

Italia: design, politica e democrazia nel XX secolo

a cura di
Elena Dellapiana
Luciana Gunetti
Dario Scodeller

**A/I/
S/Design**
Associazione italiana
storici del design



**POLITECNICO
DI TORINO**

Dipartimento di
Architettura e Design

**Italia: design,
politica e democrazia
nel XX secolo**

atti del
IV Convegno AIS/Design
Associazione Italiana Storici
del Design

Torino, Salone d'Onore
Castello del Valentino
28-29 giugno 2019

a cura di
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Dario Scodeller, Università degli Studi di Ferrara

comitato scientifico
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Rosa Chiesa, Università luav di Venezia
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Dario Scodeller, Università degli Studi di Ferrara

segreteria scientifica
Chiara Lecce, Politecnico di Milano

identità visiva
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano

ISBN 978-88-85745-38-4

Politecnico di Torino
2020

This work is licensed under a
Creative Commons Attribution-
NonCommercial-ShareAlike 4.0
International License



— L'inizio di una sedia*. Sul progetto come costruzione di oggetti, e di soggetti per una vivibile democrazia.

Marco Sironi — Università degli Studi di Sassari
Roberta Sironi — CFP Bauer — IED Arti Visive, Milano

«La democrazia consiste innanzi tutto nel trattare gli altri come soggetti,
o meglio, nel promuovere una comunità di soggetti»

François Jullien

— Ricominciare

«L'inizio non è mai l'inizio.
L'inizio è sempre il già iniziato»

Carlo Sini

* Da un verso di
Mark Strand.

Nel 2002, quando Mari ripropone i materiali della sua notissima *Autoprogettazione*, introduce qualche non trascurabile differenza rispetto all'edizione in opuscolo per la mostra del 1974 a Milano [1]. Il titolo si contrae alla sola parola chiave con cui tocca di nuovo fare i conti e, per effetto del punto di domanda, il tono della proposta vira tra l'interrogativo e il perplesso. Posta sotto il segno del dubbio, la riedizione impone una riapertura della questione e la necessità - ora - di una rilettura. E infatti insieme alle immagini di quel fascicolo povero, che si spediva gratuitamente su richiesta previa inclusione dell'affrancatura, la riedizione pop Corraini raccoglie alcune tracce della ricezione del progetto negli anni immediatamente successivi, insieme a qualche aggiornamento - la notizia di un multiplo in scala 1:5, in edizione numerata; la serie di targhette da apporre sull'"oggetto autoprodotta" «per chi fosse fiero della propria realizzazione» [2], un breve testo di precisazioni circa la giusta tecnica da seguire, la traduzione in inglese. E così riaffaccia tutte



Pagine intonse
dalla "Proposta"
del 1974.

le domande contraddittorie, irrisolte, che la proposta si porta dietro dal principio, per insinuarle al cuore del tempo presente.

La *Proposta per un'autoprogettazione*: per eccellenza, il *progetto* più noto e problematico di Mari, quello più utopico e incerto negli esiti. Progetto strategico, si direbbe, che in qualche modo schiva il prodotto, l'oggetto in sé concluso, e che però non ha niente di astratto: da che affonda le radici nella prassi elementare del costruire, con insistenza quasi ossessiva sul gesto di piantare i chiodi alla maniera del carpentiere, che informa e guida congiuntamente ideazione e produzione, stabilisce la regola ferrea che - dal "di dentro" delle fibre - tiene insieme la "cosa".

Progetto in cui tutto pare chiarissimo, e tutto sfugge perché ogni volta da rigiocare, ridiscutere, interrogare: esempio di una pratica-teorica, o di una teoria-pratica, insieme, che pertanto è da rifare-ripensare sempre, prendendo la misura della distanza tra intenzionalità e risultati, attraverso tutte le slabbrature del malinteso. Perché c'è questo cruccio, ribadito da Mari: che la proposta non sia stata intesa dai più, da quelli che pure, accogliendola, ne avevano fatto entusiasta richiesta. Se fatta propria, se messa in atto e costruita, lo è stata spesso per il raggiungimento di un risultato pratico immediato, risolto nell'oggetto finito: era un progetto inteso a far pensare - lamenta Mari - «ma la gente non ha pensato» [3]. E d'altra parte, se colto soltanto nelle sue ragioni "alte", teoriche, rischia di rimanere inosservato negli esiti, trascurato nella sua componente

oggettuale e progettuale – di proposta produttiva che si declina in forma, oggetto, comunicazione (e azione).

È che questo progetto fatto di disegni, modelli in scala al 5, fotografie mille volte riprodotte pare sia diventato autoevidente, tanto che se ne pensa ormai di saper tutto e che non ne resti più niente da dire. Che tutto sia già stato scritto sulla *Proposta* intesa-malintesa, diventata esangue sul tavolo della critica. Icona accecante (troppo vista), o tediosa litania (troppo ripetuta) – eppure quanti sono gli approcci, gli usi, i riusi che la attraversano come nodo ancora problematico e vi si confrontano, tenendo aperto il garbuglio delle contraddizioni che la sostanzia e le dà forza...[4]. Se la “verità” o la “vera intenzione” del progetto viene continuamente disattesa, son forse le interferenze che in questi quarant’anni ha prodotto, e ancora produce, a costituirne il valore: i suoi ritorni – sempre un po’ sfocati, fuori registro – che ogni volta di nuovo ci interrogano sul senso e le possibilità del progettare, segnando sulla carta fluida della storia il punto dove ci troviamo [5].

