono l'uomo: da quelli spirituali, a quelli della cura verso i gesti del corpo e dell'anima. In altri termini, lo scopo di Futurarium è scoprire nuovi progettisti che sappiano strappare le cose dal loro violento consumo, immergendole in un flusso narrativo, evocativo, psichico, emotivo epocale. Per fare questo, il designer deve scoprire una nuova essenza del proprio lavoro che non sta più chiusa nel perimetro specifico e disciplinare dei progetti, ma partecipa dell'invenzione di modelli di vita: cerimonie, affetti, comprensioni, emozioni che assumono il design come mezzo per esprimersi.”

Il percorso proposto da Futurarium è ovviamente atipico: agli studenti non si propongono schemi di formazione, ma semmai la *de-formazione* dei loro schemi di progettazione: “I corsi di Futurarium si propongono come alternativa ai classici programmi Accademici legati alle discipline inerenti il Design, la Progettualità, l'Architettura e svariate aree nei settori artigianali, artistici e multimediali. La nostra ambizione è infatti quella di costruire percorsi di formazione imitando l'antico processo delle antiche scuole d'arte, in cui gli allievi crescevano non perché ascoltavano, ma perché lavoravano a contatto diretto con i Maestri. Così in Futurarium progettisti affermati e progettisti studenti

lavoreranno simultaneamente, mettendo a disposizione del *progetto in corso* le proprie conoscenze, attitudini, capacità manuali e teoriche ma anche i propri desideri, le proprie utopie, i propri dubbi”.

Nasce così Futurarium, la “fabbrica estetica” che, come hai detto, “produce stati mentali intorno al progetto”.²

Gli incontri di Futurarium proseguiranno sino al 2002, quando Futurarium verrà “inglobato” in NABA, trasformandosi in NABA-Futurarium.³

NABA - NUOVA ACCADEMIA DI BELLE ARTI

NABA - Nuova Accademia di Belle Arti viene fondata nel 1980 da Ausonio Zappa, Guido Ballo e Tito Varisco, con l’obiettivo di “svecchiare” i metodi di insegnamento e i programmi delle tradizionali accademie, così da offrire agli studenti una formazione più adeguata ai tempi. Ben presto attorno alla scuola si coagula una folta serie di artisti e di professionisti, da Walter Valentini a Lucio Del Pezzo, a Franco Grignani a Emilio Isgrò. Nel 2000 Naba viene acquistata da Bastogi, una delle società guidate da Marco Cabassi e nel 2002 la sua sede si sposta nel nuovo campus di via Darwin, dove opera ancora oggi.⁴

² Ecco alcuni degli “insegnanti” che, nel corso degli anni, hai chiamato al tuo fianco in Futurarium: Francesca Alfano Miglietti, Alberto Biagetti, Franco Bolelli, Marco Cabassi, Marco Casiraghi, Giovanni Cesareo, Caterina Crepax, Fabio De Stefani, Natalie du Pasquier, Pablo Echaurren, Franco Raggi, Massimo Giacon, Giacomo Ghidelli, Massimo Iosa Ghini, Johanna Grawunder, Walter Masini, Aldo Mondino, Franco Raggi, Prospero Rasulo, don Gino Rigoldi, Riccardo Russi, Denis Santachiara, Maria Grazia Scinetti, Filippo Scozzari, Nanni Strada.

³ In questo testo sono racchiusi i compiti e gli obiettivi di NABA-Futurarium. “NABA-Futurarium è una nuova sezione della Nuova Accademia formata da professionisti che relazionandosi con professori e studenti avrà il compito di organizzare eventi, progetti speciali, mostre, manifestazioni e coordinare una serie di iniziative e collaborazioni che coinvolgeranno tutte le Scuole all’interno dell’Accademia. L’obiettivo di NABA-Futurarium è anche quello di creare delle collaborazioni culturali che permettano agli studenti di entrare nel mondo del lavoro ancora all’interno dell’Accademia, in un ambiente che già conoscono e con i loro docenti.”

⁴ Così “il Giornale” presentava la nuova sede. “Un’area di 6mila metri quadri completamente ristrutturata in una delle zone più vivaci sotto il profilo artistico e culturale di Milano. Un complesso di sei palazzine in stile anni Trenta adibite

Nel 2002 Cabassi ti propone di assumerne la presidenza. È quello che si potrebbe definire un ennesimo cambiamento nella tua più rigorosa continuità.⁵

I temi sono infatti quelli di sempre: un nuovo senso del progetto, il confronto tra estetica ed est-etica ma, soprattutto, NABA si presenta da subito come il luogo ideale in cui portare avanti la “confusione” delle discipline. Come hai detto in una intervista, “l’invenzione della NABA era quella di fare un’ipotesi delle discipline che si intersecavano e comunicavano a vicenda. E ogni disciplina aveva bisogno di ossigeno da un’altra disciplina, così l’arte aveva bisogno di assaggiare e di avere in sé un po’ di fashion, il fashion aveva bisogno forse di entrare nella problematica del design. Si trattava di lavorare all’interno di questo sistema, dove c’era una terra di nessuno, per cui io dicevo spesso che il gol di un oggetto era se tu non potevi dire che era di moda, o di design o di architettura o di arte, ma era veramente l’oggetto nuovo”.

Per misurare sia le tue intenzioni sia la traduzione in pratica di queste intenzioni, presentiamo qui due testi significativi. Il primo è una sorta di introduzione al tuo lavoro che hai scritto quando sei stato nominato presidente di questa scuola, un testo che assomiglia moltissimo a quelli già visti in cui invitavi le persone a entrare nelle tue “segrete stanze”. Anzi, in certi passi è del tutto identico al documento che avevi dedicato alle ragioni per cui lavoravi in carcere: similitudini di situazioni che hanno come proprio sbocco una inesausta ricerca. Il secondo è invece una lunga intervista del 2006 che riportiamo nella sua interezza: sono

ad aule, atelier e laboratori. Sono i tratti caratteristici del volto della Nuova accademia di belle arti (Naba), che ha inaugurato ieri mattina la sua sede di via Darwin. (...) Un ampio progetto di riqualificazione, costato finora 30 miliardi di vecchie lire, ha portato all’integrale bonifica e messa in sicurezza dell’area e al recupero architettonico dei principali corpi di fabbrica riconvertiti in spazi più flessibili e razionali che, oltre alla Naba, sono oggi sede di società internazionali.”

⁵ Riportiamo qui una poesia inedita che il tuo amico Dom McHost ti dedicò in occasione di questa tua ennesima “resurrezione”: “NABA-NABA/ E di nuovo è apparso / Rinato dall’arso di ceneri / Maestro di cambiamenti e d’enigmi. / Dio guerriero dallo sguardo diritto: / Orma di tigre / E occhio teso su abissi di vuoto / Pronto a decorare / Le nuove forme del tuo silente / Manifestare.” (*by courtesy of Dom McHost*).

passati quattro anni da quando hai iniziato a lavorare su quello che si potrebbe definire il “progetto NABA” e l’intervista riporta molto bene questo percorso e i risultati ottenuti.⁶

IL PROGETTO

“Compito di NABA è quello di dare forma a progetti che abbiano come proprio punto di partenza una continua messa in discussione dei processi di estetizzazione assunti e proposti dal mondo contemporaneo. Per fare questo partiamo da una grande illusione: pensare che la forma della tecnica – modo di essere che oggi domina il mondo e che dà vita alla sua estetica, alla sua etica e ai suoi valori – possa essere messa in discussione. Almeno per alcuni dei suoi lati. Dimenticata la potenza della tecnica, chi opera in NABA guarda all’arte in quanto possibile anima della contemporaneità e del futuro. E guarda all’arte partendo da un’etica capace ancora di credere che il lavoro estetico ricopra un ruolo importante per la sopravvivenza spirituale degli uomini. In NABA una piccola comunità – protetta dall’aggressività sociale e dalla riduzione dell’espressione a funzione della tecnica – cerca di lavorare e di immaginare cose lontane. La sua libertà è come quella degli uccelli che volano alti e tranquilli, però entro i confini di un parco naturale che li protegge: lì possono nidificare e far nascere nuovi prodotti emotivi, nuovi prodotti *est-etici*. Guida questa comunità la convinzione (l’illusione?) che dal confronto tra i prodotti *est-etici* e i prodotti dell’estetica contemporanea possano scaturire nuovi spazi e nuove comunità, quasi in una silenziosa e benigna proliferazione cellulare”.

⁶ Di questa intervista, come di molti altri documenti riportati in questa pubblicazione, si sono purtroppo perse le tracce editoriali. Dell’intervista, ad esempio, si è conservata soltanto la copia che era stata inviata per la revisione finale. Per la mancata citazione dell’autore mi scuso quindi innanzitutto con il/la giornalista che realizzò l’intervista, con il periodico su cui fu pubblicata e, naturalmente, con i lettori. Così come mi scuso con i lettori per non essere in grado di riportare le fonti di molti testi, conservati esclusivamente nel mio archivio e in quello di Alessandro Guerriero.

L'INTERVISTA

In principio il luogo appare per quello che è, un ex-luogo, qualcosa che è stato e che non è più. L'impressione è normale: per Milano questo è un luogo della memoria. Qui c'era l'Istituto Sieroterapico, dove in un grande complesso di palazzine costruite negli anni Trenta si producevano sieri e vaccini. Oggi, percorrendo le sue strade semideserte, si osserva qualcosa che vorrebbe essere ed è ancora in divenire: un sogno di architetto, uno spazio da riempire, un progetto per urbanisti. Per capire che cosa potrebbe diventare, e in parte è già diventato, bisogna attraversarlo di sera, spiando i movimenti silenziosi dei suoi giovanissimi abitanti attraverso le grandi finestre illuminate, come abbiamo fatto noi, al fianco di Alessandro Guerriero, il poeta del design, il teorico del "pensiero sentimentale", il nume tutelare di questo altro luogo per eccellenza del design che è la Nuova Accademia di Belle Arti, o NABA, se preferite, e che occupa un'importante area di questo villaggio industriale in trasformazione.

Ascoltando il rumore dei nostri passi e accostandoci ora a una porta socchiusa ora a una finestra, abbiamo cercato di capire con lui il senso di un inconsueto attardarsi di studenti e di un'allegria di corse per le scale che non appartengono al nostro mondo di studenti d'altri tempi quando l'uscita dalla scuola era un'evasione verso la libertà.

Qui gli studenti non sembrano avere fretta di andarsene. Attraverso le finestre, si lasciano spiare in aule semideserte, raccolti in capannelli o assorti in solitaria concentrazione, e lungo le strade, fra le palazzine, seduti a coppie ancora concentrati in conversazioni di studio.

Sorride sornione Alessandro Guerriero osservando le nostre facce sconcertrate. È, infatti, lo sconcerto, lo spiazzamento, quello che i fondatori della Nuova Accademia hanno cercato di suscitare uscendo dagli schemi di ciò che comunemente è chiamata scuola.

È difficile immaginare tanta voglia di scuola... forse perché questa è una "non scuola", come io sono un "non presidente" – confessa il nostro accompagnatore. Dopotutto questa definizione rientra bene nell'idea che ho sempre avuto della Nuova Accademia: che non fosse solo un parcheggio per studenti, ma un luogo in cui la cultura vive nel suo farsi, al di fuori di ogni schema.

Improprio quindi cercare piani di studio, programmi, valutazioni o esami. Vero? No. Tutto ciò significa che se, ad esempio, un bravo designer è chia-

mato a svolgere un ruolo di docente, lui non deve portare in classe quelli che si potrebbero definire “i resti” del suo sapere. Il suo compito, qui, è di interpretare il concetto rinascimentale di “bottega”: quando è qui, la classe è il suo atelier, il suo studio, dove potrà far passare le sue idee, tutte le sue idee, anche quelle più deflagranti. Ciò che vogliamo evitare qui è la reiterazione di ipotesi più o meno teoriche o percorsi consolidati da anni, ossia quello che è di fatto la scuola oggi. Perché la scuola, per definizione, è l’istituzione conservatrice di idee che “funzionano” per l’opinione comune. Chi insegna invece deve essere, secondo noi, sempre traditore di se stesso. Oggi i designer si dividono in due categorie: quelli che ti danno ciò che ti aspetti e quelli che ti sorprendono. Noi sviluppiamo nei nostri studenti le caratteristiche per diventare designer del secondo tipo.

Chi sono gli studenti speciali che accettano questo gioco?

Sono studenti nient’affatto speciali: come tutti gli altri studenti universitari sanno che prenderanno il diploma dopo aver seguito un percorso formativo sviluppato con certi docenti, che normalmente non conoscono. Reciprocamente, lo studente e il docente sono “tabulae rase”. Ed è un vuoto bellissimo, perché è la condizione che ci consente di liberare la nostra e l’altrui creatività, evitando l’errore che si fa nelle scuole tradizionali il cui obiettivo (nient’affatto nascosto) sta nel fare assomigliare gli studenti ai loro insegnanti (stesso modo di reagire e di progettare, spesso stessa estetica). Noi qui cerchiamo di capire invece qual è l’estetica dello studente attraverso progetti mirati e progetti che non devono andare verso il soddisfacimento del mondo, ma verso la soddisfazione dello studente progettista. Ecco che allora si realizza il capovolgimento dell’azione. Il progettista deve innanzitutto capire che progetta per il singolo, per la sua realtà mentale, per i suoi affetti. E in questo modo il progettista si fa anche psicologo, perché per dedicare il progetto al singolo deve conoscerne la psicologia. E questo è un altro bel tratto di cammino. Naturalmente fare questo con 700 studenti e 100 docenti non è sempre facile.

Esiste un meccanismo che utilizzate per selezionare i vostri studenti?

Minimo. All’inizio ci interessa capire le loro aspirazioni generali. Qui vengono studenti che dicono di voler diventare “Armani” o “Starck”.

Il nostro compito è di portarli piano piano alla consapevolezza che non diventeranno più né Armani né Starck perché quei tempi sono finiti. Il nostro compito è quello di trasformare il loro sogno in un altro sogno, facendo loro capire che comunque potranno diventare dei serissimi professionisti, che sapranno farsi apprezzare, anche con grandissimo successo. Un risultato che potranno conseguire se sapranno lavorare in gruppo. Il lavoro di gruppo è ciò su cui insistiamo di più, insegnando che non tutti devono essere per forza creativi, ma che tutti possono contribuire a realizzare ottimi progetti, ciascuno con le proprie attitudini diverse e sinergiche. A questo proposito abbiamo, per esempio, corsi che insegnano a fare impresa.

Una preparazione alla dura realtà.

Sì, sostenuta però da una importante azione di “tutoring”, che sviluppiamo, per esempio, attraverso NABA-Futurarium, un’associazione in cui gli studenti imparano a lavorare prima di diplomarsi. Qui insegniamo, durante la scuola, cosa significa progettare veramente, rispettare i tempi e la committenza. Perché NABA-Futurarium affronta progetti reali.

NABA dialoga dunque con il mondo esterno fatto di industrie, enti e professionisti. Come si conquista questa, chiamiamola, clientela?

La fiducia nasce da ciò che dicevo poc’anzi: facendo di ogni classe un atelier o uno studio, al termine di ogni corso possiamo presentare un progetto “forte”. Nel caso del design, le classi producono vere e proprie mostre di oggetti che richiamano l’attenzione del mondo dell’industria e delle istituzioni. Abbiamo così industriali della chimica che si dicono disponibili a offrire i loro materiali o istituzioni disposte a fornire spazio espositivo o, ancora, aziende interessate a realizzare progetti. Fra le istituzioni c’è, ad esempio, il carcere di Opera, che in questo momento ci permette di produrre abiti da sposa con l’aiuto delle detenute sarte, alle quali offriamo la nostra tecnologia e i nostri materiali, nonché il lavoro dei nostri studenti. Un’esperienza “operativa” di questo tipo ci permette di insegnare agli studenti che il lavoro di designer può essere anche duro e richiedere la rinuncia ad atteggiamenti da prime donne. In altri termini il nostro compito è di accompagnare i nostri studenti fin da subito verso la realtà, insegnando loro a rifiutare l’astrazione scolastica.

