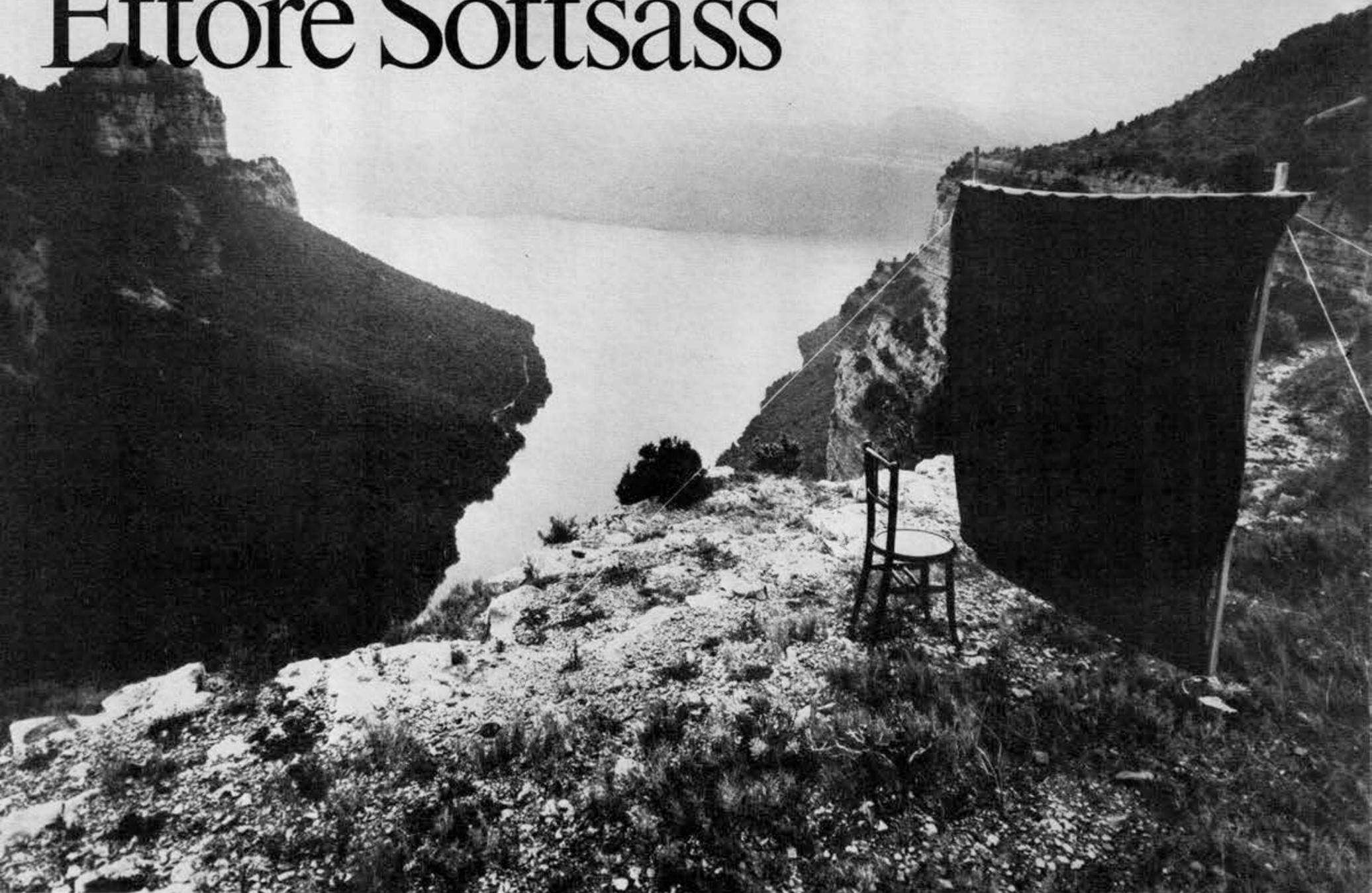


# Ettore Sottsass



## DO YOU WANT TO LOOK AT THE WALL.

Ettore Sottsass, *Design per (i diritti) dell'uomo. Vuoi guardare il muro o vuoi guardare nella valle?*, 1976, foto e testo.