Non può essere altrimenti: perché questa *opera* di Mari è un’opera viva che – dichiarata una volta – continua a cambiare, nel confronto con le trasformazioni che segnano i tempi della società, della politica, della storia. Di volta in volta, mutando gli sguardi, agisce come specchio caleidoscopico che per frammenti restituisce qualcosa del pensiero, del ruolo del design(er): in mezzo a critiche, polemiche, commenti, celebrazioni evidenzia la metamorfosi degli interessi in atto e delle valutazioni, dei pregiudizi, delle presunte vere immagini di sé.

Così la *Proposta* evidenzia spaccati di società e modi di vita, come pure rivela le articolazioni dei saperi (o dei “non saperi”) che intramano il tessuto sociale e produttivo, non solo italiano [6]. E tanto più, nel panorama confuso dell’oggi, ci chiama a pensare quelle differenze sottili che, impercettibilmente, trasformano i termini delle questioni in gioco, mentre muta il contesto (produttivo e sociale, storico e politico) entro cui quei termini agiscono – nella pericolosa interferenza tra democrazia e demagogia.

Operazione insieme di “ridistribuzione della creatività”, è stato detto, ma anche di duro scontro (o almeno presa di contatto... o solamente, di quello, messinscena?) coi modi del lavoro, a cui si affida la speranza di un’acquisizione critica attraverso una prassi [7]. La possibi-

lità insomma, per il fruitore, di arrivare a discernere il valore interno, la *qualità* della forma, e le ragioni strutturali o strutturanti l'oggetto: nella visione *forte*, di Mari, secondo cui la pratica del progetto - la disposizione al progettare - va intesa come facoltà primaria che permea le vite degli umani, e di cui la società dell'opulenza ci priva [8].

Resta da chiedersi se e in che maniera il "progetto diffuso", che oggi sembra realizzarsi, corrisponda alla proposta di Mari. Se adesso davvero, nella società dei *makers* cantata da Anderson e Gauntlett, la creatività sia diffusa e ridistribuita, con i mezzi di produzione alla portata "di tutti", nei tanti modi del "do-it-yourself" e del design "when everybody designs" [9] - o se si apra qui una fessurazione profonda, che l'entusiasmo per l'avverarsi della profezia di una "democrazia del design" nasconde nelle pieghe troppo spesso impensate, negli equivoci delle tante pratiche "progettuali" che non collimano nel senso, con le intenzioni di Mari. Silenziosamente, silenziate, manifestano i sintomi di divergenze profonde nella concezione - nella pratica e insieme nel pensiero - di che cosa vuol dire "progettare". Nello scarto rispetto all'utopia, lì sta il pericolo dell'utopia realizzata.

– Far(e) pensare

«A forza di costruire, ho costruito me stesso»

Paul Valéry

Gli anni sessanta-settanta sono per Mari gli anni delle "proposte": che valgono come appelli, o messaggi in bottiglia, su ipotesi di ricerca inscindibilmente teoriche e operative. Prima, quella per la lavorazione del vetro e del marmo semilavorato (1964); poi della porcellana a mano con la partecipazione sollecitata del tecnico-artigiano, che fa il paio con questa, dell'*Autoprogettazione?* [10].

Pur nella differenza dei modi, fanno perno sulla sentita necessità di intervenire a sanare qualcosa della frattura che - Mari lo ripeterà tante volte - è la radice ideologica indelebile del design per l'industria: quella tra fare e pensare. È la compiuta separatezza tra ideazione ed esecuzione che da un lato produce in massa l'operaio, dall'altro espropria il designer della capacità di agire se non come funzionario della macchina produt-

tiva, decretandone la *solitudine* che Ferdinando Bologna denunciava acutamente nella sua «storia di un'ideologia» [11].

Il bisogno vitale di rispondere a un'espropriazione e riacquisire una capacità di azione autonoma, piena, attraverso gli anni settanta (non solo in Italia) come tensione verso la realizzazione di una comunità di soggetti uniti dalla dedizione al *costruire insieme*. In Sottsass, corrisponde alla nostalgia di «un posto dove provare, insieme, a fare cose» come soggetti umani “interi” – non più separati da se stessi, né divisi tra corpo e pensiero, fare e ideare... «Non certo per noi e neanche per darle agli altri, ma per *provare come si fa a fare le cose*» [12]. La forma “gregaria” del gruppo – in questo caso, Global Tools – sarà un modo di mettersi insieme (o di provarci) per produrre esperienze, prima che “cose fatte”. E così, unendo le forze, dissolvere in festa la professione, riaprire la pratica del progetto a una ricerca condivisa e fuori dalle righe, togliere di mezzo le rigidità dell'Accademia finché «l'educazione coinciderà con la vita» [13].



