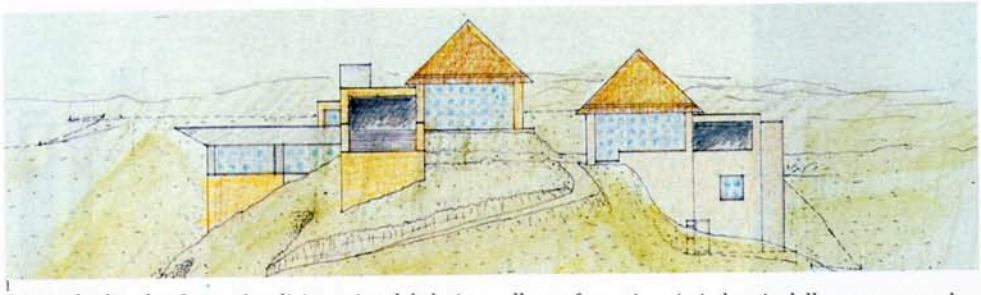
AREA . n. 11. SETT. 92

La regola e l'eccezione



1

Giuseppe Chigiotti

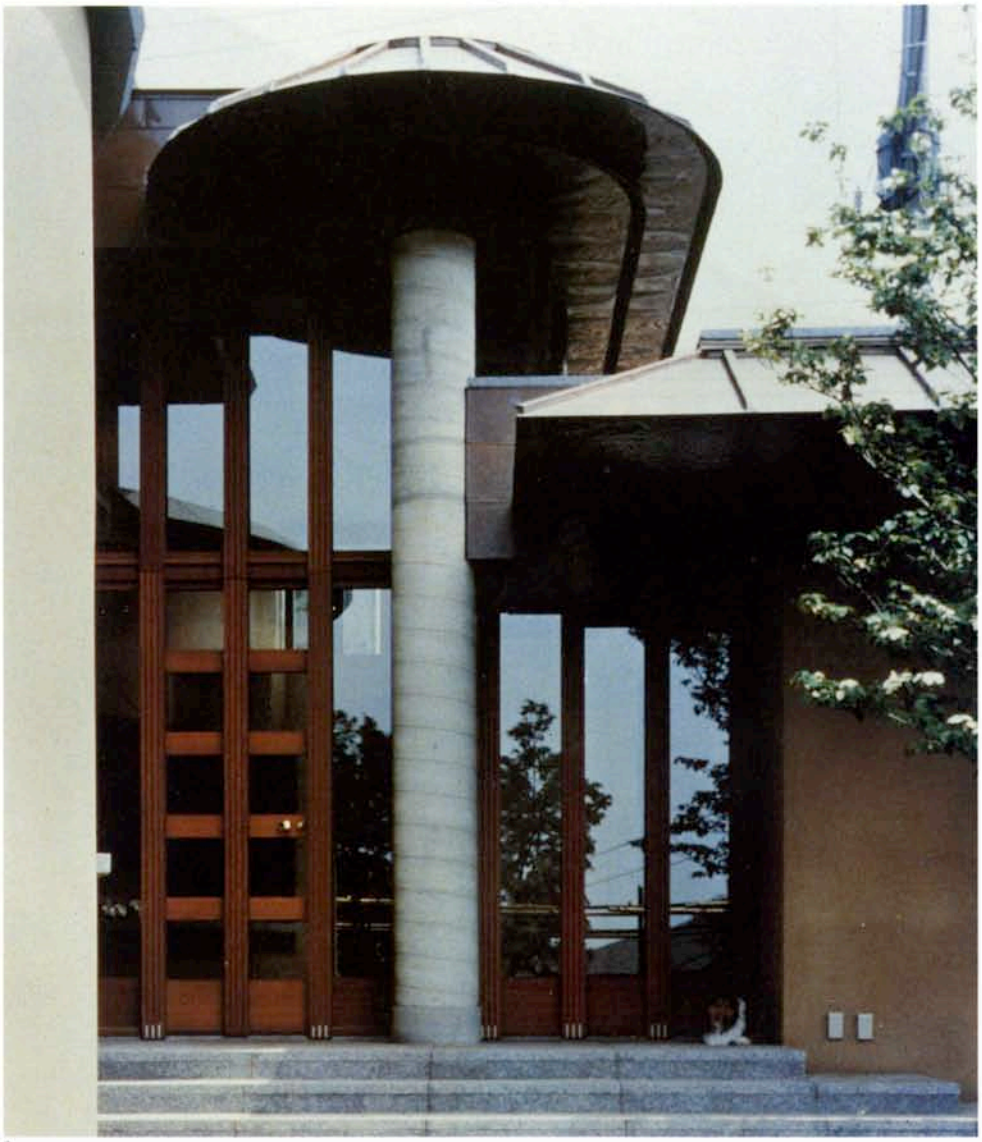
Pensando di voler fare un'analisi precisa del design italiano non si può fare a meno di ammettere che risulta estremamente evidente la profonda connessione tra la vicenda del design e quella della architettura. Potremmo senz'altro sostenere la coincidenza e la interazione tra le due vicende, un rapporto che rende unica nel panorama mondiale l'esperienza italiana. Sarebbe troppo semplicistico basare questa affermazione sul fatto che la maggior parte dei designer italiani siano architetti e viceversa. Si potrebbe poi aggiungere che l'unico insegnamento del design che abbia avuto negli ultimi anni continuità è stato solo quello all'interno della facoltà di Architettura che ha trovato la propria ufficializzazione inizialmente con la istituzione della cattedra di Progettazione artistica per l'industria a Milano, Firenze e Napoli con programmi dedicati di preferenza all'arredo e alle attrezzature degli interni e successivamente all'industrializzazione dell'edilizia. Questa connessione ha fatto in modo che risulti molto difficile definire un autonomo campo di applicazione, specialmente a partire dal 1945 quando esso esce dalla fase puramente pionieristica che l'aveva caratterizzato nei momenti antecedenti alla guerra.