Quando sono andata a trovare Ettore Sottsass nel suo studio, per vedere gli ingrandimenti dei lavori che poi avrebbe mandato alla mostra di N.Y. (1), lui, Sottsass, pareva abbastanza divertito e continuava a canterellare « oh, mama, can this really be the end / to be stuck inside of Mobile / with the Memphis blues again » (2). Ho scoperto più tardi, dopo aver parlato, discusso, chiesto, pensato e spero capito qualcosa, che la citazione non era né a caso né a sproposito, come le due ultime strofe della ben nota canzone di Bob Dylan che di tanto in tanto, mentre guardavo, riprendeva a recitare... « and here I sit so patiently / waiting to find out what price / you have to pay to get out of / going through all these things twice » (3). A un certo punto ho capito che dovevo prendere la cosa sul serio — e così ho fatto.

Avevo già visto l'abbozzo dei lavori un mese prima, mi avevano incuriosita molto e lasciata perplessa. Molte cose mi sfuggivano, molte probabilmente mi sfuggono ancora, ma mi pareva valesse la pena di occuparmene, così sono andata a leggere molti suoi scritti, e scritti su di lui, ho fatto domande e mi sono fatta raccontare delle cose. C'era anche il problema di come prendere quei lavori, perché io dopo tutto mi occupo di arte — pensavo — e mi sembrava di non poterli riferire al contesto specifico che mi è familiare. Eppure mi attraeva-

no in modo diverso da uno dei suoi tanti disegni, e dei disegni di architetti che conoscevo, avevano una qualità, una trasparenza diversa, suggerivano emozioni semplici, dirette, essenziali, non parlavano di mobili, di case o di città, ma di uomini e di donne, delle loro necessità e della loro vita. Il *progetto* era stato mandato tranquillamente a farsi benedire, bello o brutto — per chi e per cosa? — insieme agli strumenti consueti — carta, matita,  $2+2=4$  — ma in base a quale sistema? — utopia — ma dove e in rapporto a quali necessità?

Sono più di tre anni che Sottsass gira per le campagne, i monti e i deserti, e si arrovella l'anima in città su questo lavoro. Risultato, una serie di circa trenta immagini fotografiche in bianco e nero, formato cm. 40x60. Sotto ogni immagine una domanda o uno statement. Non sono visibili isolatamente ma come unità seriali ed infatti uno dei loro attributi è l'insistenza, la qualità statistica, del metodo con cui sono state impostate. Sembrano schede animate da infilare, come feed-in, in un computer supersofisticato e programmato anche alla creatività, per esempio la nostra testa. Lui le ha suddivise in tre gruppi che però a mio parere restano molto fluidi (è possibile sull'indice fare diversi tipi di classificazioni) e sono solo quindi indici-metodo, ipotesi impostate a posteriori.

I gruppi sono: disegni per i destini degli uomini (e in generale si tratta di statements), disegni per i diritti degli uomini (in generale domande con immagini doppie, alternative), e disegni per le necessità degli animali (altri statements, più ironici, con immagini più illustrative che metaforiche). Tutte le foto sono scattate da Sottsass stesso.

I contenuti delle domande e degli statements si riferiscono ad emozioni ed eventi cosmici che riguardano l'architettura anche in modo indiretto, alcuni sociologicamente determinabili, altri improbabilmente definitivi.

Già nel 1969 scriveva « A me pareva che se si voleva riconquistare qualcosa in un mondo organizzato in questo modo, bisognasse cominciare a riconquistare i gesti più microscopici, voglio dire i gesti e le azioni elementari, il senso della propria posizione... » (4).

In un altro scritto del '72, proprio mentre cominciava a pensare a questo lavoro, si chiedeva « quale può essere il rapporto tra un environment formale e gli eventi che vi si svolgono » (5) e ancor prima, nel '69 annotava che « unico environment reale (è) il cosmo con i suoi ritmi e stagioni, proprio perché non è né misurabile, né prevedibile, né controllabile, né conoscibile » (6). In questa logica il lavoro era prevedibile da tempo. Vediamo altri perché.

# e i Memphis blues

BARBARA RADICE



OR DO YOU WANT TO LOOK AT THE VALLEY?