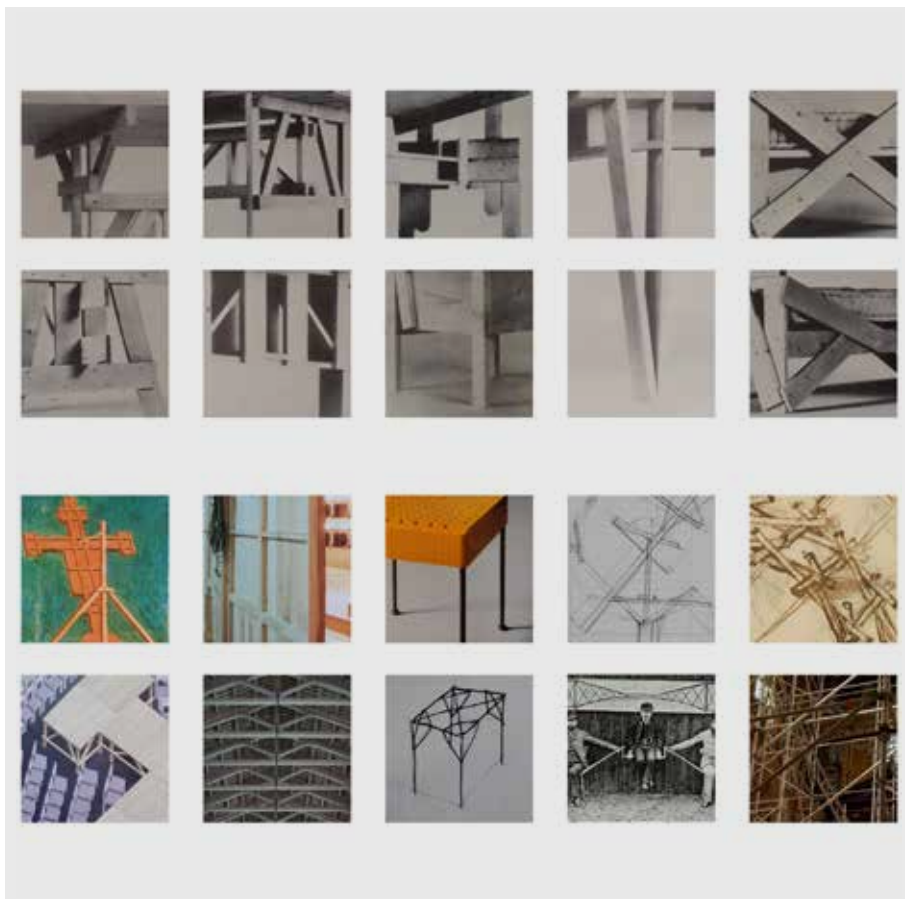
Modelli dei mobili, in scala 1:5.



Così si assembla il kit di Artek (dal video del 2010).

Mari no, Mari mantiene il suo isolamento. Ma segretamente, forse in maniera più forte, lo nutre quella stessa tensione. La *Proposta* nasce in studio dall'esercizio del fare col fratello Elio e con gli altri giovani collaboratori, per poi prender la forma del progetto di comunicazione che si destina al di là di uno spazio, di "luogo" definito. Prima che accurato disegno di "oggetti", questa è infatti un progetto editoriale, cui si affida una strategia (e una tattica) comunicativa che, inizialmente almeno, passa per la dura severità del disegno tecnico, si spiega con assonometrie ripassate a mano, si racconta per fotografie (quasi xerocopie) in nero [14].

Può essere che ci sia, in Mari, la cocciutaggine del progettista isolato e malinteso. Ma c'è anche, certo, la generosa fiducia di aprire



Variazioni sulla regola costruttiva-structurale di base, ed evocazioni, echi, rimandi per frammenti.

un dialogo possibile, e di esporsi all'ascolto da parte dell'altro. Di Dino Gavina, per esempio, che con Simon International realizza i prototipi per la mostra di Milano. O delle persone che, saputo della proposta, magari fraintendendo, tuttavia hanno risposto all'"architetto milanese dai modi gentili" con la felice ingenuità di chi fa tutt'altro nella vita e trova ora, in questo incontro, inaspettato appiglio dal naufragio [15].

A distanza, il designer attende risposta da parte di interlocutori sperati, per una "verifica" quasi scientifica dell'operazione. La richiesta di inviare i risultati e, in particolare, le varianti, come partecipando al gioco della progettazione-riflessione, serve a sondarne la ricezione. Non tanto per trovarci i pratici risvolti, ma le scintille di intelligenza,

di assunzione critica, di consapevolezza che non si risolve nell'oggetto realizzato ma si prosegue ormai nelle pratiche di vita: nella capacità di leggere il nostro intorno di cose e di vederle diverse, come per una sorta di "rivelazione" – prodotti del lavoro, progetti che recano senso, forme come articolazioni di linguaggio...

Ecco perché la *Proposta* non promette la lenta acquisizione del mestiere artigiano: attraverso la costruzione, o auto-costruzione, mira a qualcosa di meno raffinato ma più necessario, di non elitario ma "pericolosamente" contagioso e diffuso. L'insistenza sulla pratica costruttiva come *esercizio* vale – nelle intenzioni di Mari, quanto negli effetti inattesi – come risposta al circolo chiuso dell'alleanza tra produzione e consumo, sigillo dell'epoca. L'invito al costruire da sé – esercizio per forza di cose circoscritto – sollecitava il risveglio dalla passività del sempre più diffuso "non sapere" circa le cose del nostro paesaggio quotidiano. Non significava la negazione dell'azione – imprescindibile – dell'industria, né il fallace ritorno a una malintesa naturalezza del fare, o autarchia del far-da-sé per una felice quanto illusoria «autofabbricazione del mondo» [16].