A nessuno può venire in mente di dubitare dell'indiscusso ed assoluto contributo dato alla fortuna ed al dibattito del design italiano dalla progettazione di mobili ed oggetti di arredo da parte di architetti. Non possiamo negare la componente artistica del design italiano, una componente sotto certi aspetti aulica ed elitaria originata proprio dalla tenace tradizione del coinvolgimento della cultura artistica nel campo della progettazione industriale, dovuto anche al persistere e alla trasformazione in industria della struttura produttiva artigianale che tendeva alla valorizzazione delle forme, delle lavorazioni, dei materiali, attuata proprio da molti architetti. Così nel design italiano si sovrappongono la componente aulica di un artigianato di alta tradizione a quella elitaria di una invenzione artistica mediata dall'atteggiamento propositivo degli architetti. Il pezzo unico studiato "ad hoc" nato in un primo momento come soluzione specifica a quelle necessità difficilmente risolvibili dalle offerte del mercato, diviene il prototipo e l'occasione per la concezione di un modello di serie. Ma tutto questo è possibile proprio perché l'approccio al progetto nasce da una particolare intuizione che nel suggerimento di un atteggiamento tende dal particolare al generale.

L'ovvia conseguenza è la poliedricità delle poetiche e delle vicende, legata ed incentrata su spiccate personalità di progettisti e produttori tutti uniti dall'unico filo rosso del fare dell'eccezione la norma, permettendo che il carattere pionieristico e sperimentale non sia disgiunto dalla produzione seriale. Per questo sulla logica della produzione e del consumo si innesta sempre una componente innovativa, ludica e simbolica. Questo forte legame esistente tra il progettare l'architettura e quanto essa contiene avviene per i progettisti italiani con una tale naturalezza da fare mancare in qualche modo il senso della loro separazione ed è così che non esiste la coscienza di fare del design una disciplina disgiunta dall'architettura sia come metodo che come occasione.