## Stuck inside of Mobile

I meccanismi della progettazione abituale sono condizionanti a tal punto che è impossibile uscirne. Non potendo sotterrarli nello studio, Sottsass ha lasciato lo studio, portandosi dietro quello che poteva, uno strumento più neutro del disegno, per esempio la macchina fotografica, adatta alla sua voglia di uno scontro fisico con l'esterno (camminare, sudare, alzarsi presto, prendere la pioggia, il sole, il freddo, aspettare la luce, ecc.) e alcuni materiali molto semplici (fili, cordini, nastri, paletti, un bicchiere, una sedia, una ciotola, una coperta), per fare l'autostop con il deserto. Soprattutto si portava dietro la rabbia di continue discussioni con amici e colleghi, su argomenti che si autoincastavano in immagini sempre diverse, ma sempre sul vetro smerigliato di un caleidoscopio, e la rabbia, anche, di quei frammenti che continuavano a restare fuori dal caleidoscopio e di cui non sapeva cosa fare.

La passeggiata è durata a lungo, circa tre anni. Ne è uscito un alfabeto o meglio un esame dei possibili significati di un linguaggio, una serie di proposte a colleghi architetti e designers e indirettamente a tutti. Non opere da appendere al muro, incorniciare, supporre, desiderare, ma storie da guardare in privato, sul tavolo, le tappe di un viaggio all'indietro, ai limiti dell'esistenza, agli albori della convivenza e del vivere so-

ciali. Una specie di memorandum, da tenere nel cassetto. La sua non è neppure una critica ai mezzi di progettazione abituali, piuttosto un tentativo di riprendere il controllo della situazione, o, come direbbe lui, di sentire le piante dei piedi sulla superficie del pianeta.

Gli architetti tradizionali approdano a delle utopie (le case e le città che costruiscono) attraverso mezzi tradizionali (disegno) che si autoimpongono (i mezzi tradizionali) come limiti, che costruiscono su se stessi, all'interno dei propri limiti. Gli architetti radicali partono dalla realtà esistente (utopia) per realizzare, attraverso ricerche tecniche e scientifiche molto precise, un progetto che però non si capisce che valore abbia come progetto, dato che il suo valore sta soprattutto nell'esercitare una azione critica di corrosione sulla realtà esistente. Sottsass ha fatto anche di peggio, ha bruscamente riaccurciato le distanze, spazzato via le mediazioni, fatto precipitare la discussione, additando metaforicamente l'utopia e saltando il progetto. In effetti ha chiuso la discussione nell'unico modo possibile. La visualizzazione è diretta, come nell'arte, non ha bisogno di progetti, anzi li esclude, e proprio perché più che realizzarsi si suggerisce, lo fa attraverso la metafora.

Nel '70 scriveva « il disegno perfetto e totale dell'utopia e la vita nell'utopia sono le cose più difficili da fare ed anche le più poetiche ed è molto difficile

fare e disegnare cose poetiche... è difficile raggiungere la trasparenza » (7).

L'impasse con l'architettura radicale è tanto grave che persino la realtà, l'utopia, viene strumentalizzata dal progetto, ma un progetto sempre più traballante, proprio perché continua ad essere pensato come progetto, mentre invece è il risultato finale di una utopia che si autoinventava. Infatti che senso può avere un progetto in sé (ancor peggio dell'arte per l'arte), può solo avere un valore critico, ma allora non è più un progetto è un'opera. L'architettura radicale partecipa delle stesse ambivalenze (e utilità) dell'arte concettuale (nasce negli stessi anni), che chiamava l'idea opera e l'opera documentazione dell'idea. Mentre ambedue, documentazione e progetto, come stati finali, ben lungi dall'essere un tramite, quando funzionano, funzionano sempre metaforicamente, come tutta l'arte.