Mostre e quindi lavoro sul territorio che dovrebbe fruttare il sostegno delle istituzioni...

Si tratta di piccole cose. Alcune mostre hanno ricevuto un piccolo finanziamento da parte del Comune, per opuscoli e inviti, ma il nostro sostentamento, e anche la nostra libertà, ci viene dalle rette degli studenti, che sono differenziate perché calcolate sul reddito delle loro famiglie e a partire da tremila euro l'anno. Questo ci consente di rinunciare, con grande soddisfazione personale, a qualsiasi altra forma di finanziamento. Le risorse economiche ci permettono anche di offrire borse di studio, totali o integrative.

Al termine dei loro studi gli studenti possono contare su qualche forma di avvio al lavoro?

Sì, certamente. Oltre a NABA-Futurarium, che però ha più il valore di una forma di integrazione dei curricula, abbiamo messo a punto una rete di stage con un servizio di "organizzazione stage e scambi culturali". Proprio in questo momento stiamo organizzando mostre di nostri progetti presso i Centri di cultura italiana all'estero, ai quali offriamo la collaborazione di nostri stagisti. Nei miei viaggi di esplorazione ho trovato, specialmente nei paesi dell'Europa dell'Est, una vera fame di progetti. Anche in Italia, comunque, riceviamo più richieste di quante non riusciamo a soddisfare.

Questo significa che il design milanese esercita ancora un forte appeal?

Il design milanese si muove in un mondo che è cambiato e forse – purtroppo – non se ne è nemmeno accorto. Il design milanese deve essere rifondato e glielo dice uno che è appartenuto a quel mondo. Della criticità di questo momento i nostri studenti diventano presto molto consapevoli. E alla fine nessuno di loro è disposto a farsi vezzeggiare in nome di un mondo dorato che non esiste più. Per fare un esempio, abbiamo creato un gruppo che si chiama "Fuffa design" nel quale lavoriamo per capovolgere il design e le sue regole. Naturalmente i prodotti che ne escono sono ancora molto lontani dalle richieste delle aziende, ma è anche da questa ricerca che può nascere un design nuovo e fondante.

Chi sono gli insegnanti di questa Nuova Accademia?

Sono cambiati nel tempo. Quando è nata, 25 anni fa, la Nuova Acca-

demia era davvero curiosa. Immaginate un gruppo di personaggi, abbastanza noti, che decidono di uscire dall'Accademia di Brera e di cambiare tutto. Siamo così riconoscenti a quegli spiriti che abbiamo dato il loro nome ai padiglioni che costituiscono la nostra sede. E per onorarli, diamo spazio a docenti anche molto giovani e quindi più di altri adatti ad attuare quel capovolgimento di cui si parlava. Sto pensando, ad esempio, a Giulio Vinaccia, un docente di origine colombiana che insegna design etnico. Poi c'è Marco Della Torre, il designer cui si deve il progetto tecnico della piazza antistante la stazione delle Ferrovie Nord di Milano e al quale siamo riconoscenti per l'ampia cultura tecnologica che ci porta. Con noi lavora anche Luca Molinari, ex progettista di allestimenti per la Triennale.

Come si inseriscono nell'ambito del panorama scolastico italiano i corsi NABA?

Nelle modalità fissate dal Ministero dell'Istruzione. Noi apparteniamo al sistema scolastico italiano, con tutti gli obblighi previsti dal Ministero. La nostra Accademia rilascia un diploma di laurea breve, legalmente riconosciuto, a fronte della frequenza di corsi di formazione approvati dal Ministero.

Da dove arrivano i vostri studenti?

Dal punto di vista della composizione, la popolazione scolastica è per la maggior parte costituita da giovani provenienti dall'hinterland milanese, anche se non mancano nutrite rappresentanze di altre regioni, o di altre nazioni.

Continueremo dunque ad avere molti designer milanesi?

Sì, anche se gli stranieri sono sempre in aumento. NABA ha rapporti con ben 44 Stati diversi e la provenienza degli studenti varia di anno in anno. Un anno sono arrivati molti norvegesi, negli ultimi anni sono aumentati gli studenti di madrelingua inglese. Con l'estero abbiamo rapporti anche per la composizione del nostro corpo docente. Inoltre, organizziamo anche corsi all'estero, per esempio, in America Latina e in Malesia. Qui il nostro modo di fare design si trasforma in un'esperienza di conoscenza e di rispetto della cultura che ci ospita. Qualche volta questo ci porta a reinventare il design completamente, altre volte si tratta di recuperare una cultura forte esistente, dandole ossigeno, senza sfruttarla in un processo di reciproca integrazione.

Guardando questa realtà che la circonda, che cosa la fa sentire più orgoglioso?

Vedere uno studente felice di quello che sta facendo. Vedere in lui la soddisfazione nell'aver capito di essersi impadronito di qualcosa che cambierà la sua vita.

In questi anni, come dici nell'intervista e come abbiamo visto ragionando sul tuo lavoro in carcere, nascono decine e decine di progetti che coinvolgono centinaia di studenti. È, ancora una volta, l'eclettismo del mondo a venire in primo piano.

“Qui si scopre tutto l'eclettismo del mondo. Davanti a noi scorre il tempo della velocità e quello della lentezza. Il segno dell'arcaismo e il marchio della fantascienza. Le strade dell'artigianato e quelle della grande serie”.

E, ancora una volta, i punti di partenza di questi progetti sono – come in Alchimia – parole che non c'entrano apparentemente nulla con il design e i suoi tradizionali percorsi: “Qui la ricchezza dell'esistere si rivela nelle infinite esplorazioni di parole quali *purezza, violenza, realismo, gioco, memoria, dolcezza, sogno, sensualità*, che ci aprono lo spazio del racconto e di una narrazione che si fa concreta nell'uso di materiali veri e finti, in un infinito gioco combinatorio attuato con tecniche e grafie sempre più sofisticate”.

Seguendo questi percorsi, NABA realizza negli anni una crescita da performance: basti pensare che quando ne assumesti la presidenza gli studenti erano circa 500 e che nel 2009 il numero degli studenti era più che raddoppiato.

Il 2009 è un altro di quegli anni “topici”, destinato a segnare una ennesima svolta nella tua vita, perché è questo l'anno in cui gli americani sbarcano in Italia e a suon di dollari si comperano in un colpo solo la scuola che avevi fondato (Domus Academy) e quella che avevi condotto al successo (NABA). A compiere l'impresa è la “Laureate International University” di Baltimora, una multinazionale della formazione, un network presente in 28 Paesi, con oltre 80 istituzioni accreditate, con più di 1.000.000 di studenti.

Come sempre accade in questi casi, dopo aver lasciato passare un anno di transizione tutto il gruppo dirigente viene liquidato e nel 2010 smetti di essere il “non-presidente” della tua “non-scuola”.⁷ Ma prima di andartene lasci un ultimo testo dedicato agli studenti: è un invito a iscriversi, ma è anche una sorta di testamento che forse non ha mai avuto pubblicazione.

“*Chi è NABA. NABA il viandante*, è ricco soltanto di domande: sa che le parole pronunciate sinora potrebbero apparire come modi per rispondere a una serie di quesiti, ma in realtà lui sa che sono il bagaglio con cui attraversa il mondo, cercando nuove strade al suo desiderio di progetto. *NABA il sapiente* sa che sono infiniti i mondi nascosti negli interstizi che dividono ma che forse, in realtà, uniscono una disciplina all’altra, una cosa all’altra, una diversità a un’altra diversità. *NABA il solitario*, addentrandosi in questi interstizi, scopre che da sempre il progetto per l’uomo è ciò che nasce dalla capacità di tenere insieme la conoscenza della ragione con il suo sonno, il disprezzo di sé con l’amore per sé, la cura per la tenera fantasia e quella per la rigorosa durezza degli algoritmi. E allora impara a progettare servendosi di parole per lo più sconosciute o che comunque, pronunciate qui, assumono un senso diverso, come diversa è l’alba vista dal cuore della notte più profonda. Parole quali *emozione, memoria, sogno, sensualità, tenerezza, cura dell’altro, violenza, gioco, indagine* diventano veri e propri strumenti di progettazione, quasi oggetti di uso quotidiano da cui scaturiscono storie e cose capaci ogni volta di proporre il superamento della pura praticità, per aprire spazi transizionali di crescita e di sviluppo. *NABA l’uomo* scopre così – in questa ricerca continua e strana – la capacità di far nascere oggetti e progetti evocativi, capaci di stabilire intime relazioni con l’emozione del pensiero: con la fragilità e la forza; con le incertezze, i dubbi, i desideri più veri delle persone. *NABA il giovane* scopre infine che non ci sono più limiti all’uso di materiali e di segni. Che tutto

⁷ Dopo la tua fuoriuscita non ci furono più limiti alla “normalizzazione” di NABA e i nomi dei Maestri con cui avevi battezzato i padiglioni furono cancellati; al loro posto comparvero semplici sigle alfanumeriche. D’altra parte lo si sa: gli USA non sono un paese per “vecchi”.

può diventare il racconto di sé che si offre agli altri. Che la teoria si stempera nella poesia e che il canto si solidifica in una rigida struttura razionale. Scopre che la distinzione tra vero e finto appartiene ad altri percorsi. Che ogni progetto può oltrepassare finalmente i cosiddetti confini pratici, per diventare segno spirituale, che non cessa di stupire perché non cessa di interrogare se stesso e le proprie infinite contraddizioni.”

La conclusione del rapporto con NABA non significa però la fine della tua presenza nel mondo della “scuola”. A parte i corsi che tieni al Politecnico e quelli che ancora oggi porti avanti nella stessa NABA, già mentre eri “non-presidente” stavi sviluppando l’idea di proporre una “non-scuola” di tipo totalmente nuovo. Sparring partner dell’idea sono Riccardo Dalisi, Alessandro Mendini e Giacomo Ghidelli, che poi sarà con te uno dei fondatori di questa nuova entità, ricca soltanto di un nome fascinoso: TAM-TAM.

TAM-TAM

Tre sono le caratteristiche principali di questa iniziativa, si diceva in conclusione di tutti i ragionamenti: TAM-TAM sarà una scuola di eccellenza che si occuperà di arti visive; sarà una scuola che si svilupperà attraverso continui workshop; sarà una scuola totalmente gratuita.

Traducendo tutto ciò in realtà, abbiamo questo schema: TAM-TAM è un luogo in cui si affrontano tutte le arti visive, senza preclusioni o distinzioni di sorta, ma anzi mescolando le varie aree disciplinari, in dipendenza dei progetti affrontati; TAM-TAM è un luogo in cui vige una libertà assoluta: il progettista, l’artista o il designer (il “Maestro”) propone un tema da sviluppare attraverso un laboratorio che durerà quanto il “Maestro” vuole; se il tema viene ritenuto interessante gli “Allievi” vi partecipano in base a una semplice adesione;⁸ TAM-TAM, infine, è un luogo in non esiste circolazione di denaro: l’intervento dei vari “Maestri” è un dono e gli “Allievi”

⁸ Il primo anno, come momento di lancio della scuola, si tenne un’iniziativa battezzata “D-Fatto”: il 20 gennaio 2013, nel teatro Agorà messo gratuitamente a disposizione dalla Triennale, insegnanti e fondatori hanno esaminato 300 persone che avevano chiesto di iscriversi ai corsi, accogliendone circa 150; per superare la selezione i partecipanti dovevano presentare un proprio progetto.

che frequentano i vari workshop non devono pagare nulla.

Da questi “principi” nascono i “Riferimenti Teorici” della scuola.

RIFERIMENTI TEORICI DI TAM-TAM

“La scuola TAM-TAM non è, innanzitutto, una scuola, perché non ne prevede il flusso più tipico, che è il passaggio di nozioni, modelli, tecniche e metodi da un piccolo gruppo che sa verso un grande gruppo che non sa. La scuola TAM-TAM non appartiene a colui che sa, né a colui che non sa, non si svolge tramite insegnanti e allievi. Si svolge proprio solo fra coloro che assieme intendono scoprire e scegliere nozioni, modelli, tecniche e metodi che gli si addicono.

La scuola TAM-TAM non ha struttura, è amorale, originale, discontinua, classica, destrutturata. Non è collettiva, non è obbligatoria, non è autoritaria, non è statale, non è borghese, non è operaia, non è ideologica. Non provoca partecipazione e nemmeno acculturazione: non trasmette messaggi in codice.

Può esserci o non esserci: è un evento naturale, che accade come il sorgere del sole. E quando accade, proprio come il sorgere del sole, induce a comportamenti di vita propri e differenziati. Suo fine strategico è che ogni uomo possa produrre e consumare la propria imprevedibile attività mentale come fenomeno di comunicazione spontanea, da solo o in gruppo. Suo fine tattico è l’eliminazione della didattica istituzionale, che non avviene per accumulo ma per azzeramento. Suoi riferimenti sono i bambini, le avanguardie, i paranoici, i selvaggi, gli umanisti, le culture arcaiche, i classici lontani.

La scuola TAM-TAM, in particolare, non è fatta di edifici scolastici belli o brutti. Non si applica a orario fisso dentro le classi, ma è latente dovunque, è uno spazio virtuale, psicofisico, che ciascuno sempre possiede.

La scuola TAM-TAM, in definitiva, consiste nella non esistenza della scuola stessa”.⁹

Come hai detto in un’intervista, “TAM-TAM è una scuola che non ha nessun mezzo e di nessun tipo. Non ha sede, non ha denari e nonostante questo scopre un mondo parallelo di persone che hanno voglia

⁹ Questo con altri documenti sono contenuti nel sito www.tam-tam-tam.org

di donare: donare il tempo, donare la propria passione, donare la propria amicizia per fare in modo che certe cose succedano senza che ci siano sponsorizzazioni, appoggi clientelari o intromissioni". È la logica del dono, come si diceva.

Poiché TAM-TAM non ha sede, per i primi due anni molti laboratori sono sviluppati negli spazi messi a disposizione gratuitamente da NABA, ma anche negli studi dei singoli "Maestri". Che sono molti, che propongono i progetti più diversi¹⁰ e che, nel corso del tempo, inventano anche una metodologia di progettazione seguita ancora oggi.

Il primo a proporla è Jonny Dell'Orto, con il laboratorio "Dedalus c'est moi". Centrato sul tema dei *labirinti dell'anima* e frequentato da un folto gruppo di "Allievi", per favorire la condivisione di pensieri, sollecitazioni e immagini di riferimento, il gruppo apre una propria pagina Facebook che diventa un vero e proprio "diario progettuale" dell'iniziativa.¹¹ È il punto di partenza di un vero e proprio modo di fare per tutti i vari laboratori di TAM-TAM.¹²

Nel primo anno di attività sono quarantacinque i "Maestri" che danno vita a workshop frequentati complessivamente da circa 200 "Allievi". Sempre nel 2013 TAM-TAM ottiene il patrocinio dell'Unione Europea. E con i corsi iniziano anche le mostre. Ma poiché è impossibile dare conto dettagliato di tutte le iniziative (per un elenco completo si rinvia al sito di TAM-TAM), qui riferirò soltanto di quelle che si sono concluse con un evento pubblico.

IMMAGINI D'IO

A una cinquantina di progettisti vengono forniti vasi, la cui struttura è stata disegnata da Alessandro Mendini, chiedendo loro di utilizzarli per realizzare un ritratto (proprio o di altri); i vasi-ritratti sono poi stati esposti in Triennale e quindi battuti all'asta. Il ricavato è stato utilizzato

¹⁰ Progettisti e corsi sono elencati nel sito citato.

¹¹ Il laboratorio sul labirinto si è concluso con una mostra, a Milano, nella Biblioteca di Zona 6, sulla "rive gauche" del Naviglio, come ironicamente ha detto Jonny Dell'Orto.

¹² Tutte le pagine Facebook di TAM-TAM sono ancora attive anche se i laboratori sono terminati. È un invito a una infinita passeggiata tra i vari progetti.

per coprire le spese che Tam-Tam ha dovuto affrontare nello svolgimento della propria attività (es: coperture assicurative dei partecipanti ai vari workshop, acquisto di strumenti di lavoro etc.).