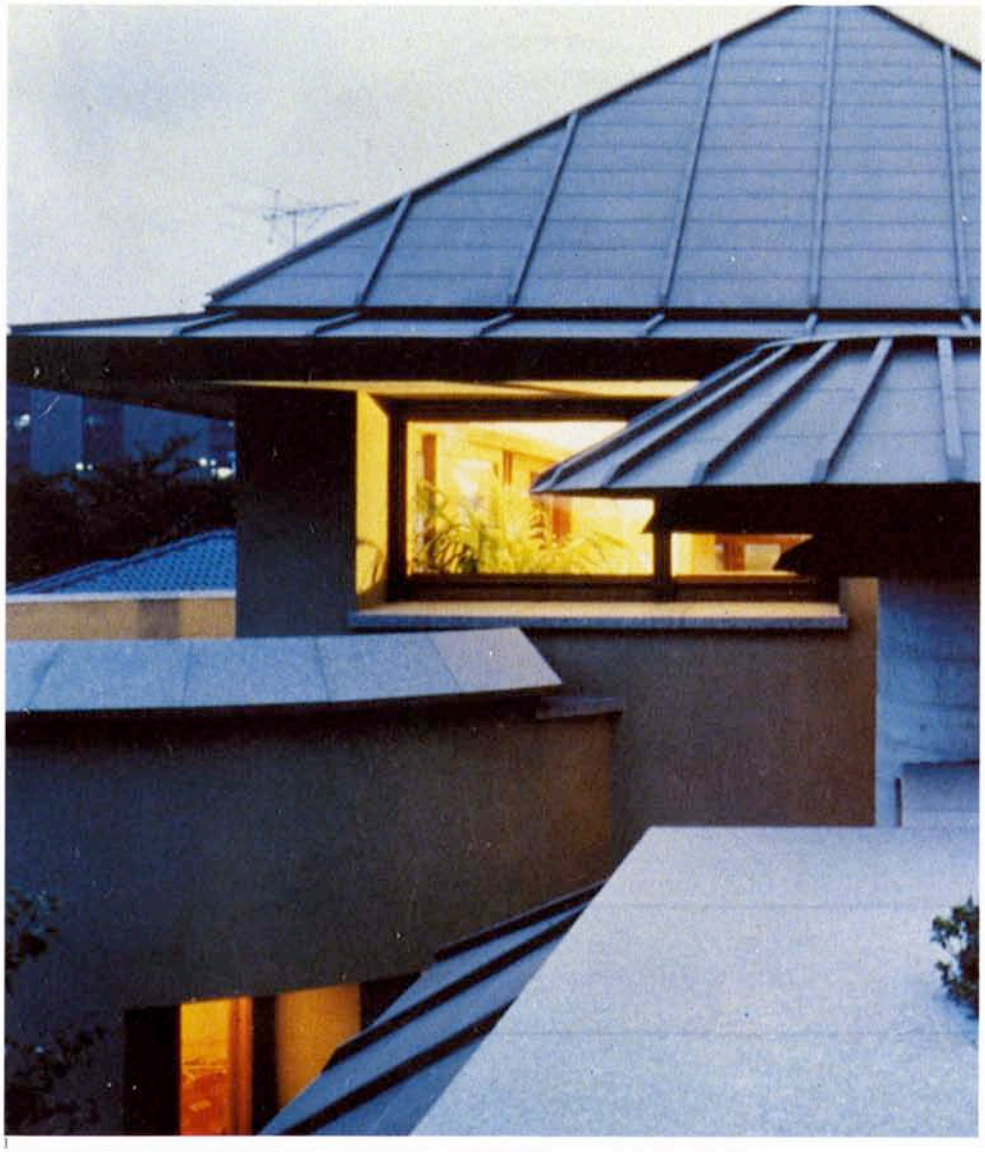
Emblematico in questo senso deve essere considerato l'operare di Vico Magistretti che, escludendo il momento pionieristico del design italiano antecedente

Un lavoro progettuale finalizzato alla produzione in serie che affonda le proprie ragioni nel rapporto con la storia degli oggetti. Vico Magistretti e una cultura del design contigua al metodo della progettazione in architettura.