## Memphis blues again

Questo Sottsass lo ha capito fin troppo bene e ha tagliato la corda, capovolgendo la situazione per vedere di radizzarla. Ha rinunciato a fare dell'architettura, degli oggetti, dei progetti, per portare alle conseguenze logiche estreme i fili tesi dall'architettura radicale, e il prezzo che ha dovuto pagare per uscire dall'impasse è stata una manciata di cartucce sparate a zero su tutto quello che, bello o brutto, buono o cattivo, se



**IN MANY ROOMS SOME ASSASSINATIONS ARE BEING DECIDED**

Ettore Sottsass, *Design per (i destini) dell'uomo. Ci sono molte stanze in cui si decidono gli assassinii*, 1976, foto e testo.

pur su piedi traballanti, si reggeva in piedi. Ogni cartuccia una tabella costruita sulle macerie, le tabelle un'opera finita, ritagliata, definitiva. Statements il cui merito è quello di non essere tautologici, in sé conclusi, ma insieme fine ed inizio, secchi, decisi, di una storia. Forse è per questo che sono anche trasparenti. Certo è per questo che mi hanno incuriosita.

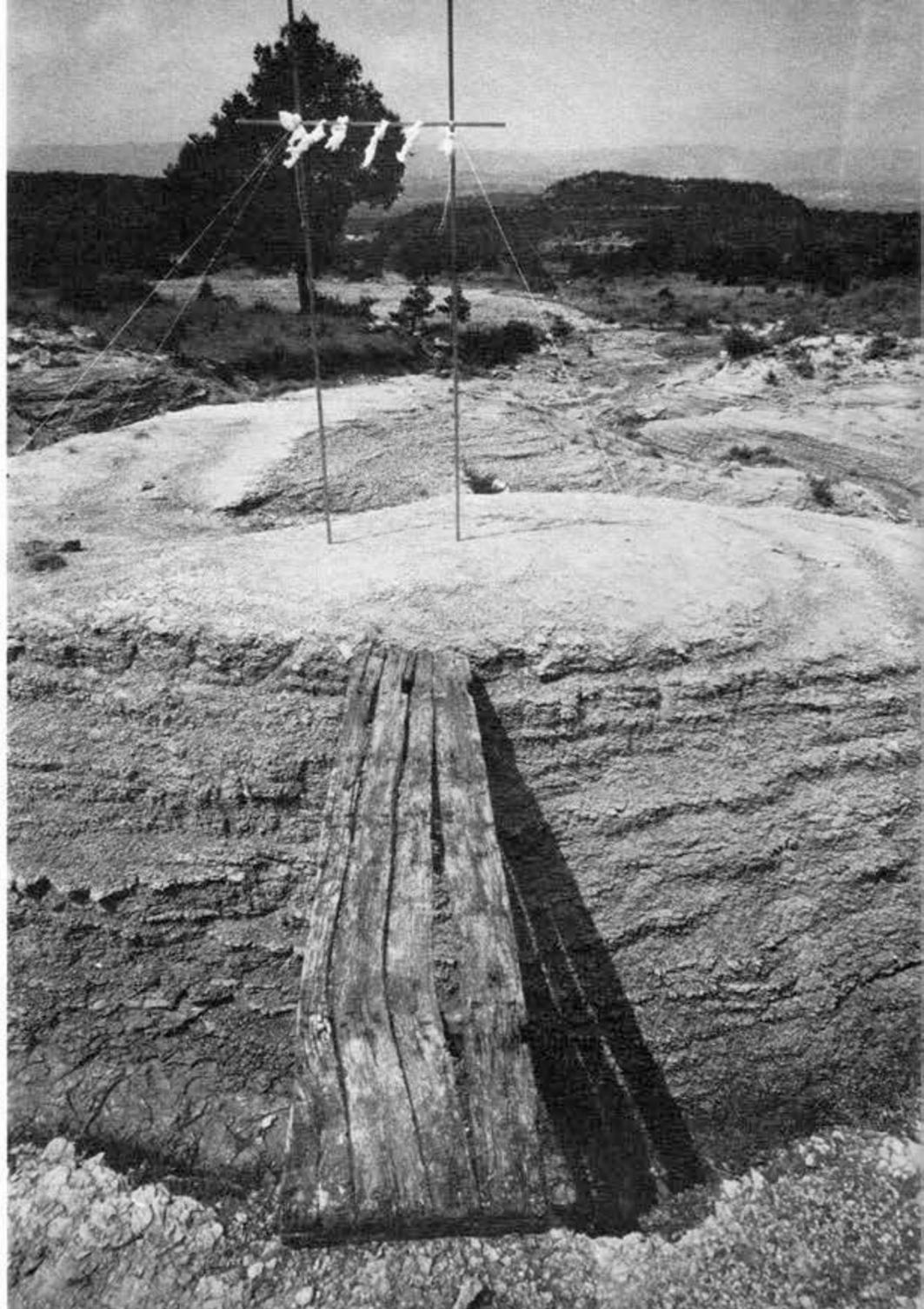
I Memphis blues ci sono tutti di nuovo, sedie, muri, porte, pavimenti, corridoi, letti, oggetti, le ossessioni insomma che essere un architetto comporta, a ripetere imperterriti le domande più antiche del mondo, le dichiarazioni supernoche, qui mescolate a ricordi diversi, a intuizioni ripescate faticosamente qua e là con la retina rivoltata all'indietro e un reflex nel cervello a fotografare le nostalgie.