Apparenza e sostanza, segno e struttura intimamente connessi: una "Lampedusa Chair" prodotta da CUCULA.

Rimettendo in questione il rapporto che, nel paradigma socio-economico vigente, regola la distribuzione dei saperi e dei poteri – saper fare/far sapere; poter fare/fare potere – la *Proposta* era intesa a perturbarne le consuetudini apparentemente obbligate. Esempio di un design che si fa appello, comunicazione e azione, per la (ri)costruzione consapevole delle condizioni dell’abitare e dell’*essere* umano, era per ciò stesso un gesto veramente *politico* [17]. La sua vocazione *formativa* (non didattica, non pedagogica) ne faceva una “scuola” singolare – senza iscritti, senza luogo – che, attraverso l’esercizio critico ed etico del lavoro, avrebbe portato alla riappropriazione di una conoscenza pratica e teorica: alla realizzazione di *oggetti* e di *soggetti* insieme [18].

Questione di “auto-progettazione”, non soltanto “auto-produzione” di oggetti: perché attraverso la costruzione dell’oggetto è in gioco la costruzione, la realizzazione di sé. L’acquisizione di una consapevolezza passa per la riappropriazione di una facoltà costruttiva che, se non è pienamente “progettuale”, rappresenta però l’inizio di un risveglio dall’opacità incosciente del consumo. Attraverso l’autocostruzione – non eseguendo passivamente istruzioni di montaggio, ma mettendo in pratica per una volta almeno quell’esempio – si arriverà a cogliere le ragioni che regolano intimamente gli oggetti-progetti – *ragioni* appunto: logiche, pensieri concreti che, detta con Mari, danno sostanza a forme non apparenti ma “vere”.

Arrivare a distinguere, sotto le imposizioni e le oscillazioni del gusto, il *falso* dal *vero*: si tratta di questo... È possibile? Sempre tenendo a mente che «La qualità della forma è qualità del *linguaggio*, e la qualità del linguaggio è qualità *politica*» [19].

– **Quel che (non) si vede**

Cos’è che “la gente” *non* vede, quando guarda un oggetto “di design”? Cioè a dire: dove risiede, o dove si nasconde la qualità della forma?

Nell’enunciato della *Proposta*, una terna di aste inchiodate è il giunto base a garanzia di una “tecnica elementare” di assemblaggio, di “facile acquisizione”: e proprio questo apre il progetto a una potenzialità complessa, assegnando al “visibile” un “invisibile” strutturale, che innerva le forme.

Tesa a connettere idea e materia, concettualità e prassi, l’*Auto-progettazione?* è un’operazione marcatamente linguistica, che attua una saldatura tra cultura e lavoro affermando anzi, con forza, il lavoro *come*

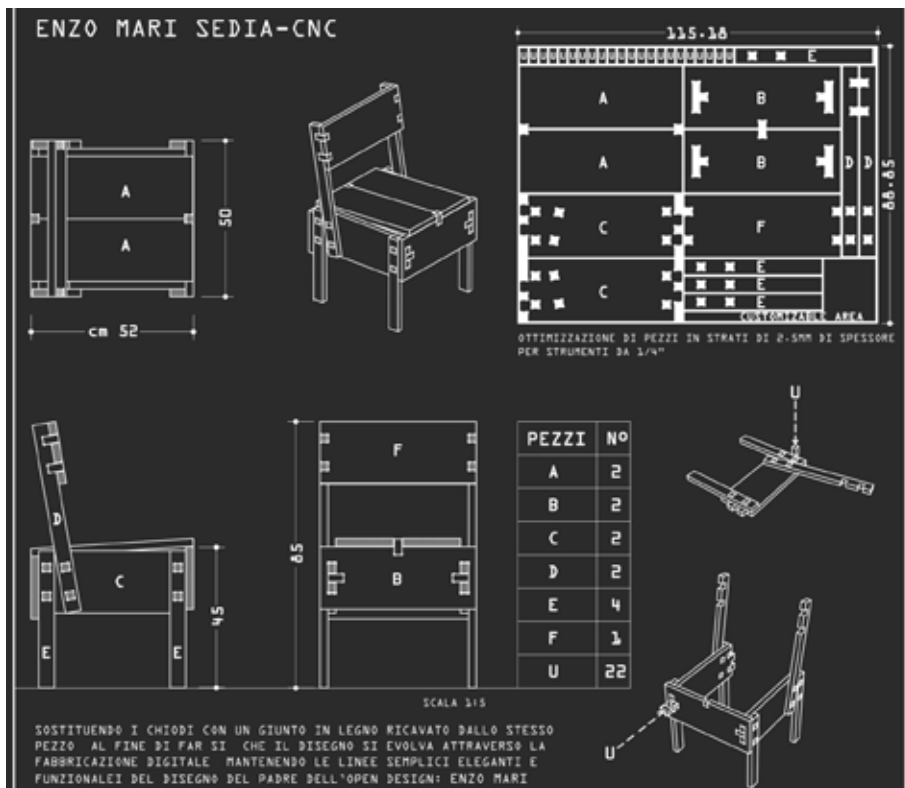
cultura [20]. A ricordarci che costruire è già da sempre un *sapere* che si interroga, si mette in atto pazientemente, nel tempo - e che rimane aperto, nel fare presente, ridefinendosi di gesto in gesto (anche nel semplice ripetersi, ri-prodursi), di pensiero in pensiero: una sorta di lettura-scrittura che avviene a contatto con la materia delle cose. Assegnandoci questo insistito *lavoro* che muove dall'*interno*, dai "nodi" dell'oggetto, Mari fa della *formazione* - di oggetti e di soggetti - una questione di micro-gesti: l'assimilazione ostinata di una pratica che ciascuno può (e deve) perseguire e, insieme, di un sapere tanto inapparente quanto pervasivo, che libera spazi personali - non autoritari, non specializzati - fino a mettere in crisi le visioni consuete, gli equilibri sociali in cui si è presi [21].