2

1. Vico Magistretti, progetto per casa al mare nei pressi di Tokio (non realizzato), 1989.
2. Vico Magistretti, Casa a Tokio, 1986.



1

1. Vico Magistretti, Casa a Tokio, veduta esterna.
2,3. Vico Magistretti, Casa a Tokio, scorci dell'interno.

la guerra e la stagione del Novecento milanese, ne segue tutte le vicende. Magistretti appartiene a quella generazione che si era formata con le immediate conseguenze delle concezioni totalizzanti del Movimento Moderno, quella generazione per la quale l'apprendimento di una determinata metodologia, che ha dato a lui, come ad altri progettisti italiani, la capacità di poter progettare dalla scala piccola dell'oggetto a quella più grande dell'architettura.
Questa unità metodologica, a prescindere dalla scala, è stata in modo assoluto esemplificata da alcune "idee slogan" di Ernesto Rogers («...dal cucchiaio alla città...», «...design come risultato di utilità più bellezza...»). Rogers aveva fatta sua l'idea di unitarietà tra artigiano, intellettuale, pittore, scultore, designer sostenuta dalla scuola del Bauhaus, determinando l'unicità della materia di operare di molti architetti italiani come Magistretti che avevano avuto proprio Rogers come maestro. Questo metodo progettuale ha dato a Magistretti, come a tutti i progettisti formati a questa cultura, la possibilità di trasformare elementi autobiografici in soluzioni universali: l'eccezione, come soluzione per la regola, ma anche il contrario, la regola come soluzione per l'eccezione. Regola intesa, in senso lato dalla norma alla consuetudine, regola alla quale si sovrappone in maniera insostituibile la cultura come memoria. Illuminante per questo rapporto tra memoria e design si dimostra l'editoriale *Memoria e invenzione nel design* pubblicato su "Casabella Continuità" del maggio 1960[1]. Questo articolo di Rogers che oggi trova una grande attualità a seguito del dilagare incondizionato della fortuna del design di memoria, una memoria purtroppo ripetitiva e non critica, risulta chiarificatore di quello speciale atteggiamento nel progetto di design che ha segnato tutta una generazione di architetti italiani da Albini a Castiglioni a Magistretti. Proprio la capacità di sapere trarre nuove soluzioni dalle esperienze già consumate, collaudate nel tempo e a volte dimenticate per anni, spesso fa riprendere improvvisa attualità a modelli del passato come nel caso della poltrona *Fiorenza*, prodotta da Arflex, progettata da Franco Albini attraverso un continuo processo di affinamento di un modello di Bergère che Albini aveva progettato per la

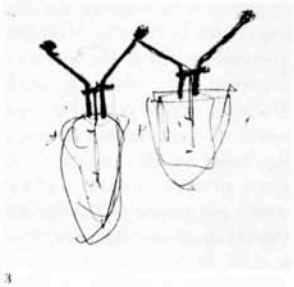
[1] La memoria esercita due azioni nell'operazione del design (inteso come disegno concettuale delle arti applicate, al di là dell'accezione strumentale e grafica). La prima azione si rivolge al passato, trae alimento per nuove esperienze delle esperienze già consumate: è il senso delle cose ancestrali, la conservazione, il ripensamento, la rielaborazione per cui le cose già fatte continuano in noi, determinano una tradizione, cioè si portano avanti fondamenta più ampie di quel che avrebbero se nascessero solo da noi. La memoria conferisce alle cose dello spazio la misura del tempo che è prima di noi...
Qui è l'altra azione della memoria, non quella che si muove da noi verso le cose, ma dalle cose a noi e oltre noi. Un artista non è tale se non ha me-moria dell'esperienza altrui e se ad essa non aggiunge i due significati fondamentali: la contemplazione e l'attività. Ma entrambi contengono un moto propulsivo che deve essere d'incentivo alla personale capacità creativa.