Che qualcosa sia possibile fare Sottsass lo crede di certo, anche se ironizza con gli statements, angoscia con le domande, ed è durissimo di pause per tirare il fiato. Ci crede anche se scaraventa la sua « very very beautiful architecture » su una montagna di sassi, con quattro rami di foglie intorno che sembrano finte e più scure delle nuvole nel cielo sopra. So What? Anche se la stanza in cui si decidono gli assassinii si erge su altri sassi simili a tumori mali-

gni, screziati di tenebre, come i piedestalli che reggono le colonne del potere, vestite di fiori senza profumo e drappi funebri, minacciosi. I Memphis blues, again o no, possono sempre cambiare, a patto — sembra — che continuiamo a lasciarci sedurre da questo pianeta bastardo, giorno dopo giorno, con un po' più di distacco e la vista pochissimo più lunga, e sempre in modo più fulminante, coinvolgente, definitivo.

#### Altri blues

Dicevo all'inizio che non sapevo come prendere questo lavoro di Sottsass, perché non avrei potuto inserirlo in un contesto specifico a me familiare. Ho pensato poi che anche per lui il contesto in cui si muoveva non era del tutto familiare. Una delle peculiarità di quest'epoca è che ci sentiamo un po' tutti bloccati nel nostro specifico che non possiamo e non vogliamo abbandonare, mentre sentiamo d'altra parte di doverci muovere anche su binari diversi, se non vogliamo restare ingabbiati nei territori illuminati al neon di una superstruttura burocratica, ma sconfinare invece nei sentieri profumati e selvaggi della storia della specie. Ecco perché molti sconfinamenti hanno poco a che fare con la antica e decantata interdisciplinarietà, e sono invece una reale esigenza di toccare la pelle di chi frequenta territori



**DESIGN OF A DOOR: THERE IS ALWAYS A DOOR THAT «YOU» WILL GO THROUGH FOR THE LAST TIME**

Ettore Sottsass, *Design per (i destini) dell'uomo. Design di una porta: c'è sempre una porta attraverso cui passerai per l'ultima volta*, 1976, foto e testo.

diversi. Questo lavoro di Sottsass non si sa dove metterlo perché non vuole essere messo da nessuna parte, non cerca un posto, ma uno stato che non c'è ancora. Tutti noi siamo continuamente alla ricerca di stati che non ci sono ancora, di spazi intatti o levigati dal tempo (che è lo stesso). Per operare lo sfondamento spesso ci dobbiamo comportare come fantasmi incoscienti, e far finta che sulle nostre spalle soffi leggero il vento dell'oceano invece del calore secco delle luci al neon. Quando Sottsass scrive che unico ambiente reale è il cosmo, perché non è conoscibile, cioè non può essere mai completamente sistematizzato, schedato eccetera, sa che questo presuppone un movimento continuo e nessuna stasi, un equilibrio perfetto, una elasticità e mobilità eccezionali, flussi di energia vitale continui, diagrammi che si incrociano, strade che si credevano interrotte e che invece riprendono. In questo contesto si è inserito con materiali sottili o primitivi, quindi camuffabili, con costruzioni prese a prestito dal bosco o dal fiume oppure con ready-mades così ingombranti, così paradossali che non disturbano perché risultano già di per se stessi ritagliati fuori, stampati in negativo. Neppure il camuffamento e la mimetizzazione avvengono di nascosto, sono ambigui e bipolari co-



**DESIGN OF A VERY VERY BEAUTIFUL ARCHITECTURE. SO WHAT?**

Ettore Sottsass, *Design per (i destini) dell'uomo. Design di una architettura molto molto bella. E allora?*, 1976, foto e testo.