OUR BATTERY

Clara Rota, a Livorno, realizza il workshop "Our battery" durante il quale le ospiti di un centro diurno psichiatrico realizzano una serie di batterie da cucina in stoffa: pentole, coperchi, mestoli, tazzine, piatti etc. Tutte i morbidi strumenti da cuoco verranno presentati in Triennale.

IL MUSEO DEI BAMBINI

Riccardo Dalisi e Alessandro Mendini sviluppano a Scampia (NA) il workshop un "Museo dei Bambini" che, come ha detto Dalisi, "è una sfida per l'adulto in quanto mette in campo temi che riguardano la logica della poesia da una parte e la logica del razionale dall'altra. Questo conflitto, del resto, vive solo nell'adulto. E il museo del bambini vuole mostrare anche questo aspetto."

ARCHEOLOGIA DEL FUTURO

Gianni Pedone, a Palermo, lancia il workshop "Archeologia del futuro": un gruppo di designer e artisti compie un viaggio di mille anni nel futuro e ciascuno di loro riporta un oggetto. Tutti questi oggetti "che voi umani non potreste immaginarvi" sono stati poi presentati in una mostra allo ZAC di Palermo.

TOYSSIMI

Iniziativa de "Il Vespaio," vede 100 bambini creare con 100 designer il giocattolo dei loro sogni. Questi laboratori di TAM-TAM si tengono nei reparti pediatrici di diversi ospedali; i giocattoli progettati costituiscono una collezione in continuo divenire e una mostra itinerante: la prima tappa è per l'inaugurazione de "La Balena", il nuovo spazio che la Triennale dedica ai bambini. Toyssimi oggi coinvolge ben più di 100 designer, si svolge in moltissime città e ha preso poi anche altre strade seguendo lo stesso modello. L'ultima è stata "Pim-Pum-Pam", un

grande festival della creatività che si è svolto nel comune di Porto Sant'Elpidio il 18 e 19 marzo 2017 con al centro i bambini e le famiglie colpite dal terremoto.

TAM-TAM NO-TV

Si tratta di una televisione presente soltanto sul web. È stata inventata da Marco Poma e realizza reportage su fatti culturali significativi e interviste ad artisti e designer che illustrano – provocati da intervistatori più o meno in erba – la loro visione del mondo.

SHARING DESIGN

TAM-TAM partecipa al “Fuorisalone” del 2014 con una iniziativa alla “Fabbrica del Vapore”, durante la quale numerosi autori presentano i progetti su cui stanno lavorando o che hanno realizzato in passato.

HUMAN VERSUS ROBOT

Gli incontri di Jonny dell'Orto che nel 2013 avevano dato vita a una riflessione e a una mostra sul tema del labirinto (si veda in questo capitolo la nota n. 11) proseguono anche nel 2014. Il tema cambia completamente e il gruppo dà vita a diversi lavori sulla possibile presenza dei robot nel nostro mondo. I risultati sono stati presentati sempre a Milano in due mostre: alla Fornace durante il “Fuorisalone” e successivamente all'Ansaldo.

ABITI DA LAVORO

L'iniziativa è a favore di Arka, Organizzazione Non Profit toscana. Qui lascio a te la parola: “Per loro abbiamo inventato una sartoria sociale: l'Associazione ha avuto in comodato alcune macchine per cucire, le mamme, le zie, le sorelle di questi giovani disabili hanno insegnato loro il mestiere del sarto: cucire, fare gli orli, gli occhielli, attaccare i bottoni. Nel frattempo noi abbiamo chiesto a una serie di progettisti di tutto il mondo¹³ uno schizzo di un abito da lavoro capace di riflettere

¹³ Afran, Rodrigo Almeida, Alberto Aspesi, Gentucca Bini, Denise Bonapace, Andrea Branzi, Nacho Carbonel, Klaudio Cetina, Cano, CoopHimmelblau, Dea Curic,

la realtà dell'uomo moderno, i suoi sogni, i suoi desideri di travestimento, di nuove identità. Quindi abbiamo dato il via a una serie di incontri on line su come trasformare uno schizzo in un cartamodello. Molti di questi cartamodelli sono stati inviati alla sartoria sociale di Arka (con le stoffe e gli altri complementi sartoriali richiesti e offerti gratuitamente da molte imprese) dove sono stati poi realizzati i vari abiti". Con quelli realizzati direttamente dagli artisti ha preso così vita una mostra in Triennale (30 giugno-31 agosto 2014) con cui è stata inaugurata la sezione Moda. In mostra si sono gli abiti dai nomi apparentemente più strani: ad esempio, "Abito del gelataio vegetale", "Abito del pornografo casto", "Il cacciatore di nuvole", "Abito della raccogli-trice di conchiglie" e così via. Sono gli abiti come espressione della ricerca di nuove identità nel rimescolamento culturale del mondo contemporaneo. Durante la mostra si è tenuto un "convegno inusuale" in cui noti artisti, medici, scrittori, giornalisti, cuochi, psicologi, imprenditori, editori e musicisti hanno proposto una serie di pensieri su "abiti", "lavoro", "corpo", "identità".¹⁴ Il lavoro di preparazione della mostra è durato un anno e due mesi e la mostra dopo la Triennale ha preso il volo: ha attraversato l'Oceano ed è approdata prima a New York, poi a Chicago e quindi a Montreal e a Toronto.¹⁵

Nathalie Du Pasquier, Elio Fiorucci, Matteo Guarnaccia, Nuala Goodman, Daniele Innamorato, Mella Jaarsma, Toshiyuki Kita, Guda Koster, Colomba Leddi, Antonio Marras, Franco Mazzucchelli, Alessandro Mendini, Angela Missoni, Issey Miyake, Amba Molly, Frédérique Morrel, Margherita Palli, Lucia Pescador, Bertjan Pot, Clara Rota, Andrea Salvetti, Nanni Strada, Tarshito Strippoli, Faye Toogood, Otto von Busch, Vivienne Westwood, Allan Wexler, Erwin Wurm, Melissa Zexter.

¹⁴ In occasione della mostra è stato pubblicato un mio libriccino con una serie di piccoli racconti sugli abiti da lavoro più diversi. Il libro dal titolo "Abiti d'Oro" può essere richiesto in formato PDF scrivendo a info@tam-tam-tam.org.

¹⁵ Nell'ordine: a New York alla Parsons School of Design (5 febbraio – 18 aprile 2016); a Chicago al Columbia College (23 giugno – 23 luglio 2016); a Montreal alla Casa d'Italia (20 ottobre 2016 – 6 gennaio 2017); a Toronto all'Harbourfront Centre (21 gennaio – 23 aprile 2017).

ABITABITO

Sotto la guida tua e di Denise Bonapace, e in collaborazione con Pratesi, un gruppo di “allievi”¹⁶ realizza tre “stanze” che vengono presentate durante il Fuorisalone 2017: la camera da letto, il bagno e la cucina. Una esplorazione di ambienti e abiti per creare dei veri e propri “ambienti da indossare”.

Le iniziative non si concludono qui. Ma prima di affrontare l’ultima puntata di questo “romanzo”, val la pena di segnalare che TAM-TAM, oltre a essersi diffuso in molte città d’Italia, ha “aperto” a Mosca e in Argentina. Qui la sua sede è a Salta, nel nord-ovest del Paese, ai piedi della Cordigliera delle Ande, dove l’iniziativa è nata grazie all’intelligenza e alla passione di un gruppo di donne che tessono, cuciono, lavorano la pelle, usano i colori della loro terra. E che vogliono condividere questo loro sapere con chi non sa, con chi vorrebbe sapere, con chi diventerà più bravo di loro. Per conservare il ricordo di gesti, di idee e di un gusto che affonda le proprie radici nel tempo. Perché l’utopia, come dicevi nel tuo alchemico *Manifesto*, senza la memoria è nulla.

¹⁶ Una capogruppo per ciascuno dei tre ambienti – Fernanda Biagi per la camera da letto, Lulu Zhang per il bagno e Giulia Zorzella per la cucina – che hanno lavorato con Maria Piattica, Maurizio Walden Splend, Carlotta Godini, Monica Gesualdo, Nicoletta Veronesi, Matheus Domenghini Albano, Agnese Zappiny, Lolo Wang, Stefano Baldini, Aleksandra Santoemma, Mah Gh Mahjub Ghasemi, Federico Gobbi, Giorgio Romairone e Chaeyung Lee.

Fragilismo

ALL'INIZIO.

All'inizio è una mattina di novembre. Ti sei appena svegliato ma la notte non è stata bella e tu non sai neppure il perché. Sai che hai sognato, ma non sai cosa. Forse il ricordo di un incidente d'auto banale; forse la memoria di un lontano intervento chirurgico importante; oppure la consapevolezza, che diventa sempre più pressante, degli anni che trascorrono, un giorno dopo l'altro.

Pensando a tutto ciò senti che la fragilità che da sempre hai visto nel mondo non è più soltanto una cosa esterna; è una fragilità che ti appartiene nel profondo. E contemporaneamente avverti quasi a livello fisico, con un senso di nausea, che tutti i ragionamenti sulle magnifiche sorti progressive della civiltà, sui frutti della sua tecnologia, sui prodotti proposti dal marketing nelle sue infinite circonvoluzioni quotidiane; avverti che tutte queste cose servono a nascondere, a cancellare, ad allontanare dalle nostre menti il fatto che la fragilità è una caratteristica costitutiva di tutto e di tutti: delle persone e del mondo.

Così scrivi questo testo.

CRAQUELÉ

"Tutti al mondo ostentiamo potenza. È la gara della violenza. In ogni campo, dalla politica al progetto, ovunque bisogna essere più forti, ovunque bisogna essere vincenti, ovunque bisogna stabilire record: il più grande, il più forte, il più noto, il più alto e così via. E anche le architetture e gli oggetti – nati per esprimere l'uomo e aiutarlo a esprimersi – sono universalmente vincenti e apprezzati solo se esprimono il loro carattere nella durezza. Se rispondono e si integrano nella complessità della tecne. Ma questa potenza della complessità irrigidisce e pietrifica il mondo: ne

muta i connotati: la pelle del suo volto perde elasticità, accumula croste non più eliminabili. Perché questa cinica e rigida potenza, che agisce a occhi chiusi, quasi sempre non sa di essere anche il proprio opposto: fragilissima. E infatti basta poco, pochissimo, un sibilo, uno scricchiolio, uno strano attimo e il monolite del mondo e del progetto infrangibile perde l'equilibrio, comincia a tremolare, cambia radicalmente la sua immagine, il suo status. Basta un nonnulla e quel progetto di ghiaccio si scompone, si sgretola, si frantuma in milioni di pezzetti non usabili e taglienti. Alla vana potenza subentra il vero volto del progetto: il suo volto irrimediabilmente *craquelé*".

È il modo per dichiarare a te e quelli a cui invierai il testo che questa fragilità non può più essere celata e fintamente dimenticata, ma che deve essere il punto di partenza per nuovi percorsi creativi. E poiché le cose non accadono mai da sole, ma anzi sembra che a volte chiamino cose-sorelle, legate tra loro da fili invisibili, alcuni giorni dopo vieni chiamato da un amico che ti invita a fare una visita ai laboratori della Fondazione Sacra Famiglia di Cesano Boscone.

All'inizio ti viene quasi da ridere e scherzi dicendo che tu non sei Silvio Berlusconi¹. Ma poi lui ti spiega: in Fondazione esistono laboratori di ceramica, di falegnameria e tanti altri, tutti dedicati ad "attività occupazionali", come dicono loro; sono laboratori in cui le persone (sia quelle che risiedono in Sacra Famiglia, sia quelle che quotidianamente vengono dall'esterno) mettono a frutto le proprie capacità realizzando cose messe poi in vendita nelle occasioni più diverse.² Ed è incredibile – aggiunge – vederli lavorare: in molti casi hanno capacità ridotte quasi al lumicino,

¹ Come è noto, Silvio Berlusconi fu condannato a quattro anni di reclusione (di cui tre coperti da indulto) per frode fiscale nell'ambito del processo sui diritti TV del gruppo Mediaset. Il Tribunale di Sorveglianza di Milano gli concesse però una pena alternativa, con l'affidamento in prova ai servizi sociali per un anno. Così Berlusconi dovette lavorare almeno una volta la settimana, per 4 ore consecutive, alla Fondazione Sacra Famiglia di Cesano Boscone (Milano).

² Sono tredici i laboratori di terapia occupazionale e sono dedicati a ceramica, falegnameria, orto-florovivaistica, bigiotteria, pittura, restauro, informatica. Ci sono inoltre laboratori polivalenti e altri ancora dedicati a diverse attività creative.

ma nonostante questo li vedi sempre impegnati a fondo: vedi che sono fragili, ma vedi anche che resistono, che continuano a combattere. Mi commuovono, ti dice. E poi aggiunge: purtroppo però, a dispetto di tutto, i risultati non sono brillanti: le cose che fanno sono sempre le stesse, il circuito a cui si rivolgono è sempre il solito e non riescono a farsi conoscere al di fuori delle mura della Fondazione. E sì, aggiunge, che le possibilità sono molte. Non hai voglia di dare una mano?

La cosa un po' ti incuriosisce e un po' tutta la fragilità di cui questo tuo amico ti ha parlato ti fa pensare: sembra che il tema si incastri perfettamente con i pensieri in cui ti aggiravi.

Dopo qualche giorno richiami e viene fissato un appuntamento con i responsabili dei laboratori e qui conosci Stefano Albini, la persona che guida il laboratorio di falegnameria.

Appassionato rugbista, abituato alle "placcate" più dure e ai pacchetti di mischia più testardi, Albini è uno che non si ferma di fronte alle difficoltà, che sa come sostenere la "squadra" del suo laboratorio con pazienza e grazia: subito ti piace. Un po' per la sua aria sempre vagamente scanzonata, anche di fronte alle situazioni più difficili; e un po' (diciamola tutta) per il suo amore per il rugby, sport che anche tu praticavi quando eri ragazzo, sino a quando un incidente sul campo ti costrinse alla bianca ingessatura di una gamba e al conseguente divieto paterno a proseguire quell'attività sportiva.

Arrivi e fai un giro nei laboratori. E capisci quanto fragili sono le persone cui ti trovi di fronte. In realtà scopri che sono le persone più fragili del mondo, con problemi fisici e mentali che determinano ogni istante della loro esistenza. Ma però vedi anche l'altro aspetto di questa fragilità: raccoglierla, elaborarla, e anche difenderla perché in lei si annida la potenzialità di una vita aderente alla vita, ai suoi limiti e alle sue possibilità.

Così, dopo aver lavorato alcuni mesi con loro, dopo aver dato vita a nuove realizzazioni, scrivi quello che – per ora – è il tuo ultimo *Manifesto* che, naturalmente, riprende molti spunti del primo.

IL FRAGILISMO

Eccoli lì gli uomini e le donne della performance: avanzano sicuri, forti dei loro risultati, temendo soltanto chi potrebbe vincerli in un prossimo

duello. Loro non sanno cosa sia *Il Fragilismo*.