L'elemento strutturale, che governa e *regge* l'oggetto nella sua dimensione corporea e immateriale insieme, ci ripropone la questione di un sensibile non meramente visivo, ma che si rivela, al "costruttore", fatto di pesi e di equilibri, di statiche che regolano "lo stare in piedi" delle cose, di dimensionamenti che assegnano una misura giusta all'abitare umano a partire dagli standard dei moduli proposti (A, B, C, D...). Qui l'esposizione di una regola, l'individuazione di un principio generativo diventa essa stessa *progetto*: [22] definizione di un campo per l'azione necessariamente fatto di limitazioni e negazioni, che rendono "avvicinabile", a tutti, la "nascita" dell'oggetto - nel poco tempo che c'è a disposizione, certo, e che si ritaglia come un regalo dal tempo lungo della formazione dell'artigiano o del progettista di mestiere.

La grammatica di base stabilisce il piano di coerenza sintattico entro cui praticare lo studio e la ricerca delle "funzioni estetiche": da una parte, vincola i casi della forma alla regola invisibile che la sottende, dall'altra apre la scoperta di nuovi limiti per i modelli dati. E gli oggetti in lavorazione diventano *luoghi costruttivi*, dove le assicelle semilavorate si aggregano in forme previste, ma anche riscoperte e rinnovate.

Come sempre accade in Mari, gli operatori linguistici tramano l'*opera*: la norma della pura struttura e il predicato dell'azione concreta danno alla luce la forma sensibile e "vera" (la scacchiera delle copertine per Boringhieri è il "gioco" *tra* le immagini ritagliate e ingrandite; i tagli dei marmi Paros *sono* le spesse parabole offerte allo sguardo).

La "qualità della forma" intende, allora, molto più che un piacere fugace: implica una *coerenza* necessaria, portatrice di un sapere *critico*



Piano per la realizzazione CNC dell'oggetto Sedia 1, reperibile online: <https://www.instructables.com/id/ENZO-MARI-SE-DIA-CNC> (ottobre 2019).

che è capace di distinguere tra “design e design” [23] e di leggere, nelle scelte, nelle differenze anche sottili, le ragioni visibili-invisibili che danno sostanza a un progetto. In Mari la progettazione è intesa come *lavoro*, in senso forte – paziente, ostinato lavoro che procede per sottrazione, sintesi, scarti a sfrondare la forma dalle sue “ridondanze”, e che rivela necessario il “tempo perso” dell’erranza, dell’errore. Un lavoro *anche* “a perdere”, dove l’imperativo di mettere in questione la soluzione già arrivata e il riconoscimento produttivo del valore dello scarto sono indicazioni preziose, troppo spesso schivate dall’odierna formazione al progetto [24].

È questa coscienza del progettare che spinge Mari a muovere domande perplesse alle nuove formule di autocostruzione da Brico, indicando nell’apparente convergenza delle proposte un radicale scollamento di intenti. Il design “per tutti”, come risposta alla contingenza della crisi e della povertà diffusa, come promessa di un’isola felice che “puoi fare

anche tu” – nei Recession Design come già in Papanek [25]. Oppure, la durezza lungimirante di intendere il progettare come continua interrogazione che infila il coltello al cuore delle contraddizioni (linguistiche, sociali, produttive). A leggere in filigrana la prosa opaca di *Che altro?*, vi si scorgono i due atteggiamenti, opposti, che si confondono nel panorama presente. L'aberrazione che ne consegue concerne il centro – il senso, o se si vuole, il *valore* – dell'operazione progettuale: si evidenzia nel passo falso di equivocare oggetto e processo, risultato (immediato) ed esperienza (di maturazione), se viene meno il “coraggio” di una radicalità “veramente creativa”.

Ancora una volta, Mari poneva la questione al livello strutturale del sapere – della mancanza dei «saperi inerenti le problematiche della forma» [26] – come questione attuale e irrisolta, ora che “tutti” sono o si sentono “maker”, “creativi”, “designer”. Pare un discorso divergente, una deriva elitaria rispetto al programma di un tempo: ma lo è solo se si aderisce acriticamente a quella falsa uguaglianza che appiattisce i ruoli del *docere* e del *discere*: cioè se vien meno il valore dell'esperienza alla radice della formazione e si affaccia lo spettro di una falsa scuola di “uguali”. Democrazia malintesa.