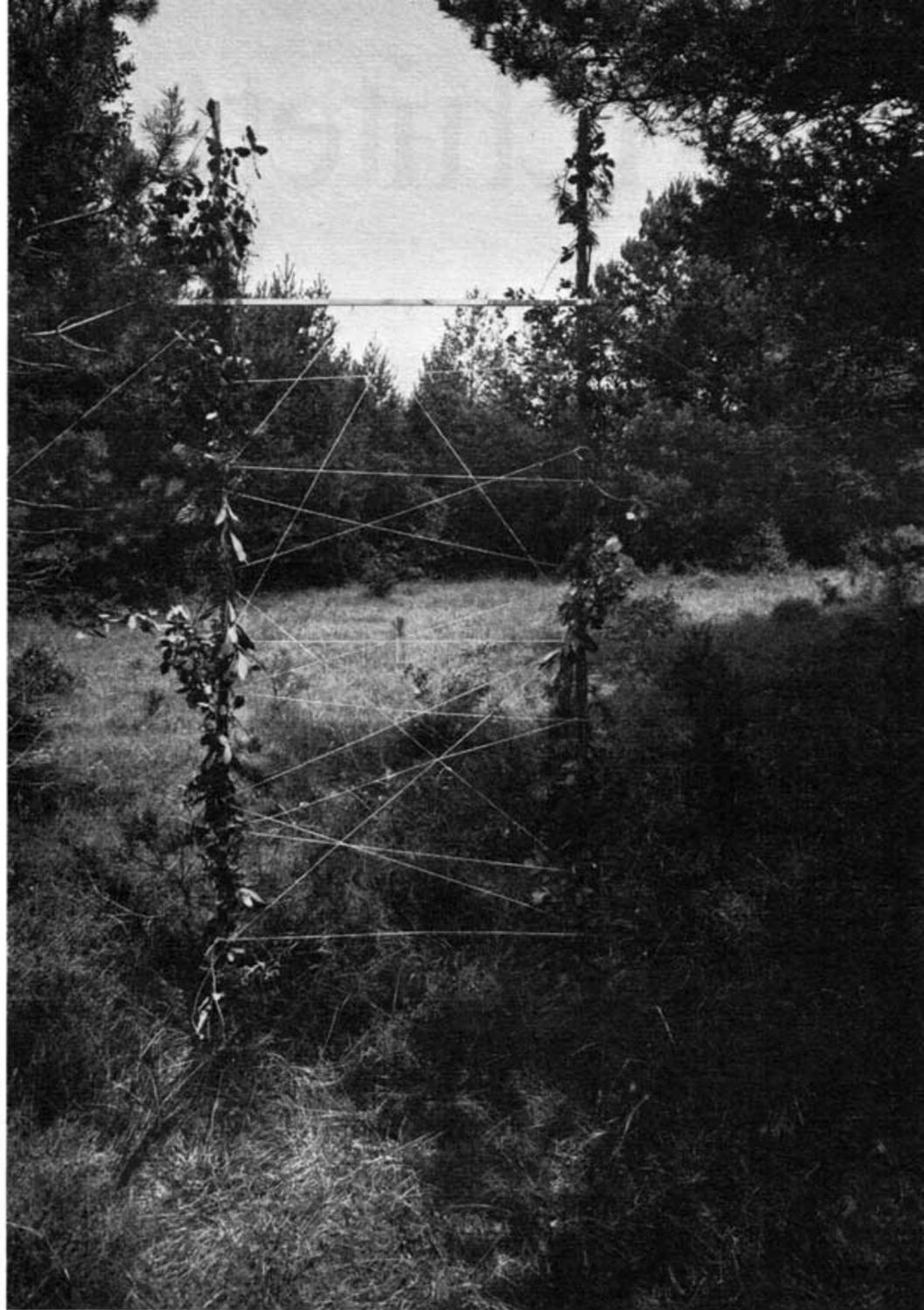
me gli eventi del cosmo che cercano di ritmare. Tutte le strutture sono « a vista », i paletti retti da fili tesi, ma non tutti i fili tesi servono in realtà a reggere i paletti o a tenere fermi i ready mades. Mentre con la loro presenza denunciano apertamente la loro condizione di estraneità, dichiarano allo stesso tempo la loro volontà di inserimento e diventano così ospiti graditi e non addobbi estranei, superflui, pomposi, privi di grazia. Tutte le strutture create sono leggere perché appartengono a strati così profondi che possono permettersi i flirts nel provvisorio, sembrano messe insieme per gioco, trovate sul posto per caso, ricordano i segni sulla sabbia, destinati ad essere cancellati dal mare, effimeri nel tempo ma precipitati in una tale intensità di desiderio che ogni goccia di acqua ricorderà per sempre di averli lavati via. Sono costruzioni da campeggio, muri trasformabili, piegabili, temporanei come le stagioni. I nastri, i fiocchi, le striscioline (forse fatte con la carta igienica) voleranno via con la prima buffata di vento o saranno ridotti a poltiglia dall'acqua ma hanno la freschezza di collane di fiori da deporre la sera sul cuscino dell'amante prima di dormire.