2

3

1

2


3

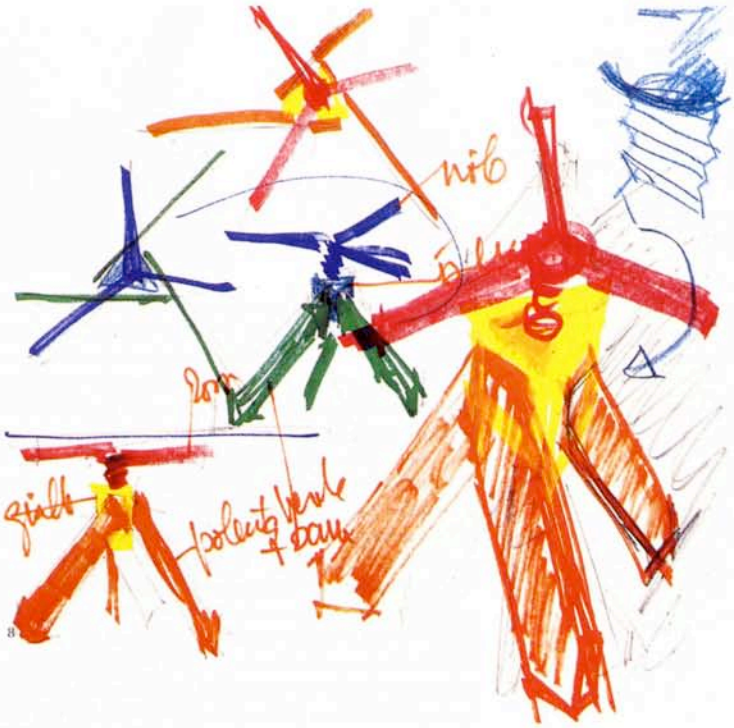
propria abitazione. Molta parte del lavoro di Magistretti passa attraverso il rapporto con la tradizione, un rapporto nel quale la sua ambizione progettuale si rafforza e diviene comprensibile.
È la tradizione degli oggetti anonimi e definitivi che del resto erano stati amati, studiati ed usati da tutte le avanguardie artistiche che avevano segnato il linguaggio razionalistico ad interessare ed incuriosire Vico Magistretti, traducendosi in lui nella progettazione di oggetti semplificati fino ad una compiaciuta ovvietà. Così la sdraio da spiaggia costituisce il riferimento per la poltroncina pieghevole presentata alla mostra della Rima, la scala lo è per la libreria esposta alla mostra di Fede Cheti, la sedia di tradizione contadina per la sedia *Carimate*; i portalampade dei vecchi tram sono il modello per le lampade *Teti* così come la lanterna cieca lo è per la lampada *Eclisse*. Per Vico Magistretti l'eccezione diviene sempre regola: il progetto per l'occasione speciale viene subito pensato come prodotto immediatamente realizzabile serialmente. È il suo procedimento progettuale che lo tiene lontano dall'eccezionale per l'eccezionale, invece l'eccezionale, o meglio l'incidentale, diviene per lui sempre occasione per una sperimentazione concreta, un passaggio verso il prodotto. È il caso della poltroncina pieghevole disegnata da Magistretti per la mostra della Rima del 1946 ma già progettata per diventare quel prodotto di serie che oggi non è ancora diventata. Tutti i suoi primi progetti passano per questa via, a volte connessa ad esigenze strettamente personali, come i tavolini in legno sovrapponibili presentati alla straordinaria mostra organizzata da Fede Cheti nel 1949, che saranno in seguito prodotti da Azucena. La sedia *Carimate* è senza dubbio il simbolo di questo modo di lavoro: Magistretti progetta tra il 1959 ed il 1960 la club house per il golf club di Carimate e, nell'impossibilità di trovare una sedia da adottare, ne disegna una che ha le caratteristiche costruttive per essere prodotta in serie; cosa che comprenderà immediatamente Terence Conrad, mettendola in produzione in Inghilterra ed in seguito Cesare Cassina in Italia. La piccola serie di mobili *Broomstick*, prodotta da Alias, era stata originariamente progettata da Magistretti per la propria casa di