Il Fragilismo è un modo di concepire la vita che parte dalla fragilità dei pensieri, delle cose, dei corpi e del mondo. *Il Fragilismo* è coscienza del provvisorio, dello spazio dei frammenti, del valore delle azioni piccole, anzi minime. *Il Fragilismo* è saper accostare con passione le persone e gli oggetti che appaiono e scompaiono evanescenti, quasi lontane stelle della via lattea. *Il Fragilismo* è il dovere di essere coscienti della fragilità del nostro destino. Perché è questo destino che custodisce, quasi fosse una culla, la nostra dedizione all'ignoto, la nostra capacità di inventare nuovi alfabeti e stupefacenti ipotesi fondate sull'incertezza. Così, in compagnia della labile identità di persone e di cose silenziose, capiamo il lento, fragile, utile, onesto ripetersi dell'inutilità della vita. E impariamo a coltivare, curare, attendere, guardare, camminare, oscillare: un oscillare tra essere e non essere da cui nasce il nostro metodo di lavoro, intessuto di incognite: ci piace che esistano incognite, ci piace non sapere cosa accade intorno e a causa del nostro lavoro: abbiamo sempre pensato che la vita è tutta fatta di incertezze: è questa la sua curiosa caratteristica capace di inventare percorsi in cui anche le cose piccole possono diventare grandi, scandendo i momenti di una vita disposta a scivolare – senza fretta – su e giù per le infinite sabbie dell'esistenza. Per questo pensiamo che è bene vivere in modo fragile. Perché così *Il Fragilismo* diventa un metodo, una grande forza che fa accettare la debolezza come fosse un valore. Diventa ciò che ci consente di aprire il nostro mondo agli uomini della performance affinché si fermino per un attimo accanto a noi. Un modo per intessere un colloquio: fragile, come gli attimi della nostra vita".³

Scriverai poi: "Nel lavoro con gli ospiti dei Laboratori della Sacra Famiglia c'è quella rara ricchezza che consiste nel far sì che ciascuno abbia il proprio tempo e il proprio spazio di lavoro, anche di lavoro astratto o di lavoro poetico e utopico. Qui il pensiero dell'uomo, il progetto sull'uomo, il lavoro sull'uomo acquistano senso: qui è possibile trattare si-

³ Questo e numerosi altri testi che riguardano le esperienze che TAM-TAM ha condotto con i laboratori della Sacra Famiglia sono contenuti nel sito www.normalimeraviglie.it Lì sono anche presentati i numerosi oggetti nati da questo lavoro.

multaneamente tutte le arti insieme, qui impariamo che la ragione non coniugata con le emozioni è nulla, qui è possibile amare più gli uomini delle discipline. Qui ciascuno scopre di sé ciò che non sa e in questa scoperta può meravigliarsi, vivere emozioni contrastanti: diventare esattamente ciò che è, costruendo una vera stanza delle meraviglie, dove gli oggetti nascono sotto il segno dello stupore”.

Ancora una volta sono i temi di Alchimia, del carcere e delle scuole che hai creato e diretto a emergere: i temi e le parole che da sempre hai inseguito: la mescolanza di ragione ed emozione, la confusione tra le discipline, l’attenzione alle persone.

E anche il metodo che applichi in questa speciale “non-scuola” che risponde al nome di TAM-TAM è quello di sempre: coinvolgimento di artisti, designer e progettisti, lavoro di gruppo, presentazione dei risultati del lavoro in occasioni importanti.

Da tutto ciò nascono le *normali meraviglie* quotidiane, nome che contraddistinguerà tutte le varie iniziative che TAM-TAM sviluppa con la Fondazione.

E anche qui citerò quelle che hanno avuto un momento pubblico, rinviando il lettore per una esplorazione completa al sito www.normalimeraviglie.it o alle singole pagine Facebook che TAM-TAM ha aperto per le varie iniziative.

LE NUOVE SEDIE

Dal sito “normali meraviglie” leggiamo: “Collaborare, condividere, percorrere strade nuove attraverso cui rivelare capacità nascoste, per grandi risultati. È questo il presupposto dell’intervento *La Sedia*, alla cui realizzazione hanno collaborato con propri disegni artisti e designer a cui abbiamo chiesto una interpretazione di questo antico oggetto”. A partire da questi disegni, il laboratorio di falegnameria realizza diverse sedie, proponendo anche il re-design di progetti celebri. Le prime opere sono state presentate nel 2015 durante la “Giornata Nazionale dell’Autismo” presso il Teatro Nazionale di Milano.

I TAVOLI DELLE DONNE

“A cinque artiste – Lucia Pescador, Terri Pecora, Donia Maaoui, Nathalie

du Pasquier, Denise Bonapace – sono stati chiesti i disegni di 5 tavoli. Perché se il design classico, frutto per lo più di un progettista maschio, ha dato vita a spazi abitativi industriali, vuoti e freddi, il nuovo design, frutto di donna, ha contorto questo spazio, lo ha frantumato, attenuato, decorato, ammorbidito e rigenerato”. I tavoli, realizzati nei laboratori della Sacra Famiglia, sono stati presentati presso la struttura Feeling Food Milano durante una serie di manifestazioni che hanno abbinato a ciascun tavolo uno Chef celebre. Nel Fuorisalone 2015, sempre nello stesso spazio, è quindi nata l’iniziativa “Tutti attorno a un tavolo”: una mostra di tutte le opere e una Cena di Gala per la raccolta fondi.

NORMALI MERAVIGLIE: LA MANO

Mimmo Paladino ha donato alla Fondazione Sacra Famiglia il disegno di una mano; a partire da questo disegno gli ospiti del laboratorio di ceramica hanno realizzato 54 sculture in ceramica grezza alte 50 cm. Quindi 54 progettisti (da Dario Fo a Scarabottolo, a Gillo Dorfles, a Michele de Lucchi e così via) sono stati invitati a “vestirla” con disegni, dipinti, altri oggetti. Tutte le *Mani* hanno poi dato vita a una mostra in Triennale, dove si è svolta – durante una Cena di Gala – la grande lotteria: attraverso un’ estrazione ciascuna *Mano* è stata abbinata al nome di una delle persone che avevano pre-acquistato un biglietto di partecipazione. Il ricavato, come sempre, è stato devoluto alla Sacra Famiglia.

NON SO COSA SONO

Il progetto ha previsto la realizzazione di una serie di piccoli oggetti, alcuni dei quali progettati da artisti e designer, altri dagli stessi ospiti sotto la guida dei responsabili dei vari laboratori. Sono così nati oggetti in carta, plastica, vetro, legno, ceramica, porcellana, vegetali, vimini, lana, cartone, stoffa riciclata... Il tutto, come è stato scritto nel sito, “è l’insieme dei palcoscenici infiniti delle nostre menti e dei nostri corpi: sono il design individuale come si configura capillarmente davanti agli occhi di ognuno di noi”. Le varie opere sono state messe in vendita (con grande successo) nella manifestazione *L’Artigiano in fiera* del dicembre 2015 e 2016.

Prima conclusione: il passato e il presente

Con il racconto su TAM-TAM sono approdato alla conclusione di questo viaggio iniziato in una bella mattina di sole di tanti anni fa.

Prima di lasciare a te l'ultimo verbo per i saluti conclusivi, vorrei però spendere ancora qualche parola per una breve sintesi.

Penso di aver chiarito a sufficienza come il tuo percorso si sia sviluppato all'interno di un coerente disegno, sia per quanto riguarda il merito delle cose che hai via via affrontato, sia per quanto riguarda il metodo con cui ti sei mosso.

In sede di chiusura voglio invece sottolineare ciò che sta alle spalle di tutto ciò.

È una figura che abbiamo già incontrato varie volte e a cui - vista la sua importanza - voglio dedicare un pensiero finale.

Si tratta del tema dell'utopia, che ha sempre percorso le tue iniziative come un fiume carsico: un potente fiume che non sfocia da nessuna parte ma che trasmette tensione ricreandosi costantemente e trasferendo forza a tutte le forme della tua attività: un Atelier, una scuola, il lavoro con il carcere, un progetto con i disabili.

Una volta mi hai raccontato che l'utopia, anzi, che la tua Utopia Privata, a volte ti sembrava una sorta di Sfinge: qualcosa di complesso, unico, isolato, collocato in un non meglio precisato luogo mentale. Potrebbe essere, mi hai poi scritto, "uomo, o donna, ma ancor più un animale: forse un uccello, forse un predatore ricoperto di scaglie d'oro, lapislazzuli, ametiste, pezzi d'onice, squame di giada e occhi di diamante". Qualcosa che non fa domande e che non vuole neppure risposte. Qualcosa che però sai di non poter mai raggiungere. Un ente che può collegare e includere pensieri, persone, cose, fatti consentendo di stabilire relazioni tra universi differenti. Una forza che consente di creare universi nuovi, dove l'angoscia

e l'orrore quotidiani sono – anche se solo momentaneamente – quietati.

Da questo punto di vista la tua, la nostra – “Sfinge-Utopia” si presenta come una sorta di motore necessario – un Motore Immobile, come voleva Aristotele – della nostra attività. E proprio per questo è una macchina infernale e celestiale insieme, che ci spinge a cercare sempre strade e soluzioni diverse ai problemi sempre nuovi e sempre antichi in cui siamo costantemente avviluppati.

Per seguire questa tensione, mi dicevi, dobbiamo commettere follie, tentando anche l'impossibile. In fondo è grazie a questo meravigliosa “donna-uccello” che possiamo lanciare sfide per raggiungere qualcosa che, se non ci fosse lei, non riusciremmo mai a cogliere.

“Per la Sfinge, concludevi, arriviamo anche a sacrificare gli affetti, la nostra natura. La nostra vita.”

Seconda conclusione: il futuro

(di Alessandro Guerriero)

Molte persone, quotidianamente, mi chiedono come sarà il futuro del design, il futuro dell'arte, il futuro dell'architettura, il futuro dell'estetica, il futuro dell'etica.

Per rispondere a queste domande ho dovuto attrezzarmi.

Sono andato all'Ikea e ho comperato una sfera di cristallo (o forse di vetro o di plexiglass), che è sempre sul mio tavolo. E devo dire che con questa sfera, collocata tra me e l'interlocutore questuante, sono molto più creduto, qualunque cosa io dica.

Faccio un esempio.

Ultimamente ho detto che in futuro si passerà dalla paranoia alla schizofrenia, dalla produzione alla riproduzione, dalla meta-teoria ai giochi linguistici, dall'utopia alle eterotopie, dalla gerarchia all'anarchia, dall'alienazione al decentramento, dal progetto al caso, dalla metropoli alla contro-urbanizzazione, dalla autorità all'eclettismo, dalla sintesi alla antitesi, dal prezzo al no-cost.

E poi, dopo aver enunciato le mie profezie sostenute dall'Ikea-Sfera, ho detto ai miei interlocutori: adesso smontate le parole che vi ho detto, dividetele in sillabe o in singole lettere, rimpicciolitele, dipingetele, ingranditele, mescolatele come più vi piace.

E poi rimontate il tutto in mille metri quadrati, nella vertigine e nel desiderio di avere una vostra piccola verità.

Ecco. Il futuro è tutto lì.



Dicono di te

Concludo presentando – in rigoroso ordine alfabetico – undici contributi: undici sguardi sul tuo lavoro da parte di persone che ti hanno conosciuto e che hanno voluto contribuire a questo volume con uno scritto o rilasciando un'intervista.

A ciascuno di loro va il mio ringraziamento.



SILVANA ANNICCHIARICO

Da una quarantina d'anni a questa parte, quando nel design avviene un'innovazione importante, quando si apre una prospettiva inedita, quando si sperimentano nuovi modi di progettazione e di produzione, spesso in prima fila c'è lui. Con discrezione, ma anche con coerenza, con tenacia, con determinazione, Alessandro Guerriero è sempre lì, in prima linea, a scuotere l'inerzia dei luoghi comuni e delle certezze consolidate, a innescare dubbi, a proporre punti di vista eretici, a cercare e creare nuovi orizzonti valoriali. Guerriero di nome e di fatto: ma non un "guerriero grasso", come una volta ha detto di sé. Piuttosto un guerriero fragile, delicato. Un guerriero-lare, uno spiritello. Alchemico. Profondamente sentimentale. Capace di sentire e di percepire con tutti i sensi. E di iniettare il respiro dell'utopia in ogni suo progetto. Negli anni Settanta è il fondatore di Alchimia e tra i protagonisti della grande stagione del design radicale. Negli anni Ottanta intuisce prima di tanti altri la centralità della formazione ed è tra i fondatori di Domus Academy. Negli anni Novanta fonda e dirige riviste di frontiera, che scompigliano le carte e danno energie scosse al panorama editoriale. Nel 2003, negli anni Zero del nuovo millennio, fonda Futurarium, una scuola di design, arte e architettura che – come dice egli stesso – "dissolve le discipline" e pratica spregiudicate forme di contaminazione e ibridazione culturale. Negli anni Dieci si avvicina alle teorie di Serge Latouche sulla "decrescita" e lancia con il Triennale Design Museum il Compasso di Latta, orgoglioso parente povero del più blasonato Compasso d'Oro. Subito dopo fonda con TAM-TAM una scuola-non scuola in cui esplora forme "altre" di espressione di creatività. Benché abusata e usurata da un uso sociale spesso improprio e frettoloso, forse è proprio questa – creatività – la parola chiave che segna in continuità la sua presenza sulla scena del design. Alessandro Guerriero è

un instancabile coltivatore e attivatore di processi creativi. Uno che trova la creatività laddove gli altri non si sognerebbero nemmeno di cercarla: nella fragilità, nel sentimento, nella disabilità, nell'emarginazione, nell'imperfezione. Non a caso, nel corso degli anni, ha lavorato con disabili e con carcerati, ha messo in discussione protocolli e procedure, ha rovesciato gerarchie. Anticonformista, si è battuto lungo tutta la vita contro ogni forma di dogma, e contro gli assolutismi che anche nel design pretendevano di definire una volta per tutte che cos'è il design, tutto il design, una volta per tutte e per sempre. Se essere radicali significa saper andare alla radice delle cose, lui ci è andato. E ha portato a galla storie, vissuti, fantasmi, prospettive, progetti e idee che senza di lui, forse, nessun altro avrebbe intercettato.

Silvana Annicchiarico: Architetto, svolge attività di ricerca, critica, didattica e professionale. Dal 2007 è il Direttore del Triennale Design Museum della Triennale di Milano. Collabora con varie testate radiofoniche e giornalistiche (fra cui la Repubblica), è curatrice di mostre e di libri in Italia e all'estero. Ha una passione ossessiva per l'antropologia degli oggetti e la psicologia comportamentale di uomini e cose.

ENRICO BALERI

(Intervista)

PARLANDO DI ALESSANDRO GUERRIERO

Un giorno mi chiama Alessandro Guerriero e mi dice "Io dirigo la NABA e vorrei che tu, in questa scuola, fossi il referente del design, che tu entrassi a far parte del board in cui siedono diversi personaggi, ciascuno dei quali si occupa di un settore della ricerca nella scuola." Io sapevo cos'era NABA perché me ne aveva parlato a suo tempo Gianni Colombo,¹ anche se non ci ero mai stato. Bene: io do il mio assenso e da allora, sul tema, non l'ho più sentito. Forse non hanno mai fatto nessun board...

Ma al di là di questo aspetto divertente, io penso ad Alessandro Guerriero come a un designer-imprenditore che è stato la vera anima di Alchimia. Credo che Guerriero abbia svolto un ruolo di stimolo fondamentale per tutto il gruppo e che sia stato più determinante dello stesso Mendini. Anzi, penso che sia una persona che ha avuto grande influenza su Mendini. D'altra parte da sempre si parla molto di Mendini, ma non puoi dire di conoscere Mendini se non sai chi c'è alle sue spalle. E questo perché Mendini non è uno che fa il primo passo: lui fa il secondo e lo fa benissimo. È uno specialista, uno che catalizza e sa catalizzare in modo perfetto, ma che inizialmente se ne sta a guardare. Quando fai un progetto con Mendini, persona straordinaria con cui ho avuto il piacere di lavorare, è come se lui ti dicesse: vai avanti tu, fallo tu e poi io ti dico se va bene o no. E la cosa divertente e curiosa è che a volte gli vanno bene due cose opposte, nel senso che lui – proprio gra-

¹ Gianni Colombo, artista e progettista, era stato Direttore di NABA dal 1985 al 1993. Nell'84 introduce in Accademia l'indirizzo di Advertising-Graphic Design e nell'88 quello della Moda.

zie alle sue doti di grande intellettuale – scopre elementi validi in entrambe le soluzioni e le avalla comunque. E un segno della sua apertura mentale, pronta a cogliere le occasioni al volo, anche quelle nate dal caso, come si può leggere nel processo da cui è nata l’ultranota Poltrona Proust, un episodio che ho raccontato in una delle “Perline” che pubblico quasi giornalmente nella mia pagina Facebook e che poco tempo fa ho consegnato a *Giuro*, il volume che raccoglie un primo gruppo di questi racconti agrodolci.²

Ebbene, contrariamente a Mendini, io penso che Guerriero sia una persona che vuole un controllo completo sul suo progetto, che desidera una specie di “*Ius primae noctis*”. Detto in sintesi e un po’ più chiaramente, mentre Mendini è uno che lascia fare, Guerriero è uno che lascia *anche* fare, vale a dire che dà la sua benedizione solo se la strada è la sua. Devo però anche dire che tutto ciò è più frutto di intuizione che di conoscenza diretta.