Anche le linee di questi elementi strutturali non si curano di seguire quelle

del paesaggio, non sembrano avere preoccupazioni formali, si appoggiano come capita, per terra e lasciano che l'erba si arrampichi sui paletti, i fiori crescano sui fili, e che i teli si muovano col vento. Sembrano, in realtà sono, delle trappole. Tese per chi?

La macchina fotografica è forse il mezzo di espressione più naturale di questo secolo, e Sottsass se ne è servito con naturalezza, come di una matita — gli scuseremo la deformazione professionale — per disegnare su un foglio, che è il paesaggio, i segni del suo alfabeto. Il paragone con gli artisti che si servono dello stesso mezzo viene spontaneo e naturale. Sottsass non documenta operazioni di plastica sulla pelle del pianeta (tipo Land Art), né ritaglia fette di realtà da ricomporre in altro modo, né si serve di uno sfondo per incastarci una storia. Piuttosto deduce una storia da uno sfondo, che lascia vivere libero, autonomo, a creare una specie di rivoluzione culturale continua, perché non c'è mai niente che sia possibile concludere e niente che voglia essere, da parte di Sottsass, concluso. In effetti è dubbio se sia il paesaggio che serve a nastri e paletti o se siano nastri e paletti a servire il paesaggio come ornamenti, doni votivi o che so io.

E il centro resta il cosmo, non l'uo-



**DESIGN OF A DOOR: THERE IS ALWAYS A DOOR THAT SOMEONE DOESN'T LET YOU IN**

Ettore Sottsass, *Design per (i destini) dell'uomo. Design di una porta: c'è sempre una porta attraverso cui qualcuno non ti fa passare*, 1976, foto e testo.

mo, o meglio il centro sta a metà strada tra l'uomo e il cosmo, specie di patto di alleanza intergalattica stretto forse sulla porta attraverso cui, a volte, incontri il tuo amore. Il fatto è, ma lo sospettavo fin dall'inizio, che a Sottsass in fondo più che l'arte interessa la vita, più che l'essenza il succo, e che il frutto, invece di dipingerlo, appenderlo, sezionarlo e studiarlo col microscopio, invece di metterlo sotto vetro o plexiglas, magari col rischio di farlo marcire, lui preferisce mangiarcelo.

Barbara Radice

(1) Questo lavoro di Sottsass verrà esposto per la prima volta il 7 ottobre in una mostra « Man Transforms, Aspects of Design » che inaugura l'apertura dello Smithsonian Institution's National Museum of Design a New York (per maggiori dettagli vedere *Visibilità*).

(2) Ritornello di « The Memphis blues again » di Bod Dylan, dall'album *Blonde on Blonde*. La traduzione letterale: oh mamma / è davvero possibile che questa sia la fine / di essere incastrato in Mobile (città dello stato di Alabama) / ancora con i Memphis blues.

(3) Ed io me ne sto seduto qui molto pazientemente / aspettando di scoprire che prezzo / è necessario pagare per evitare / di passare attraverso tutte queste cose due volte.

(4,5,6,7) Sottsass *Scrap-Book*, Industrie Grafiche Ed. 1976, pp. 99, 110, 99, 93.