4

5

6

7



8

1. Appartamento Albini, veduta del soggiorno, Milano, 1940.
2. Franco Albini, *Fiorenza*, 1952, Arflex.
3. Ernesto N. Rogers, schizzo per la sistemazione e l'allestimento dei musei del Castello Sforzesco di Milano, 1956/64.
4. Sedia sdraio.
5. Vico Magistretti, mostra Rima a Milano, poltroncina pieghevole in tela, 1946.
6. Richard Riemerschmid, *Table a hélices*, legno di mogano, 1905.
7,8. Vico Magistretti, *Vidun*. Il nome in milanese significa grossa vite. Base in faggio e piano in cristallo, 1986, De Padova.

1

2

3

4

Londra: sono mobili smontabili in modo da potere essere trasportati in auto assieme ad altri bagagli, prodotti usando masselli di faggio esistenti sul mercato. Questo gioco al riferimento ad oggetti anonimi continua ancora oggi nella ricerca di Magistretti in quanto legato alla sua stessa metodologia di lavoro e non alla facile corsa verso soluzioni formali rubate alle tendenze: nascono così i progetti per *Marocca*, una sedia prodotta da De Padova, come redesign della omonima sedia usata sin dal Settecento nelle osterie venete, e per certi divani di ovvia foggia inglese. Ma un ulteriore passo avanti in questa visione del progetto come dialogo con il già esistente è la sedia *Silver*. Al di là dell'operazione di redesign del modello *811* disegnato da Breuer, questa sedia appare proprio come un atto di omaggio a quel razionalismo del quale i progettisti italiani hanno messo da parte la componente utopica conservando solo la concettualità del progetto, progetto come metodologia, più per capire perché e come si fanno le cose e non solo quale aspetto formale dare loro.

Ma il razionalismo ha innestato nella cultura architettonica italiana anche il concetto del grande numero che ha improntato il progettare mobili da parte di Magistretti fin dall'inizio, cioè quando ancora in lui non era del tutto chiara la coscienza di fare il designer, coscienza maturata solo negli anni Sessanta. Tutta questa complessità di componenti è frutto di un modo di pensare che soltanto l'insegnamento delle Facoltà di Architettura può dare, un insegnamento basato su metafore, che danno la possibilità di conseguire metodi e non soluzioni formali.

Questo costituisce proprio l'eccezionalità del design italiano, un design reso protagonista dalla cultura architettonica ma anche dal contributo del mondo della produzione. Il produttore italiano, ad eccezione di quanto avviene negli altri paesi, non è il puro realizzatore del progetto, ma è bensì coprotagonista per quel rapporto che si instaura con il progettista, rapporto segnato dal continuo scambio di informazioni, intuizioni, arricchimenti reciproci.