Nella *Proposta* di Mari si giocava la scommessa che, ricucendo il fare e il pensare, tutti potessero risalire dalla semplice presenza e fruizione di un oggetto “finito” alla sua origine o ragione *processuale* e *progettuale*. Che per tutti si aprisse un'occasione di *imparare le cose*, cominciando col mettere in pratica un sapere che “si incorpora”, e che è più simile all'*hexis* che alla *mathesis* (il sapere “saputo”) [27]. Imparare a conoscere le cose, e insieme conoscere noi stessi. «A parte conoscere, *che altro* dal progetto?» [28].

– **Eppure, l'imprescindibile apparenza**

«La maledizione del segno... dell'essere segno»

György Lukács

«Una forma che non “sembra” ma, semplicemente, “è”»: nella *Premessa* alla riedizione della *Proposta* Mari ribadisce che lì risiede la radice della *qualità*. La sua è un'insistenza caparbia sul carattere autenticamente *strutturale* che intimamente annoda nella forma visibile e invisibile, e dà sostanza, “verità”, alle ragioni di un oggetto-progetto [29].

Ma il terreno delle ragioni vere, delle pur chiarissime intenzionalità, è esso stesso diventato friabile e insicuro nell'epoca dell'immagine del mondo, nell'infinito gioco di specchi a cui la riproducibilità tecnica delle immagini-cose ci assegna. Così che per quanto una forma *sia* - autentica, sincera - le condizioni dell'epoca la riducono invariabilmente all'apparenza o inconsistenza di immagine [30]. Ma, qui, sta anche l'origine della pervasività dei mobili della *Proposta*, che contro ogni previsione son diventati icone, immagini equivoche di prodotti o merci. Se ancora portano qualcosa delle ragioni iniziali, in superficie vivono delle connotazioni e delle mode cui sono stati prontamente riferiti. «La faccenda venne assimilata dal mercato come ultimo strillo dell'arredo rustico», mentre, osservava giustamente Pedio, «un atteggiamento produttivo come quello qui sperato presuppone una riappropriazione *assai più strutturale*» [31].

A rileggerla ora l'operazione, nell'epoca del trionfo e insieme dello "svuotamento" del design, viene il sospetto che nel perseguire il suo nitidissimo intento, lavorando alla *Proposta* con l'onestà che lo distingue, Mari abbia (volutamente?) eluso la dimensione dell'oggetto come immagine-*segno*. Che in qualche modo, quei mobili "autonomi" pretendano sottrarsi al gioco dell'infinito rinvio, dell'intreccio di immaginari che - quali che siano i nostri assunti e convinzioni profonde, i nostri aneliti a far finalmente chiarezza - sempre permea le umane cose in quanto *segni*, e ne condiziona i modi della ricezione, tra accoglienza e rifiuto.

E qui si aprirebbe un discorso sul "sapere-sapore" delle cose, sulle forme che "sono" *soltanto* nel loro "sensibile apparire": il discorso circa il divano *Day-Night*, per esempio - antecedente immediato e quasi "movente" della *Proposta* - che non venne recepito dal pubblico cui era rivolto perché i giovani contestatari avevano a cuore ben altri allettamenti; perché costava poco, "sapeva" di povero; perché «benché ogni dettaglio sia motivato [...] il linguaggio ha un sentore ottocentesco» [32].

Se gli oggetti-progetti hanno "sapere", il loro "sapere" agisce sempre dentro un contesto vivo, fatto di persone desideranti: e una ricerca tesa all'*essenza* della "cosa" - alla forma che assolutamente "è" - corre il rischio di allontanarsi dai modi dell'esperienza quotidiana, di ritardare l'occasione d'"incontro" tra oggetto e fruitore, e disattendere sul piano della comunicazione le intenzioni del designer. Perché le cose ci toccano

sempre come segni, tracce di altre cose, infiniti rinvii – e non mai come “cose in sé”, “cose stesse”... [33].

L'ineludibile valore simbolico delle cose: è su questo piano scivoloso che troppo spesso s'inceppa quella promessa di uguaglianza che Mari intravede nel nesso rivoluzione industriale-socialismo-design. Troppo spesso la soddisfazione del bisogno nudo, di una bellezza strutturale, cede alla lusinga della sedia-trono, o di un suo simulacro – soccombe alle interferenze di un immaginario “inquinato”, che però non può che agire molto umanamente, modellando le *inguaribili* proiezioni del desiderio [34].

Inevitabile dunque che le implicazioni segniche innervino pure gli oggetti della *Proposta* – per esempio, funzionando da appigli alla lettura storico-artistica di Quintavalle, che ne riallaccia le forme alla cultura alta e disinnesca la forza critica dell'operazione [35].

Quello che sfugge al rigore assoluto di Mari è l'assunzione che la confusione di quest'epoca “karaoke”, la “ridondanza” che ne caratterizza la produzione e un certo (preponderante) modo di fare design, non sia affatto contingente. No: la ridondanza è strutturale; perché si radica nei nostri modi di vivere-abitare le cose, il mondo, le immagini che lo “fanno mondo”. Il che però non porta alla disperazione della rinuncia: se anche in questo insuperabile orizzonte, dove alle cose si sostituiscono immagini di cose, alle più sincere affermazioni l'ambigua eco delle false ripetizioni, restano aperte possibilità di “gioco”. Al progettista come al fruitore sta il compito di prenderne atto, per rimettere in questione *dall'interno*, criticamente, le regole di un sistema che non pare offrire alternative. Senza rinunciare al progetto, dichiarandolo impotente (era una deriva degli anni settanta), anzi: riaprendolo come Mari fa a una dimensione *etica*. Dove l'estetica diventa qualcosa che “si fa”: comportamento, pratica, e conoscenza pratica [36]. E dove la *coerenza* cui si aspira dice sia il senso del “tenere insieme le cose”, sia quello etico delle scelte che *politicamente* ci “tengono insieme”, nel progetto-azione che rende inseparabili il fare e il pensare [37].