PARLANDO DI ALCHEMIA

Premessa necessaria: non sono un cultore della materia come lo era, ad esempio Paola Navone quando scriveva il suo libro di tesi su “Il pensiero radicale”. Dal mio punto di vista si potrebbe dire che Alchimia nasce dal concetto “spacchiamo tutto” e per farlo comincia a fagocitare un gran numero di dialetti. Mi spiego.

Se tu segui un “ismo”, ad esempio il razionalismo o il funzionalismo, hai una dirittura segnata dal tempo, da almeno 100 anni di storia, con i suoi protagonisti. Lì sei all’interno di una lingua pura, inventata, per così dire, dai grandi maestri.

Ma se vuoi “spaccare tutto” perché non sopporti più e ti è venuta a nausea quella che era diventata la prevedibilità razionalista, allora devi cominciare a parlare una lingua diversa. È un po’ come se tu andassi in Africa a incontrare grandi personaggi che però, com’è ovvio, non parlano italiano ma una loro lingua. Ecco, Guerriero, Mendini, Sottsass e gli altri abbandonano la lingua nota e cominciano a costruirne un’al-

² E. BALERI, *Giuro – 1, Un diario di Verità*, Silvana Editoriale, 2016. La “Perlina” sulla Poltrona Proust è a pg. 68.

tra, assemblando tra loro vari elementi, vari dialetti. Gli spessori: i piani dei tavoli, ad esempio, non si rastremano più, come accadeva con gli stilemi del razionalismo, ma si presentano nel loro reale spessore massimo perché, come mi disse una volta Sottsass, "Il tavolo è il tavolo: è robusto, è massiccio, altrimenti manca di autenticità, di riferimento semiologico, di *pondus*". Poi inneggiano al colore, che deve essere dominante. Poi al falso a tutti i costi: il finto legno, la finta pietra, il finto oro, il finto argento e... la finta mirra! È una ventata di libertà in un tempo in cui c'era bisogno di questa "radicalità", in cui c'era bisogno di questo post-moderno, oltre il moderno, di questa contemporaneità rispetto al passato: una ventata di anticonformismo, di innovazione, di seduzione rispetto a un sogno che non era ancora codificato, rispetto a un linguaggio che era ancora da inventare, che era ancora da scrivere, a un vocabolario che ancora non esisteva.

E infatti, piano piano, tutti questi dialetti si accorpano, si integrano, si strutturano in un corpus unico – forse senza teorie, perché tutto sembrava venuto da ispirazioni divine, demiurgiche, catartiche, e senza un codice scritto che dicesse facciamo così – e danno vita a una vera e propria lingua: una lingua nuova che apre una nuova dimensione.

Una lingua che fa nascere cose straordinarie, che durano nel tempo.

PARLANDO DELL'EREDITÀ DI ALCIMIA

Oggi siamo in un *mare magnum* gigantesco, anzi in un "oceano magnum", perché non ci sono più idee. E soprattutto non ci sono più imprenditori capaci di investire nell'ignoto.

Guerriero, come dicevo, è stato un imprenditore che ha investito nelle sue idee. Gismondi è stato un imprenditore che ha dato spazio a Ettore Sottsass, a Memphis finanziandola, e ottenendo da Sottsass alcune lampade che ancora oggi sono tra le più belle di Artemide. Oggi, invece, si fa di tutto e di più e non sai più neppure riconoscere questo modo sgangherato di parlare. Non troviamo più un dialetto o un italiano puro, ma una sorta di afro-cubano, non so come definirlo, di linguaggio incomprensibile e più è pieno di bestemmie e di delitti, più piace, più ti prende. Oggi siamo tornati a un dialetto confuso, manovrato da persone che non sanno parlare quella lingua e che semplicemente la imi-

tano male facendo pernacchie e limitandosi a produrre banalità, perché pensano che sia facile fare un finto Mendini o un finto Guerriero o un finto Sottsass. Pensano (e lo dico prendendo in giro questi idioti) che basta stortare un po' le righe, basta andar via un po' inclinato, basta mettere il colore, magari rosa, e il gioco è fatto. Ma così nascono solo le mendinate... E il problema è che questi falsi Guerriero, questi falsi Mendini e questi falsi Sottsass non riesci neanche a scardinarli, perché sono presuntuosi, convinti di saperla parlare, quella lingua: parlano tra di loro senza capirsi, insegnano anche agli studenti che non capiscono niente, e danno vita a contaminazioni vergognose, prive di cultura, perché ci sono designer che, poverini, non sanno chi è Le Corbusier e lo confondono con Courvoisier; non sanno chi è Louis Kahn e pensano che sia un cibo per animali. Come succede in architettura. Arriva la Zaha Hadid, che fa danni mortali, e tutti dicono "che brava questa qui!". E lo dicono perché fa stranezze. E quando vedi la stranezza, dici "questa qui fa delle robe incredibili: guarda qui, fa delle cose in salita, in discesa, fa lo shanghai di pilastri..." "Ma come un pilastro, no ne mettiamo tre. Ma non tre dritti, li metta storti! Ma come... Lei ha presente lo shanghai? Ecco: faccia uno shanghai di pilastri e va benissimo." "Ah ecco, ho capito come si fa". A questo siamo ridotti. E la nuova lingua che era stata inventata si stempera in infiniti nuovi dialetti senza che ci sia qualcuno capace di riportarli a una nuova dimensione.

Se tu oggi vai al Salone del Mobile trovi cose tutte uguali. Oggi Flos fa uno stand di 1.500 mq che è costato non so quante Porsche in fila. E alla fine esci e dici, ma che cosa ho visto... Siamo riusciti a eliminare il Neon ma adesso è ritornato e si chiama Led. Con forse gli stessi effetti negativi sul nostro corpo, ma consuma meno. E tu vedi tante strisce, tanti cerchi, tanti triangoli, tanti quadrati, ovunque. Esci con il cervello che ti rimbomba di questa luce e con gli occhi feriti a sangue. Per cui tu piangi, esci in lacrime. Perché piangi, ragazzo, perché sono stato abbagliato dai Led.

Io una volta da bambino, prima di andare a scuola, dicevo a mia mamma, "Senti mamma, io scrivo e tu devi dirmi che cosa ho scritto". E lei continuava a dirmi "Hai fatto degli scarabocchi". E allora scrivevo ancora. "E adesso?" "Scarabocchi". "Ma non si legge niente?" "No non

si legge niente, bambino mio". E mi arrabbiavo e piangevo. "Ma come, mamma, io ho scritto un sacco di cose come fai tu, ma tu dici che non ho scritto niente". "E no: hai fatto scarabocchi".

Ecco: mi sento in coscienza di dire che oggi tutti fanno soltanto scarabocchi.

Enrico Baleri: Imprenditore, designer, catalizzatore, motivatore, comunicatore, affabulatore, ha fatto ricerca, cultura, impresa, business, ha creato gruppi, società, aziende, fondazioni, ha formato designer, architetti, grafici, critici, imprenditori. Numerosi sono i riconoscimenti al suo lavoro: quattro suoi prodotti sono nella collezione permanente del MoMA; ha ricevuto un Compasso d'Oro e varie segnalazioni.

ANTONIO COLOMBO

IN PRINCIPIO ERA TUTTO GRIGIO

1973/74. Votato e riluttante all'imprenditoria metallurgica, conosco, non so per che via, Guerriero che realizza un progetto grafico per un "deplians" (così si diceva in lombardo) di 4 pagine, in bianco e nero, di tubi, in cui il sacro logo aziendale, A.L. Colombo, è piccolo, disassato e il pay off inserito in rettangolo si innesta come la coda di un animale. Costruttivismo alla Rodčenko, mi fa, alle mie imbarazzate domande. La grafica fu un po' corretta mettendo il logo più grande e centrale, e ancora non me ne do pace.

Poi parte Alchimia in una Milano in bianco e nero lacerata dalle urla delle camionette, dove se non avevi barba incolta, Clarks ed eskimo erano guai seri.

Colore, luci, ghirigori, nulla che fosse ortogonale, musica, e fui folgorato sulla via di Confindustria dove cercavo di assolvere i miei vieppiù gravosi compiti dinastici.

La mia vita non sarebbe più stata uguale. Studiavo tabelle UNI, osservavo perplesso ingegneri col paletot e il regolo. Poi scappavo a inaugurazioni che mi proiettavano in un futuro, in una vita di sentimenti e cose possibili che sentivo di meritarmi e per la quale prima delle P38 eravamo allegramente scesi in piazza.

Confondevo senza rimorsi Modernismo, Neo-Moderno e Postmoderno ma non l'amata Transavanguardia.

Che Guerriero mi abbia cambiato la vita poco importerebbe se non pensassi che l'abbia cambiata e continui a cambiarla a molti.

Non l'ho mai visto vestito di nero, e questa è una grande qualità per un designer.

Voglio tornare alle inaugurazioni dove tutti si aggiravano con una co-



scetta di pollo fritto in mano, anche i miei miti a cui sono profondamente grato.

Antonio Colombo: (Milano, 1950). A quindici anni è pescatore a mosca. Capellone e Londra. A venti, industriale del tubo a Lambrate, con la passione per arte e design. A cinquanta (e oggi), gallerista a Brera dove espone artisti internazionali fuori dal coro. Tutt'ora è imprenditore a capo di Gruppo Spa (ciclismo di alta gamma di rilevanza mondiale), con i marchi di Cinelli e Columbus.



GIACINTO DI PIETRANTONIO

INFINITO GUERRIERO

Il nome di Alessandro Guerriero è indissolubilmente legato a una delle imprese culturali più significative degli ultimi 40 anni avvenuta nel campo del progetto. Impresa grande che va sotto il nome di Studio Alchimia che, al giro della metà degli anni settanta, avviò insieme alla sorella Adriana che purtroppo non è più con noi.

Allora Guerriero aveva smesso di essere studente di Architettura al Politecnico di Milano, dove imperava una cultura ingegneristica e architettonica MM, vale a dire di Marca Modernista, anche se vi erano transitati futuri alfieri del postmoderno come Paolo Portoghesi e Aldo Rossi. Guerriero, già allora dal carattere pirotecnico, cercava e voleva dare risposte altre alla cultura MM; se ne voleva affrancare e per questo guardava alle idee e pratiche libere, libertarie e liberatorie dell'Architettura Radicale e delle arti visive. In tempi ancora intrisi dell'ideologia modernista-marxista, modernista-funzionalista l'idea era di staccarsene per proporre una diversa cultura del progetto, aprendo, con la fondazione di Studio Alchimia, la via al PP, vale a dire al Progetto Postmoderno. Con esso si guardava alla cultura postmodernista-nicciana, postmodernista-comunicazionale. Guerriero si era, infatti, reso conto che nella società dello spettacolo di debordiana memoria la forma si era avviata a non seguire più la funzione ma la comunicazione e che, di conseguenza, non mirando più alla funzione sarebbe approdata alla finzione. Ciò in una società spettacolare (sempre Debord) in cui al contrario del mondo dialettico hegeliano dove il falso era un momento del vero, il vero stava diventando un momento niccianamente del falso in cui "non esiste la realtà, ma solo sue interpretazioni". A quel punto lo Studio Alchimia costituiva un luogo sia fisico che di idee in cui, e at-

torno al quale, aggregare quelle anime comuni con gli stessi bisogni, ma soprattutto desideri.

Ciò è leggibile sin dalla prima mostra nell'ironico titolo, Bau-Haus, una sorta di manifesto. L'ironia linguistica portava a destrutturare il nome Bauhaus e tutto ciò che rappresentava in Bau-Haus, dove Bau in italiano è il verso dell'abbaire del cane, per cui la scuola monumento modernista-sociale della Bauhaus (costruire case), veniva dileggiata dalla performance linguistica creata da Guerriero, che aveva invitato nella mostra autori come Branzi, Mendini, Sottsass, Lapo Binazzi... con opere decisamente provocatorie e innovative, fatte di citazioni irriverenti, colori pastello, o accesi che si staccavano dal bianco e nero modernista, dove il grigio era già un colore da carnevale a sentire l'artista modernista-cinetico Getulio Alviani: oggetti a cui veniva sottratto il valore d'uso a favore di quello di scambio linguistico (Barthes), simbolico, (Baudrillard). Opere come *Kandissi* di Mendini, in cui una vecchia credenza veniva decorata con stilemi tratti dei quadri di Kandinski; oppure *Le stutture tremano* di Sottsass, in cui le quattro gambe che sostengono un piano di vetro sono non più rettilinee, ma serpentine e colorate di rosa e tante altre opere di altri autori che mettevano in discussione la modernità.

Tutto il progetto di Studio Alchimia creato da Guerriero esprimeva il nuovo mondo a venire, in cui le teorie del caos e le geometrie frattali e non euclidee l'avrebbero fatta da padrone per la nuova progettualità. Era un grande impresa, che si avviava ad archiviare geometrie e metafore euclidee come quella del "triangolo industriale" che descrivevano la zona allora più produttiva del paese con i vertici a Milano, Torino, Genova, in favore di un mondo e di un territorio che arrivava a servirsi anche da parte della scienza della Fisica della metafora del battito d'ali di una farfalla che a distanza di migliaia di chilometri produce un uragano. Questa sarà la descrizione avvertita più avanti dal lavoro di immagini e di teoria di Gabriele Basilico e Stefano Boeri, che per descrivere la nuova urbanità del nord-Italia abbandonano la metafora del triangolo industriale in favore del nastro caotico continuo dall'Ovest (Torino) a Est (Venezia): ritratto di una condizione in cui la produttività e la sua produzione industriale fordista passava alla nuova

condizione postfordista e postindustriale, dove le grandi fabbriche centrali negli apici del triangolo industriale venivano sostituite da una miriade di medie e piccole fabbriche diffuse nel territorio. È a queste che si rivolgono Studio Alchimia e i suoi autori per i loro progetti con, ad esempio, Zanotta, Abet Laminati... distretti diffusi che ancora oggi, con l'industria in crisi, costituiscono uno zoccolo duro per la realizzazione di oggetti sempre più audaci. Ciò per dire come il lavoro in anticipo fatto da Guerriero, intenzionalmente o meno, trovi concreti riscontri nella trasformazione della società a tutti i livelli.

Ma tornando a Guerriero-Alchimia, va detto che dopo Alchimia e Bau-Haus il progetto non è più quello di prima e i progetti, come le opere che ne risultano, sono sempre cose semioticamente performative, vale a dire teorie e pratiche della Vita Nuova, manifesti di un nuovo abitare, simboli appariscenti del nuovo essere, catalizzatori e produttori di significati multipli.

Rimanendo sul piano del linguaggio, la stessa scelta del nome dello studio – Alchimia – segna questo passaggio in quanto l'alchimia, con tutti i significati magico-simbolici che porta con sé, rappresentava anch'essa una sfida alla modernità, che faceva illuministicamente e positivisticamente affidamento alla scienza, alla razionalità, alla ragione. Al contrario, l'alchimia rimanda ai tempi bui del medioevo a una filosofia esoterica e "cialtrona" alla ricerca della pietra filosofale che permette di trasformare i metalli in oro con pratiche legate sia al mondo della magia che della ragione.

Ma permettetemi ancora un gioco di parole, perché lo Studio Alchimia riuscì allora, e per diversi anni ancora, a compiere la magia della trasformazione del progetto da moderno in postmoderno, un'alchimia fatta di tanti ingredienti di cui uno dei principali era l'arte. Infatti, gli oggetti che si iniziarono a presentare e a produrre nell'ambito di Studio Alchimia non rispondono più alla tautologia di Gertrude Stein, per cui "una rosa è una rosa, una rosa", ma al gioco linguistico visivo *finzionale* di *Questa non è una pipa* di Magritte. Da Alchimia in poi, e dunque da Guerriero in avanti, una poltrona non è più una poltrona ma è una *Poltrona Proust* (Mendini), un oggetto metaforico e letterario, una cosa non fatta più per sedersi sopra, ma da guardare; una cosa che invita a

un'esperienza di lettura prima che fisica: non è più un oggetto per il riposo ma per l'attivazione della mente già dal primo approccio in cui ci si chiede, ma questa è ancora una poltrona? e se non lo è cosa è diventata? come nei dispositivi-opere duchampiane in cui gli oggetti non sono più funzionali all'uso, ma all'abuso linguistico artistico.