Da tutto questo viene segnato il rapporto tra Vico Magistretti e le industrie produttrici, rapporto basato più sulla definizione di concetti attraverso i quali

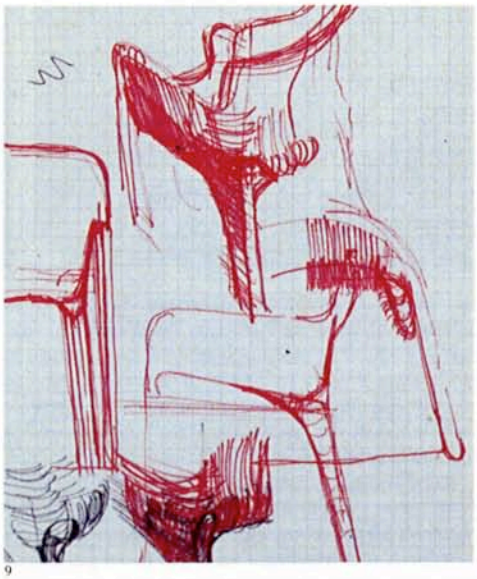
5

6

7

1,2. Marco Zanuso, *Lambda*, sedia in lamiera, schizzo e realizzazione, 1959/62.
3,4. Vico Magistretti, *Selene*, disegno tecnico e realizzazione, 1969, Artemide.
5. Marcel Breuer, modello *811*, 1925, Thonet.
6,7. Vico Magistretti, *Silver*. Tubo in alluminio elettrosaldato con piani d'appoggio e di seduta in polipropilene, 1989, De Padova.
8. Vico Magistretti, *Selene*, schizzi, 1969, Artemide.
9. Vico Magistretti, *Vicario*, schizzi, 1970, Artemide.
10. Vico Magistretti, *Sindbad*, 1981, Cassina.

8



9

10

1

2

esse riescono a capire ed a intravedere la concretezza del prodotto. Sono nati secondo questo spirito molti dei cento prodotti dei quali ottanta sono ancora in produzione. Prodotti tutti formalmente diversi tra loro ma tutti egualmente segnati da una forte componente concettuale. Come esempio può essere presa solo la sedia in plastica *Selene*. Definita solo concettualmente dal disegno e messa a punto come prodotto attraverso un'accurata esecuzione del modello, esemplifica anche il particolare rapporto di Magistretti con la tecnologia, una tecnologia usata per avere più libertà nel progetto e perché il prodotto sia più propositivo, fino ad avere la possibilità di definirsi come quell'archetipo, che, ad esempio, *Selene* è: una sedia in plastica facilmente riconoscibile per quello che è nella sua configurazione, costruita in un solo pezzo con tecnologie avanzate, un'operazione che Marco Zanuso con la sedia *Lambda* non è riuscito a fare. La strumentalizzazione in senso propositivo dell'uso della tecnologia alimenta il senso ludico che segna molto design italiano e che definisce molti progetti di Vico Magistretti: tecnologia semplificata, giusta quanto basta a mettere in evidenza il senso ludico che accentua la versatilità e trasformabilità di un mobile come ad esempio il piegarsi dello schienale del divano *Maralunga* o la variazione di inclinazione della seduta e dello schienale della poltrona *Veranda* o ancora il semplice avvitarsi del pernio centrale nel tavolo *Vidun*, una soluzione che Richard Riemerschmid aveva già adottato per un suo tavolo del 1905. Il felice rapporto con la storia, con il contesto, che è una costante del progettare italiano, ha segnato anche tutti i progetti di architettura di Vico Magistretti: dai condomini nel centro di Milano, come quello di Via S. Marco o quello di Via Conservatorio, alle ultime case in Giappone.

Questo rapporto felicemente esemplificato sia nei progetti di architettura che di design, ha portato Magistretti a guardare quello che c'è dietro le cose, ad usare nel modo ovvio le cose meno ovvie ed in un modo non ovvio quelle ovvie, facendo traslazioni di campo in felici giochi di trasgressione: come ha fatto con una coperta per il divano *Sindbad* e con una sella per la poltroncina *Incisa*.

3

4

5

6

7

1. Vico Magistretti, *Veranda*, 1983, Cassina.
2. Vico Magistretti, *Maralunga*, 1973, Cassina.
3,4. Vico Magistretti, *Carimate*, 1960, Cassina.
5. Sella da cavallo.
6,7. Vico Magistretti, *Incisa*, 1992, De Padova.