Forse non è un caso che la “vera icona” della *Proposta* di Mari – la più esatta, la più riprodotta nel bene e nel male – sia la scatolare *Sedia 1*: più dei tavoli che sanno di tralici giotteschi e opere da cantiere, di

macchine leonardesche o retroscena; più delle altre due sedute, *malgrado tutto* evocative di esempi e luoghi altri... La 1, la più avara di rinvii, finisce per coincidere solo con “se stessa” [38].

E non è un caso che proprio una sua reinterpretazione si collochi tra le promesse più forti per una necessaria ridefinizione, ora, del design, tenuto conto delle modalità produttive e degli scopi.

Nel 2014 Mari ha concesso a CUCULA-Refugees Company for Crafts and Design, in Berlino, i diritti di realizzazione e vendita dei mobili della *Proposta*, accogliendo la nitida visione che un percorso formativo al mestiere può essere il primo passo verso l'integrazione e la permanenza in un Paese ospitale. E che, come insegna il nome dell'associazione (in lingua *hausa*, Africa Occidentale) “fare qualcosa insieme” è anche “prendersi cura gli uni degli altri” – contro le derive xenofobe e le paure delle migrazioni strutturali [39].

Sul modello di legno chiaro s'innestano – eleganti di patine, colori, segni – i legni recuperati dai barconi che hanno sostenuto fino a Lampedusa il viaggio dei migranti. Quegli stessi che, insieme ai falegnami e ai designer, realizzano sedie-testimonianze di storie vissute e non narrate, cose in cui si salda ogni incrinatura tra la forma che è e quella che appare – fino a realizzare una insperata coincidenza di struttura e apparenza, una ridefinizione “sostanziale” del segno. Così rivissuta, la *Proposta* di Mari tocca una soglia che è anche nuovo inizio: progetto che ancora si apre e non esaurisce le sue possibilità di “gioco”, di “trasformazione” – di forme che *sono* relazioni sociali, produttive e, in definitiva, politiche.