Mettendo, o facendo mettere Duchamp insieme a Magritte, Guerriero-Alchimia finisce per affermare che nulla è definitivo, che tutto è in movimento e dunque infinito. Ed è in questo clima alchemico che nasce uno degli oggetti più significativi di Studio Alchimia: *Il Mobile Infinito*. Un mobile costituito di una quindicina di pezzi: sedute, librerie, credenze, armadi, tavoli... ciascuno e complessivamente progettati da più autori (architetti, designer, artisti, registi...) contemporaneamente. La novità stava nella messa in discussione dell'autorialità, per cui l'opera non era di un solo autore, ma di molti, aprendo così a uno dei temi oggi più attuali: quello della proprietà intellettuale e della progettualità partecipata.

Infinito Guerriero che pensa e fa infinite cose come la partecipazione dello Studio Alchimia al nuovo corso della rivista Domus, a cui viene chiamato dal nuovo direttore Mendini insieme allo studio fotografico Occhiomagico (Giancarlo Maiocchi e Ambrogio Beretta). Con questo team esplosivo, Domus si rivelerà come la rivista più innovativa sia per contenuti che per iconografia, già a partire dalla copertina in cui non si mettono più i progetti, i prodotti, ma gli autori, come fosse una rivista di moda, o di musica pop-rock.

Sono anni gloriosi in cui Guerriero partecipa alla fondazione della scuola internazionale di design Domus Academy in cui si inizierà a insegnare teoria e pratica della nuova progettualità.

Ma non contento, nel 1988 Guerriero fonda *OLLO, Rivista senza messaggio*, anche qui una progettualità editoriale forse troppo avanzata, perché era una rivista fatta di cento pagine non rilegate e non numerate, di sole immagini, ognuna di un autore diverso che, come un mazzo di carte, si potevano mescolare consentendo a ciascuno di creare un proprio ordine o, meglio, un proprio disordine di lettura, un proprio ipertesto diremmo oggi, dalle possibilità infinite.

Per questo il lavoro di Guerriero è ancora oggi sottovalutato e anche

l'avventura, forse più nota del design postmoderno, quella di Sottsass-Memphis, è in qualche modo debitrice a Guerriero visto che, come ha dichiarato più volte lo stesso Sottsass, Memphis fu creata uscendo da Alchimia per reazione alla troppa sperimentaltà di Alchimia-Guerriero.

Quanto detto finora ci dice dell'importanza del progetto Alchimia di Guerriero dal 1976, famoso in tutto il mondo ma che, come accade spesso nel nostro Paese, oggi è quasi dimenticato.

Tuttavia, Guerriero non si scoraggia e nella sua vulcanica creatività continua a lavorare dando ancora vita ad alcune delle imprese più significative italiane, che vanno da Futurarium negli anni novanta e duemila, scuola di progetto che confluirà nella NABA (Nuova Accademia di Belle Arti) di cui Guerriero sarà Presidente per anni, contribuendo non poco allo sviluppo di questa scuola, oggi tra le più innovative in Italia e non solo. Quest'amore per la scuola, lui che fu cacciato per le sue idee innovative dal Politecnico e dunque mai laureato, lo ha portato a lavorare per imprese sociali. Si tratta di workshop all'interno del carcere di San Vittore di Milano, oppure con cooperative come la Sacra Famiglia, o la creazione della scuola libera di progetto, o del progetto liberato, TAM-TAM che ancora una volta dimostra l'attitudine di Guerriero dalla infinita progettualità.

A questo punto spero che con questo tam-tam il messaggio arrivi finalmente a dare all'Infinito Guerriero la meritata e dovuta vittoria in un Paese in cui, come dice Freak Antoni, non c'è gusto a essere intelligenti, figuriamoci a uno come Alessandro Guerriero dall'intelligenza infinita.

Giacinto Di Pietrantonio: Lettomanoppello, 1954, è docente di Storia dell'Arte presso l'Accademia di Brera, Milano e Direttore del museo GAMEC di Bergamo. Curatore, Critico d'Arte con approccio da Ficcanaso si occupa con libri e mostre della relazione tra le varie discipline artistiche.

GILLO DORFLES

Alchimia segna l'inizio della grande stagione del nuovo design italiano ed effettivamente ha percorso e ha aperto la strada a un nuovo modo di pensare che sarà poi seguito anche da designer di altri Paesi europei.

Il suo grande merito è stato quello di liberare il mondo del design da quel razionalismo "bauhausiano" che aveva dominato in tutti gli anni precedenti, introducendo nuovi elementi e nuovi stimoli. In sintesi potremmo dire che Alchimia ha compiuto, e con successo, il tentativo di rendere "più fantasioso" tutto il settore che sino ad allora aveva "dormito" tra i guardiani del design tradizione del Nord Europa, dal Bauhaus in avanti: un mondo, diciamo, in cui la fantasia aveva pochi spazi in cui esprimersi.

All'inizio, naturalmente, accanto a questo lato positivo troviamo anche lati negativi: alcune cose di Sottsass e di altri designer del gruppo, proprio perché erano prodotti ed erano oggetti pensati da precursori, hanno scontato una certa ingenuità. Un esempio eclatante è la celebre poltrona di Proust firmata da Mendini, che ha avuto un grande successo ma che era decisamente ingenua, come tanti altri mobili del momento. E dico ingenua rispetto al gusto europeo, che si misurava su altri parametri: la grande poltrona è scomoda, così come al di sotto delle attese sono una serie di oggetti di design del tutto superflui.

Esiste poi la questione del Kitsch. Proprio in rapporto alle produzioni di quel tempo, qualcuno vorrebbe considerare anche il Kitsch come un movimento artistico. Io non sono di questo parere. Ma non v'è dubbio che in quegli anni il design italiano ha saputo – qualche volta – impadronirsi di alcuni fattori del "cattivo gusto" per dare vita a oggetti d'avanguardia. Ne abbiamo moltissimi esempi: poltrone, specchiere, oggetti da tavola che pur utilizzando alcuni fattori di un gusto dubbio, o addirittura di un gusto decisamente pessimo, sono pervenuti a risultati che hanno finito

per essere molto originali.

Al proposito, direi comunque che uno dei pericoli del movimento è stato quello di cadere nel decorativismo fine a se stesso, che se era positivo per quanto riguarda certe forme di arredamento o la realizzazione di alcuni mobili, spesso finiva anche per dare vita a prodotti di gusto veramente Kitsch. D'altra parte, negli ultimi 50 anni è il concetto stesso di gusto a essere cambiato. Una volta non esisteva un Kitsch vero e proprio e la produzione di mobili fatti in serie, o comunque dei prodotti d'arredamento, era decisamente unitaria. Il fatto di poter dire che un ambiente è Kitsch o che una poltrona è Kitsch è cosa relativamente recente, che risale agli ultimi 30 anni. E questo, direi, è quello che differenzia maggiormente la nostra epoca da quella della fine dell'800. I famosi "mobili dei nonni", i tavoli, le specchiere e le credenze che spesso noi apprezziamo e consideriamo come preziosi, allora erano semplicemente visti come un necessario apporto all'arredamento di casa. Non c'era la differenziazione del gusto come invece esiste oggi; oggi siamo di fronte a una differenziazione del gusto così profonda, tanto che non possiamo più individuare un gusto dominante, ma una moltiplicazione dei gusti. Ed è questo un fatto che se da un lato è problematico, dall'altro è positivo: si pensi, ad esempio, all'industria, per la quale questa moltiplicazione apre la possibilità di essere presente in molti settori disparati, cosa che non avveniva ai tempi del razionalismo.

Concludendo, bisogna dire che se guardiamo al design attuale, al design contemporaneo, noi vediamo che in quello italiano esistono linee di originalità che non troviamo nel design di altri Paesi. O, quando le troviamo, possiamo dire che è comunque al design italiano che si ispirano. E che tutto questo è, in fondo, un'eredità del movimento italiano di allora.

Gillo Dorfles: Nato il 12 aprile 1910, laureato in Medicina e Psichiatria, è artista, critico d'arte e filosofo. È stato docente di Estetica presso le università di Milano, Trieste e Cagliari, e Visiting Professor presso alcune università americane. Recentemente sono stati pubblicati i volumi "Estetica senza dialettica. Scritti dal 1933 al 2014", a cura di L. Cesari, e "Scritti di Architettura (1930-2008)" a cura di L. Tedeschi.

ENZO FIAMMETTA

Anni settanta. La Sicilia è ancora scossa dal terribile terremoto che alcuni anni prima aveva distrutto la valle del Belice. Il movimento studentesco degli *indiani metropolitani*, che scrolla ulteriormente dopo un decennio l'ordinamento universitario, piange in quegli anni la morte di Peppino Impastato e lotta per impedire l'installazione dei missili Cruise nella base missilistica di Comiso.

L'Istituto di Disegno Industriale della Facoltà di Architettura di Palermo accoglie in quegli anni come docenti, per periodi più o meno lunghi, i grandi designer italiani, che diventeranno i nostri maestri, Sottsass, Branzi, Ugo La Pietra e con loro Alessandro Guerriero.

Ci era già nota l'imponente rivoluzione che nel design aveva operato Guerriero con il suo gruppo Alchimia.

Il progetto della decorazione. La pelle come luogo primo della comunicazione del corpo e Alessandro che si presenta con l'immagine del suo profilo iperdecorato, aprendoci e ponendoci una serie di nuove questioni sulla natura degli oggetti, sulla loro funzione oltre l'uso. Sul senso del progettarne di nuovi. Sull'estrema utilità del colore e del decoro.

Per alcuni anni le nostre strade si incontrano in progetti comuni: "I Segni dell'Habitat" a Parigi, la collezione "Ollo" per CEM, "Abitare il tempo" a Verona, per poi allontanarsi e occasionalmente sfiorarsi. Senza mai dimenticare la mia emozione nell'incontrarlo a Milano come in Sicilia, lui protagonista del design italiano, io giovane studente d'architettura, e passeggiare come vecchi amici.

Enzo Fiammetta: Architetto Ph.D., ha insegnato alla Scuola di specia-



lizzazione in disegno industriale della facoltà di Architettura di Palermo. Dirige il museo delle Trame mediterranee della Fondazione Orestadi di Gibellina – premio ICOM 2011 per la mediazione culturale in Italia – dove, dalla sua apertura e con numerosi progetti sviluppati in Nord-Africa e Medio Oriente, si sperimenta la possibilità di una lettura comparata delle arti dei popoli mediterranei.



STEFANO MIRTI

...E QUELL'INFAME SORRISSE

"Ho scialacquato un sacco di soldi con l'alcool, con le donne e con le automobili sportive. Il resto, l'ho sprecato."

George Best

Viviamo in tempi difficili.

Intorno a noi, tutti sembrano essere impegnati in attività sagge, meritevoli, encomiabili.

C'è chi ricicla, chi si dedica allo yoga, alla meditazione trascendentale piuttosto che all'ecologia. Quelli che condividono e quelli che volontariano. Il recupero dei vestiti usati o magari degli edifici dismessi. Il recupero dei valori a evitare che finiscano nella spazzatura indifferenziata. Energia pulita, progetti per gli immigrati, gruppi di ascolto, un momento, ascoltiamo con attenzione che cosa ci dice il Papa.

Un mondo dove a scuola vengono insegnate due virtù primarie: dedicarsi al miglioramento del mondo e su questo, costruire in maniera paziente e certosina una carriera di successo.

Ci è andata così. Poteva andare meglio ma, in effetti, poteva andare peggio. Da cui, va bene e non ci lamentiamo.

Date queste premesse (sulle quali nessuno vuole dissentire), credo sia giunto il momento di dedicare una qualche attenzione a chi resiste. Non tanto a chi non si piega alle ragioni dei buoni sentimenti ma quanto piuttosto a chi si rifiuta di accettare la corretta organizzazione e gestione della propria carriera professionale. Un passo alla volta. Chi va piano va sano e lontano. Ma perché?

Dedichiamo cinque minuti a quelli che si buttano via, a quelli che spre-

cano se stessi, quelli che amano sciupare e dilapidare. Dissipare tutto, qui e ora, come se non ci fosse un domani.

Come se fosse la parabola dei talenti (Matteo 25, 14-30) però rigirata al contrario. Dove il più meritevole non è quello che mette tutto a frutto, ma è quello che spreca e sciupa senza ritegno.

La Treccani definisce il campo della nostra indagine in maniera abbastanza precisa:

Scialacquare v. tr. [etimo incerto] (*io scialàcquo*, ecc). – 1. Spendere con eccessiva larghezza e prodigalità; sperperare, dilapidare: *sc. il patrimonio di famiglia*; *sc. tutte le proprie sostanze*; anche assol.: *a forza di sc. è finito in miseria*; *s'ubriacavano, scialacquavano con le donnacce* (Pirandello). 2. Con uso fig., letter., prodigare, approfondire: *Ferrer, in mezzo ai saluti che scialacquava al pubblico in massa, ne faceva certi particolari di ringraziamento* (Manzoni).

Peraltro, Dostoevskij ci dice che sarà la bellezza a salvare il mondo. Difficile non essere d'accordo con il vecchio Fedor. Forse, si potrebbe aggiungere che il mondo sarà salvato dalla bellezza che viene buttata, regalata, dissipata. La bellezza che viene celebrata, che finisce nel museo, che diventa potere, istituzione non salva il mondo, lo distrugge in modo ancora più brutale della bruttezza. La bellezza, per salvare il mondo deve avere il carattere dell'autocombustione immediata, del lampo. Un'esplosione e poi via, da un'altra parte a generare una nuova bellezza istantanea. Se c'eri, buon per te, se non c'eri peccato, riprova a passare una prossima volta.

Se l'esplosione si cristallizza, se viene riconosciuta e acclamata, se si fa ingabbiare dalle convenzioni sociali non è più niente. È un modo come un altro per arrivare al successo, alla fama, al potere. Tutte cose che non hanno niente a che fare con la bellezza (e men che meno con questa perniciosa idea di voler salvare il mondo).

In termini di progressione storica abbiamo una lunga serie di eroi e supereroi che hanno lavorato in maniera intensa su questo tema. Generare qualità straordinaria e assoluta e nel contempo dissipare e distruggere questa qualità. Qui e ora. Mentre costruisco, distruggo.

Ovviamente, questi particolari percorsi esistenziali e personali non possono essere accettati dalla cultura contemporanea. La retorica consolatoria dominante non può tollerare che si possa trattare di una scelta lucida e

ponderata. Era bravo, bravissimo. Peccato che un'intelligenza e una sensibilità così sofisticata... ..peccato che poi l'alcool, il gioco, la follia, la moglie che lo tiranneggiava, il marito che la sfruttava, il commercialista, gli avvocati, il socio disonesto, chi volete voi.

George Best era un calciatore bravissimo, uno dei più bravi che ci siano mai stati. Ma a differenza dei suoi colleghi più celebrati, impegnati a vincere scudetti e Coppe dei Campioni, lui dedicava un'energia infinita a buttarsi via. A non seguire le regole, a inventarsi delle sue regole che si applicavano a uno speciale campionato che esisteva solo nella sua testa. Questa follia dissipatrice è il motivo per cui noi amiamo così tanto George Best. Lo amiamo in maniera infinita per tutte le coppe e competizioni che ha perso, non per quelle che ha vinto. Essere un calciatore straordinario e vincere tutto il vincibile, quello è banale e scontato, ovvio. Essere un calciatore straordinario e buttarsi via, per quello devi essere un genio assoluto.