— NOTE

- [1] Mari Enzo (1974). *Proposta per un'autoprogettazione*. Milano: Galleria Milano. Poi (2002). *Autoprogettazione?* Mantova: Corraini, che raccoglie in parte materiali dai cataloghi: Accame Giovanni M. & Guenzi Carlo (a cura di) (1975). *Avanguardia e cultura popolare*. Bologna: Galleria di Arte Moderna; Quintavalle Arturo Carlo (a cura di) (1983). *Enzo Mari*. Parma: Csac.
- [2] Mari Enzo, *Autoprogettazione?*, cit., p. 59.
- [3] Mari Enzo (2004). *La valigia senza manico. Arte design e karaoke. Conversazione con Francesca Alfano Miglietti*. Torino: Bollati Boringhieri, p. 89.
- [4] Per esempio, in ambito didattico: ivi, pp. 88-89.
- [5] Cfr. il «coefficiente implicito di contraddittorietà» di cui Mari parla nella sua "Conclusionne", in *Avanguardie...*, cit., p. 224.
- [6] Per i fermenti paralleli, l'*humus* di quegli anni, cfr. almeno Papanek Victor (1973 [1970]). *Progettare per il mondo reale*. Milano: Mondadori.
- [7] Pedio Renato (1980). *Enzo Mari designer*. Bari: Dedalo, figg. 174-175.
- [8] Mari Enzo (2001). *Progetto e passione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- [9] Degli anni recenti: Gauntlett David (2011). *Making is Connecting: The Social Meaning of Creativity, from DIY and Knitting to YouTube and Web 2.0*. Cambridge UK: Polity; Anderson Chris (2012). *Makers: The New Industrial Revolution*. New York: Crown Business; Manzini Ezio (2015). *Design, When Everybody Designs*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- [10] Una rivolta all'utente (consumatore), l'altra al produttore. Cfr. D'Avossa Antonio & Picchi Francesca (1999). *Enzo Mari. Il lavoro al centro*. Milano: Electa, pp. 82, 98, 100.
- [11] Bologna Ferdinando (1970). *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*. Bari: Laterza.
- [12] Sottsass Ettore Jr. (1973). "C'è un posto dove provare?", *Casabella*, 377, 7.
- [13] Cfr. Borgonovo Valerio & Franceschini Silvia (a cura di) (2018). *Global Tools (1973-1975). Quando l'educazione coinciderà con la vita*. Roma: Produzioni Nero.
- [14] «Ogni attività umana è innanzi tutto un'attività di comunicazione», esordiva Mari nella *Proposta di comportamento* per la mostra al Moma, *Italy. The New Domestic Landscape*, 1972. Nella presentazione alla Galleria Milano le diverse modalità comunicative – dall'annuncio pubblico, all'allestimento della mostra, alla distribuzione in forma di opuscolo, disegno al vero, kit per il montaggio o mobile finito. Poi sarà la volta della performance in prima persona (per Artek, 2010): il designer come l'artista, o come l'attore, sulla scena...
- [15] Cfr. le «lettere-tipo, scelte nel migliaio giunte nello studio», riportate in *Avanguardie...*, cit., p. 220.
- [16] Mendini Alessandro (2013). *Una nuova avventura*. In *Recession Design. Design fai da te 2.0. Nuove idee contro la crisi*. Milano: Rizzoli.
- [17] «A te interessa il progetto del progetto, anzi il progetto del progetto del progetto [...] tu cerchi, proponi e mediti solo sul "progetto dell'uomo"». Mendini Alessandro, in Renato Pedio, cit., p. 143.
- [18] Sono molti i punti di contatto con le analisi di Illich Ivan (1971). *Deschoolizing Society*. New York: Harper and Row; id. (1973). *Tools for Conviviality*. New York: Harper and Row.
- [19] Alfano Miglietti Francesca, "Introduzione" a *La valigia senza manico*, cit., p. 8 (corsiivi aggiunti). Ma cfr. anche Mari Enzo (1988). *Modelli del reale*. Milano: Mazzotta.
- [20] Di contro, la dimensione del "pre-artigianale", "pre-linguistica" cui la riferiva Argan (cfr. *Avanguardie...*, cit., p. 219).
- [21] È utile ricordare Foucault: «Il rovesciamento [de]i micropoteri non obbedisce alla legge del tutto o niente, né è conseguito una volta per tutte [...] in cambio, nessuno dei suoi episodi localizzati può iscriversi nella storia, se non attraverso gli effetti che induce su tutta la rete in cui è preso». (1975) *Sorvegliare e punire*. Torino: Einaudi, pp. 30-31.
- [22] Cfr. Fransoni Alessio (2019). *Enzo Mari. O della qualità politica dell'oggetto (1953-1973)*. Milano: Postmedia Books.
- [23] Il riferimento è al progetto di mostra *Design e design* (1979), non realizzato ma pubblicato in forma di dossier nel 1980.
- [24] «Ricerare l'essenza della forma è un lavoro lungo, attento, di continue negoziazioni...» dichiara Mari a Ville Tanttù, nel video per Artek (2010). Quintavalle Arturo Carlo, cit., dà puntuale misura di questo lavoro sotteso: la *Proposta* comprendeva «245 schizzi e disegni, 18 disegni esecutivi, 1 oggetto realizzato», p. 269.
- [25] L'edizione di riferimento è la prima, con prefazione di Mari: *Recession Design* (2011). *Design fai da te. Idee contro la crisi*. Milano: Rizzoli. Papanek Victor & Hennessey James (1973). *Nomadic Furniture*. New York: Pantheon Books.
- [26] Mari Enzo, "Che altro?". In *Recession Design* (2011), cit. E in generale (1970). *Funzione della ricerca estetica*. Milano: Edizioni di Comunità.
- [27] Cfr. Carboni Massimo (2017). *Il genio è senza opera. Filosofie antiche e arti contemporanee*. Bari: Laterza.
- [28] *Progetto e passione*, cit., p. 172.
- [29] «Mi sembra che questi oggetti non sono falsi, non sono mistificati [...] Questa gamba è una gamba [...] aver semplificato la tecnica alle sue ragioni, ai suoi momenti più semplici, è ciò che rende questo oggetto autonomo.» Dalla conversazione con Fachinelli Elvio (1974). "Anche col legno", *L'erba voglio*, 16, 28-32.
- [30] Carmagnola Fulvio (2009). *Design. La fabbrica del desiderio*. Milano: Lupetti.
- [31] Pedio Renato, cit., figg. 174-175.
- [32] Pedio Renato, cit., figg. 44-46.
- [33] I riferimenti teorici sono qui Michel de Certeau e Carlo Sini.
- [34] Mettiamo a dialogo le analisi di *Progetto e passione* (cit., cap. I) e le indicazioni di Carmagnola Fulvio, cit.
- [35] La *Proposta* è intesa come «una specie di "meccano da grandi" perché ricordino le uniche utopie della progettazione nella nostra cultura [...] e se le tengano in mente, ben incapsulate nelle stanze da letto e da pranzo. Innocue. Sia chiaro». «Dunque niente rivoluzione, niente socializzazione, niente nuova dignità ed altre storie...» Quintavalle Arturo Carlo, cit., p. 277.
- [36] Cfr. le indicazioni di Carmagnola Fulvio, cit., p. 127 e sgg.
- [37] Dal *Manifesto di Barcellona*: «Varrebbe la pena, intanto, di generalizzare l'idea: l'etica è l'obiettivo di ogni progetto (che è equiparabile al giuramento di Ippocrate)». Mari Enzo, in Enzo Mari. *Il lavoro al centro*, cit., p. 7.
- [38] Il solo parallelo consentito è forse con la sedia *Box* (1971) che è qui quasi "tradotta" in legno.
- [39] CUCULA. Refugees Company for Crafts and Design. Disponibile presso <https://www.cucula.org/en/enzomari/> [ottobre 2019].