Del resto, uno che si chiama Best, deve essere "best" per davvero, non per finta. Il titolo di calciatore più importante del mondo lo lasciamo a Pelé, a Maradona. Se tu sei "best" mica ti metti a vedere chi ha fatto più goal. Sei "best", ma che cosa volete, i goal, le coppe, il resto è per i taglianastri. Senza dimenticarci di quell'altro incredibile Best. Pete Best. Che ti ritrovi assieme a John Lennon e Paul McCartney a fondare i Beatles. Dopodiché, appena il tuo lavoro infinito arriva a un primo momento di riconoscimento, generi le condizioni per esserne escluso. Ti dedichi con passione infinita alla parte interessante e speciale di tutta la faccenda (inventare e creare i Beatles). Ma quando la macchina che hai messo assieme arriva a funzionare in maniera perfetta (e noiosissima), tu non ci sei più. Lasci il posto al primo che passa e te ne vai tranquillo e contento per la tua strada. Facendo finta che ti sei arrabbiato, ma che è ovvio che si tratta di una finta e che a te non te ne frega proprio niente.

Ringo Starr ha tutta la nostra stima e ammirazione. Ma Pete Best è un passo avanti, vive in un'altra dimensione, in un altro pianeta (irraggiungibile a noi comuni mortali).

Daccapo, tutto era già scritto nel nome. Se ti chiami Starr, non puoi che diventare una stella. Se ti chiami Best, dottore lei consente...

Provate a pensarci un attimo. Il mondo dell'arte, del design, della cultura è ricco di questi personaggi. Gente che rifiuta le regole che se ne frega, che erano punk quarantamila anni prima che arrivassero Sid Vicious e Johnny Rotten.

Mart Stam che fa la poltrona in tubolare metallico quando Marcel Breuer andava ancora all'asilo. Una poltrona in tubolare fatta con i tubi dell'idraulico. Durissima, straordinaria e speciale. Quando poi c'è da farla diventare l'icona celebre che tutti conosciamo, quello è un lavoro da tiralinee, da seconde linee, chiamate uno stagista un po' bravo e ci siamo. Quello è un lavoro da Bauhaus, da gente brava ma che ci siamo capiti. Quando la poltrona di Breuer arriva al MoMA, Mart Stam è già fuggito da anni, perduto in un amore impossibile tra Mosca e Leningrado.

Di nuovo, siamo di fronte a una grandezza così assoluta che ci viene il capogiro.

Sei l'architetto e designer più talentuoso di un'intera generazione. Una generazione mica qualsiasi, una generazione dove ti devi misurare con Mies, con Le Corbusier.

Tu sei il più bravo di tutti e che fai? Lasci tutto e te ne vai in Unione Sovietica. A costruire il comunismo? Ma no, ma figuriamoci, vado a Mosca perché c'è una donna che mi ha spezzato il cuore. Ma chi se ne frega del comunismo...

Gli esempi sono numerosi.

Marina Abramović e Ulay. Bravissimi e speciali. Peccato che poi lei decida di barattare tutta la sua infinita forza e sensibilità per diventare il grande guru dell'arte mondiale (uffa, che noia), mentre lui (che era quello bravo per davvero), la abbandona per andare a farsi un po' di sani cazzi suoi. Bravo Ulay! Tu sì che ci piaci!

Ecco. Questa è la gente interessante per davvero. È il giocatore di Dostoevskij (altro che la bellezza, è il gioco d'azzardo che salverà il mondo), è Bobby Fischer (altro giocatore eccelso): in quanto scacchista più bravo al mondo si stufa e scompare nel nulla. Va a sapere.

Sono tanti, sono speciali, e tutti caratterizzati da quel "peccato però... Era bravo, bravissimo, peccato però...". Non so che dire, io farei un libro, una

mostra. Tutta dedicata ai "...peccato però...". Piero Ciampi, Tomaso Buzzì, Nico, Miroslav Tichý, Hiroo Onoda.

Hiroo Onoda. Quarant'anni nella giungla a combattere una guerra mondiale che per il resto del mondo era finita nel 1945. Lui no. Gli avevano detto di tenere la posizione nella giungla e di non arrendersi mai. Detto fatto. Un guerriero pazzesco, infinito.

Alessandro Guerriero. Un altro di questi *nomen est omen*, un altro guerriero di questa particolarissima tribù (tra l'altro, non c'entra ma forse un po' sì: "stam" in olandese vuole dire per l'appunto: "tribù", "clan").

In questo nostro pantheon di grandi dissipatori e scialacquatori, il nostro guerriero / Guerriero sta in una posizione abbastanza prominente. Mentre tutti i suoi colleghi erano impegnati con grande metodo a diventare maestri, grandi maestri, eccellenze, eminenze, escrescenze, lui era sempre impegnato a inventare un'altra cosa. Una qualche altra cosa che poi appena funzionava passava qualcuno a portargliela via. Ma questo capitava (e capita) non perché ci fosse uno cattivo o in malafede: no, affatto. Capita così perché questo è quello che lui ha sempre voluto. Inventare, generare, per poi regalare, con grandissima generosità e cattiveria. Bestemmiando e facendo finta di arrabbiarsi. Che teatro! Bravo! Bravo! Bravissimo!

La fama, la mostra, il titolo, il riconoscimento, i soldi, quelli li lasciamo a quelli meno dotati, a quelli un pochetto sfortunati (che debbono dunque compensare). Il nostro guerriero si maschera dietro un'apparente incapacità di seguire le regole prestabilite, facendo finta di essere un poco pasticcione e inconcludente. Ma quella è una strategia finissima, l'unico gioco possibile per evitare di essere celebrati e incasellati. Giocare con il paradosso, fare finta di essere da un'altra parte (mentre in verità si vive in un altrove perenne inaccessibile ai più).

"Esistevano le condizioni per una vita appassionata — scrive Alighiero Boetti nel 1969 — ma ho dovuto distruggerle per poterle recuperare". Eccoli qui. Pronti.

A chiudere, mi viene chiesto un pensiero su Alchimia.

Mah, non saprei tanto cosa dire. A me sembra che la grande storia del design italiano sia una costruzione tutto sommato retorica, stucchevole. Si parla di progetti assoluti e sembra di leggere “Cuore”. Un mondo dove son tutti bravi, operosi, geniali. Impegnati a fare, costruire, recuperare, significare. E poi (fuori dalla nostra storia) ci sono quelli che stanno in fondo alla classe. Che non fanno mai i compiti, che vengono sospesi, che fanno sempre casino. Ecco, quelli sono quelli bravi per davvero. Quelli che poi vengono bocciati, che non si piegano alle regole e che (per loro fortuna) finiscono male.

Alchimia stava al primo banco. A fianco di Giò Ponti, Fornasetti e gli altri. Poi a un certo punto arriva un tale Memphis e dal primo banco la nostra signorina A. era stata riposizionata una fila più indietro.

La foto di classe la conosciamo tutti. Quelli che stanno in prima fila, le seconde file, quelli dietro. Quelli che fanno di tutto per farsi notare e quelli che non distinguiamo perché hanno la testa coperta da quello davanti. Al netto della prima, seconda o ultima fila, la storia del design italiano, la fotografia di classe è una foto dove sono tutti Garrone e Derossi. Maestrine dalla Penna Rossa e piccoli scrivani fiorentini. Quando tutti sappiamo che l'unico personaggio meritevole era Franti. Che era il più bravo di tutti, che non accettava le regole e che alla fine viene – ovviamente e necessariamente – espulso da tutte le scuole del Regno.

...e quando il Direttore guardò fisso Franti, in mezzo al silenzio della classe, e gli disse con un accento da far tremare: - Franti, tu uccidi tua madre! - Tutti si voltarono a guardare Alessandro. E quell'infame sorrise.

Stefano Mirti: Progettista, fondatore e partner di IdLab. Da anni impegnato sulle nuove frontiere dell'insegnamento: Design 101, Relation Design, e molti altri progetti. Per due anni responsabile dei social media per Expo Milano 2015.

@stefi_idlab su Twitter e Instagram; la pagina di Facebook è il grande archivio (aggiornato giornalmente) delle mille suggestioni, riferimenti, idee. <http://www.viacascia6.it/>

SARA RICCIARDI

Alchimia fu rottura, sogno collettivo, messaggio invadente, ironia felice. Non so se si possa parlare di "ereditarietà" di Alchimia.

Sarà che a me la parola "ereditarietà" turba. Troppo carica di aspettative, di desiderio di prolungarsi nelle epoche.

Certamente molti sono i figli di Alchimia, anche perché tutto è un po' figlio di ciò che precede.

Ma nulla ne è reale erede. Ogni cosa vive per una serie di circostanze e di ingredienti alchemici che si combinano creando una precisa formula per quelle persone e quel contesto storico.

Non credo vi siano passaggi di corona, ma soltanto persone riconoscenti (lo spero per loro) e nuovi scettri.

Ed ora vi spiego perché io sono riconoscente ad Alessandro Guerriero.

Alessandro entrò in classe un giorno e sconvolse i miei pigri pensieri.

Lui è un po' come una scossa elettrica, a un tratto risveglia in te una capacità onirica che pensavi annegata in una qualche mucosa intestinale. Lui ti ricorda che il tuo cervello può espandersi e percorrere anni luce in un battito di ciglia.

Potrei quasi incolparlo di avermi reso un'incontinente onirica.

Ecco lui è stato un mio Maestro. Tra i miei più preziosi, di quelli che riescono a toccare le corde della più intima commozione.

È un uomo che invita a processare, slabbrare, stanare, esplorare se stessi. Ricordo ancora il viaggio che ci invitò a intraprendere dentro di noi, all'epoca suoi studenti: un viaggio così profondo che all'inizio risultò a dir poco inquietante. Ed è proprio in quella paura, quel timore di vedersi così da vicino che capisci come lui ti stia accompagnando in un percorso immenso. Quello dell'io.

Un percorso che dovevi fare per sentirti vero.
Per sentirti più vivo.
Perché a volte ci dimentichiamo che stiamo vivendo. E lui lo sa e ti scuote.
Per lui essere un progettista significa essere consapevole di sé, del proprio essere con tutto il suo peso, i difetti e i lati oscuri.
Ed è questo l'unico modo per elaborare messaggi veri e unici, capaci di uscir fuori da cori inamidati e da masse sgraziate.
Quando sento il mio entusiasmo gorgogliarmi nelle viscere so che lui è stato un grande ingrediente per questa attivazione.
Lasciarsi sorprendere da questi geysir emotivi che esplodono indomiti.
La passione si alimenta con una combustione costante. Viviamo troppo poco per concederci alla noia, ma lui ti consegna le briglie dell'immaginario, fido compagno per cavalcate epiche.
Non credo che si nasca sognatori illustri, ma penso lo si diventi con grande impegno e Alessandro è una guida che ti insegna a vivere il quotidiano con straordinaria potenza.
È come se tutto diventasse un po' possibile, una volta attivata questa "ghiardola guerriera".
Il mio ringraziamento non sarà mai troppo grande per una persona che mi ha insegnato a lievitare.

Sara Ricciardi: Nata a Benevento / 27 anni fa / mangiando melograni / disegnando sui muri / correndo nei campi / storie di streghe / teatro greco e di strada / incontri inaspettati / Milano / Accademia di Belle Arti / curiosità ossessiva / caffè notturni / ricercatrice di possibilità / e poi in Turchia / a New York / amori quotidiani / set designer / concept & brainstorming / produzione prodotti / residenze artistiche / co-fondatrice del brand LA LATTONERIA / docente alla NABA / conduzione di workshop / impegnata 24 ore nel costruire nuovi varchi e visioni.

CRISTINA SENATORE

ALCHIMIA.

Colorati, asimmetrici, puntuti o arrotondati, atipici e carichi sempre di una strana energia... La prima domanda che i mobili e gli oggetti di Alchimia hanno provocato in me quando li ho visti è stata: come sarei io se ve ne fosse stato almeno uno nella casa dove sono cresciuta. In qualcosa sarei sicuramente diversa.

Lo spazio della casa, con la foresta di oggetti che la riempiono e compongono, agisce sul bambino e in qualche modo lo plasma. Accarezzando con la curiosità la forma degli oggetti, ricalcando con gli occhi i contorni delle cose, perdendosi nei colori delle superfici o intrattenendosi nei disegni che le ricoprono, il bambino modella se stesso, costruisce le sue domande, sviluppa la sua fantasia, si forma interiormente. Per me è stato così.

Ricordo molto bene gli oggetti che riempivano la mia casa e non li ricordo come semplici oggetti, ma come esperienze. Ricordo il profumo del legno dei primi mobili che furono comprati per la mia stanza. Ricordo che mentre venivano montati, avevo pochi anni, passavo e ripassavo con il triciclo fra le gambe degli operai a prendermi sgridate da tutti, perché mi piaceva il profumo di nuovo che sentivo e lo respiravo consumandolo a ogni passaggio, per farlo mio. E ricordo l'emozione dello spazio che mi cambiava intorno. Emozione che svanì presto. Quei mobili, infatti, che mi hanno accompagnata per anni, in legno chiaro con le venature in vista, privi di colore, squadrati e prevedibili, muniti di piccoli pomelli rotondi cerchiati da gommini neri erano irriducibilmente noiosi. Noiosi, monotoni e tristi. Alle finestre mia madre aveva messo una lunga e ampia tenda bianca sulla quale la tartaruga e la lepre di Esopo si rincorrevano all'infinito fra le pieghe di stoffa, centuplicate come in un'ossessione o in un incubo, nei

due soli colori arancione cupo e azzurro. Ricordo che per sfuggire alla monotonia insopportabile di ciò che mi circondava mi sdraiavo a testa in giù e immaginavo di camminare e abitare sul soffitto, oppure immaginavo di nuotare nelle stanze riempite d'acqua come piscine, immaginavo stanze con pavimenti soffici come cuscini, stanze con il cielo dentro, con nuvole vere da cui cadesse pioggia vera... con la mente liberavo gli spazi da quei mobili di cui non potevo disfarmi.

E se avessi avuto un mobile di Alchimia? Quali fantasie si sarebbero affacciate alla mente? Quali germi di idee? Quali sarebbero i miei ricordi adesso? Come sarebbe diversa la mia casa dell'infanzia nei sogni attuali? A quali disegni sarebbe capace di dare luogo ora la mente allenata a ricalcare le forme "alchemiche", a gironzolare sulle superfici che si interrompono a cambiare spesso direzione e ritmo restando sempre misteriose a ogni passaggio degli occhi.

Io ho perso l'occasione, mi piacerebbe però che potessero averla altri bambini. Mi piacerebbe un prepotente ritorno di Alchimia, una invasione nelle case e nei luoghi dei suoi oggetti e dei suoi mobili sempre attuali, a sollecitare le coscienze che sembrano addormentate, assuefatte a forme stantie, a suggerire che tutto è possibile, che le cose possono cambiare forma e assumere forme nuove, inaspettate, mutabili all'infinito.

ALESSANDRO GUERRIERO

Alessandro Guerriero ho avuto la fortuna di incontrarlo, finora, almeno una volta in vita mia. Un incontro del tutto fortuito. Ero in Triennale, a Milano, una città che mi è estranea dove sono stata solo due volte, stavo partecipando a un workshop / mostra organizzato da Stefano Mirti e da altri. Per onorare l'invito che Stefano mi aveva rivolto, avevo preparato per la mostra un'opera che consisteva nella sovrascrittura, tramite disegni e collage, del referto di un mio vecchio elettroencefalogramma: un nastro di carta lungo circa 17 metri che ripiegato su se stesso prendeva la forma di un grosso libro. Avevo riversato in esso pensieri e riflessioni, dalle più remote alle più recenti. Il risultato era un disegno intricato, una scrittura fitta. Molti visitatori in quei giorni lo videro, lo sfogliarono interessati e lo apprezzarono ma anche restarono, seppure rapiti, spesso disorientati e mi fecero molte domande alle quali tentai di rispondere.

Alessandro arrivò in mostra e andava di fretta, mi trovai a passare accanto a lui mentre salutava Stefano che vedendomi mi invitò a mostrargli il mio lavoro. Non sapevo chi lui fosse. Lo condussi dove era esposto il libro e lui cominciò a sfogliarlo con calma, fece alcune osservazioni mentre lo scrutava con uno sguardo attento che di tanto in tanto si illuminava in un sorriso. Mi sembrò un uomo gaio ma contemporaneamente da qualche suo tratto emanava un certa severità, come una fermezza che mi metteva soggezione. Si soffermò su uno dei punti del libro che mi stavano più a cuore. Dove gli altri avevano dubbi, lui leggeva. Ebbi la sensazione che si ha quando in una stanza piena di gente e di rumore la voce non raggiunge nessuno e fra tanti, incredibilmente, uno solo ti sente e ti comprende senza sforzo. Apprezzò il lavoro e quel punto in particolare, alzando gli occhi dal libro mi prese il viso tra le mani e mi diede un bacio nel centro della fronte. Non poteva che essere lui il fondatore di Alchimia. Quel bacio me lo porto in fronte come un sole e lo uso come un faro ogni volta che intorno vedo tutto grigio.

Cristina Senatore: Artista e graphic designer, vive e lavora a Napoli. Tiene un blog su "Il baule Volante", spazio che (come lei scrive) "funziona da blocco di appunti per annotare il mio punto di vista (o di svista) su quello che mi cade negli occhi. Appunti sotto forma di disegni, di collage, di schizzi o di scritti".

LEA VERGINE

Guerriero è estremamente simpatico poiché non possiede quasi nulla della milanesità.

Forse è un po' confusionario e ciò che mi meraviglia di lui è che non si sia mai gettato ai miei piedi per chiedermi di avere a che fare con l'ente-scuola che dirige.

Sarebbe augurabile che, essendo per fortuna Guerriero un personaggio controcorrente, mi chiedesse un corso sull'educazione civile. Non il "bon ton" come dicono le cameriere a ore per riferirsi ai modi delle persone, ma un qualcosa che spieghi come si apre e si chiude una porta e perché non si sbatte in faccia al povero vicino una suola di scarpe sotto il naso. Credo che Guerriero sia, comunque, una delle personalità che lavorano qui più sapide e speziate.

Lea Vergine: Lea Vergine è autrice di numerose pubblicazioni e mostre sui problemi dell'arte contemporanea, tra cui: "Il corpo come linguaggio (La Body-art e storie simili)", Prearo 1974; "Attraverso l'Arte. Pratica Politica", Arcana 1976; "L'altra metà dell'avanguardia", Milano, Palazzo Reale; Roma, Palazzo delle Esposizioni; Stoccolma, Kulturhuset (1980-1981) i cui cataloghi sono stati rieditati in volume da Il Saggiatore 2005; "Un altro tempo. Tra Decadentismo e Modern style", Rovereto, MART (2012-2013), Il Saggiatore 2012; "L'arte non è faccenda di persone perbene. Conversazione con Chiara Gatti", Rizzoli 2016.

APPENDICI

Mostre e Bibliografia

1977-1992: LE MOSTRE ALCHEMIA

- 1977 MILANO-STUDIO ALCHEMIA: Doni alla sposa e avocados all'insalata
- 1978 FERRARA-PALAZZO DEI DIAMANTI: La stanza del secolo
MILANO-STUDIO ALCHEMIA: La stanza inquietante
- 1979 MILANO-STUDIO ALCHEMIA: Bau-Haus One
GINEVRA-EXPO: L'oggetto diverso
DUSSELDORF-MADE IN: Redesign di sedie del Movimento Moderno
MILANO-GALLERIA DISEGNO: Re-Design
GINEVRA-EXPO: L'oggetto diverso
NEW YORK-ART & INDUSTRIE: Bau-Haus Collection
MILANO-TRIENNALE: Interno urbanistico
- 1980 MILANO-FIORUCCI: Progetto amorale
MILANO-STUDIO ALCHEMIA: Bau-Haus Two
MILANO-STUDIO ALCHEMIA: Kennedy, The Assassination
FIRENZE-MEMORIE E LUOGHI DEL XX SECOLO: La Poltrona di Proust
MILANO-CENTRODOMUS: La superficie modificante
LINZ: Design Phenomene
VERCELLI-GALLERIA DIMENSIONE: Una Grazia perduta
VENEZIA-BIENNALE DI VENEZIA: L'Oggetto Banale
ROTTERDAM-LIJBAANCENTRUM: Italian New Renaissance

FIRENZE-MEMORIE E LUOGHI DEL XX SEC: La Poltrona di Proust

VENEZIA-CHIESA S.LORENZO: Records e Paradiso

- 1981 MILANO-FACOLTÀ DI ARCHITETTURA: Il Mobile Infinito
 MILANO-PAC: Architettura Ermafrodita
 RIMINI-SALA ARTE CONTEMPORANEA: Architetture estive
 BOLOGNA-GALLERIA D'ARTE MODERNA: Stanza da manuale
 VARSAVIA-ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA: Stanze, un'Idea per la Casa
 MATERA-GALLERIA FORMA E FUNZIONE: Ambiente di piante mobili
 PADOVA-MUSEO AGLI EREMITANI: Architettura 1,2,3.
- 1982 MILANO-FIORUCCI: Arredo vestitivo
 ABIDJAN: Casa Thodier
 MILANO-STUDIO ALCHEMIA: Stanza Filosofica
 HANNOVER-DEUTCHER WERKBUND: Provokationen
 MILANO-PALAZZO DUGNANI: Architettura come macchina psicologica
 FIRENZE-PALAZZINA PRESIDENZIALE: Cosmesi
 GENOVA-CID: Oggetti Banali
 VENEZIA-CARNEVALE: Festa delle finzioni
 MUNCHEN-FOCUS: La casa della falsità
 REGGIO EMILIA-SALA DELLE ESPOSIZIONI: Nuove intenzioni del design
 VENEZIA-BIENNALE DI VENEZIA: Architettura nei Paesi Islamici
 PRATO-COMUNE DI PRATO: Conseguenze impreviste. Arte moda design
 PARIGI-GALERIE ART CONTEMPORAINES: Città Alchimia
 VERONA-COMUNE DI VERONA: Casa per Giulietta
 NAPOLI-CENTROELLISSE: Ambienti di transito
 KORTRIJK-INTERIOR 82: Robot sentimentale

MILANO-STUDIO CESARE MANZO: Studi urbani

MILANO: Robot sentimentale

MILANO-CENTRODOMUS: Mussolini's bathroom

MILANO-PAC: Tender architecture

- 1983 MILANO-STUDIO ALCHEMIA: Oggetti Senza Tempo
 FRANCOFORTE-VISIONE: Stanza soffice
 PARIGI-GALERIE J & J DORGUY: Stanza di oggetti Banali
 MILANO-ANTEO: Foyer
 ALCAMO-BANCA DI ALCAMO
 CATTOLICA-CENTRO POLIVALENTE: Bagni misteriosi
 MILANO-CASA DI AMBROGIO BERETTA: Un milione di do-
 mani
 MANTOVA-DISCOTECA COLOSSEUM
 GIBELLINA-TORRE DELL'OROLOGIO
 MILANO-TRIENNALE DI MILANO: La casa degli sposi
 OMEGNA: Casa della Felicità (per Alessi: 1983-1989)
 BOLOGNA-ZONA ALCHEMIA: Casa per uomo banale
 MILANO-NUOVO NEGOZIO FIORUCCI: Il Grande Metafisico
- 1984 MILANO-STUDIO ALCHEMIA: Nuova Alchimia
 MILANO-GALLERIA MARCONI: Riti minimi
 ROMA-RENAULT: La scena differente
 MILANO-STUDIO MARCONI: I Caffè letterari
 BOLOGNA-CASA STILE: La stanza delle ceramiche
- 1985 MILANO-MUSEO ALCHEMIA: Fast design
 TOKYO-NATIONAL MUSEUM OF MODERN ART: Contempo-
 rary landscape
 MILANO-TRIENNALE DI MILANO: Affinità elettive
 MILANO-TRIENNALE DI MILANO: La Neo-Merce
 MILANO-CENTRODOMUS: Decorazione Renault 5
 ROMA-CAFE' DE PARIS
 GENOVA-VARIE SEDI: Giappone avanguardia del futuro
 MILANO-MUSEO ALCHEMIA: Achille Bonito Oliva Critico in

trans

VIENNA-PRODOMO: Alchimia

MILANO-MUSEO ALCHIMIA: Volvotappeti

ZURIGO-CENTRO COLOMBO: Poeticamente abita l'uomo

MILANO-MUSEO ALCHIMIA: Animali Domestici

MILANO-MUSEO ALCHIMIA: Shinya Okayama

MILANO-MUSEO ALCHIMIA: Fast design

MILANO-ZABRO: Collezione Nuova Alchimia

GENOVA-PARCO CHIOSSONE: I suoni che abitano la natura

LIBIA-CENTRO CONGRESSI RIVOLUZIONARI

LIBIA-CITTÀ SATELLITE

LIBIA-CENTRO TURISTICO PER LA GIOVENTU'

VENEZIA-PONTE DELL'ACCADEMIA

- 1986 MILANO-DILMOS: Mobili in Fiore
 RAVENNA-PINACOTECA COMUNALE: Prototipo mosaico
 MILANO-FIERA: Il mondo in cucina
 DUSSELDORF-KUNSTMUSEUM: Emotional collages
 LIONE-QUADRIENNALE DESIGN: Design pittorico
 LIONE-MUSEE ART DECORATIVE: Nuova Alchimia
 BRUXELLES-INNO: La Casa Neomoderna
 TOKIO-SEIBU DEPT.STORE: La casa del Terzo Millennio
 LIONE-MUSEE D'ART DECORATIVE: Nuova Alchimia
 MILANO-MUSEO ALCHIMIA: Milan Knizak
 DUSSELDORF-KUNSTMUSEUM: Emotional collages
 TOKYO-YURAKUCHO SEIBU: La casa del Terzo Millennio
 MILANO-TRIENNALE DI MILANO: Abitazioni per l'emergenza: casa roll
 MILANO-MUSEO ALCHIMIA: Progetti d'artista
 MILANO-MUSEO ALCHIMIA: Design lunare
 PARIGI-CENTRE POMPIDOU: A table
- 1987 DUSSELDORF-KUNSTMUSEUM: Fast design
 PARIGI-CENTRE POMPIDOU: Chambre souvenir
 KASSEL-DOCUMENTA 8: Museo universale

PARIGI-GRAND PALAIS: Habitat
 GENOVA-GALLERIA LA POLENA: Sei mobiletti
 VALENCIA-LOUIS ADELANTADO: Neomodernismo. Diseño
 de Alchimia
 MILANO-MUSEO ALCHIMIA: Senza titolo
 LOS ANGELES-CONVENTION CENTER: Imaginary ba-
 throom
 MILANO-CASA DI ALESSANDRO GUERRIERO

1988 MILANO-MUSEO ALCHIMIA: Ollo collection
 FRANCOFORTE-DEUTCHER ARCHITEKTURMUSEUM: De-
 sign Heute Masstabe
 GRONINGEN-GRONINGER MUSEUM (1988-1994)
 MILANO-MUSEO ALCHIMIA: Ollo Design

1989 MILANO-SPAZIO KRIZIA: Soli
 MILANO-ALESSI: Pentole Falstaf

1990 MILANO-MUSEO ALCHIMIA: Spiritelli
 GENT-MUSEUM VOOR SIERKUNST: Disegni di design
 GLASGOW-FRUITMARKET: Alchimia fa bene al design

1991 MILANO-MUSEO ALCHIMIA: Falsi mobili

1992 ERFURT-VARI LUOGHI: Citta Alchimia
 KOLN-GALLERIA APICELLA: Gioco visivo
 PREMENO: Mostra Fiori
 VERONA-ABITARE IL TEMPO: Objects of New Victorian Age
 MOSCA-URSS: Nuovo Artigianato

MILANO-IMMAGINARIA: Il Trono Del Guerriero

Bibliografia

A.A.V.V., *VIII° Biennale Interieur 82*, Kortrijk 1982

ATELIER ALCHIMIA, *OLLO, Rivista senza messaggio*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988

R.P. BAACKE, U. BRANDES, M. ERLOHOFF, *Design als Gegenstand*, Frohlich 1 Kaufmann, Berlino 1983

G. BERTI, *Nuove intenzioni del design*, RDE, Milano 1982

P.C. BONTEMPI, G. GREGORI, *Alchimia*, Copi Den Hagg, Olanda 1985

A. BRANZI, *Architettura innamorata*, Studio Forma Alchimia, Milano 1980

A. BRANZI, *La casa calda*, Idea Book, Milano 1984

A. BRANZI, *Moderno postmoderno millenario*, Studio Forma Alchimia, Milano 1980

S. CASCIANI, *Disegni di Alchimia 1982-1987*, Umberto Allemandi & C., Torino 1987

B. FINESSI, *Mendini*, Corraini Editore, Mantova 2009

H. GSÖLLPOINTNER, A. HAREITTER, L. ORTNER, *Design ist unsichtbar*, Loker Verlag, Vienna 1981

A. GUERRIERO, *Dresssing Ourselves*, Triennale di Milano, Edizioni Charta, Milano 2005

A. GUERRIERO, *Santa Alchimia*, Granger Press Ltd, Londra 2014

A. GUERRIERO, R. RAPETTI, *Disegni di Alchimia 1976-1992*, Istituto Italiano di Cultura Toronto, Postmedia, Milano 2013

- A. GUERRIERO, A. MENDINI, *Tre momenti di fantasia* (catalogo), Studio Alchimia, Milano 1988
- G. ILIPRANDI, *Basta, Divagazioni sul dissenso*, Lupetti Editori di Comunicazione, Milano 2011
- F. IRACE, *Stanze un'idea per la casa*, Alchimia Editore, Milano 1981
- H. KLOTZ, *Jahrbuch fur Architektur* 1983, Friedr. Vieweg & Sohn Braunschweig, Wiesbaden 1983
- S. KOHMOTO, *Contemporary Landscape*, The National Museum of Modern Art, Kyoto 1985
- R. KRAUSE, G. KRAWINKER, *Provokationen, Design Aus Italien, Ein Mythos Geht Neue Wege*, Deutscher Werkbund Niedersachsen und Bremen E.V., Hannover 1982
- V. LEMARCHAND, *Caravelle*, Quadriennale Internazionale de Design, Lione 1986
- R. MARCATTI, *Design: pensieri e parole*, De Lettera Editore, Milano 2006
- R. MARCATTI, *H2O nuovi scenari per la sopravvivenza*, Cusl, Milano 2006
- R. MARCATTI, C. CONCARI, *Aquatecture*, H2O Edizioni, Milano 2011
- R. MARCATTI, C. CONCARI, *Idee in Volo*, H2O Edizioni, Milano 2016
- A. MENDINI, *Architettura addio*, Shakespeare & Company, Milano 1981
- A. MENDINI, *Casa per Giulietta*, Bianca & Volta Editori, Bologna 1982
- A. MENDINI, *Progetto infelice*, RDE, Milano 1983
- A. MENDINI, STUDIO ALCHIMIA, *Conseguenze impreviste, arte moda design*, Electa, Firenze 1982
- R. POLETTI, *Atelier Mendini*, Fabbri Editore, Milano 1994
- P. PORTOGHESI, *Postmodern*, Electa, Milano 1982
- PRODOMO, *Alessandro Mendini*, Prodomo, Vienna 1985
- B. RADICE, *Elogio del banale*, Studio Forma Alchimia, Milano 1980
- F. RAGGI, *Architetture estive* (catalogo), Comune di Rimini 1981

R.M. RINALDI, *Il mobile infinito* (catalogo), Alchimia Editore, Milano 1981

G. SAMBONET, *Alchimia*, Umberto Allemandi & C., Torino 1986

K. SATO, *Alchimia*, Taco Verlagsgesellschaft und Agentur mbH, Berlino 1985

F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI, *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1981

STUDIO ALCHIMIA, *Architetture sussurranti*, Centro di Rianimazione Estetico Culturale (CREC) e Alchimia Editore, Milano 1981

STUDIO ALCHIMIA, *Bau.Haus art collection 1980-1981*, Alchimia Editore, Milano 1981